

LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA
CARLOS WALTER SOARES
(ORGANIZAÇÃO)

editora

ZO
UK



Conselho Editorial

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP
Daniela Mussi – UFRJ
Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM
Joanna Burigo – Emancipa Mulher
Leonardo Antunes – UFRGS
Lucia Tennina – UBA
Luis Augusto Campos – UERJ
Luis Felipe Miguel – UnB
Maria Amelia Bulhões – UFRGS
Regina Dalcastagnè – UnB
Regina Zilberman – UFRGS
Renato Ortiz – Unicamp
Ricardo Timm de Souza – PUCRS
Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS
Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK
Susana Rangel – UFRGS
Winnie Bueno – Winnieteca

LITERATURA E MÚSICA EM TRÂNSITO(S)

CINARA ANTUNES FERREIRA
CARLOS WALTER SOARES
(ORGANIZAÇÃO)

Porto Alegre • 2024 • 1ª edição

editora
ZO
UK

2024 © Cinara Antunes Ferreira & Carlos Walter Soares

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk
Formatação e Revisão: Amanda Beck Gnoatto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

Elaborado por Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

L755

1.ed. Literatura e música em trânsito(s) [livro eletrônico] / organizadores
Cinara Antunes Ferreira, Carlos Walter Soares. – 1.ed. – Porto Alegre,
RS : Editora Zouk, 2024.
24 Mb; ePUB.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5778-169-2

1. Canções e músicas. 2. Crítica literária. 3. Literatura – Crítica e
interpretação. I. Ferreira, Cinara Antunes. II. Soares, Carlos Walter.

11-2024/43

CDD 810.95

Índice para catálogo sistemático:

1. Crítica literária 801.95

direitos desta edição reservados à

Editora Zouk

Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

Sumário

Apresentação

7

“Noturno”, de Oswald de Andrade, e a canção de Catulo como parte e contraste

Carlos Augusto Bonifácio Leite

11

Telas e janelas da canção: intermedialidade em Adriana Calcanhotto

Carlos Walter Soares e Cinara Antunes Ferreira

25

O estudo da canção e do canto popular na universidade:

em busca de uma pedagogia decolonial

Caroline Soares de Abreu

39

Victor Hugo não gostava de música?

Dennys Silva-Reis

65

A paisagem sonora gótica em *O retrato de Dorian Gray*

Gérson Werlang

89

O cancionista que ganhou o prêmio de melhor cantautor: edificações e tensionamentos no álbum *Salvavidas de hielo* de Jorge Drexler

João Vicente Ribas

108

“– **Qual o quê?**”: análise intracancional e sua contribuição para o debate sobre “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque

Leandro Maia

133

Quem te viu, quem te vê

Luís Augusto Fischer

158

Vitor Ramil e a poesia na canção

Marcos Lacerda

174

A criação antropófaga em *Memórias sentimentais de João Miramar*:

extraíndo a canção do texto literário

Rejane Pivetta de Oliveira e Alécio Pereira Júnior

189

Canto a contrapelo: poesia e música popular em João Cabral

Roniere Menezes

209

Uma parceria de desavença: *Morte e vida Severina*, de João Cabral de

Melo Neto, musicada por Chico Buarque

Thaís Lima Nicodemo e Luca Bacchini

237

“Transitar é comigo mesmo”

Entrevista com Vitor Ramil

253

Sobre os autores e as autoras

265

Apresentação

No âmbito do comparatismo, crescem as pesquisas que indagam textos literários e musicais, entendendo-os como produções que podem dialogar entre si e com outras linguagens. As investigações que estabelecem algum tipo de comparação entre literatura e música se nutrem dos inúmeros trânsitos e conexões que as artes estabelecem. Para além de música e literatura serem aproximadas pelo fato de se desenvolverem no tempo e por terem sua base material na sonoridade, a riqueza de seus campos permite formas diversas de interação, tanto no processo de criação artística quanto na apreensão de seus significados.

Em vista desse diálogo e do aproveitamento que a sua exploração pode gerar, esta obra reúne doze artigos e uma entrevista em torno da reflexão sobre as relações entre literatura e música, consideradas em suas especificidades e como domínios conceituais distintos que constantemente se entrecruzam. Portanto, em uma perspectiva transdisciplinar, a obra aproxima essas artes / mídias e estabelece relações entre conceitos e abordagens investigativas que integram os dois campos.

Carlos Augusto Bonifácio Leite, no ensaio “‘Noturno’, de Oswald de Andrade, e a canção de Catulo como parte e contraste”, reflete sobre as relações entre o poema de Oswald de Andrade e os versos de Catulo da Paixão Cearense, em especial a respeito de um tema folclórico modificado por João Pernambuco em “Luar do sertão”, canção de grande sucesso em 1914. O autor ressalta que, enquanto Oswald opta pela síntese econômica, Catulo constrói sua canção sob o signo da redundância. Para Leite, nos dois casos a natureza brasileira está presente, mas os caminhos que ambos tomaram para dar a ver essa natureza são muito diversos.

Em “Telas e janelas da canção: intermedialidade em Adriana Calcanhotto”, Carlos Walter Soares e Cinara Antunes Ferreira propõem olhar para a produção artística de Adriana Calcanhotto a partir do conceito de intermedialidade, considerando-a uma arte de fronteira que ocupa um entrelugar na cultura brasileira. Além das relações intermediais (entre letra e música) inerentes ao gênero canção, levam em conta o aspecto visual presente em suas composições. Para tal, analisam a intermedialidade na canção “Esquadros”, do álbum *Senhas* (1992), a partir da qual tecem comentários sobre outras peças da compositora.

Na perspectiva do entrelugar, Caroline Soares de Abreu parte de sua experiência particular para pensar numa proposta de aproximação dos estudos musicais aos estudos decoloniais. Para tal, realiza uma pesquisa sobre estudos decoloniais em música e traz esses diálogos para refletir sobre sua atuação profissional, especialmente em relação à prática de docência no curso de música da UFRGS.

Dennys Silva-Reis, no ensaio “Victor Hugo não gostava de música?”, trata da relação do escritor com tais produções sonoras. Nesse sentido, retomam-se textos e atos de Victor Hugo relacionados ao seu pensamento musical, às artes musicais e aos músicos. O autor indaga de que maneira se explica o esquívamento de Hugo em relação à música ou, ainda, se não seria tal depreciação musical meramente logro de estudiosos contemporâneos do escritor francês.

Em “A paisagem sonora gótica em *O retrato de Dorian Gray*”, Gerson Werlang analisa a paisagem sonora no romance de Oscar Wilde (1854-1900). Muitos aspectos do romance gótico têm sido largamente estudados, porém, segundo o autor, o aspecto sonoro tem sido negligenciado. Desde o princípio, o gênero se utiliza não apenas de atmosferas densas e paisagens lúgubres, como também de sons que geram tensão ou medo. Este estudo propõe a análise das sonoridades constantes no romance gótico a partir do conceito de *paisagem sonora* do musicólogo e compositor canadense R. Murray Schafer, aqui transpostos para a literatura.

Em “O cancionista que ganhou o prêmio de melhor cantautor: sedimentações e tensionamentos no álbum *Salvavidas de hielo* de Jorge Drexler”, João Vicente Ribas escreve sobre a canção na América Latina de um tipo de artista que conjuga entre letra, melodia e voz. Entre os cancionistas latino-americanos, o autor debruça-se sobre a produção do uruguaio Jorge Drexler (Montevideu, 1964), cujo investimento criativo configura-se como performance de *cancionista*, apesar do prêmio recebido de melhor *cantautor*.

O ensaio “– Qual o quê?: análise intracancional e sua contribuição para o debate sobre ‘Com açúcar, com afeto’, de Chico Buarque”, de autoria de Leandro Maia, traz para o debate a afirmação polêmica de Chico Buarque na série documental *O canto livre de Nara Leão* (2022) em torno da canção “Com açúcar, com afeto”, composta por ele em 1966 a pedido da cantora. O autor destaca a importância de abordar as especificidades desse gênero literário e musical a partir de aspectos intracancionais, visando

indicar parâmetros básicos de escuta para compreender cada canção em seu universo de significação, e aspectos extracancionais, que envolvem reflexões para além da relação interna entre letra e música.

Também sobre a obra de Chico Buarque, Luís Augusto Fischer discorre sobre a percepção do compositor em relação à televisão, fenômeno que mudou para sempre nosso modo de ver e sentir as coisas, ou seja, mudou as coisas. E, para essa reflexão, analisa a obra de Chico Buarque, artista que percebeu de modo perspicaz essa mudança no modo de ver o mundo através de janelas presentes em suas canções e romances.

Reconhecendo em Vitor Ramil um artista que, como poucos, estabelece uma profícua intertextualidade entre suas canções e a poesia, Marcos Lacerda, em “Vitor Ramil e a poesia na canção”, faz um apanhado sobre a presença da poesia na produção artística desse compositor. Segundo o ensaísta, os poemas-canções atravessam a sua obra, de ponta a ponta, desde o primeiro disco, de 1981, em que há um verso de Fernando Pessoa, até o último, *Avenida Angélica*, todo feito em torno dos poemas da poeta gaúcha Angélica Freitas.

Em “A criação antropófaga em *Memórias sentimentais de João Miramar*: extraindo a canção do texto literário”, Rejane Pivetta de Oliveira e Alércio Pereira Júnior articulam a pesquisa acadêmica à criação artística, explorando as mútuas imbricações entre literatura e música, e apresentando pelo relato racionalizado o ato composicional a que se propuseram a partir da leitura do romance de Oswald de Andrade. Através do trabalho de criação e reflexão, os autores buscam explicitar como as teses acerca do estilo telegráfico e cinematográfico de Oswald de Andrade, somadas a uma possível partitura tupi, imbricada na gênese do texto oswaldiano, estão na base da canção, que se alimenta desses fatores estilísticos, encontrados na forma da própria linguagem, sem o estabelecimento de critérios prévios para a sua construção.

Roniere Menezes, em “Canto a contrapelo: poesia e música popular em João Cabral”, trata da questão musical em João Cabral de Melo Neto tomando como base cantos populares. O autor pondera que, ao se tomar como objeto de análise os poemas de João Cabral voltados à temática musical, à imagem do canto, do cantor, da cantora – além de alguns ensaios e entrevistas que tocam na questão –, pode-se criar uma boa base para a avaliação de todo o seu projeto literário.

Ainda sobre a obra do poeta pernambucano, em “Uma parceria de desavença: *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, musicada por Chico Buarque”, Thaís Lima Nicodemo e Luca Bacchini retomam o contexto de estreia da peça *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, pelo grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) no dia 11 de setembro de 1965. Os autores evidenciam as condições e razões que levaram a peça ao sucesso extraordinário no Brasil e no exterior. Além da música do jovem Chico Buarque de Hollanda entre as razões do sucesso, identificam o amadorismo do Tuca e a abordagem totalizante com que o grupo se aproximou do texto de João Cabral.

Em “Transitar é comigo mesmo”, fechamos esta obra com uma entrevista com o compositor, letrista, cantor e escritor gaúcho Vitor Ramil, que transita de modo magistral entre música e literatura em suas canções e, além disso, empreende uma profunda reflexão sobre esse processo em sua criação artística.

Desejando que o conteúdo deste livro fomente muitos e tantos outros trânsitos entre Literatura e Música, expressamos nosso agradecimento aos autores e às autoras dos artigos aqui reunidos; ao Vitor Ramil, pela generosidade das reflexões; ao Leandro Maia, pela valiosa colaboração na entrevista mencionada; à Amanda Beck Gnoatto, pela formatação e revisão dos textos; bem como ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo apoio neste trabalho.

Os organizadores

“Noturno”, de Oswald de Andrade, e a canção de Catulo como parte e contraste¹

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Nunca abandonei certo poema curto de Oswald de Andrade, que nos acompanhará até o fim deste ensaio e que abre a seção “São Martinho” – um conjunto de quinze poemas cujos temas orbitam majoritariamente a propriedade rural e relações que se estabelecem entre campo e cidade –, de *Pau-Brasil* (1925):

Noturno

Lá fora o luar continua

E o trem divide o Brasil

Como um meridiano (Andrade, 1990, p. 91).

O arranjo sintético do poema é um de seus trunfos, a “poesia-minuto” (Campos, 1990, p. 16), típica do autor e que depois ganharia novo fôlego em poetas como Cacaso e Francisco Alvim. Mas a síntese de “Noturno”, especificamente, traz algumas características formais bastante notáveis, como a metrificação decrescente – oito, sete e seis (talvez cinco, a depender de como se lê “meridiano”) sílabas poéticas –; o eco cambaleante do primeiro verso, porque acentua a cada vez uma das vogais do hiato (*luar / continua*) – lembrando que essas experiências sonoras do primeiro momento do modernismo paulista, devidamente expressas no “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade (1993, p. 68-69), são parte da zona de tensão entre essa poética e a face escrita do beletrismo parnasiano –; a cadência do segundo verso, que pode ser compartimentado em três trechos, agudo, grave e agudo (*E o trem / divide o / Brasil*); o caráter metalinguístico, tanto em termos verbais quanto visuais, desse segundo verso, em que o trem divide o Brasil e o poema; e, por fim, a sequência de nasais emaranhando o verso final (*Como um meridiano*), em que, somada a consoante líquida (“r”), temos somente o “d” como uma interrupção plena dos sons vocálicos.

¹ Agradeço à leitura prévia do grupo de pesquisa Literatura, Canção e Sociedade no Brasil dos Séculos XX e XXI.

Embora essa síntese poética seja visualmente interessante, como letra na folha, chama mais a atenção “a ‘fanopeia’ da teoria *imagista* de Ezra Pound” (Campos, 1990, p. 36), a imagem insólita que o poema cria diante de nossos olhos: o Brasil natural, do espaço externo (*Lá fora*), do luar, cortado pelo trem, que pode ser um trem ou alguns trens, verticalmente, produzindo uma linha, *como um meridiano*, ou recortando o país, numa malha ferroviária. Se pensarmos na seção em que o poema se encontra, lido retrospectivamente, porque é o primeiro poema do conjunto, esse espaço da natureza é mais campo do que mata, e esse campo aparece conectado ao mundo citadino, dos negócios. Essa imagem dimensiona um desenvolvimento por contrastes do país e certa apreciação desse desenvolvimento, a que voltarei adiante. Antes, gostaria de explicitar um dos diálogos que o poema estabelece e que será caro a este artigo, dando-lhe uma espécie de segundo centro ou um outro centro temporário.

É certo que estavam no radar oswaldiano os versos saudosistas do maranhense Catulo da Paixão Cearense, sobre um tema folclórico modificado por João Pernambuco, em “Luar do sertão”:² “Não há, oh, gente, oh, não / Luar como este do sertão”; canção de grande sucesso em 1914. Vale, contudo, apontar que, diferente da síntese econômica de Oswald, Catulo constrói sua canção sob o signo da redundância, isto é, a paixão e o derramamento que a melodia parece sugerir, com suas notas longas e seu grande arco melódico, são redobrados pela letra, que canta, num primeiro nível, a saudade do eu cancional de seu sertão de origem e, num segundo nível, a exuberância e a grandiosidade do Brasil. Com o perdão da observação um tanto vaga aqui, nos dois casos a natureza brasileira está presente, mas os caminhos que ambos tomaram para dar a ver essa natureza são muito diversos.

A relação entre Catulo da Paixão Cearense e Oswald de Andrade, e entre o cancionista e o modernismo, é bastante mais vasta. O letrista é citado por Paulo Prado, escritor que fazia parte da face mais arrojada da elite paulista do começo do século XX, na primeira apresentação de *Pau-Brasil* – segundo o prefaciador, com Casimiro de Abreu, dotados de um “lirismo

2 Com o perdão do cabotinismo, para uma leitura desta canção, ver Leite (2011, p. 50-56). Há certa inconsistência entre o lugar do eu cancional em “Luar do sertão”, que canta a partir do sertão no refrão (“Luar como este do sertão”) e a partir da cidade nas estrofes (“Oh! Que saudades do luar da minha terra”), mas essa ambiguidade não poderá ser explorada aqui.

puro, simples e ingênuo, como um canto de pássaro” (Prado, 1990, p. 57; o texto é de 1924).

A versão de Mário de Andrade sobre Catulo é um pouco mais ambígua. Em sua *Pequena história da música*, cuja primeira edição é de 1942, diz o seguinte:

Catulo Cearense, tipo rastacuera de nordestino carioquizado, gênio, sem eira nem beira, tanto na modinha como especialmente na toada e também no romance, inventou algumas das mais admiráveis criações da poesia cantada popularesca (Andrade, 1977, p. 193).

Importante sublinhar que Mário reconhece o estro do cancionista, mas lhe dirige dois ou três epítetos depreciativos. Para nossos termos, o que mais importa é o desfecho, em que “popularesco” – o que para o poeta significava, sumariamente, feito à moda do popular, com interesses comerciais (*apud* Toni, 2004, p. 55) – resume a produção de Catulo. Em suma, um grande criador da poesia cantada (ou canção), mas assolado pela força do incipiente mercado da música, pela fama e pela popularidade.

Uma síntese derivada da de Mário sobre o trabalho de Catulo, mas um tanto mais dura, pode ser lida no ensaio de Ênio Squeff e José Miguel Wisnik, de 1983, “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”, que será mencionado mais algumas vezes neste capítulo. Vamos a ela:

Catullo: poetastro modinheiro, trovador semiparnasiano que infundia cadências plangentes e nostálgicas (sempre nos motivos da dor e do luar) aos movimentos ritmados da música instrumental (principalmente a de Anacleto de Medeiros), jactando-se de ser o Rei dos Cantores e o introdutor do violão e da modinha no concerto clássico (Squeff; Wisnik, 2001, p. 157-158).

Por fim, o próprio Oswald, em “Um documento”, publicado na “Feira das Quintas” e reunido em seus *Telefonemas*, reconhece Catulo em alta conta; apesar de se equivocar quanto à sua origem, decerto em razão do sobrenome do compositor. O texto é de 7/4/1927:

Pau-Brasil são os primeiros cronistas, os santeiros de Minas e de Bahia, os políticos do Império, o romantismo sobrecasaca da República e em geral todos os violeiros. Pau-Brasil era o pintor Benedito Calixto antes de desaparecer na Europa. Pau-Brasil é o Sr. Catulo,

quando se lembra do Ceará e o meu amigo Menotti quando canta o Brás (Andrade, 1990, p. 51).

Embora não se deva confundir as perspectivas dos autores (persona) e as perspectivas expressas no interior das obras (narrador, eu lírico, eu cancional etc.), com o andar deste ensaio ficará claro que a maneira como Oswald entende Catulo tem parentesco com as sínteses que faz em sua poesia, bem como as contradições da leitura de Mário sobre o letrista podem ser aproximadas à organização tensiva de sua obra-prima e de uma parte de seus poemas.

Em “Getúlio da Paixão Cearense”, já citado, um ambicioso ensaio sobre como a música popular foi e não foi incorporada para a construção de uma música nacional pelo Estado Novo, talvez exista uma resposta a essas tensões. Primeiro, na observação de que o nacionalismo musical modernista estava mais interessado na estilização da cultura popular rural do que na incorporação da cultura popular urbana emergente. Por esse viés, Catulo está mais próximo do projeto modernista do que poderia parecer. Tanto é assim que “Rasga coração”, do compositor maranhense, está presente no *Choros nº 10*, composição que é considerada por Wisnik e Squeff como uma “espécie de condensação de um projeto musical [no caso, de Villa-Lobos] distribuído esparsamente pelas múltiplas obras” (2001, p. 174). Enquanto a música popular urbana contemporânea ao modernismo será manipulada pelo governo de Getúlio por meio de intervenções no Carnaval, outras variações da cultura popular serão “sinfonizadas” pelo maestro modernista.

Em “Noturno”, vale arriscar que Oswald, não programaticamente, estaria realizando um gesto análogo? No poema, o autor cita mas desloca os versos de Catulo. O incomparável luar do sertão continua, mas “lá fora”. “Aqui dentro” pode ser a cidade, prefigurando a verdadeira oposição axial do “Manifesto Antropófago” (1928) e de *Macunaíma* (1928) entre Mato Virgem (selva/sertão) e São Paulo e Rio (cidades), passando ao largo da representação do mundo rural, protagonista no romance de 30.³ Ou pode ser, mais coerente à seção em que o poema se encontra, a sede da fazenda, a cidade pequena no campo, o vilarejo. Com essa diferença, que vai nos ajudar a avançar mais um pouco, o poema assume a perspectiva do urbano ou do prolongamento do urbano no rural, ao passo que a rapsódia de Mário

3 Devo a observação sobre a ausência de mundo rural em *Macunaíma* e sua predominância no romance de 30 ao professor Homero Vizeu Araújo, a quem agradeço.

de Andrade, com não poucas doses de melancolia, sob o signo de saturno, assumiria a perspectiva da impossível coexistência pacífica da mata e do sertão com a cidade e seu desenvolvimento.

A modulação oswaldiana a Catulo também acontece de outro modo, mais sutil, ao partir da toada para o *noturno*. O gênero musical erudito remonta ao século XVIII e refere-se a trabalhos que eram performados ao sereno, em geral tarde da noite (por volta das 23h) – Mozart usaria o termo “Serenata notturna”, por exemplo. A toada, mais antiga, do século XVII, de origem hispânica, refere-se a uma canção curta, secular ou sacra, em geral entoada por uma só pessoa, acompanhada ou não de um instrumento.⁴ Daqui recolho mais um indício para a hipótese aventada em seguida: a filiação da forma “noturno” é erudita, orquestral e refere-se a uma saudação sofisticada à natureza, enquanto a “toada” de Catulo é popular, solo e performa, comumente, as dores particulares, subjetivas, incluindo as saudades, como é o caso desses versos do compositor maranhense.

Se até aqui me faço entender, as hipóteses são as seguintes: na epigramática forma de “Noturno” há uma leitura de Brasil. Por mais que seu autor expresse que “Pau-Brasil é Sr. Catulo”, percebemos que a referência ao cancionista é modulada pelo poeta, tal como depois seria modulada musicalmente por Villa-Lobos. Sai de cena a subjetividade lamuriosa da canção – em que Mário de Andrade, por sinal, vê um quê de artificiosa – e entra um tipo enxuto de objetividade, cujo *locus* é o mato ou a mata, mas em que já acusamos aqui traços de alta cultura que indicariam um lugar mais específico. O pressuposto é que a objetividade do poema, sua possibilidade de épico, seria uma subjetividade ou uma posição de classe objetivada, tal como observa Adorno em relação ao romance burguês, em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (Adorno, 2003).

Iremos agora nos despedir em parte do compositor, e, avançando mais um pouco em nossa análise do poema, o ensaio de Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, decerto contribui muito para a leitura de “Noturno”, se o entendermos como uma súmula possível da poética oswaldiana. O argumento schwarziano é bastante conhecido de todos, mas convém retomar, sobretudo porque as leituras desse texto em geral apagam as ambivalências que o crítico observa na poesia oswaldiana e que serão de grande valia aqui.

4 Ambas as definições extraídas do dicionário *Oxford Music Online*, consultadas em 14 de maio de 2021.

Schwarz (1987, p. 12) identifica um procedimento da poética oswaldiana, que, voltada para os objetos, ou dando tratamento objetual aos fenômenos, absorve o procedimento industrial, concebendo “um caminho moderno para a generalização da cultura exigente” – em contraste com a poética parnasiana –, e filtrando o excesso de subjetividade, característica da renitente, no Brasil, estética romântica, em certa medida, digo eu, relacionada à condição de nação que se faz independente sem se desfazer de estruturas caras ao mundo pré-burguês, mormente a escravidão e a monarquia. Em síntese bastante conhecida, Schwarz comenta:

A sua matéria-prima [a do poema] se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado *por definição* – à dignidade de alegoria do país (1987, p. 12, grifo do autor).

(Decerto não escapam ao crítico as formulações benjaminianas de “alegoria”, gesto que, na aproximação de objetos, responde à transitoriedade, se instalando onde “o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (Benjamin, 1984, p. 245-246), cujo fundamento em Oswald seria “realista”, em oposição a “símbolo”, cuja operação romântica teria estabelecido uma relação entre “manifestação e essência” (Benjamin, 1984, p. 182). Contudo, mais adiante no ensaio, Schwarz identifica na produção oswaldiana o “estatu de emblema pátrio não oficial”, o que mais se aproxima da totalização um tanto pétreo do símbolo do que do rearranjo próprio da alegoria, que precisa continuamente medir os elementos que relaciona para proporcionar novas versões interpretativas de sua matéria. Na leitura de Schwarz, “Pobre alimária” seria símbolo ou alegoria do país? E “Noturno”?⁵

A combinação, de Brasil-Colônia e Brasil burguês, ainda recuperando o argumento de Schwarz, assumiria um peculiar “ufanismo crítico” (1987, p. 13), crítico porque aponta para uma combinação de avanço e atraso patente na sociedade – expondo diretamente, em vez de esconder, o descompasso histórico que nos estruturaria –, e ufanista porque comporta certo otimismo, euforia ou mesmo uma prefiguração da humanidade pós-burguesa, “desrecalcada e fraterna”, como se esse disparate pudesse

5 Tomando como referência a versão gravada por Eduardo das Neves, não há menção direta ao Brasil em “Luar do sertão”. Não somente por isso, mas creio que a relação da canção com o país não seja nem de símbolo, nem de alegoria, mas de alusão, entrevista na relação entre a origem da voz na cidade e a matéria sertaneja sendo evocada.

conviver e avançar rumo a um país futuroso. O crítico identifica, mas não sublinha, a raiz da ambivalência da poesia oswaldiana, que no limite é também uma arapuca para a modernidade brasileira: com o “expurgo do acessório” (Schwarz, 1987, p. 18), combatem-se a cultura do diploma na parede, a cordialidade e a retórica dos jurisperitos, mas concomitantemente importam-se, pela estética, os valores da otimização, da eficiência, da versatilidade; todas qualidades importantes no império da mercadoria, que nos ocuparia cada vez mais ao longo do século XX.

Com alguma licença, é o que podemos concluir da seguinte passagem:

Ocorre porém, contrariamente ao esperável, que os ressentimentos não perturbam o estado de inocência de coisas e figuras, ao qual na verdade se integram. O passe de mágica está todo aí: reduzida a um mecanismo mínimo e rigorosamente sem mistério, a subjetividade toma feição de coisa por assim dizer exterior, de objeto entre os demais objetos, tão cândida e palpável como eles (Schwarz, 1987, p. 20).

Ao que complementa na página subsequente, “a suspensão do antagonismo e sua transformação em contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo, vem de par com a sua designação para símbolo do Brasil”. Note-se bem: símbolo, não alegoria.

(Na paralela, ao subsumir o luar do verso de Catulo, e, por derivação, a cultura popular/popularesca que ele representa, Oswald com efeito dá um passo à frente em relação a uma parte dos atrasos nacionais, da exclusão dos elementos populares, em específico. Seu procedimento, em “Noturno”, é de síntese, uma síntese modernizante, que troca o patamar do debate. Mário de Andrade, por sua vez, faz a crítica ao que teria de “falso popular” em Catulo e procura um caminho à frente que talvez não precise encapsular em símbolo a nova forma.)

Seguindo o argumento, Schwarz menciona a dissertação de mestrado de Carlos Berriel, *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*, que aponta para certa homologia entre a estética de Mário de Andrade e a experiência acumulada da elite paulista no que tange à autonomia de seu comportamento em relação à elite global, a combinação de voracidade cosmopolita e conservadorismo doméstico, a compreensão da vocação agrícola brasileira como algo da ordem do moderno e a distância em relação ao conservadorismo “defensivo e xucro” do restante do país (Berriel, 1987, p. 22); ou seja, no que provoço, uma elite progressivamente conservadora, cujo progresso se revela na comparação com os modelos de outras elites,

mas cujo conservadorismo passa por estabelecer suas práticas e pela ampliação de sua zona de ação contra um poder outro, em ocaso.

Gostaria ainda de me valer um pouco mais da leitura de Berriel, mas movê-la do Mário de *Macunaíma* para o Oswald de *Pau-Brasil*. A reconstituição da elite paulista feita pelo pesquisador (Berriel, 1987, p. 28-33), especialmente no que concerne à localização dos Prado (lembre-se de que Paulo Prado é autor do entusiasmado prefácio do livro de poemas) como uma elite interessada em dominar outras etapas da produção do café que não somente o plantio, de perfil agrário mas modernizante, e nacionalista, ajuda a iluminar, por contraste, a perspectiva que rege o poema, em oposição à perspectiva que rege *Macunaíma*.

Mário, “o único escritor da primeira geração modernista que não passou pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco” (Miceli, 2012, p. 106), parece não erigir por princípio de sua rapsódia a adoção integral do ângulo daquela nova elite emergente paulista, até por isso reclama, para voltar a Benjamin, da adoção de uma leitura simbólica de nacional *versus* estrangeiro no embate entre *Macunaíma* e *Piaimã*, por exemplo, em carta a Manuel Bandeira. Por hipótese, a ser desenvolvida noutro momento, o autor lutava para construir em *Macunaíma* uma alegoria da difícil condição de um país cuja modernização lhe retirava o que lhe fosse característico, ao mesmo tempo que, por razões civilizadas e pela impossibilidade de se evitar o progresso, sobretudo na periferia, não haveria como saudar o Brasil novecentista.

A saída de o herói virar estrela após a perda da muiraquitã, pedra que numa das leituras pode simbolizar “a ligação eterna, espiritualizada, entre o povo brasileiro e a natureza tropical” (Berriel, 1987, p. 21), figura, portanto, carregada de inevitável perda de um futuro, que não mais será, e sem orgulho de um passado, que foi o que foi, a despeito da sobejante e cintilante cultura brasileira reunida pelo autor na construção do livro como materialidades alegóricas. O processamento modernizante da cultura popular não parece uma alternativa tão disponível para Mário quanto era para Oswald, o que se revelaria na diferença com que ambos tratam a obra de Catulo. Para ilustrarmos essa diferença, eis como *Macunaíma* aparece tocando sua violinha na obra homônima:

Acordava esperto no outro dia e erguido na proa da igarité com o argolão da gaiola enfiado no braço esquerdo, repinicava na violinha botando a boca no mundo cantando saudades da querência, assim:

“Antianti é tapejara,
– Pirá-uauau,
Ariramba é cozinheira,
– Pirá-uauau,
Taperá, onde a tapera
Da beira do Uraricoera?
– Pirá-uauau...” (Andrade, 2017, p. 183)

Forçando um pouco a nota, convido a leitora ou o leitor a conferir em *Choros nº 10* de Villa-Lobos se a síntese de “enorme repertório de significantes musicais diversos da música indígena (constantemente recorrente), africana (mais rara e circunstancial), popular rural, urbana e suburbana (aglomerados em constantes recombinações)” (Squeff; Wisnik, 2011, p.166), a qual não se assemelha à síntese que Mário de Andrade procurou dar às cantigas de violão ou viola em sua obra, isso se não considerarmos todo o *Macunaíma* como uma estrutura sinfônica, afinal, seu narrador ponteou na violinha e, em toque rasgado, botou a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos do herói de nossa gente.

Em minha um tanto apressada tese de doutorado, procurei ler Mário de Andrade e Oswald de Andrade à luz da maneira como mediavam na forma estética uma experiência histórica paulista daqueles anos e como elaboravam uma perspectiva distinta sobre o progresso em suas poesias iniciais (Leite, 2013). Àquela altura, a conclusão foi de que Oswald havia obtido uma forma mais sintética por meio de uma postulação de vanguarda mais definida, tal como se de um ponto futuro enxergasse, pelos poemas, sua prefiguração no presente, ou no passado, se pensarmos nesse movimento que ambos realizam ao Brasil do campo, do sertão e da selva. Mário, por sua vez, pagava o preço de estar ancorado ao presente e às suas tensões, e só com a sequência dos livros equacionaria sua síntese, num notável arrefecimento desse vetor para o futuro; um preço, cabe dizer, que torna mais tensiva a obra deste do que daquele.

Por outro caminho, poderíamos nos aproximar da seguinte leitura de Berriel,

Quando Mário de Andrade vacila entre os gêneros, na dança entre romance e “romance”, na verdade, agita-se no fundo a questão da aceitação de um “capitalismo verdadeiro” para o Brasil, entendido como tal uma sociedade antagonizada essencialmente entre burgueses e proletários, com uma intensa divisão do trabalho, regida

contratualmente em detrimento dos direitos do costume e da tradição, societária em vez de comunitária, tendente ao urbano em detrimento do rural, e acima de tudo industrializada (1987, p.14-15).

para defender que a vacilação de Mário de Andrade em *Macunaíma* é tomada de partido de Oswald de Andrade em “Noturno”, e essa questão pode se revelar na diferença com que tratam a figura de Catulo e sua obra.

A leitura de Brasil que há nos três versos – relembro: *Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano* –, um símbolo, um caráter (em contraposição ao herói sem nenhum caráter), um diagnóstico ou prognóstico do “capitalismo verdadeiro” para essas terras, um capitalismo de descompasso, que é resultado concreto de nosso lugar na orquestra das nações – um Brasil burguês mais ou menos a reboque da aceleração dos centros do capital e um Brasil “colonial” cujos avanços dependem da posição das elites locais em relação à nossa população, espoliando mais ou espoliando menos conforme as necessidades e a leitura de conjuntura dessas elites (aqui me valho, em termos, dos argumentos de Oliveira (2013); esse comportamento à la bolsa de valores de uma elite que toma por ativo as vidas do restante da população tem um quê do que seria o comum nas sociedades “pós-burguesas”.

Tão interessante quanto o procedimento ou a síntese oswaldiana em “Noturno”, que creio ser um dos princípios de sua poética nos anos 1920, é a maneira como essa interpretação é apresentada, assim como as particularidades formais que reforçam essa perspectiva nesse poema. Aqui volto à análise mais formal dos primeiros parágrafos deste capítulo.

É notável e evidente que o quadro é apresentado pelo eu do poema sem qualquer exasperação, como uma narração em terceira pessoa, descritiva, de como as coisas são. *Lá fora o luar continua e o céu divide o Brasil como um meridiano* poderia ser sua assertiva. Mais do que essa aparente isenção, com efeito, há uma perspectiva de classe ideologicamente objetivada – avançando um pouco, homóloga à perspectiva de certa fração da elite paulista daqueles anos – e salta aos olhos a total ausência de sinais de pontuação, que, com o auxílio de um ensaio não tão retomado de Adorno, proporciona ângulos ainda mais profícuos para a leitura que estamos ensajando.

Os “sinais de pontuação”, tomados como “sinais de elocução” (Adorno, 2013, p. 142) pelo filósofo, isto é, como operadores da linguagem do autor para o leitor, próximos à música no que tange à elaboração da atmosfera

em que a linguagem verbal se desenvolve, sua ausência ou, de fato, sua ocultação (Adorno, 2013, p. 142) – porque estariam ali suprimidos, talvez, uma vírgula depois de “continua” e um ponto-final – reforçam a visada sem ênfase, impessoal, que pelos avessos absolutiza os nomes e confere ao fenômeno uma espécie de condição *sub specie aeternitatis*, que dificilmente pode ser lida sem as notas eufóricas percebidas por Roberto Schwarz – os verbos no presente do indicativo, “continua” e “divide”, contribuem para essa noção de presente eternizado.

Adorno avança mais, observando o quanto os sinais de pontuação são reveladores da maneira como o poema se comporta diante do mundo e de como a voz do autor se esgueira por entre os versos:

Diante dos sinais de pontuação, o escritor encontra-se em permanente perigo; se fosse possível, quando se escrever, ter o controle sobre si mesmo, seria perceptível a impossibilidade de usar corretamente qualquer sinal de pontuação, e se desistiria de escrever. Pois as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão: nos sinais de pontuação, a promissória que o escritor tomou da linguagem é cobrada em protesto (Adorno, 2013, p. 148).

Vertido à leitura de “Noturno”, permite dizer que se a ideologia bacharelesca sai pela porta, entra pela janela um dos braços da ideologia moderna, ou até pós-burguesa, como alerta Schwarz, ou pós-moderna, que a tudo comporta, no limite, pela redução dos fenômenos a seus valores de troca, ou à imagem desses valores. É revolucionário estética e politicamente, mas a revolução que promove é da perspectiva de uma elite contra a da outra, e não do que seja “o povo” contra a elite. De volta a Berriel, com relações, portanto, à perspectiva da elite cafeicultora paulista, principal financiadora do modernismo.

Mesmo os termos associados à modernidade, a saber, “trem” e “meridiano”, não são exatamente modernos. O trem, ou melhor, a locomotiva, é uma invenção do começo do século XIX e, como lembra Hobsbawm, transforma mais pela “extraordinária extensão da construção das linhas de estradas de ferro” do que pela velocidade do transporte (1979, p. 69). Os debates sobre o estabelecimento de meridianos, por sua vez, remontam a milhares de anos atrás, embora a necessidade de estabelecimento de marcos comuns e uma hora comum a todas as nações, como era de se esperar, está relacionada à intensificação das navegações e do comércio, chegando ao consenso

que temos hoje somente em 1871, após extensos debates políticos (Seeman, 2013). De todo modo, é curioso perceber que tanto trens quanto meridianos apontam para o desejo de um “mundo unificado” (título de um dos capítulos do livro de Hobsbawm há pouco referido). Ou seja, “Noturno” não carrega a estranheza palpável das últimas novidades, como em alguns poemas de *Pauliceia desvairada* ou de *Alguma poesia*, e mesmo nos poemas da seção “Postes da Light”, de *Pau-Brasil*, mas traz novidades já integradas, incorporando o mundo natural.

Se a leitura feita por Roberto Schwarz de “Pobre alimária” aponta como uma série de violências implícitas estrutura e dá tutano à experiência moderna paulista, eu gostaria de apontar para uma segunda forma de violência, ainda mais invisível, sem as cambalhotas anedóticas do bufão e sem o humor amargo do arlequim. Trata-se da violência de “Noturno”, silenciosa, imparável, espalhando a malha ferroviária e compartilhando o Brasil do poema. Violência que sequer está na descrição imantada das coisas, mas na perspectiva que toma partido do futuro, transformando a subjetividade em “objeto entre os demais objetos”. Uma violência que nem sequer diz “chega de saudade”, porque seu avanço é menos subjetivo.

Aqui o limite é tênue e se poderia dizer: mas Oswald, objetivamente, está plasmando a perspectiva progressista em poesia, não necessariamente aderindo a essa perspectiva. É isso mesmo, e as formulações aqui têm por pressuposto a objetividade da foma estética, estando portanto interessadas na perspectiva impressa no poema e não na perspectiva do poeta. Seguindo as leituras de Berriel e Schwarz e pensando na mudança na estética na literatura de Oswald nos anos 1930, voto, ao menos, numa leitura ambivalente dessas formas, senão na elaboração da face intrinsecamente autoritária da modernidade que se mostrará em formas estéticas, políticas e sociais no século vinte brasileiro adentro. E é essa violência, tão explícita hoje porque exacerbada, que é meu pio de coruja particular quando sempre consigo puxar pela memória esse poema. Ou seja, às vezes penso que também é essa “brutalidade soft” que torna o poema tão memorável.

Antes do fim, vale sublinhar que não é incomum que a crítica trate a poesia inicial de Oswald, o primeiro romance, seus manifestos etc., como tão somente revolucionários; o que este ensaio não discorda de todo, desde que não se pense numa revolução popular ou para o popular, que aqui ganhou uma de suas faces na figura de Catulo. Em que se pesem a agudeza de leitura e a notável erudição, “Uma poética da radicalidade”, de Haroldo de Campos, faz esse desserviço, assumindo quase a condição de uma

propaganda da crítica literária a favor de Oswald. Em escala menor e de outro modo, também estranha que Schwarz coloque à porta do sobrado oswaldiano dois leões, Lenin e Brecht, mesmo fazendo a ressalva:

Sem desconhecer a diferença política e estética entre esses três homens, vale a pena assinalar um certo horizonte comum ditado na época pela crise geral da ordem burguesa e pelas perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas abertas pelo progresso industrial (Schwarz, 1987, p. 12).

Crise geral da ordem burguesa no Brasil do começo dos anos 1920? Em São Paulo? Perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas? Progresso industrial?

Caberia recuperar mais minuciosamente o contexto da sociedade paulista do começo do século XX a ver se essa comparação se sustenta. E então reler o ensaio de Schwarz observando as vezes em que o crítico aponta a construção ambivalentemente autoritária da poética oswaldiana, sua tendência ao símbolo, sua objetivação, sua velocidade, sua eficiência, sua dança ágil e violenta emulando certo à vontade em relação ao modo de ser das mercadorias no mundo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Org. da edição alemã: Rolf Tiederman; tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Dielia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas, volume X: Telefonema*. 2. ed. Introdução e estabelecimento de texto de Vera Chlamers. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Dimensões de Macunaíma: filosofia, gênero e época*. Dissertação de Mestrado – Campinas, Unicamp, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

HOBBSAWM, Eric. J. *A era do capital*. Trad. de Luciano Costa Neto. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio Leite. *Que horas eram para Mário e Osvaldo?* Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio Leite. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: a formação da canção popular urbana brasileira*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEEMAN, Jörn. *Linhas imaginárias na cartografia: a invenção do primeiro meridiano*. *Geograficidade*, v. 3. Primavera, 2013.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 129-191.

TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

Telas e janelas da canção: intermedialidade em Adriana Calcanhotto

Carlos Walter Soares
Cinara Antunes Ferreira

*Transito entre dois lados, de um lado
Eu gosto de opostos
Exponho o meu modo, me mostro
Eu canto para quem?*

*[...] de vez em quando
uma canção sozinha
responde a todas
as perguntas.*

Adriana Calcanhotto

Adriana Calcanhotto combina elementos artísticos de um modo muito particular, bebendo de fontes artísticas diversas, como o Samba, a Bossa Nova e o Tropicalismo. Este último, frequentemente apontado como uma de suas principais influências, é um movimento que, à maneira da Antropofagia Modernista, tem em sua concepção a ideia de deglutição de várias tendências para a produção de uma arte brasileira. Canções como “Parangolé Pamplona”, “Vamos comer Caetano” e “A mulher Pau-Brasil” têm uma relação com o Tropicalismo e com a Antropofagia, por fazerem referência direta a esses dois movimentos desde os seus títulos. Por outro lado, Adriana tem canções que possuem uma relação menos direta com as referidas propostas estéticas, porém consistentes, como é o caso de “Negros – Aquarela do Brasil”, “Tons” e “Grafites”, as quais tematizam questões da brasilidade, ao mesmo tempo que estabelecem relações com outras artes.

Segundo Eucanaã Ferraz, a atenção de Adriana está permanentemente voltada para o que não é música, e sua carreira musical parece o resultado de uma atuação da artista na “fronteira” (2016, p. 26). O autor destaca que a compositora interessou-se por uma série de traços do Tropicalismo, incorporados pela Música Brasileira nos anos que o seguiram, possibilitando inúmeras combinações: a transgressão; a diluição de fronteiras entre alta e

baixa cultura, entre o nacional e o estrangeiro; o manejo da tradição musical como acervo aberto, atemporal; o cruzamento de diferentes artes e materiais heteróglitos; o gosto por choques estilísticos e formais; a intuição e o improvisado ao lado da rigorosa elaboração formal e constante pesquisa; e, ainda, o entendimento da música popular como instância privilegiada para captação, experimentação, síntese e projeção de sentimentos, linguagens, comportamentos, estéticas (2016, p. 19).

Considerando a produção de Adriana como uma arte de fronteira, propomos pensá-la a partir do conceito de intermedialidade. Além das relações intermediais (entre letra e música) inerentes ao gênero canção, levaremos em conta o aspecto visual presente em suas composições. Para tal, analisaremos a intermedialidade na canção “Esquadros”, que está em *Senhas* (1992), seu segundo álbum, a partir da qual teceremos comentários sobre outras peças de sua autoria. Rafael Barbosa Julião aponta que “Esquadros” pode ser considerada uma espécie particular de manifesto estético, que condensa algumas das questões-chave dos recursos estilísticos de Adriana Calcanhotto, e também de seu compromisso com os elementos basilares da modernidade (2020, p. 22).

Buscaremos, portanto, analisar a presença de uma pictorialidade em suas canções, que remete a outras mídias, como a pintura ou o cinema, no intuito de mostrar o quanto, ao colocar em jogo linguagens distintas, sua produção posiciona a música brasileira em um entrelugar, ou seja, em uma zona de contato que promove deslocamentos com vistas a um processo de ressignificação dos aspectos artísticos nacionais.¹

No texto “A fábrica da canção”, Adriana expressa sua predileção pelo entrelugar quando afirma que prefere “uma espécie de artista que gosta da linha de fronteira” (2008, p. 46). Daí suas afinidades com a Tropicália e a Antropofagia, frequentemente apontadas pela crítica. Ferraz afirma que as tentativas de definição mostram pontos em comum que acabam por constituir o retrato de algo coerente de uma compositora e cantora surgida no início da década de 1990 (ano de seu primeiro álbum, *Enguiço*), que dá continuidade às experiências renovadoras da música popular surgidas 30

1 O conceito de entre-lugar foi abordado primeiramente pelo autor palestino Edward W. Said (1935-2003) em seu livro *Fora do Lugar* (1999), no qual apresenta de forma elucidada como os indivíduos se tornam conflitantes, pois não se sentem pertencentes a lugar algum, seja por questões geográficas ou simplesmente por crise existencial. A partir do conceito de Said, propõe-se pensar o entrelugar que a canção de Adriana Calcanhotto ocupa, enquanto zona de contato entre mídias.

anos antes. Nesse sentido, observa-se, por exemplo, a busca por combinações desassombradas entre os repertórios da literatura, das artes plásticas de vanguarda e de outras referências, como canções de apelo romântico e de largo sucesso comercial (Ferraz, 2016, p. 13).

A intermedialidade é um conceito que ganha espaço nas pesquisas atuais e tem substituído os estudos interartes, por ser mais abrangente. Claus Clüver afirma que a intermedialidade pressupõe o cruzamento de fronteiras, implicando todos os tipos de “inter-relação e interação entre as mídias” (2011, p. 9). Irina Rajewsky, por sua vez, propõe subcategorias para teorização das práticas midiáticas, a partir da análise de três grupos de fenômenos distintos: 1) intermedialidade enquanto transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários; 2) intermedialidade enquanto combinação de mídias, o que inclui a canção, a ópera, o filme e o teatro; 3) e intermedialidade enquanto referência intermidiática, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência em uma pintura à fotografia (2020, p. 19).

Os três grupos de fenômenos intermidiáticos propostos por Rajewsky podem ser observados nas canções de Adriana Calcanhotto. A transposição midiática, por exemplo, manifesta-se em canções feitas a partir de textos literários, como é o caso de “A fábrica do poema”, canção composta a partir de um poema de Waly Salomão. A combinação de mídias, característica do gênero canção, que se constitui de letra e música, também está presente no trabalho de Adriana quando ela combina, música, teatro e performance, em suas apresentações e clipes, ou música e pintura, em suas letras com sugestões picturais e suas capas de disco, que combinam cores e enquadramentos. Por fim, a referência intermidiática dá-se em muitas de suas canções, quando a compositora faz referências a outras artes, obras e artistas, como Caetano, Almodóvar, Frida Khalo e Guimarães, entre tantos outros.

Adriana Calcanhotto admite a intermedialidade como uma proposta de trabalho, na medida em que reconhece que sua trajetória artística sempre foi marcada pelo diálogo entre música, artes plásticas, cinema, teatro, performance e literatura:

Gosto muito de ler sobre artes plásticas, acompanhar o que acontece, seguir mais de perto a carreira de um artista. As soluções e as dúvidas do mundo plástico influenciam a minha obra, tanto a musical quanto a performática, ou mesmo a plástica. Durante muito tempo

senti que havia uma divisão, ficava em dúvida se seguia uma carreira nas artes plásticas, na música ou no teatro, mas a verdade é que isso não é mais tão dividido (Adriana Calcanhotto *in* Weinschelbaum, 2006, p. 79).

Nessa afirmação, fica evidente o trânsito de Adriana por diferentes artes, com atuação, inclusive, como artista plástica, conforme alguns depoimentos seus. O interesse pelo pictural pode ser observado em alguns projetos gráficos das capas de seus discos, em que ocorrem, segundo Ferraz, realizações daquela tendência ao “enquadramento”, compreendida como um modo de ver o mundo – “eu vejo tudo enquadrado” – sob a força da compreensão da inteligência, do ordenamento, como se geometria, esquadria, moldura fossem representações de um espírito que se realiza no olhar (Ferraz, 2016, p. 30). As capas de *Enguiço*, *Senhas* e *Marítimo* são exemplos do projeto de Adriana Calcanhotto de uma arte situada na fronteira entre música e artes plásticas, pois, além do enquadramento, tais capas apresentam as cores vibrantes, mencionadas em “Esquadros”, e a intertextualidade com o Tropicalismo, na figura do parangolé.

Com o propósito de examinar as relações entre letra, música e imagético, buscamos subsídios nas proposições de Liliâne Louvel em seu artigo “Nuanças do pictural” (2012), em que estabelece uma tipologia das descrições pictóricas na literatura, conforme segue: 1) O **efeito quadro** que produz uma “sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” à pintura ou ao quadro; 2) A **visita pitoresca** que sugere cenas “suscetíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores” remetendo a seus equivalentes picturais; 3) A **hipotipose** que “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva”; 4) Os **quadros vivos**, nos quais “os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação”; 5) O **arranjo estético ou artístico** que se encontra, “preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é, assim, revelada”; 6) A **descrição pictural**, na qual o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da éfrase; 7) A **éfrase**, um exercício literário que visa recriar uma obra de arte, passando do visual para o textual. A éfrase apresenta o maior grau de saturação pictural (Louvel, 2012, p. 50-60).

Todas as modalidades apontadas por Louvel, com exceção da **hipotipose**, do **arranjo estético** e da **descrição pictural**, implicam uma equivalência a “escolas de pinturas” ou quadros/pinturas existentes. Um passeio pelas canções de Adriana Calcanhotto permite observar a presença de algumas modalidades do pictural propostas por Louvel, como em “Inverno” (com letra de Antonio Cícero), que temos o **arranjo estético** que remete a uma paisagem surrealista, com aparições de um avião, um leão e um inverno glacial no Leblon:

No dia em que fui mais feliz
Eu vi um avião
Se espelhar no seu olhar até sumir
De lá pra cá não sei
Caminho ao longo do canal
Faço longas cartas pra ninguém
E o inverno no Leblon é quase glacial

Algo que jamais se esclareceu
Onde foi exatamente que larguei
Naquele dia mesmo
O leão que sempre cavalguei

Ou a **vista pitoresca** em “Parangolé pamplona”, em que a descrição do parangolé é “suscetível de ser pintada”, remetendo a seu equivalente pictural, no caso, os “Parangolés”, de Hélio Oiticica:

O parangolé pamplona você mesmo faz
O parangolé pamplona a gente mesmo faz
Com um retângulo de pano de uma cor só
E é só dançar
E é só deixar a cor tomar conta do ar

O *Parangolé* foi criado no fim da década de 1960, como resultado das experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro. Considerado por Hélio Oiticica a “totalidade-obra”, é o ponto culminante de toda a experiência que realiza com a cor e o espaço. Apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. Estandartes, bandeiras, tendas e capas de vestir prendem-se nessas obras, elaboradas por camadas de panos

coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que suas estruturas se revelam.

Os *Parangolés* ampliam a participação do público na medida em que sua ação não está mais restrita ao manuseio, como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista, que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público. Ao mesmo tempo, pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação. Trata-se de deslocar a arte do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação e da participação (Favaretto, 1992). Assim como a obra de Oiticica, a canção de Adriana propõe que o espectador faça o seu próprio parangolé, escolhendo a cor de sua preferência e colocando seu corpo em ação na dança, tendo assim uma participação ativa no processo criativo. O público deixa de ser passivo diante da obra para se tornar a obra. Nisso, a artista deixa entrever sua afinidade com a concepção de antiobra de Oiticica, que vê a arte como algo que pode e deve ser praticado por todos.

O mundo enquadrado

Do ponto de vista musical, a macroestrutura formal de “Esquadros” é constituída de duas partes, a primeira em modo maior e a segunda, o refrão da canção, no homônimo menor (Figura 1). Essas duas seções são construídas sobre estruturas harmônicas de quatro acordes preponderantemente organizados sobre o ciclo de quintas, que, por conta de sua característica sonora, fornece ao ouvinte a sensação de direcionamento e encadeamento, o que reforça a ideia de andar pelo mundo expressa na canção.

Um olhar mais atento, no entanto, revela que a seção A abarca construções melódicas distintas, sendo possível observar três variações melódicas significativas. A primeira dessas variações (a) é construída a partir do verso “Eu ando pelo mundo” até “Frida Kahlo Cores”, e se repete ao longo da canção com letras distintas e pequeníssimas variações melódicas. A segunda variação (a’) apresenta uma construção melódico/poética peculiar, pois há uma espécie de elisão entre a palavra “protetora” que pertence à estrofe anterior e “Eu quero chegar antes”, gerando a sensação de se ouvir a frase “proterora/(Ah) eu quero chegar antes”, o que demonstra a flexibilidade com que a compositora manipula os versos, tendo como arcabouço a estrutura harmônica comentada. Já a terceira variação (c), que compõe a

seção A, é a mais expressiva delas em nossa ótica, por conta de sua construção melódica ímpar e pelo salto de quinta justa ascendente concomitante à palavra “ca-dê”, que sugere a busca de algo ausente que perpassa toda a música. Tal variação melódica dá suporte musical ao verso “meu amor cadê você? eu acordei não tem ninguém ao lado”, que se caracteriza por ser o trecho melódico mais agudo, sendo o ponto culminante da melodia e destacando a expressão textual da letra.

Seção A (modo maior)

A F#m7 Bm7 E7

A seção B

Seção B (Refrão)

Am Dm (Am) F E7

Figura 1.

A letra da canção correspondente à primeira seção musical (A) compõe-se de versos irregulares e traz a expressão de um sujeito lírico que ora apreende o mundo em movimento, através dos sentidos, como se fosse uma câmera, ora se questiona sobre o sentido da existência das coisas. A seção correspondente ao refrão (B), em modo menor, revela o olhar do sujeito cancional a partir de quadros e telas. Trata-se de uma letra em que a sensorialidade e as oposições têm papel preponderante na significação. Musicalmente, essas oposições se revelam na alternância entre o modo maior e o menor referidos. Além disso, as duas seções são sustentadas por uma levada de baião, que abarca os afetos antagônicos da letra.

Na primeira estrofe, há duas referências pictoriais importantes, o cinema de Pedro Almodóvar e a pintura de Frida Kahlo, que sugerem as lentes pelas quais o eu poético vê o mundo:

Eu ando pelo mundo prestando atenção
Em cores que eu não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo, cores

Tanto Pedro Almodóvar quanto Frida Kahlo são ícones culturais que trabalham o pictural de forma especial em suas expressões artísticas e têm

propostas estéticas que dialogam pelo uso de cores fortes e vibrantes que visam representar sentimentos e afetar o espectador, visual e emocionalmente. São dois artistas que se colocam na contramão de uma estética convencional, tratando de temas subjetivos e sociais de modo transgressor, na medida em que denunciam violências e injustiças e combinam elementos biográficos e sociais em suas produções. Tal combinação é observada na poética de Adriana Calcanhotto, quando o eu cancional se coloca como artista e afirma ver a realidade com as cores de Frida e Almodóvar.

Mas o sujeito lírico da canção não se limita ao que vê. No escuro, ele ainda se movimenta, apreendendo aquilo que o outro ouve e sente na pele:

Passeio pelo escuro
Eu presto muita atenção
No que meu irmão ouve

E como uma segunda pele
Um calo, uma casca
Uma cápsula protetora

Eu quero chegar antes
Pra sinalizar o estar de cada coisa
Filtrar seus graus

Na ausência de luz, outros sentidos são potencializados, permitindo ao eu poético o contato com sons e texturas, e reforçando a conexão estabelecida pela compositora entre diferentes mídias e artes em sua poética. O propósito de chegar antes para sinalizar o “estar de cada coisa”, ou seja, a existência das coisas no mundo, filtrando seus graus, aponta para uma tentativa de discernimento e ponderação sobre a realidade. Na estrofe seguinte, o eu lírico passa da expressão da subjetividade para a socialidade, ao se colocar como um sujeito que, mesmo cumprindo a função do artista que diverte, sente tristeza pela dor do outro – na figura “dos meninos que têm fome”, ou seja, da parcela da população brasileira a quem falta o básico para sobreviver.

Eu ando pelo mundo divertindo gente
Chorando ao telefone
E vendo doer a fome
Nos meninos que têm fome

Sua canção, portanto, expõe o lugar do artista em um Brasil de disparidades sociais, em que não é garantida a dignidade de forma igualitária. A empatia está presente em diversas outras canções da compositora, revelando um traço que a conecta com um tipo de arte-manifesto. Como exemplo, destacamos “Negros”, em que, a partir da oposição entre o branco e o preto, questões raciais constitutivas da sociedade brasileira são colocadas de modo a produzir reflexões sobre o passado escravista que reverbera no presente de modo latente.

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

Como “Esquadros”, “Negros” tem um caráter pictural, pois a sua letra projeta cenas em que negros e brancos ocupam espaços distintos determinados historicamente pela relação de poder que se estabelece entre eles no período colonial. Aqui cabe uma relação com as pinturas desse período da história brasileira, como as de Jean-Baptiste Debret, que fazia parte da Missão Artística Francesa no Brasil (1817), retratando a vida social da corte, assim como a dos escravizados negros e dos indígenas. No quadro *Um jantar brasileiro* (1827), por exemplo, brancos e negros em uma mesa de jantar ocupam lugares contrastantes, em que negros em pé servem brancos sentados à mesa que, por sua vez, alimentam crianças negras no chão com migalhas.

Assim como “Negros” sugere o enquadramento de questões sociais brasileiras, “Esquadros” supõe o enquadramento a partir de janelas e telas:

Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
Quem é ela? Quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle

As janelas do quarto e do carro se transmutam em telas, que podem ser associadas à pintura, ao cinema ou à televisão com seu “remoto controle”. É importante lembrar que Adriana Calcanhotto lança essa música em 1992, época em que as telas de computador e celular não eram comuns. Por isso, inferimos que a referência à tela e ao remoto controle seja uma alusão à televisão, muito presente na cultura brasileira daquele momento. A inversão de controle remoto para “remoto controle” sugere uma ressignificação que aponta para a falta de controle de um mundo que se apresenta a partir da tela da televisão e de forma enquadrada, ou seja, limitada. De um modo indireto, levando em conta o diálogo estabelecido pela compositora com o Tropicalismo, também é possível relacionar a presença do aparelho de TV na letra à obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica,² instalação que tinha como ponto de chegada um aparelho de TV.

Cabe ressaltar aqui que, no contexto de múltiplas telas a que somos expostos na contemporaneidade, situação agravada pela pandemia da covid-19, essa canção mostra-se mais atual do que nunca, atingindo dimensões que extrapolam seu contexto de produção e possíveis intenções estéticas iniciais. Recentemente, Adriana Calcanhotto lançou o álbum *Só*, diferente de tudo o que a cantora já havia feito: “Eu era levada pelo impulso das notícias, das emoções provocadas através das telas”, conta. E a disciplina foi a companheira de todo o novo processo criativo. “Acordava, fazia café, vinha para o estúdio aqui de casa e escrevia, era quase um surto.” Até o almoço, sempre tinha uma canção inédita. “Como se tivesse a missão de fazer pão todos os dias. Mas não sei fazer pães, só sei fazer canções.” Foi assim que, no final de maio, o disco estava pronto e foi lançado.³ Nesse disco, há canções como “O que temos”, que são fruto direto do contato com as telas e janelas:

Deixe eu te espiar, finge que não vê
O que temos são janelas

2 A obra era constituída por um labirinto de madeira forrado com areia e pedras, que, ao ser percorrido pelo espectador, colocava-o em contato corporal com diversos elementos naturais e culturais do Brasil, como plantas tropicais e araras nativas, num percurso que terminava em frente a um aparelho de televisão ligado. (Itaú Cultural) <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

3 Adriana Calcanhotto lança disco sobre a vida pandêmica, por Paula Calçade | nov 3, 2020 | Entrevista, Pessoas, Pessoas & Ideias. Disponível em: <https://29horas.com.br/pessoas/adriana-calcanhotto-lanca-disco-sobre-a-vida-pandemica/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Deixe eu te espiar, finge que não vê
O que temos são janelas

Em tempos de quarentena
Nas sacadas, nos sobrados
Nós estamos amontoados e sós

As janelas, que já apareciam em “Esquadros”, são o canal através do qual as pessoas se espiam em suas sacadas e sobrados, mas também em suas telas de computadores e celulares, preponderantes no mundo pandêmico. Nesse sentido, percebe-se a recorrência do enquadramento e, por consequência, do pictural nas canções de Adriana Calcanhotto. Segundo Liliane Louvel, algumas descrições ou trechos do texto literário carregam em si elementos picturais, com diferentes graus de saturação, desde a mais sutil até a mais explícita. No caso da letra da canção de Adriana Calcanhotto, observa-se o que Louvel chama de hipotipose, em que o texto “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (Louvel, 2012, p. 54). Como um quadro que se repete, os refrões de “O que temos” e de “Esquadros” pintam a janela e a tela, através das quais o sujeito cancional e o ouvinte interagem com o mundo. A própria estrutura musical harmônica repetitiva que, como vimos, caracteriza a música, sugere o enquadramento, que aprisiona a canção, tal qual uma tela ou quadro.

Após o refrão de “Esquadros”, o que se apresenta como cena são perguntas sobre o destino de automóveis e crianças, o sentido do cantar e a ausência dos afetos:

Eu ando pelo mundo
E os automóveis correm para quê?
As crianças correm para onde?
[...]

Eu ando pelo mundo
E meus amigos, cadê?
Minha alegria, meu cansaço?

Meu amor, cadê você?
Eu acordei
Não tem ninguém ao lado

As perguntas são recorrentes no repertório da artista, o que as caracteriza como canções de cunho filosófico, pois instauram inquietações que permeiam sua produção, como ocorre em “O nome da cidade”, de Caetano Veloso, gravado por Adriana:

Onde será que isso começa?
A correnteza sem paragem
O viajar de uma viagem
A outra viagem que não cessa

[...]

Será que tudo me interessa?
Cada coisa é demais e tantas
Quais eram minhas esperanças?
O que é ameaça e o que é promessa?

Interessante observar que, entremeado a suas perguntas, em “Esquadros”, está o reconhecimento da artista de seu trânsito entre lados opostos, ou seja, o eu poético sabe desde o início que não há respostas para suas questões ou que a resposta está na fronteira, onde é possível considerar os opostos, para quem canta:

Transito entre dois lados, de um lado
Eu gosto de opostos
Exponho o meu modo, me mostro
Eu canto para quem?

Em termos musicais, a oposição se manifesta pela alternância entre os modos maior e menor, que se mostra como característica marcante da estrutura da canção. Além de confirmar o jogo entre opostos proposto, as palavras “trânsito” e “lados” apontam para o entrelugar da cultura brasileira, onde a produção de Adriana Calcanhotto se constitui, sem a pretensão de se limitar a um público ou a um estilo, posto que se reinventa a partir das cores, telas e janelas pelas quais vê o mundo em constante movimento.

Assim, a partir da leitura de “Esquadros”, canção considerada paradigmática da poética da compositora, foi possível observar um percurso realizado na fronteira entre culturas e artes, assim como um compromisso com as questões da realidade social brasileira, o que situa Adriana Calcanhotto entre os artistas mais importantes da contemporaneidade para

pensar o Brasil. Este estudo tentou mostrar o comprometimento estético da cantora/compositora/*performer* que vê nos textos e nas imagens possibilidades de cantar o Brasil, de modo a cumprir sua função social de artista de um contexto em que a canção é um dos principais meios de acesso à cultura.

Referências

CALCANHOTTO, Adriana. A fábrica da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 44-54.

CALCANHOTTO, Adriana. *Pra que é que serve uma canção como essa?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Parangolé: antiobra de Hélio Oiticica. *Digestivo Cultural*, 17 dez. 2022. Disponível em: www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole: anti-obra de Helio Oiticica. Acesso em: 16 mar. 2022.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, n. 2, p. 8-23, 2011. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em: 9 mar. 2022.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. 234 p.

FERRAZ, Eucanaã. Pra que é que serve um livro como esse?. In: Calcanhotto, Adriana. *Pra que é que serve uma canção como essa?*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Frida Kahlo. *História das Artes*, 2022. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/frida-kahlo/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

JULIÃO, R. B. As canções-manifesto de Adriana Calcanhotto: diálogos interartísticos. *Estação Literária*, 24, 2020, 20–37.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo

Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RAJEWSKY, Irina, RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. *Revista Letras Raras*, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

SAID, E. *Fora do lugar: memórias* (J. G. Couto, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 79.

O estudo da canção e do canto popular na universidade: em busca de uma pedagogia decolonial

Caroline Soares de Abreu

As reflexões que apresento neste trabalho evidenciam questionamentos e caminhos investigativos surgidos a partir de minha trajetória formativa enquanto estudante, docente, pesquisadora e cantora. Esta é uma escrita “ativista eticamente responsável”, que, conforme define Denzin (2018a, p. 107), apresenta uma investigação que expressa um compromisso declarado de justiça social, com questionamentos que fazem diferença na vida de pessoas socialmente oprimidas. Eu me alinho, então, aos estudos decoloniais, me reconhecendo enquanto sujeita atravessada por diversas colonialidades.

Como metodologia, proponho uma investigação qualitativa crítica, através da escrita autoetnográfica, conforme define Denzin (2018b, p. 33), i. e., uma prática performativa crítica, que utiliza dados autobiográficos para refletir sobre processos culturais, históricos e ideológicos. Optei por uma narrativa não linear, em que transito entre os conceitos apresentados e as minhas experiências e reflexões, respeitando os movimentos e atravessamentos que fui rememorando ao longo do processo de escrita.

Em minha base familiar, as mulheres são maioria. Oriunda de uma classe social operária, fui a primeira em minha família materna a cursar o ensino superior. Nunca vou esquecer o olhar emocionado do meu avô, Geraldo Soares, quando soube que eu havia passado em primeiro lugar para ser uma professora na universidade – a dimensão simbólica dessa conquista é extremamente potente nesse contexto.

Quando nasci, fui categorizada como branca. Passei toda a minha infância e adolescência sem questionar isso, embora me incomodasse ser uma das poucas crianças da escola que frequentava que não tinha o cabelo liso – até minha própria irmã tinha o cabelo liso! Acho que antes mesmo de eu ter contato com a literatura sobre questões identitárias, foi através da leitura de outras pessoas que percebi que meu pertencimento a um grupo racial não era tão evidente assim. Enquanto para alguns eu era “evidentemente” branca com cabelos crespos/cacheados, para outras eu era “moreninha” ou mulata. Gilliam (1995, p. 533) aponta que o cabelo, dentre todas

as características fenotípicas, é o que “marca a raça e o que mais significa para a mulher”.

Por outro lado, o contato com a literatura antirracista me possibilitou entender um sistema racista perverso no Brasil em que a tonalidade da pele de uma pessoa a privilegia simbólica e economicamente – quanto mais clara, mais privilegiada. E embora eu venha de outros locais de subalternidade, percebo a minha pele no espectro mais claro, dentro da diversidade de tons da pele da população brasileira. Ciente de toda essa complexidade, tenho optado por me definir como “não branca”, alinhada à noção de consciência mestiça proposta por Gloria Anzaldúa (2015), embora entenda que no Brasil há de se ter muita cautela com o conceito de mestiça, deixando claro que não há de minha parte nenhum alinhamento com o que Lelia Gonzalez (1988) definiu como “mito da democracia racial no Brasil”. Tenho optado por fazer esse aparte porque acredito que é uma escolha política, por me enxergar num entrelugar nesse espaço de poder simbólico. Importante frisar que entendo essas e outras questões identitárias como construídas situacionalmente, portanto, não fixas. Mas ressaltar todas essas subalternidades que me atravessam é extremamente relevante na articulação de um pensamento decolonial.

O pensamento decolonial, busca, sobretudo, romper com as diversas colonialidades vividas pelos povos colonizados. Dentre suas diversas proposições, está a abertura a outras formas de produção de conhecimento, valorizando saberes outros, para além daqueles de origem acadêmica (os quais, por sua vez, estão em geral alinhados a uma tradição eurocêntrica). Esses estudos propõem, nesse sentido, a valorização das experiências vividas, procurando restaurar vozes, identidades e histórias dos subalternos.

Parto, então, da minha experiência particular para pensar numa proposta de aproximação dos estudos musicais a partir de uma perspectiva decolonial. Serão necessários breves mapeamentos dos estudos decoloniais e da pesquisa sobre estudos decoloniais em música. Por fim, trago todos esses diálogos para refletir sobre minha atuação profissional, especialmente em relação à prática de docência no curso de música da UFRGS.

Embora este trabalho parta de uma visão epistemológica que vise à valorização de saberes outros, e não estritamente o acadêmico, entendo ser importante, especialmente para este livro que se propõe a estudar os trânsitos entre Literatura e Música, pontuar que em minha formação acadêmica concluí dois cursos de graduação, ambos cursados na Universidade Federal

do Rio Grande do Sul (UFRGS): Letras – Licenciatura em Inglês e Música – Bacharelado em Canto. Desde 2007, atuo como professora efetiva no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Entendo que esse percurso foi bastante importante para o meu entendimento sobre e meu interesse em me dedicar ao estudo da canção popular, uma vez que esta, como produto cultural, transita entre essas duas áreas.

A canção popular tem sido objeto de estudo no Brasil, já há um tempo significativo, nos programas de pós-graduação. Na área da Música, mais precisamente através dos estudos de Etnomusicologia, a música popular passou a receber atenção como uma forma específica de criação, performance e recepção musical. Os programas de Letras, tanto na área da Literatura como na da Semiótica, também têm aberto cada vez mais espaço à canção popular como objeto de análise. No âmbito da graduação, ela vem ganhando espaço nos últimos anos, especialmente no que diz respeito à Música, com a criação de cursos com ênfase na música popular, em função de que, conforme exponho adiante, a maioria dos cursos ainda privilegia o estudo da música erudita ocidental.

Aqui na UFRGS, o professor Luís Augusto Fischer vem trabalhando com uma disciplina específica para o estudo da canção popular em Letras há mais de 20 anos (Fischer, 2016), e na pós-graduação tem orientado pesquisadores que trabalham com o tema (como os colegas e professores Guto Leite e Leandro Maia, e eu mesma).

Em sua inserção na Literatura, Fischer¹ defende que a canção popular ocupou o lugar que tradicionalmente pertenceria ao livro em sociedades com um maior número de pessoas letradas, enquanto consumidores de arte, dado o expressivo número de analfabetos em nossa população nos anos em que ela se solidificou como expressão cultural. Nessa mesma linha, mas pensando em relação aos estudos em Música Popular, Naves *et. al.* (2001, p. 2) apontam:

Uma das principais correntes de estudo da música popular produzidas no Brasil é a que se dedica à sua forma mais bem-acabada e difundida: a canção. Sua hegemonia no Brasil, dentre todas as outras manifestações musicais, em muito se deve à sua atuação impactante nos diversos espaços culturais e entre os diferentes segmentos sociais ao longo do século XX. A canção tornou-se, de fato, o produto artístico de maior penetração em um país de maioria analfabeta.

1 Informação oral.

Meu percurso acadêmico e profissional reflete um trânsito entre as áreas das Letras e de Música, o que me proporcionou o contato com um arcabouço teórico que me permitiu me aproximar dessa manifestação artística tão diversa como a canção popular sob uma perspectiva interdisciplinar. Amparada pelas motivações já expostas, ao longo desses anos de atuação profissional, fui cada vez mais me dedicando ao estudo da canção popular – seja de forma teórica-analítica, seja através do canto popular, enquanto cantora e docente. Entendo que o estudo necessita de uma visada que englobe aproximações com diversas áreas do conhecimento. Para além da secular aproximação dos textos literários e musicais da canção, González (2013, p. 134) aponta que há pelo menos seis textos que convergem em uma canção popular: o linguístico, o musical, o sonoro, o performativo, o visual e o discursivo. Adiante, comenta (2013, p. 191):

El hecho de que la canción popular permita distintas formas de abordaje es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema, para un musicólogo será un plan armónico y formal, para un ingeniero será una mezcla sonora, para un sociólogo será una agenda de acción social, para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico, y para un semiólogo será todas estas cosas juntas y ninguna en particular.²

Longe de tentar dar conta de todos esses elementos ao mesmo tempo, numa tentativa de esgotar as possibilidades de aproximação com o tema, tenho trabalhado com uma análise da canção popular numa perspectiva interdisciplinar abrangente, como forma de expressão cultural. Relacionando com os preceitos de uma pedagogia decolonial, interessa-me estudá-la em seu aspecto performativo. Tradicionalmente, pelo menos nas áreas da Musicologia e dos Estudos Literários, as análises da canção tendem a observá-la do ponto de vista de sua criação, e, assim, trabalham com suas significações enquanto “obra”. O estudo do aspecto performativo da canção nos

2 “O fato de a canção popular permitir diferentes formas de abordagem é um claro indício da presença de diferentes textos nela. Desse modo, se para um crítico literário a canção é um poema, para um musicólogo será um plano harmônico e formal, para um engenheiro será uma mistura sonora, para um sociólogo será uma agenda de ação social, para uma crítica cultural será a manifestação de um corpo de valores e ideológico, e para um semiólogo será todas essas coisas juntas e nenhuma em particular.” (Esta e as traduções subsequentes, apresentadas em nota, são minhas).

possibilita leituras a respeito do que está sendo produzido através daquela manifestação artística.

Minha pesquisa de mestrado estava inserida na área da Sociolinguística Interacional – a qual surgiu a partir de estudos nas áreas da Sociologia e Antropologia sobre o uso da linguagem nas interações humanas. Embora meu objeto de estudos naquele trabalho tenha sido a sala de aula de língua estrangeira, epistemologicamente, entende-se que as pessoas constroem conjuntamente os sentidos de suas ações em interações de fala (Abreu, 2003). No trabalho de doutorado (Abreu, 2017), trabalhei com a análise de canções populares brasileiras alinhada a uma perspectiva epistemológica que defende o estudo da música enquanto performance.

Em termos bastante sucintos, alinho-me a uma tradição de pesquisa em Estudos da Performance que entende que todas as nossas ações são performances.³ Segundo Schechner (2013), o estudo da performance, devido à multiplicidade de atividades que envolve e às suas variadas possibilidades investigativas, compreende diversas áreas do conhecimento, sendo, desse modo, um estudo de caráter essencialmente interdisciplinar. Para ele, estudar performances é observar qual ação está sendo desempenhada pelos sujeitos que participam das situações analisadas. Essa definição ampla de performance enquanto ação está ancorada no estudo de Erving Goffman (1985) sobre as nossas representações mais ordinárias: as da vida cotidiana. Em seu livro intitulado *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman aponta que, tanto consciente quanto inconscientemente, as pessoas que estão participando de uma determinada situação social estão constantemente representando papéis para, de alguma forma, impressionar os demais participantes envolvidos na interação e, assim, ajudar na definição dessa situação. Desse modo, toda performance, seja na vida cotidiana, institucionalizada ou artística, é definida situacionalmente pelos papéis desempenhados pelos indivíduos que estão engajados naquela atividade, estando as interpretações e análises das ações em qualquer situação sempre dependentes do contexto social em que estão inseridas. Ao processo de representação permanente que constrói a realidade social de uma dada situação atribuiu-se o nome de performatividade. Os Estudos da performance baseiam-se na essência da ideia de performatividade para analisar as ações

3 Por questões de objetividade, não pretendo desenvolver o assunto neste trabalho. Para uma articulação mais detalhada da relação entre Estudos da Performance e o entendimento de música enquanto performance, ver Abreu, 2017.

que são construídas nas mais diversas situações e cujos significados são contingentes do contexto em que se inserem.

Considerando que a música é uma linguagem e partindo da perspectiva epistemológica de que todas as nossas ações são performances, há uma tradição de pesquisa em Música que defende o seu entendimento enquanto performance. Nicholas Cook (2001) pontua que os estudos sobre música desassociados da performance lidam apenas com uma abstração da música, seja através da partitura, ou, no caso específico das canções populares, muitas vezes, da sua letra. Com o entendimento da música enquanto uma arte que só se realiza quando é representada, é bastante relevante que não seja examinada apenas em relação aos seus aspectos constitutivos como obra. O estudo da música em sua dimensão performativa nos permite uma leitura micropolítica, ao se inferir, a partir das ações que estão sendo coconstruídas em uma determinada performance, quem são os sujeitos que participam daquela interação (tanto os que estão ativamente “atuando” quanto os “ouvintes”) e as relações intersubjetivas estabelecidas entre eles, sendo todos esses dados relevantes para uma leitura das ações que a performance sustenta, de quais tipos de relações de poder estão em jogo e de seu contexto sócio-histórico.

Nesse sentido, pensar a música enquanto obra, do ponto de vista de sua escrita, privilegia um tipo de música que é formado sob essa concepção. Não é esse o caso da maior parte das músicas populares, dentre elas, de maior parte da canção popular urbana, que é o tema principal da discussão que aqui apresento. No momento em que entendo também a minha prática pedagógica enquanto performativa (conforme Giroux, 2001), aproximo-me de leituras teóricas que me possibilitem pensar em estratégias de ação para que possamos mudar nossas áreas de atuação para melhor. Partindo da perspectiva epistemológica que assumo, isso só é possível através de uma prática pedagógica libertária, conforme definido por Paulo Freire (1975, p. 43), que vise à “radical exigência da transformação da situação concreta que gera a opressão”. Essa postura nos aproxima dos estudos decoloniais.

Os estudos pioneiros sobre decolonialidade na América Latina foram desenvolvidos pelo grupo Modernidade/Colonialidade, composto por intelectuais atuantes em diversas universidades da região no final dos anos 1990 (para um maior detalhamento do processo de formação do grupo e

seus interlocutores, ver Ballestrin, 2013).⁴ O termo colonialidade é apresentado por Quijano (2000a, p. 342) como

[...] uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda em la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera em cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social.⁵

A colonialidade representa, assim, uma estrutura assimétrica de dominação de uma dada cultura – eurocentrada – sobre todas as demais. Maldonado-Torres (2007) aponta a importância da distinção dos termos “colonidade” e “colonialismo”, uma vez que o primeiro derivou-se da dominação estabelecida pelo segundo, mas sobrevive a ele:

Colonialidad no significa lo mismo que colonialismo. Colonialismo denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de um pueblo reside em el poder de outro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación em um imperio. Distinto de esta idea, la colonialidad se refiere a um patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que em vez de estar limitado a uma relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva em manuales de aprendizaje, em el criterio para el buen trabajo académico, em la cultura, el sentido común, em la auto-imagen de los pueblos, em las aspiraciones de los sujetos, y em tantos otros aspectos de nuestra experiencia

4 É importante pontuar aqui que muitos dos conceitos apresentados foram propostos a partir das discussões conduzidas no grupo. Em função disso, muitas vezes as citações sobre determinado conceito remetem a ideias já apresentadas por outro membro do grupo, e outras vezes há uma nota indicando que o conceito que o/a autor/a está propondo foi concebido a partir desses debates.

5 “[...] um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Baseia-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial como alicerce desse padrão de poder, e opera em cada um dos planos, áreas e dimensões, materiais e subjetivas, do cotidiano e na escala social.”

moderna. Em um sentido, respiramos la colonialidad em la modernidad cotidianamente⁶ (Maldonado-Torres, 2007, p. 131).

A colonialidade, então, é fruto do colonialismo, mas sobrevive a ele, como uma forma de dominação dos povos colonizados. No próprio trecho recém-citado, Maldonado-Torres se refere a diferentes “estruturas” em que esse padrão de dominação é exercido, como nas relações de trabalho, na produção do conhecimento, bem como na autoimagem e nas relações intersubjetivas. Dessas três dimensões surgem as definições de colonialidade do poder, do saber e do ser, respectivamente.

A colonialidade do saber propicia o apagamento de outras formas de saberes que as não eurocentradas, reprimindo outras cosmovisões, como as indígenas e afrodiaspóricas. Importante ressaltar o fato de que essa tradição hegemônica foi fortemente ancorada numa construção racista, em que as “outras raças” foram, por muitas vezes, entendidas como primitivas ou até mesmo irracionais, conforme argumenta Quijano (2000b):

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación [...] los pueblos conquistados y dominados fueron situados em una posición natural de inferioridad y, em consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De esse modo, raza se convirtió em el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial [...]. Así, cada forma de control del trabajo estuvo articulada com una raza particular⁷ (Quijano, 2000b, p. 123).

6 “Colonialidade não significa o mesmo que colonialismo. O colonialismo denota uma relação política e econômica, em que a soberania de um povo reside no poder de outro povo ou nação, que constitui tal nação em um império. Ao contrário dessa ideia, colonialidade se refere a um padrão de poder que surgiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de se limitar a uma relação de poder formal entre dois povos ou nações, refere-se ao modo como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si, por meio do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, embora o colonialismo preceda a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva nos manuais de aprendizagem, nos critérios do bom trabalho acadêmico, na cultura, no bom senso, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos da nossa vida. Em certo sentido, respiramos colonialidade na modernidade diariamente.”

7 “Na América, a ideia de raça foi uma forma de conferir legitimidade às relações de dominação [...] os povos conquistados e dominados eram colocados em uma posição natural de inferioridade e, conseqüentemente, também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, a raça tornou-se o primeiro critério fundamental

O conceito de raça, empregado sob a ótica colonial, serviu como subterfúgio para a dominação política, econômica, simbólica e cultural dos povos colonizados. A filósofa Maria Lugones (2008) complexifica essa leitura adicionando as categorias de gênero e sexo a essa estrutura de dominação, a que denominou sistema de gênero moderno-colonial. Para ela, essa classificação hierarquizante imposta à população do mundo tem atravessado diversas esferas da vida social, sendo necessário que se pense numa leitura do espaço colonial na interseccionalidade entre os conceitos de raça, classe, gênero e sexo.

Entende-se, portanto, que o espaço colonial sustenta essa dominação que atua em diversos planos – do poder, do saber e do ser –, operando, sobre este último, através da subalternização de diversas categorias identitárias. Pensando no contexto das universidades, Ramón Grossfoguel (2016) apresenta uma leitura da colonialidade instaurada nas universidades ocidentalizadas, calcada em sua formação colonialista do século XVI.

Nas universidades ocidentalizadas, o conhecimento produzido por epistemologias, cosmologias e visões de mundo “outras”, ou desde geopolíticas e corpos políticos do conhecimento de diferentes regiões do mundo considerados como não ocidentais com suas diversas dimensões espacotemporais, reputados “inferiores” em relação ao conhecimento “superior” produzido por uns poucos homens ocidentalizados dos cinco países, conformam o cânone do pensamento nas humanidades e nas ciências sociais. O conhecimento produzido a partir das experiências sócio-históricas e concepções de mundo do Sul global – também conhecido como mundo “não ocidental” – é considerado inferior e é segregado na forma de “apartheid epistêmico” (Rabaka, 2010) do cânone de pensamento das disciplinas das universidades ocidentalizadas. Mais ainda: o conhecimento produzido por mulheres (ocidentais ou não ocidentais) é também visto como inferior e fora do elenco do cânone do pensamento. As estruturas fundacionais do conhecimento das universidades ocidentalizadas são epistemicamente racistas e sexistas ao mesmo tempo (Grassfoguel, 2016, p. 27-28).

No ensino de Música, essa colonialidade epistêmica é ainda muito presente. Marcus Pereira (2018, p. 13) atribui esse aspecto devido ao fato de o ensino formal de Música no Brasil ter se constituído a partir de um

para a distribuição da população mundial [...]. Assim, cada forma de controle do trabalho foi articulada a uma raça particular.”

modelo pautado nos conservatórios de música europeus, valorizando uma forma de expressão musical em detrimento de todas as outras, especialmente daqueles saberes que não foram constituídos através do ensino formal, privilegiando um repertório que é, também, eurocentrado. Pereira define essa colonialidade epistemológica como “*habitus conservatorial*”. Dialogando com essa proposição, Queiroz (2020) contextualiza:

O passo seguinte à criação dos conservatórios no Brasil foi a inserção da música no ensino superior, fenômeno que é desencadeado a partir da década de 1930. [...] Nas décadas seguintes, principalmente a partir de 1950, 1960 e 1970, diversos cursos de música, sobretudo bacharelados, são criados em diferentes regiões e estados do território nacional. Apesar do novo status institucional, agora como parte das instituições de ensino superior, a música chegou à universidade trazendo consigo a mesma colonialidade que estabeleceu sua institucionalização no território nacional. Muitos conservatórios de destaque foram incorporados por universidades federais e estaduais, [...]. Nesse contexto, mesmo as instituições que criaram novas escolas ou departamentos de música mantiveram o modelo colonial de ensino da música erudita europeia e as estratégias de ensino dele derivadas (Queiroz, 2020, p. 165-166).

Esse aspecto formativo dos cursos de música de graduação no Brasil estabeleceu uma prática pedagógica colonial que permanece forte até hoje: a hegemonia do ensino e dos repertórios pautados na música erudita ocidental (europeia). Quando entrei para o quadro de docentes do curso de Música da UFRGS, minha principal área de atuação envolvia as disciplinas práticas dos cursos de canto (bacharelado e licenciatura). Cabe notar que, embora na designação desses cursos apareça apenas “canto”, ambos trabalham com técnica e repertório voltados ao canto lírico. Em um levantamento feito a partir de vinte cursos de graduação em música distribuídos entre as cinco regiões do Brasil, Queiroz (2020, p. 169) constata que bacharelados e licenciaturas genericamente denominados de “cursos de música”, sem outra especificação, “são vinculados majoritariamente à música erudita ocidental: música orquestral, música de câmara, formação de solistas virtuosos, entre outros aspectos relacionados a esse universo.” O mesmo ocorre com diversas atividades de ensino propostas nesses currículos, em que a “História da Música”, sem designação qualificativa, se refere à história da Música erudita ocidental; e, ainda, em relação às habilitações – em geral, se na nomenclatura do nome do curso há apenas o nome do instrumento,

subentende-se “naturalmente” que é um curso desse instrumento que terá a música erudita como eixo central do processo formativo. Entende-se, então, que essa naturalização é um traço evidente da colonialidade em que os cursos de música no Brasil foram pautados e que é sustentada até hoje. Uma vez que entendemos que esse hábito privilegia apenas uma tradição de práticas musicais, importa refletir que isso exclui não apenas outros saberes, mas também outros modos de vida, de ser e estar no mundo, de produção de sentidos daqueles vistos como “outros”.

Como forma de enfrentar essas construções coloniais, Quijano (1992) defende que é necessário primeiro promover a decolonização epistemológica para, a partir dessa, propiciar interações interculturais onde haja um intercâmbio de experiências e de significações “que formem a base de uma racionalidade outra” (1992, p. 447). Esse movimento teórico e prático de resistência política e epistemológica à lógica da modernidade/colonialidade é entendido como “giro decolonial”. O giro colonial é, então, a resistência epistêmica que objetiva trazer à luz práticas e modos de produção do conhecimento subalternos, invisibilizados pela retórica da modernidade e seu imaginário imperial. É Catherine Walsh (2009) quem apresenta uma proposta que faz frente a esses apagamentos a partir dos próprios sujeitos subalternos, ao que chama de interculturalidade crítica.

Al partir del problema estructural-colonial-racial y dirigirse hacia la transformación de las estructuras, instituciones y relaciones sociales y la construcción de condiciones radicalmente distintas, la interculturalidad crítica -como práctica política- dibuja un camino muy distinto, que no se limita a las esferas políticas, sociales, y culturales, sino que también se cruza con las del saber, el ser y la vida misma. Es decir, se preocupa también por/con la exclusión, negación y subalternización ontológica y epistémico-cognitiva de los grupos y sujetos racializados por las prácticas – de deshumanización y subordinación de conocimientos – que privilegian a unos sobre otros, “naturalizando” la diferencia y ocultando las desigualdades que se estructuran y mantienen en su interior. Pero, y adicionalmente, se preocupa por los seres y saberes de resistencia, insurgencia y oposición que persisten apesar de la deshumanización y subordinación⁸ (Walsh, 2009, p. 13).

8 “Partindo do problema estrutural-colonial-racial e avançando na transformação das estruturas, instituições e relações sociais e na construção de condições radicalmente distintas, a interculturalidade crítica – como prática política – traça um caminho muito diferente, que não se limita às esferas políticas, sociais e culturais, mas também se cruza com as do

Pela lógica do sistema colonial, a representação do outro está calcada numa lógica binária, em que as diferenças são essencializadas. O outro é marginalizado, é aquele que é diferente e, por isso mesmo, é coisificado. Ao propor uma abordagem intercultural crítica, Walsh clama por um poder de reação que é construído a partir dos próprios sujeitos subalternizados, como ferramenta pedagógica.⁹

La interculturalidad crítica debe ser entendida como una herramienta pedagógica, la que pone en cuestionamiento continuo la racialización, subalternización e inferiorización y sus patrones de poder, visibiliza maneras distintas de ser, vivir y saber, y busca el desarrollo y creación de comprensiones y condiciones que no sólo articulan y hacen dialogar las diferencias en un marco de legitimidad, dignidad, igualdad, equidad y respeto, sino que también -y a la vez- alientan la creación de modos “otros” de pensar, ser, estar, aprender, enseñar, soñar y vivir que cruzan fronteras. La interculturalidad crítica y la de-colonialidad, en este sentido, son proyectos, procesos y luchas –políticas, sociales, epistémicas y éticas – que se entretengan conceptual y pedagógicamente, alentando una fuerza, iniciativa y agencia ético-moral que hacen cuestionar, trastornar, sacudir, rearmar y construir. Esta fuerza, iniciativa, agencia y sus prácticas sientan las bases de lo que yo llamo pedagogía de-colonial.¹⁰

conhecimento, do ser e da própria vida. Ou seja, preocupa-se também com a exclusão, a negação e a subalternização ontológica e epistêmico-cognitiva de grupos e sujeitos racializados por práticas – de desumanização e subordinação de saberes – que privilegiam uns sobre os outros, “naturalizando” a diferença e ocultando as desigualdades que são estruturadas e mantidas internamente. Mas, além disso, preocupa-se com a existência e o conhecimento da resistência, da insurgência e da oposição que persistem apesar da desumanização e da subordinação.”

9 Walsh atribui a Paulo Freire a conceituação de pedagogia crítica. Embora os estudos do autor sejam anteriores aos estudos coloniais e não tenha usado esses termos aqui apresentados, Paulo Freire em diversas de suas obras refletiu sobre o impacto que a colonização impusera nos modos de conhecimento e de ser dos sujeitos colonizados e advogou em prol de uma pedagogia que enfrentasse essas estruturas de dominação.

10 “A interculturalidade crítica deve ser entendida como uma ferramenta pedagógica, que questiona continuamente a racialização, subalternização e inferiorização e seus padrões de poder, torna visíveis as diferentes formas de ser, viver e conhecer, e busca o desenvolvimento e a criação de entendimentos e condições que não apenas articulam e dialogam as diferenças num quadro de legitimidade, dignidade, igualdade, equidade e respeito, mas também – e ao mesmo tempo – estimulam a criação de “outras” formas de pensar, ser, estar, aprender, ensinar, sonhar e viver que cruzam fronteiras. A interculturalidade crítica e a decolonialidade, nesse sentido, são projetos, processos e lutas – políticas, sociais, epistêmicas e éticas – que se entrelaçam conceitual e pedagógicamente, estimulando uma força, iniciativa e agência

Uma vez que o conhecimento pode ser utilizado como instrumento de poder e colonização, cabe a nós, educadores, questionarmos os modos como as epistemologias presentes em nossas áreas de atuação contribuem para esse apagamento de “culturas outras” e, conseqüentemente, de modos de ser e estar no mundo. Cumpre, enquanto educadores comprometidos com uma pedagogia orientada a uma política de inclusão e enfrentamento das desigualdades sociais, enfrentar e lutar contra essa colonização dos seres em nossas práticas. Retomo a seguir como venho lidando com esses enfrentamentos em minhas próprias práticas, ainda que tenha me aproximado do diálogo com os estudos decoloniais apenas nos últimos anos.

No que diz respeito à minha atuação artístico-profissional, sou cantora e trabalho com o canto. Embora eu tenha crescido ouvindo canção popular brasileira – desde MPB a sertanejo “raiz”, a partir dos gostos de minha mãe, Elizabeth Soares de Abreu, e meu pai, Carlos Valter de Abreu, respectivamente –, quando entrei para a graduação em Música, especializei-me em canto lírico, uma vez que era a única habilitação em canto à época em Porto Alegre – cabe lembrar que fiz as minhas duas graduações em momento anterior à implementação do SISU (Sistema de Seleção Unificada), pelo qual os candidatos concorrem a vagas em instituições públicas de ensino superior através do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Portanto, pensar na possibilidade de cursar uma graduação longe da família envolvia uma série de implicações econômicas que eu não pude enfrentar naquele momento.

Acredito que esse seja um fato bastante relevante que sustenta as questões que ora apresento. Embora eu não desmereça todas as questões que aprendi com o canto lírico – especialmente quanto ao desenvolvimento de habilidades técnico-vocais –, esse não era um gênero musical com o qual eu me identificava. Lembro-me, inclusive, de ouvir de um professor que eu deveria “parar” de cantar “os outros repertórios” (aqueles de que eu gostava e que estava acostumada a cantar, e com os quais me sentia mais à vontade para me expressar), a fim de que eu pudesse “focar” o desenvolvimento da técnica do canto lírico sem os “vícios” do canto popular.

Alguns pensamentos sobre isso. Eu iniciei minhas performances públicas enquanto cantora ainda pequena – estudava em uma escola luterna, e desde o segundo ano do Ensino Fundamental já cantava sozinha nas

ético-moral que fazem questionar, perturbar, abalar, rearticular e construir. Essa força, iniciativa, agência e suas práticas sustentam as bases do que chamo de pedagogia decolonial.”

celebrações da comunidade. Durante o Ensino Médio, tive os meus primeiros contatos com o canto coral, através do Coral da Escola de Técnica de Comércio, Coro Infantojuvenil do Projeto Prelúdio e Coro do Departamento de Música do Instituto de Artes, todos vinculados à UFRGS. Eu sempre gostei de cantar, solo ou em conjunto, e em todos esses espaços que frequentei tive a oportunidade de cantar também como solista. Durante o final da década de 1990 e início dos anos 2000, desenvolvi diversos trabalhos interpretando canção popular brasileira, com voz e violão, em que fiz parcerias com os colegas violonistas Marcos Sosa, Manuel Abreu e Leandro Chaves.

Embora seja inegável que fui acumulando experiências que fomentaram meus conhecimentos teóricos e práticos ao longo desses anos de performances musicais, foi somente ao ingressar no curso de graduação em música que recebi essa crítica que desvalorizava tudo o que eu havia aprendido até então, que era o meu modo de me expressar através da música. O resultado disso é que, por muitos anos, eu fui uma cantora que ficava bastante insegura ao subir ao palco, porque nunca me sentia competente o suficiente para executar aquela forma de cantar (me refiro especificamente às situações de performance com canto lírico).

Queiroz (2017) faz uma leitura bastante perspicaz das implicações dessas colonialidades tão arraigadas nesse ensino de Música que valoriza uma tradição em detrimento de tantas outras, e trabalha com o conceito de epistemicídios musicais:

Na música, o resultado de tal processo são os diversos epistemicídios que vêm sendo cometidos na cultura musical brasileira desde a chegada dos europeus em 1500. Epistemicídios são assassinatos simbólicos que, promovidos pela imposição de uma cultura à outra, naturalizam a morte de formas de pensar, de maneiras de ser, de perspectivas de viver, subalternizando ou matando tudo o que é diferente da tendência dominante (Santos; Menezes, 2010). Os epistemicídios musicais são crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade (Queiroz, 2017, p. 108). Tal exclusão se deu, e ainda hoje se dá, pela associação dessas músicas a outros sistemas de organização sonora e outras formas de expressão cultural, geralmente vinculadas a grupos subalternos ou a práticas que, a partir de valores hegemônicos do hemisfério sul, são consideradas como desprovidas de valor estético, simbólico e social. Assim, entre os aspectos culturais sucumbidos por tais

processos de inferiorização, práxis musicais não alinhadas às perspectivas da música erudita ocidental, referência de arte e de ensino de música na Europa colonizadora, foram excluídas de contextos “civilizados” de produção musical e, conseqüentemente, do processo de institucionalização do ensino de música. Essa dimensão se alinha às perspectivas de colonialidade do saber de Quijano (2007), pois, conforme o autor, tal processo consolidou a repressão de outras formas de produção de conhecimento não europeias, tendendo a negar o legado intelectual e histórico de outros povos, como os indígenas e africanos, reduzindo-os a categorias vazias e preconceituosas, como primitivos e irracionais, por pertencerem a “outra raça” (Queiroz, 2017, p. 137).

Enquanto escrevia estas linhas, foi impossível não relacionar com a minha própria trajetória formativa nesse espaço colonizado. Impossível não pensar nas diversas mortes simbólicas a que reiteradamente fui submetida. Veio-me muito fortemente à mente os primeiros versos do poema “A Rua dos Cataventos”, de Mario Quintana (1940): “Da primeira vez em que me assassinaram, /Perdi um jeito de sorrir que eu tinha”. Sinto-me totalmente representada por essas palavras.

Cabe pontuar que essa visão negativa daquilo que me constituía enquanto cantora e me fazia feliz teve impactos profundos na minha atitude em relação ao meu próprio fazer artístico. Rememorei também um episódio que representa muito bem esses contrastes entre a Carol-cantora e a Carol-cantora-lírica (interessante observar que, para mim, a designação que não precisa de qualificação descritiva é aquela com a qual eu me identifico, ao contrário do que mostraram os já referidos estudos de Queiroz sobre os cursos de Música no Brasil). No início de 2014, quando eu já estava no doutorado e ainda atuava como cantora com esses dois tipos de tradição – erudita e popular –, fiquei por um mês assistindo a aulas no curso de música da University of Georgia, em Athens, nos Estados Unidos. Enquanto estive lá, fiz aulas de canto com o professor Gregory Broughton. Ele atua no curso de canto (lírico). Numa dessas aulas, eu estava cantando alguma ária de ópera que por ora não me recordo de qual fosse. Ele estava propondo que eu “me liberasse”, que deixasse a voz fluir “naturalmente”. Como eu deveria estar apresentando algum tipo de dificuldade em atingir a postura “relaxada” que ele estava propondo, me pediu que eu cantasse qualquer canção em que eu me sentisse “livre”. Eu nem pensei muito, escolhi uma canção da Ópera do Malandro, de Paulo Pontes e Chico Buarque, que, à época, eu estava

estudando tanto para as pesquisas do doutorado quanto para uma proposta de *show*: Folhetim. Assim que cantei as primeiras estrofes, ele me olhou com um olhar de admiração com o que eu estava performando, e, embora não estivesse entendendo nada do que a letra dizia, olhou-me empolgado e disse “*That’s it!*”. Lembro-me de ter me sentido feliz naquela aula. Eu já tinha consciência de que para mim aquilo soava “tranquilo”, porque cantar aquela música me fazia bem e eu me sentia à vontade com aquele repertório. Mas demorou algum tempo ainda para eu parar de me forçar a executar uma música que não me representava. (Outro fato triste e que expressa essa diminuição do saber e, conseqüentemente, do ser, em relação à tradição de canto escolhida como área de atuação: por mais de uma vez, eu ouvi de professores de canto, brasileiros, para os quais eu confessava que preferia cantar canção popular, que eu dizia isso porque tinha “preguiça” de me dedicar ao trabalho técnico intensivo que o canto erudito exige).

Meu processo de libertação foi se construindo aos poucos e não se estabeleceu de forma linear.

Entre 2010 e 2011, participei da equipe que concebeu o projeto de uma nova habilitação para o curso de Música: o Bacharelado em Música Popular (Prass *et al.*, 2010), que obteve a primeira turma ingressante em 2012. Acredito ser relevante apresentar o contexto em que tal proposta foi concebida.

Da primeira década até a primeira metade da segunda deste século, houve da parte do governo federal brasileiro a promoção de uma série de medidas para garantir a expansão do acesso às universidades. De acordo com Cêpeda e Marques (2012, p. 172):

O aumento dos investimentos em políticas públicas ligadas à expansão de vagas/instituições de educação superior públicas apenas é percebido na última década, ou um pouco mais. Este movimento de crescimento, que se inicia ainda ao final dos anos 1990, recebe drástica injeção de recursos entre 2005 e 2007: criação de oito novas universidades (2005); PROUNI (2005), REUNI (2007) e a continuidade da expansão nos anos seguintes. No mesmo movimento é perceptível a configuração de um novo projeto (ou missão) para as IES federais através da adoção de mecanismos de inclusão e inovação como base na política educacional. No momento recente de expansão forte do ensino superior federal há uma aposta no lugar privilegiado da educação como via de desenvolvimento e como ferramenta de inclusão, redistribuição de capitais (educacionais, empreendedores, simbólicos e legais) e empoderamento societal.

Dentre esses, destaco o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – Reuni –, instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, que visava subsidiar as universidades federais com as condições necessárias para ampliação do acesso e permanência na educação superior. Ainda em 2007, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul propôs um programa com diversas ações vinculadas ao Reuni. O curso de Música inicialmente ofereceu um aumento gradativo do número de vagas: das 50 que havia para ingresso naquele ano, a universidade passou a oferecer gradativamente mais vagas, até atingir o total de 15% a mais – 65 vagas – no ano de 2013, contemplando uma expansão quantitativa.

O Bacharelado em Música Popular na UFRGS foi proposto dentro desse contexto, com o ingresso da primeira turma em 2012, promovendo uma expansão qualitativa, na medida em que diversificava os saberes contemplados pelo curso. Desde então, o curso tem tido intensa procura, permitindo que pessoas com uma prática musical diversa daquela tradicional (pautada num modelo conservatorial e em grande medida privilegiando o estudo da música europeia ocidental) tivessem a oportunidade de cursar um curso superior em Música em uma universidade pública na região sul do Brasil. Entendemos que esse foi um importante passo na decolonização do curso, permitindo a entrada de pessoas com outras formações/práticas, que antes eram deixadas de fora. Conforme argumenta Prass (2016, p. 390):

Pensar na criação de cursos de graduação em música popular, nesse sentido, é, portanto, por um lado, trazer ao convívio universitário outros atores sociais, essas pessoas até recentemente apartadas desse lugar – a academia –; por outro, é promover a possibilidade de apreciar, executar e refletir sobre a música popular, construindo um pensamento crítico sobre sua própria atuação de músico e de consumidor de música.

Esse movimento evidenciou um giro decolonial nas epistemologias abarcadas pelo curso superior em Música da UFRGS, na medida em que possibilitou a aproximação de saberes outros, bem como de outros sujeitos. Retomo aqui a ideia de pesquisa e atuação acadêmica eticamente responsável. Repensar o papel das instituições públicas revela um compromisso ético na medida em que fomenta políticas orientadas à desconstrução de paradigmas normativos que privilegiam determinados modos de saber e fazer em detrimento de tantos outros.

Uma pedagogia intercultural para os cursos de música precisa questionar todas essas colonialidades tão arraigadas em suas práticas. Não se trata apenas de decolonizar o currículo ou possibilitar a entrada no curso de pessoas com saberes outros. É necessário refletir sobre como perpetuamos essas colonialidades em nossas próprias práticas enquanto docentes. Anastácio (2020) apresenta uma análise em que evidencia o quanto as provas específicas – exigidas para muitos dos cursos de graduação em Música, inclusive na UFRGS –, em geral, valorizam apenas o repertório erudito eurocentrado. Portanto, pensar no quanto essa prática se constitui como excludente, não apenas dos saberes, mas sobretudo dos seres, é urgente. Essa é uma questão que ainda carece de intenso debate para que se possa pensar numa perspectiva decolonial também em relação ao acesso ao ensino de Música. Porque uma questão fundamental que precisamos enfrentar como profissionais que nos entendemos alinhados a um posicionamento político progressista é o quanto nós estamos realmente comprometidos com uma pedagogia que visa à desconstrução de práticas hegemônicas enquanto ainda compactuarmos com práticas que excluem saberes que não aqueles construídos sob a ótica de uma tradição fortemente pautada em uma perspectiva colonial.

Desde a criação da habilitação em Música Popular na UFRGS, busquei assumir uma postura que aposta em práticas que são construídas de forma em que as experiências progressas e a diversidade das intersubjetividades sejam construídas de forma dialógica. Inicialmente, comecei atuando nas disciplinas de Prática Musical Coletiva e Análise da Canção Popular. A prática musical coletiva já era uma proposta que pressupunha essa relação transversal de construção dos saberes. Nela, os estudantes passavam um semestre construindo uma proposta de trabalho negociada entre eles. Esses estudantes vinham de experiências progressas bastante contrastantes. Em alguns casos, possuíam larga experiência em prática musical, tocando instrumentos e repertórios em que o docente que os orientava poderia não ter prática prévia nenhuma. Claro que para nós também foi uma experiência que foi bastante desafiadora, mas essencial para a constituição de um espaço dialógico de construção dos saberes, conforme proposto por Paulo Freire (1975, p. 85). O autor defende que uma educação como prática libertária desconstrói as verticalidades de saberes hierarquizados dos docentes em relação aos discentes. Através da prática dialógica, ambos se tornam

sujeitos do processo por meio do qual crescem e aprendem juntos e em que os “argumentos de autoridade” já não valem.

Paralelamente às experiências vividas com as novas práticas pedagógicas que a implementação do novo curso nos permitiu, essas vivências também me reaproximaram de minha atuação com o canto popular. Junto com a professora e colega Luciana Prass, que encabeçou o projeto do novo curso, venho atuando como cantora em coletivos de música popular. Em 2008, ainda antes da implementação do curso de Música Popular, Luciana criou o Coletivo de Música Popular do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Ao longo desses anos todos, o “coletivo” teve variadas formações e passou por ressignificações – hoje somos o Coletivo de Música Popular das Gurias do IA, pois, com o passar dos anos, entendemos ser importante articular através deste, que é um grupo de extensão universitária, os estudos que vínhamos conduzindo sobre gênero e Música. O coletivo hoje é formado apenas por mulheres (as “gurias”, como dizemos aqui no Sul). Importante dizer que esses coletivos são espaços em que docentes e discentes trabalhamos juntas, desde a escolha dos repertórios até a elaboração de arranjos.

Essas experiências todas me permitiram um fortalecimento para enfrentar esses apagamentos a que eu havia sido submetida e assumir meu real interesse de seguir trabalhando com a Música Popular. Assim, em 2013, ingressei no Doutorado em Letras – Literatura Brasileira, orientada pelo prof. Luís Augusto Fischer, em que o objeto central da minha tese foi o estudo da canção popular brasileira. Tal escolha se deu sobretudo pela questão de afinidade identitária, já que este foi o estilo primário e mais influente na minha formação musical, como ouvinte e como musicista. Desde a finalização do doutorado, em 2017, passei a me dedicar exclusivamente ao trabalho com a Música Popular. Teço, a seguir, alguns comentários sobre meu dia a dia com as disciplinas do curso e como tenho trabalhado pela busca de uma prática que tenha por base uma abordagem crítica decolonial.

Além da já mencionada Prática Musical Coletiva, outra disciplina sob minha responsabilidade é a Análise da Canção Popular. Em relação à metodologia de análise musical, Gonzalez (2013) defende que ela precisa ser adequada aos repertórios trabalhados. Nesse sentido, acredito que seja fundamental estudarmos propostas analíticas que foram pensadas para a análise da música popular. No caso específico da canção popular urbana, tenho privilegiado o estudo de ferramentas analíticas que possibilitem uma

abordagem interdisciplinar, privilegiando aproximações com seus diversos textos. Assim, estudamos a Análise Semiótica, de Luiz Tatit (1994, 1996), proposta que visa ao estudo analítico da canção popular brasileira; a análise musemática, proposta por Philip Tagg para análises de música popular (2012); a análise da performance, segundo preceitos de Philip Auslander (2004, 2006); e o Mapa da Performance Audiovisual – MAPA, conforme proposto por Borém e Taglianetti (2014), dentre outros. Trabalhamos com propostas pensadas desde o Brasil, mas também com autores estadunidenses e europeus. Acredito que pensar numa perspectiva decolonial não envolva a recusa em abordar autores que não falam de um local subalterno, mas, sim, aproveitar o estudo das ideias de autores que falam desde esses espaços para fazermos uma leitura crítica e refletirmos sobre a presença de traços coloniais em seus argumentos.

Além dessa questão de pertinência metodológica, entendo que uma pedagogia crítica decolonial jamais perde de vista que a produção do conhecimento se dá através das intersubjetividades. Desse modo, em diversos exercícios que proponho, peço que os estudantes reflitam sobre os conceitos estudados relacionando-os com suas próprias práticas e experiências pregressas.

Vale lembrar que o simples ato de ampliar as tradições de prática musical trabalhadas não necessariamente elimina as colonialidades exercidas dentro dessas próprias práticas. Recentemente, num desses exercícios de reflexão solicitados, pude acompanhar o relato de um estudante que expressava o quanto se sentia ofendido quando presenciava comentários depreciativos em relação a um estilo musical que ele reconhece como tendo sido importante para a sua formação cultural. A defesa por uma pedagogia decolonial nos instiga a um questionamento permanente pela desconstrução de práticas excludentes. Uma postura decolonial requer uma atitude de enfrentamento também em relação à hierarquização de práticas musicais compreendidas dentro do que entendemos como música popular.

Essa virada epistemológica também pressupõe revisões e debates em que essas críticas são construídas coletivamente. A partir de 2019, nós, dentro do nosso grupo de professores, atuando primordialmente com a Música Popular na UFRGS, propusemos uma alteração no currículo da habilitação, em que os estudantes pudessem buscar um perfil formativo o qual permitisse maior elegibilidade nas atividades de ensino cursadas, através de um currículo em que o número de disciplinas eletivas fosse proporcionalmente

maior na carga horária total do curso (em relação ao currículo anterior). Na esteira dessa proposta, novas atividades de ensino foram criadas, e passei a ministrar as disciplinas Prática do Canto Popular I e II. Minha proposta para essa atividade sempre partiu de uma premissa central de abordagem em que a base central para o desenvolvimento das aprendizagens fosse composta pelas experiências e motivações de cada estudante.

Travassos (2008) apresenta uma discussão sobre o lugar da voz nos estudos sobre música. Um ponto relevante que ela trata é o quanto a abordagem do canto popular a partir de conceitos desenvolvidos para o canto erudito contribui para uma qualificação “negativa” de práticas musicais baseadas em tradições orais, como, por exemplo, estudos que leem algumas práticas de canto do Nordeste brasileiro tendo como comparação uma técnica associada a estudos do canto lírico, que pressupõem um local “ideal” onde se deve colocar a voz que soe bem. Acredito que, por um bom tempo, até mesmo por não ter tido a oportunidade de refletir o quanto essas práticas são excludentes, sustentei essas atitudes na “melhor das intenções”, por entender que estava auxiliando o/a estudante a cantar de um modo que “soasse bem”. Ora, uma vez que entendemos que o próprio “soar bem” é uma prática colonial, que valoriza uma determinada tradição de canto em detrimento de tantas outras, é impossível construir uma proposta de ensino alinhada com uma postura político-ideológica decolonial e continuar sustentando práticas como essas.

Nesse sentido, entendo que o ponto de partida para o trabalho de desenvolvimento prático deva partir de uma necessidade apontada pela pessoa que canta. Não se trata de negar que há questões técnicas passíveis de serem trabalhadas e desenvolvidas, mas, sim, de identificar, através do diálogo, o que a pessoa busca com suas práticas artísticas, em termos sonoros, mas também políticos e ideológicos, e, a partir disso, pensar em alternativas que fomentem práticas que favoreçam essas conquistas. Isso só se consegue quando não se entende mais que há uma única maneira apropriada de soar bem.

Lembro que essa sempre foi uma resistência que apresentei em relação aos contextos de ensino que presenciei como estudante do canto erudito. Isso porque não entendo que haja apenas um jeito “certo” de cantar, um “lugar” certo onde colocar a voz. É claro que, uma vez que a voz é produzida no próprio corpo, entendo que todas essas discussões não devem estar desassociadas de hábitos que favoreçam a saúde vocal e corporal. Feita essa

ponderação, meu posicionamento enquanto aprendiz e docente sempre tem buscado pensar nas intersubjetividades; que o que funciona para uma voz não necessariamente funciona para outra; e que modos de cantar e se expressar em música são tão diversos assim como os são as subjetividades. Entendo que o ponto central para uma perspectiva decolonial dos estudos de música passa necessariamente por essa revisão de que não há uma única maneira “certa” de se expressar musicalmente.

Em minha busca por uma formação transdisciplinar, e especialmente pelo meu interesse em estudar situações de performance, nos últimos anos tenho buscado aperfeiçoamento prático em coletivos de teatro, fora da academia, como os cursos de Dramaturgia do Espaço e a Oficina de Montagem, com os diretores de teatro Adriano Baseggio e Zé Adão Barbosa, respectivamente. Essas experiências contribuíram bastante para que eu desenvolvesse uma noção ampliada da performance musical, na prática. Em termos de realização pessoal, tenho sido muito feliz com esses encontros, com a oportunidade de me perceber como uma artista da cena, que canta, mas que também atua em espaços de dramaturgia diversos. A partir das experiências vivenciadas nesses contextos não acadêmicos, incorporei muitas práticas que vinha desenvolvendo com os cursos de artes cênicas para o trabalho de performance musical. Entendo essa dialogicidade de saberes fundamental para uma proposta decolonial das práticas acadêmicas.

Minha atuação enquanto docente também envolve pesquisas e orientação de trabalhos de iniciação científica e de conclusão de curso. Nesses contextos, fica ainda mais evidente a possibilidade de articulação entre as experiências pessoais e a reflexão sobre o fazer musical, especialmente através de práticas que privilegiem uma escrita autoetnográfica como uma possibilidade de performance crítica. Cumpre notar que uma premissa central da pedagogia crítica decolonial é a instrumentalização dos sujeitos subalternizados para que possam se perceber enquanto sujeitos atravessados por todas essas colonialidades, e, assim, poderem tecer as suas próprias demandas por uma sociedade mais democrática. Conforme López (2013, p. 134) aponta

Nosso desafio parece ser o de encontrar possibilidades (assim como de assumir responsabilidades pessoais e institucionais), que propiciem uma desracialização das relações sociais através de políticas públicas e uma mudança institucional para criar uma arena

intercultural de expressão e diálogo de múltiplos modos de ser, vencer e pensar o mundo.

Reconheço que, nessa busca, ainda temos um longo caminho a trilhar. Cabe também, ao pensarmos em uma mudança epistemológica das instituições de ensino, construirmos um espaço de articulação entre um coletivo de pessoas engajadas politicamente, dispostas a denunciar as desigualdades e opressões observadas, no intuito de lutarmos pela promoção de práticas democráticas que visem à construção de uma sociedade mais equitativa, em que a diversidade de seres e saberes seja validada.

Referências

ABREU, Caroline S. de. *A organização do reparo iniciado e levado a cabo pelo outro na conversa cotidiana e na sala de aula tradicional em português brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

ABREU, Caroline S. de. *Sob medida: personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. 232 f.

ANASTÁCIO, Luiza Gaspar. Modernidade, colonialidade e tradição. *PROA Revista De Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 221-238, 2020.

ANZALDÚA, Glória. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

AUSLANDER, Philip. Performance analysis and popular music: A manifesto. *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2004.

AUSLANDER, Philip. Musical personae. *TDR/The Drama Review*, v. 50, n. 1, p. 100-119, 2006.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, p. 89-117, 2013.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Text-music-image of Elis Regina: an analysis of Ladeira da Preguiça by Gilberto Gil and Atrás da porta by Chico Buarque and Francis Hime. *Per Musi*, n. 29, p. 53-69, 2014.

CEPÊDA, V. A.; MARQUES, A. C. H. Um perfil sobre a expansão do ensino superior recente no Brasil: aspectos democráticos e inclusivos. *Perspectiva*, São Paulo, v. 42. p. 161-192, jul./dez. 2012.

COOK, Nicholas. Between process and product: Music and/as performance. *Music Theory Online*, v. 7, n. 2, p. 1-31, 2001.

DENZIN, Norman K. Investigação qualitativa crítica. *Sociedade, Contabilidade e Gestão*, v. 13, n. 1, 2018a.

DENZIN, Norman K. *Performance autoethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. 2. ed. New York: Routledge, 2018b.

FISCHER, Luís A. Como ensinar o que aprendi sem perceber – a canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. B. (org.). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 10-29.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1975. Edição do Kindle.

GILLIAM, Angela e Onik'a. Negociando a subjetividade da mulata. *Estudos Feministas*, IFCS/UERJ e PPCIS/UERJ, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, 1995.

GIROUX, Henry A. Cultural studies as performative politics. *Cultural Studies? Critical Methodologies*, v. 1, n. 1, p. 5-23, 2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.

GROSSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

LÓPEZ, Laura Cecilia. As ações afirmativas e a possibilidade de diálogo intercultural no Brasil. In: JARDIM, Denise Fagundes; LÓPEZ, Laura Cecilia (org.). *Políticas da diversidade: (in)visibilidades, pluralidade e cidadania em uma perspectiva antropológica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 93-120.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula rasa*, n. 9, p. 73-101, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSSFOGUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

NAVES, Santuzza *et al.* Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. *ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 51, São Paulo, 2001.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. *Interlúdio – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II*, v. 6, n. 10, p. 10-22, 2018.

PRASS, Luciana. Falar de música popular. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Guto (ed.). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 378-391.

PRASS, Luciana; ZANATTA, Luciano de Souza; ABREU, Caroline Soares de. *Proposta de criação da ênfase bacharelado em Música: Música Popular na UFRGS*. 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da Abem*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil?. *PROA – Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 10, p. 153-199, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidade/racionalidad. *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000a.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000b. p. 122-151.

QUINTANA, Mario. *A rua dos cataventos*. Porto Alegre: Globo, 1940.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 3. ed. London: Routledge, 2013.

TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York; Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATTOS, Claudia Neiva *et al.* (org.). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 99-123.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. 2009.

Victor Hugo não gostava de música?

Dennys Silva-Reis

La musique, c'est du bruit qui pense
A música, o barulho que pensa
Victor Hugo

Introdução

Em *Les Années Funestre*, obra poética escrita entre os anos de 1852-1870, lê-se, nas seguintes estrofes, esses versos que datam de 1859:

Si vous aimez la musique,
C'est ici qu'est son plein vol
Mozart n'est qu'un vieux phthisique
A côté du rossignol.¹

Ici la fleur, le poète,
Et le ciel font des trios.
Ô solos de l'alouette !
Ô tutti des loriots !²

Chant du matin, fier, sonore !
L'oiseau vous le chantera.
Depuis six mille ans, l'aurore
Travaille à cet opéra.³
(Hugo, 1986, p. 742).

Difícil imaginar que alguém que escreveu tais versos seja avesso à música. Se o poema sugere a possibilidade de gostar de música, as metáforas

1 “Se você gosta de música, / É aqui seu pleno voo / Mozart é apenas um velho tísico / Ao lado de um rouxinol.” (As traduções dos poemas de Victor Hugo daqui em diante são de minha autoria.)

2 “Aqui a flor, o poeta, / O céu fazem os trios. / Ó solos de cotovia! Ó tutti de Orioles!”

3 “Canto da manhã, contente, sonoro! / O pássaro a ti o cantará. / Desde seis mil anos, a aurora / Trabalha nesta ópera.”

musicais por si só parecem oferecer um gosto musical refinado, sensível e detalhista. Ao observar as estrofes, o sujeito lírico envolve a metalinguagem musical com a experiência sonora, ou seja, há a combinação da vida com a arte musical.

Victor Hugo (1802-1885), famoso escritor francês do século XIX, conhecido por seus romances *Notre-Dame de Paris* (1831) e *Os miseráveis* (1862), foi um artista múltiplo que se aventurou no teatro, na pintura, na decoração, na fotografia, na arquitetura, entre outras artes. Sua formação artística foi estruturada desde criança e suas manifestações começaram na idade escolar (Reis, 2019). Todavia, chama a atenção que a música sempre foi uma incógnita na vida do escritor, visto que o debate sobre sua apreciação ou depreciação ainda é perene dentre os estudiosos.

Sendo o século XIX um período de grande criatividade na música erudita e de revelação de grandes músicos conhecidos mundialmente, questiona-se se haveria alguma possibilidade de o escritor francês não ter sido atingido pelo espírito da música lírica romântica. Época da criação de célebres narrativas operísticas e de inúmeros concertos de piano nos salões e nos cenáculos dos intelectuais, é lícito indagar de que maneira se explica esse esquivamento de Hugo em relação à música ou, ainda, se seria tal depreciação musical meramente logro de estudiosos contemporâneos do escritor francês.

De fato, ainda no Brasil, pouco se sabe sobre a totalidade de Hugo como artista. Mesmo sua literatura é muito conhecida por seus romances, estando à sombra boa parte de sua obra poética, teatral, ensaística e plástica. Não obstante, neste texto, traz-se à baila a questão da relação hugoana com a música, ou melhor, com as artes musicais. Nesse sentido, retomam-se textos e atos de Victor Hugo, relacionados ao seu pensamento musical, às artes musicais e aos músicos.

O pensamento musical

A tradição de entremear versos e música ganha força no século XVII com o casamento dessas duas artes no formato de uma terceira, a ópera. Exemplo disso são as grandes colaborações entre o poeta e libretista Philippe Quinault (1635-1688) e o músico Giovanni Battista Lulli (1632-1687). Esses dois artistas, que fizeram muito sucesso juntos, são igualmente metáforas vivas de disciplinarização das duas artes – isso porque, após a morte

de Lulli, Quinault não compôs mais nenhuma ópera, apenas se dedicou à poesia. Poetas como Jean Racine (1639-1699) e Nicolas Boileau (1636-1711), ao realizarem atos músico-literários, não alcançam sucesso em grande parte por inaptidão musical, confirmando, a seu turno, o distanciamento das artes por parte de seus criadores – música por músico, poesia por poeta. No século XVIII, essa afirmativa será ainda mais rigorosa com o pensamento de que só se canta o que não merece ser dito. Somado a isso, Voltaire (1694-1778), no prefácio de *Sémiramis – Tragédie em cinq actes* (1749), argumenta em bom-tom que a música – aqui se referindo à ópera – obriga o poeta a inferiorizar a língua em que escreve para adaptá-la a uma melodia.

Tal preconceito se mantém como uma espécie de tradição da qual Victor Hugo também é adepto no século XIX. Paul e Victor Glachant (1902b, p. 379) asseveram que a “musicofobia” era essencialmente romântica. Tanto Alphonse de Lamartine (1790-1869) quanto Théophile Gautier (1811-1872) tinham um certo menosprezo pela música. Em *Les Grottesques*, lê-se:

[...] on n'en cite guère qui aient été musiciens et poètes à la fois, à moins que ce ne soit dans des temps très-anciens ; car la poésie et la musique, que l'on croirait sœurs, sont plus antipathiques qu'on ne le pense communément. Il n'y a qu'un petit nombre de musiciens capables de refaire les vers de leur libretto quand ils ne leur conviennent pas ; il n'y a pas de poète, que je sache, qui soit en état de chanter juste l'ariette la plus facile : Victor Hugo hait principalement l'opéra et même les orgues de Barbarie ; Lamartine s'enfuit à toutes jambes quand il voit ouvrir un piano; Alexandre Dumas chante à peu près aussi bien que Mademoiselle Mars, ou feu Louis XV, d'harmonieuse mémoire ; et moi-même, s'il est permis de parler de l'hysope après avoir parié du cèdre, je dois avouer que le grincement d'une scie ou celui de la quatrième corde du plus habile violoniste me font exactement le même effet. [...] Cela servirait à remettre à son véritable rang la musique, que l'on affecte de regarder comme la poésie même, quoique l'une s'adresse plus particulièrement aux sens, et l'autre à l'idée, ce qui est fort différent⁴ (Gautier, 1856, p.158-159).

4 “[...] não se cita nunca quem tenha sido, por vezes, músico e poeta, a menos que seja nos tempos muito antigos; pois a poesia e a música, que se acreditava irmãs, são mais antipáticas do que se pode pensar ordinariamente. Há apenas um pequeno número de músicos capazes de refazer os versos de seus libretos quando não lhes convêm; não há poeta fácil, que eu saiba, que esteja no estado de cantar a mais fácil arietta; Victor Hugo odeia principalmente a ópera e mesmo os realejos; Lamartine foge o mais rápido que pode quando vê abrir um

A música só recebe mais afeto dos poetas simbolistas por meio do princípio da transposição de arte – que, por sinal, foi igualmente realizada e alcunhada por Gautier nas suas aventuras operísticas (Silva-Reis, 2017). Vários são os rumores sobre o menosprezo hugoano em relação à música: nunca se ouviu uma canção de sua boca, nunca se escutou um piano (a besta de madeira/ *bête de bois*) em sua casa, quase nunca assistiu a concertos de música ou óperas. Entretanto, sabe-se que: sua filha, Adèle Hugo, tocava piano; que Hugo encomendava ocasionalmente partituras a serem tocadas em épocas especiais como o Natal, talvez, para e com seus netos, Georges e Jeanne; que frequentou mais de uma vez os concertos do musicólogo belga François-Joseph Fétis (1784-1871) – lugar em que escutava “música histórica” de Josquin des Prés (1450-1521), Claude Goudimel (1510-1572), Clément Janequin (1485-1558), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Claudio Monteverdi (1567-1643), dentre outros (Bergerault, 2002) –; que, nos anos de 1846 e 1847, foi assíduo a concertos de música italiana – nos quais provavelmente escuta trechos de Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gioachino Rossini (1792-1868) (Laster, 1967); que sempre concedia permissão para a musicalização de seus poemas.

O cúmulo da ignorância hugoana sobre a música, aos olhos de muitos críticos, se dá por conta do poema “Que la musique date du seizième siècle”, publicado na antologia poética *Les Rayons et les ombres* (1840), do qual se pode citar o seguinte trecho:

[...]
Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l’harmonie,
Car, ainsi qu’un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé dans vos mains !
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l’on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève !
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l’herbe au souffle des aurores,

piano; Alexandre Dumas canta tão bem quanto a senhorita Mars, ou o falecido Luís XV, de harmoniosa memória; e eu mesmo, se for permitido falar de hissopo depois de ter apostado no cedro, devo confessar que o rangido de um serrote ou aquele da quarta corda do mais hábil violonista me fazem o mesmo efeito [...] Isso serviria para colocar no seu devido lugar a música, que se finja olhar como a própria poesia, embora uma se direcione mais particularmente aos sentidos, e a outra à ideia, o que é muito diferente.”

Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !
Car, maître, c'est à vous que tous nos soupirs vont,
Sitôt qu'une voix chante et qu'une âme répond !
[...]⁵
(Hugo, 1985a, p. 1.016).

O poema defende que a música nasceu com o compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), todavia, historiadores da música não concordam. Hugo não ignorava a existência dos trovadores (século XV), nem o papel do coro na tragédia grega, ou mesmo o lirismo da Antiguidade. Sua posição quanto a Palestrina é muito pessoal e ressoa como uma afirmativa de que, a partir desse compositor, a expressão ou a performance vocal ganha um papel maior nas artes sonoras. Jean-Pierre Reynaud (1985, p. 1.104) reforça ainda que a hipótese de Hugo é a de que a música, a partir do século XVI, se desmembra cada vez mais das artes da catedral (artes religiosas, cheias de regras) para se tornar independente. Ademais, Reynaud (1985, p. 1.105) afirma que o conhecimento de Hugo sobre Palestrina era limitado e que o escritor apenas sabia o que todos podiam saber do músico com base em uma biografia que circulava na Europa à época: *Mémoires historiques sur la vie et les oeuvres de Pierlugie da Palestrina* (1828). Portanto, tal poema precisa ser lido em um contexto bem particular de acesso ao conhecimento musical. Além disso, segundo Joël-Marie Fauquet (2002, p. 229), Hugo tem como princípio uma verdadeira defesa da herança musical do passado pouco conhecida e lembrada, especialmente, por aqueles que fizeram da música “uma ciência do som”, como Palestrina.

Paul Glachant, ao escrever sobre a relação do poeta francês com a música, dá um elemento muito importante sobre o pensamento musical do autor:

Il convient d'élargir la question. Dans la constitution même du génie de Victor Hugo, ne trouverions-nous pas aisément l'explication de

5 “Potente Palestrina, velho mestre, velho gênio, / Eu lhe saúdo aqui, pai da harmonia, / Pois, como um grande rio onde bebem os humanos, / Toda esta música correu de suas mãos! / Pois Gluck e Beethoven, ramos sob os quais se sonha, / São nascidos de sua linhagem e feitos de sua seiva! Porque Mozart, seu filho, pôs sobre seus altares / Esta nova lira desconhecida para os mortais, / Mais trêmula que a relva no sopro das auroras, / Nascida no décimo sexto século entre seus dedos sonoros! / Porque, mestre, é para o senhor que todos os suspiros vão, / Assim que uma voz canta e uma alma responde!”

cette froideur, pour ne pas dire plus, de cette incuriosité ou de cette hostilité vis-à-vis de la musique ?

On connaît la thèse soutenue par M. Léopold Mabileau, d'après laquelle, chez Victor Hugo, le sens de la vue serait développé au détriment des autres sens. Il sut voir le monde extérieur. Les trois quarts des images évoquées dans ses vers sont des images visuelles. Il avait besoin de *voir* ses personnages, de fixer, *plastiquement*, à mesure qu'il les faisait vivre, leurs traits, leurs attitudes, leurs costumes. C'est pourquoi il dessinait volontiers et illustrait des manuscrits. Sur bon nombre de ses manuscrits dramatiques, il a même ébauché les maquettes des décors. Ecrivant *Les Travailleurs de la mer*, il alla jusqu'à faire habiller une poupée en Guernesiaise de l'époque où se passait le roman⁶ (Glachant, 1902a, p.308-309).

Ou seja, o sentido da visão foi o mais desenvolvido na formação artística de Hugo. O poeta contava, dizia, relatava, documentava o que via. Por ser a música uma das artes mais abstratas – pois, apesar de senti-la, não há como vê-la –, compreende-se a tendência de o escritor francês ser guiado pela visão. Em sua obra, Hugo evoca as imagens de sons, descreve-as. Transforma as imagens auditivas em imagens visuais. Não por acaso, sua obra é permeada de metáforas musicais, mas todas direcionadas à plasticidade do som e da palavra.

A musicalidade de grande parte de sua obra poética (e também em prosa) está em, com o ritmo da escrita e o estudo da prosódia (Meschonnic, 1977; Reis, 2013), tentar levar à imaginação do leitor a ilusão de escutar os sons ou uma melodia. Hugo utiliza recursos da interpretação (a dinâmica musical) – *piano*, *pianíssimo*, *pianississimo*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortíssimo*, *fortississimo* – para que o leitor veja o som e tenha a sensação de escutá-lo – o som é metaforizado. Exemplo de tal constatação é o poema “*Les Djinns*”, da coletânea *Les Orientales* (1829):

6 “Convém ampliar a questão. Na própria constituição do gênio de Victor Hugo, não encontraríamos facilmente a explicação para essa frieza, para não dizer mais, dessa incuriosidade ou dessa hostilidade com relação à música?

Conhece-se a tese defendida por Léopold Mabileau, segundo a qual, em Victor Hugo, o sentido da visão seria desenvolvido em detrimento dos outros sentidos. Ele soube ver o mundo exterior. Três quartos das imagens evocadas em seus versos são imagens visuais. Ele precisava *ver* seus personagens, fixar, *plasticamente*, à medida que os fazia viver, seus traços, suas atitudes, suas roupas. Por isso, ele desenhava de bom grado e ilustrava manuscritos. Em muitos desses manuscritos dramáticos, ele chegou a esboçar maquetes de cenários. Escrevendo *Os trabalhadores do mar*, chegou a mandar vestir uma boneca de guernesiesia da época em que se passava o romance.”

[...]
Ils sont tout près ! – Tenons fermée
Cette salle, où nous les narguons.
Quel bruit dehors ! Hideuse armée
De vampires et de dragons !
La poutre du toit descellée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
Et la vieille porte rouillée
Tremble, à déraciner ses gonds !⁷

Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure !
L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,
Sans doute, ô ciel ! s'abat sur ma demeure.
Le mur fléchit sous le noir bataillon.
La maison crie et chancelle penchée,
Et l'on dirait que, du sol arrachée,
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
Le vent la roule avec leur tourbillon !⁸

Prophète ! si ta main me sauve
De ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon front chauve
Devant tes sacrés encensoirs !
Fais que sur ces portes fidèles
Meure leur souffle d'étincelles,
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
Grince et crie à ces vitraux noirs !⁹

Ils sont passés ! – Leur cohorte
S'envole, et fuit, et leurs pieds
Cessent de battre ma porte

7 “Já são bem perto! Feche-se a porta / Desta sala de assombrações! / Que ruído além! Odiosa Tropa / De vampiros e de dragões! / Do teto a viga despregada / Pende como uma erva molhada, / E a velha porta enferrujada / Nos gonzos é só vibrações!” [sic] (A tradução, de Jamil Almansur Haddad, foi retirada da edição em português: Hugo, 1960, p. 168 [adaptado]). Idem para as notas 12, 13, 14 e 15.

8 “Gritos de inferno! Voz que geme e arrasa! / O enxame atroz, levado do aquilão, / Por certo ó céu! tombou em minha casa. / E o muro treme ao negro batalhão. / A casa grita e vacila pendida, / E dir-se-ia que do solo extraída, / Como a levar uma folha dormida, / O vento a leva no seu turbilhão!” (Ibidem).

9 “Allah! Se tua mão me salva, / Dêstes demônios ilusórios, / Prosternarei a fronte calva / Aos teus sagrados incensórios! / Faze que sobre tuas portas, / Suas centelhas sejam mortas, / E que em vão suas unhas tortas, / Raspem os vitrais merencóreos!” (Ibidem, p. 169).

De leurs coups multipliés.
L'air est plein d'un bruit de chaînes,
Et dans les forêts prochaines
Frissonnent tous les grands chênes,
Sous leur vol de feu pliés !¹⁰

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Oùir la sauterelle
Crier d'une voix grêle,
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.
[...]¹¹
(Hugo, 1985a, p. 498-499).

Neste trecho, o poema é trabalhado tanto no tamanho das estrofes, quanto no seu metro. A pontuação – vírgulas, pontos de exclamação, pontos-finais e travessões – contribui para a criação da atmosfera imaginativa dos sons. Toda a prosódia da leitura guia o leitor para “imaginar-ver” os sons. Percebe-se que a poesia de Hugo aguça o sentido auditivo por meio de uma orquestração da intensidade do som que se imagina ao ler o texto – *crescendo*, *decrescendo*; *fortíssimo*, *mezzo-forte*. É esse universo de imagens sonoras e de metáforas musicais almejado pelo autor e organizado em palavras que chama bastante atenção de músicos e compositores. É ele que levará Hugo a passar à execução das artes musicais, bem como à aproximação mais efetiva com artistas da música.

10 “São passados... Sua tropa / Já foge e seus pés alados / Não me batem mais à porta, / Ferroses, multiplicados. / O ar de seu rumor palpita, / E na floresta infinita, / O grande carvalho grita / Tal como os desesperados.” (Ibidem).

11 “De suas asas longe, / O bater já decresce, / E tão confusa medra, / Tão fraco que parece / A voz do gafanhoto / Com seu gemido ignoto, / ou a chuva de pedra / Sobre algum velho teto.” (Ibidem).

As artes musicais¹²

A tradição da ópera como gênero musical popular e erudito no século XIX era mais que firmada, tratava-se de um mercado cultural de sucesso e um nicho de exercício artístico singular com público sólido. Como dramaturgo romântico, Victor Hugo fazia questão de deixar nítido que não gostava de: (1) música de fundo ou música incidental, pois atrapalhava a escuta dos diálogos da peça de teatro; (2) encenações concomitantes de balés, óperas e *vaudevilles* ao mesmo tempo que seus dramas românticos, pois isso importunava a própria encenação das obras teatrais hugoanas, bem como o sucesso delas de público. Várias anedotas sobre essas ações imperdoáveis são contadas por Adèle Foucher no seu livro *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863[1920]). De toda forma, para a colaboração dramática, Hugo achava a música supérflua. Contudo, entendia que fazer ópera sem música seria impossível.

Hugo gostava de ópera, contanto que não fosse baseada em seus dramas, e, de preferência, alemã, apesar de tolerar a italiana. Entre os compositores de ópera, Hugo tinha muito apreço por Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826). Inúmeros poemas fazem menções, metáforas e comparações a Gluck e Weber. Arnaud Laster (2002) afirma que Hugo gostava de maneira especial de duas óperas de Weber: *Der Freischütz* (1821) e *Euryanthe* (1823). Desta última, ele repetia e escrevia com frequência trechos em seus manuscritos ou cartas para amigos e familiares (Laster, 2002). Inclusive no seu maior romance, *Les Misérables*, *Eurianto* (1823) tem seu lugar marcado: “*Cosette s’était mise à chanter, en s’accompagnant, le chœur d’Euryanthe : ‘Chasseurs égarés dans les bois’, qui est peut être ce qu’il y a de plus beau dans toute la musique*”¹³ (Hugo, 1985d, p. 732-733).

A primeira experiência do autor de *Les Misérables* como libretista será ainda na juventude. Em 1818, Hugo termina a escrita de *A.Q.C.H.E.B* (*À Quelque Chose Hasard Est Bon*), uma ópera-cômica ofertada para montagem ao dramaturgo de *vaudevilles* Georges Feydeau (1862-1921). Há

12 Esta parte é uma retomada, ligeiramente modificada, de um subitem de minha tese de doutorado, intitulada *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX* (2019).

13 “[Cosette] começara a cantar, acompanhando-se, o coro de Eurianto, ‘Caçadores perdidos no bosque!’, que, talvez, seja o que de mais belo existe em toda a música” (Hugo, 2012, p. 1.271). A tradução dessa edição é de Frederico Ozanam Pessoa de Barros.

indícios de que o jovem Victor Hugo, com dezesseis anos, tenha sido encorajado por um compositor a escrever essa ópera (Bara, 2002). De fato, esse tipo de ópera era um exercício ideal para libretistas e compositores iniciantes porque era apresentado antes ou nos intervalos das grandes óperas em cartaz (Dufief, 2001). De toda forma, essa composição não correspondia ao gênero das óperas-cômicas em voga por diversos motivos, tais como: o número de cantos era enorme e certos personagens – e com poucas falas – só apareciam em uma cena. Desse modo, ela se assemelhava mais aos *vaudevilles*, e algumas cenas iam contra os moldes de *bienséance* que ainda perduravam nas óperas-cômicas à época (Bara, 2002).

La Esmeralda é a segunda experiência de Hugo como libretista. Nas visitas à família Bertin, o autor encontra a musicista Louise Bertin e se interessa por seu trabalho. Louise propõe extrair uma ópera do romance *Notre-Dame de Paris*. Os dois trabalharam juntos na escrita e composição. A música do libreto foi nascendo à medida que Hugo escrevia o texto. Muitos cortes foram feitos a fim de se preservarem mais as ações. Os personagens principais se resumiram a Esmeralda (soprano), Phoebus (tenor), Quasimodo (tenor) e Claude Frollo (barítono), com mais alguns poucos figurantes. Louise investiu com muito cuidado no verso hugoano e fez uma música totalmente a serviço do ritmo imposto pela sua poesia. Entre melodias dramáticas e suaves, a partitura de Louise Bertin para o libreto é muito rica e bem cuidada, a fim de ajudar no desenrolar da trama também pela música. A respeito disso, a pesquisadora Françoise Tillard assevera que:

[...] Leur parenté en idées artistiques ne se démentit pas de 1831 à la création de *La Esmeralda* en 1836. Louise appartenait, comme le Hugo de cette époque, à la mouvance romantique qui recherchait l'expression des passions avec des moyens harmoniques encore relativement classiques. L'écrivain se plia ainsi à l'inspiration musicale de la compositrice qui lui adressait des « patrons » correspondant au nombre de vers ou de syllabes souhaités. En revanche, la compositrice plia l'écriture de ses chœurs à la simplicité et l'agressivité du peuple qu'elle mettait en scène. La violence du texte de Hugo dans les scènes de rue se transforma musicalement en une musique plus scandée que chantée¹⁴ (Tillard, 2002, p. 24).

14 “[...] A afinidade de ideias artísticas não se desmentiu de 1831 com a criação de *La Esmeralda* em 1836. Louise pertencia, como o Hugo dessa época, ao movimento romântico que buscava a expressão das paixões com meios harmônicos ainda relativamente clássicos. O escritor se dobrou à inspiração musical da compositora que lhe enviava ‘padrões’ corres-

Na história da ópera, o feito de Louise Bertin e Victor Hugo é considerado um escândalo do século XIX. Além de ter uma melodia não muito aceita no meio operístico da época, a apresentação em si colocava no palco um padre apaixonado e assassino, o que ia na contramão dos códigos da moral e dos bons costumes do período. A ópera foi censurada e muito criticada em virtude do moralismo e da misoginia existentes, haja vista o fato de ter uma mulher compositora desse gênero musical.

Para a publicação do libreto, Hugo escreveu o seguinte prefácio:

Si par hasard quelqu'un se souvenait d'un roman en écoutant un opéra, l'auteur croit devoir prévenir le public que pour faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé : *Notre-Dame de Paris*, il a fallu en modifier diversement tantôt l'action, tantôt les caractères. Le caractère de Phoebus de Chateaupers, par exemple, est un de ceux qui ont dû être altérés ; un autre dénouement a été nécessaire, etc. Au reste, quoique, même en écrivant cet opuscule, l'auteur se soit écarté le moins possible, et seulement quand la musique l'a exigé, de certaines conditions consciencieuses indispensables, selon lui, à toute œuvre, petite ou grande, il n'entend offrir ici aux lecteurs, ou pour mieux dire aux auditeurs, qu'un canevas d'opéra plus ou moins bien disposé pour que l'œuvre musicale s'y superpose heureusement, qu'un *libretto* pur et simple dont la publication s'explique par un usage impérieux. Il ne peut voir dans ceci qu'une trame telle quelle qui ne demande pas mieux que de se dérober sous cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la Musique¹⁵.

pondentes ao número de versos ou de sílabas desejados. Em contrapartida, a compositora submeteu a escrita de seus coros à simplicidade e agressividade do povo que ela punha em cena. A violência do texto de Hugo nas cenas de rua se transformou musicalmente numa música mais escandida do que cantada.” (tradução nossa)

15 “Se por acaso alguém se lembrar de um romance ao escutar uma ópera, o autor acredita ter de prevenir o público de que, para fazer entrar na perspectiva particular de uma cena lírica algo do drama que serve de base ao livro intitulado *Notre-Dame de Paris*, foi preciso modificar diversamente ora a ação, ora os caracteres. O caráter de Phoebus de Chateaupers, por exemplo, é um dos que precisaram ser alterados; outro desfecho foi necessário etc. De resto, ainda que escrevendo este opúsculo, o autor se tenha afastado o menos possível, e somente quando a música exigiu, de certas condições conscienciosas indispensáveis, segundo ele, a toda obra, pequena ou grande, ele só pretende oferecer aqui aos leitores, ou melhor dizendo, aos ouvintes, um esboço de ópera mais ou menos bem-disposto para que a obra musical se superponha a ele com felicidade, nada mais que um libreto puro e simples, cuja publicação se explica por um uso imperioso. Ele só pode ver nisto uma trama tal que

L'auteur suppose donc, si par aventure on s'occupe de ce libretto, qu'un opuscule aussi spécial ne saurait en aucun cas être jugé en lui-même et abstraction faite des nécessités musicales que le poète a dû subir et qui à l'Opéra ont toujours droit de prévaloir. Du reste, il prie instamment le lecteur de ne voir dans les lignes qu'il écrit ici que ce qu'elles contiennent, c'est-à-dire sa pensée personnelle sur ce libretto en particulier, et non un dédain injuste et de mauvais goût pour cette espèce de poèmes en général et pour l'établissement magnifique où ils sont représentés. Lui qui n'est rien, il rappellerait au besoin à ceux qui sont le plus haut placés que nul n'a droit de dédaigner, fût-ce au point de vue littéraire, une scène comme celle-ci. A ne compter même que les poètes, ce royal théâtre a reçu dans l'occasion d'illustres visites, ne l'oublions pas. En 1671, on représenta avec toute la pompe de la scène lyrique une tragédie-ballet intitulée : *Psyché*. Le libretto de cet opéra avait deux auteurs ; l'un s'appelait Poquelin de Molière, l'autre Pierre Corneille¹⁶ (Hugo, 1985b, p. 1.319).

Hugo reconhece a dificuldade de adaptar um romance a outro tipo de arte, nesse caso, à ópera. O poeta chama a atenção para o modo como a adaptação operística não é, em si, o romance e como ela pode dar novos valores que não estão necessariamente na obra literária. O autor de *Les Misérables* reconhece que cada arte tem sua sintaxe e que a ópera não funciona sem a música e sem o libreto, pois ambos vivem juntos. Ademais, Hugo reforça que muitos poetas e, conseqüentemente, a Literatura passam pela ópera, pela música e, muitas vezes, isso é esquecido. Não à toa, muitos músicos – dos quais Hugo gosta – serão lembrados em sua obra poética lírica e teatral.

não pede mais do que se esgueirar sob este rico e fervilhante bordado que se chama Música.” (tradução nossa)

16 “O autor supõe, portanto, se porventura alguém se ocupar deste libretto, que um opúsculo tão especial não poderia, de modo algum, ser julgado em si mesmo e à parte das necessidades musicais que o poeta teve de enfrentar e que na Ópera tem sempre o direito de prevalecer. De resto, ele roga ao leitor que não veja nas linhas que escreve aqui senão o que elas contêm, isto é, seu pensamento pessoal sobre este libretto em particular, e não um desdém injusto e de mau gosto para com esta espécie de poemas em geral e para o estabelecimento magnífico em que estão representados. Ele, que não é nada, recordaria, se preciso, aos que estão nas posições mais altas que ninguém tem o direito de desdenhar, seja do ponto de vista literário, uma cena como esta. Se formos contar só os poetas, este teatro real recebeu na ocasião ilustres visitas, não esqueçamos. Em 1671, representou-se com toda a pompa da cena lírica uma tragédia-balé intitulada *Psyché*. O libreto dessa ópera tinha dois autores; um se chamava Poquelin de Molière, o outro Pierre Corneille.” (tradução nossa)

Os músicos

Como se viu no trecho do poema “Que la musique date du seizième siècle”, não é difícil encontrar passagens da obra de Hugo que fazem referência a alguns músicos a quem admirava. Entre eles estão: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Claudio Monteverdi (1567-1643), Giovanni Battista Draghi (Pergolesi) (1710-1736), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), André Ernest Modeste Grétry (1741-1813), Domenico Cimarosa (1749-1801), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828). Monteverdi, na peça teatral *Mille francs de recompense* (1886), um dos dramas póstumos do autor, que compõe a antologia *Théâtre em Liberté* (1886), chegou a ser lembrado em detalhes:

LE MAJOR CKDOLARD.

Tout à l'heure, je ne sais pas si je dormais, vous savez, quand on vient d'être malade, on est faible, on a des rêves, j'entendais des musiques dans l'air, cela passait, cela flottait, c'était dans le bleu, c'était dans l'obscur, là-haut, j'écoutais. Eh bien, monsieur, vous me croirez si vous voulez, c'était de la musique connue, c'était ce beau motif de l'*Orfeo* de Monteverde, ah ! ce n'est pas de la musique d'à-présent, cela date de 1604, on rirait de l'orchestre de ce temps-là, dix dessus de viole, *viole da brazzo*, et trois basses de viole, *viole de gamba*, plus deux orgues de bois...¹⁷

[...]

LE MAJOR GEDOUARD.

Duoi ogani di legno, ce qui est la même chose qu'un bourdon. Monteverde se contentait de cela. Et avant Monteverde, qu'est-ce qu'on avait ? En Allemagne la posaune, en France la saquebute. C'est aujourd'hui le trombone. L'Italie se contentait du flautino, qui est le flageolet à la triple octave aiguë du tuyau d'orgue avec quatre pieds. Ah ! l'art a marché, monsieur...¹⁸ [...] (Hugo, 1885c, p. 729-730).

17 “MAJOR CKDOLARD. Agora há pouco, não sabia se dormia, sabe, quando a gente acaba de ficar doente, a gente é fraco, tem sonhos, ouvia músicas no ar, isso passava, aquilo pairava, era no azul, era no obscuro, lá no alto, eu escutava. Pois bem, senhor, acredite se quiser, era música conhecida, era um belo trecho de *L'Orfeo* de Monteverdi, Ah! Não era música de hoje em dia, aquilo data de 1604, a gente riria da orquestra daquele tempo lá, dez na viola na parte superior, *viola de brazza*, e três na parte inferior na viola, *viola de gamba*, mais dois órgãos de madeira... [...]” (tradução nossa)

18 “MAJOR DEDOUARD. *Duoi ogani di legno*, o que é a mesma coisa que um pedal. Monteverdi gostava disso. E antes de Monteverdi, o que havia? Na Alemanha o trompete, na

Parece inusitado que Hugo se lembre de um compositor do século XVI, ainda mais porque ele era pouco conhecido no século XIX. Entretanto, há de não esquecer que os encontros com o musicólogo belga Fétis muito auxiliaram na aquisição de repertório musical antigo e contemporâneo do escritor de *Notre-Dame de Paris* (Laster, 2002, p.11). Porém, para além das citações, convém recordar que Hugo teve dois grandes amigos músicos: Hector Berlioz (1803-1869) e Frantz Liszt (1811-1886).

Berlioz era seu ávido leitor. Leu romances, poemas e peças de teatro. De admirador, a partir da primeira oportunidade que teve, tornou-se amigo do escritor francês. Ambos simpatizavam um com o outro com gostos comuns na literatura e na música. Tiveram diversos momentos de aproximação, apesar de serem divergentes em questões políticas. Na casa de Louise Bertin, em razão da ajuda que dava nos ensaios da ópera *La Esmeralda*, teve a oportunidade de encontrar Hugo por diversas vezes (Laster, 1976, p. 31). Escreveram, cada um em sua seção de especialidade (música para Berlioz e literatura para Hugo), importantes artigos em jornais de renome, dos quais podem se citar *l'Europe Littéraire* e *Journal des Débats*. Como “prova de amizade”, Hugo chega a escrever um “poema-ópera” para o amigo, que recusa sob a alegação de que não haveria perspectiva de encenação. Os dois amigos se separam logo depois da tomada de Paris por Napoleão III (1808-1873) – momento em que Hugo é obrigado a se exilar na ilha de Guernsey. Berlioz sempre cita o escritor francês em suas obras e memórias, além de adaptar partes dos trabalhos do escritor – por exemplo, *Sinfonia fantástica* (1830) é repleto de leituras hugoanas (Laster, 1981, p. 363).

Já Liszt foi a amizade mais precoce e duradoura que Hugo teve com um músico. Aos 16 anos, o músico já convidava o autor de *Notre-Dame de Paris* para escutá-lo tocar piano, e por mais de 10 anos, frequentou com assiduidade a casa do escritor (Besnier, 2002, p. 70). Foi o pianista que apresentou ao poeta as obras de Schubert (em particular, as *Lieder*) e Beethoven (notadamente, a *Sonata da marcha fúnebre* – a preferida de Hugo), além de partes do repertório de Robert Schumann (1810-1856) e Felix Mendelssohn (1809-1847). Foi com Liszt que Hugo aprofundou a “pianomania” comum nos cenáculos e nos salões dos românticos. Essa amizade do poeta com o músico foi inclusive registrada por meio de um quadro:

França o sacabuxa. Hoje é o trombone. A Itália se contentou com o flautino, que é o flajolé com tripla oitava aguda do tubo do órgão com quatro pés. Ah! A arte funcionou, senhor... [...]” (tradução nossa)



*Franz Liszt au piano: le culte de Beethoven*¹⁹ (1840),
de Josef Danhauser (1805-1845).

Contrariamente a Berlioz, o pianista húngaro teve uma frutífera parceria com Hugo, o que lhe rendeu muitas obras inspiradas e adaptadas. Dentre elas, podem-se citar: os poemas sinfônicos *Mazeppa* (1851) – transposição musical dos 34 poemas da coletânea *Les Orientales* (1829); *Ce qu'on entend sur la montagne* (1851) – inspirado da antologia hugoana *Les Feuilles d'Automne* (1831); sete *lidere*s fundamentados em poemas hugoanos como “Oh quand je dors” e “Comment disaient-ils?”; três versões para piano do

19 Na foto, é possível identificar os seguintes personagens: (sentados) Alexandre Dumas pai, George Sand, a condessa Marie d'Agoult e Franz Liszt tocando piano; (em pé) Victor Hugo, Niccolò Paganini, Giacomo Rossini. Há também os seguintes objetos em destaque: busto de Beethoven, retrato de Lord Byron e o piano com Franz Liszt tocando supostamente partituras de obras de Beethoven. Esse quadro de Josef Danhauser tenta demonstrar a fusão da música e da literatura, além de mostrar que o culto à música pode unir vários escritos de diversas nacionalidades. Ademais, todos os personagens figurados na imagem são verdadeiras vértebras do Romantismo europeu.

poema “Écrit au bas d’un crucifix” da coletânea *Les Contemplations* (1856); e a transcrição para piano e voz da obra *La Esmeralda* (1836) (Laster, 1981).

A musicalidade das poesias hugoanas era reconhecida por inúmeros compositores, o que levou muitos de seus textos rimados (em particular, poesias e peças de teatro) a serem musicados ou inspirarem obras importantes como as de Liszt e Berlioz, citadas anteriormente. Apesar de “não gostar” de que seus poemas fossem musicados, o autor de *Les misérables* escreve muitas canções (*chansons*) e cantos (*guitares*) com a provável ideia de que podem ser realçados pela melodia e ajudar na memorização das letras, bem como na sua difusão, sucesso e reconhecimento lítero-musical (Glachant, 1902b). Não à toa, diversos músicos, cancionistas e compositores – desde o século XIX – adaptaram para a ópera, o *vaudeville*, o intermezzo, a comédia musical, a música de câmara, a canção, o musical, obras dramáticas, poéticas e romanescas de Victor Hugo. É possível citar sem muita exaustão: as óperas *Lucrezia Borgia* (1833), de Donizetti; *Ernani* (1844), de Verdi; *Rigoletto* (1851), de Verdi; as canções *Gastibelza* (1954) e *La légende de la Nonne* (1995), de Georges Brassens (1921-1981); os musicais de grande sucesso *Notre-Dame de Paris* (1998), de Luc Plamondon e Richard Cocciante, e *Les misérables* (1980), de Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil e Herbert Kretzmer, entre muitas outras obras musicais até a atualidade.

Vale a pena recordar que, devido ao vigor das transposições de arte, Hugo leva até as últimas consequências as questões dos direitos autorais, sendo conhecido como um dos percussores da defesa da autoria de uma obra artística no estrangeiro (Glachant, 1902a). Esse engajamento pela arte fará com que Hugo tome parte de várias associações e advogue por elas. Como deputado, representa as associações de artistas na França; com seu legado como defensor das artes, intercede arduamente pela música e pelos músicos, além de outros artistas. O resultado é que muitos teatros musicais são salvos da destruição. Ademais, a condição do músico melhora – mesmo que timidamente, no que tange às questões de seguro-saúde e aposentadoria –, e criam-se corais de trabalhadores, sociedades filarmônicas e escolas de música (Fauquet, 2002, p. 234). Hugo via na música uma ação de beneficência social; embora seu discurso pudesse dizer o contrário, suas ações levam a essa constatação.

Tal defesa pela música e pelos músicos, por meio das ações, tem seu espelho na Alemanha, como Hugo mesmo afirma em seu famoso ensaio “William Shakespeare”:

La musique est le verbe de l'Allemagne. Le peuple allemand, si comprimé comme peuple, si émancipé comme penseur, chante avec un sombre amour. Chanter, cela ressemble à se délivrer. Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire, la musique l'exprime. Aussi toute l'Allemagne est-elle musique en attendant qu'elle soit liberté. [...] Le chant est pour l'Allemagne une respiration. C'est par le chant qu'elle respire, et conspire. La note étant la syllabe d'une sorte de vague langue universelle, la grande communication de l'Allemagne avec le genre humain se fait par l'harmonie, admirable commencement d'unité. C'est par le nuage que ces pluies qui fécondent la terre sortent de la mer ; c'est par la musique que ces idées qui pénètrent les âmes sortent de l'Allemagne.

Aussi peut-on dire que les plus grands poètes de l'Allemagne sont ses musiciens, merveilleuse famille dont Beethoven est le chef²⁰ (Hugo, 1985e, p. 287-288).

O autor tem extrema admiração por Beethoven, porém esse gosto não é gratuito. De fato, ao escrever sobre os grandes gênios da “literatura universal”, Hugo se esquivava de citar Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no seu ensaio *William Shakespeare* (1864). Isso se deve porque, para ele, Goethe fugia da responsabilidade moral do artista; além disso, o autor de *Faust* (1808) desmereceu publicamente algumas obras hugoanas. Logo, uma vez que necessitava de alguém para exaltar como gênio alemão em seu ensaio – e igualmente com o orgulho ferido –, esse lugar é dado a Beethoven (Prévost, 2002, p. 73). Entretanto, Hugo cria toda uma mitologia da surdez, da obra-prima desconhecida. Ora, a música oriunda de um surdo só poderia ser algo de gênio, magnífica, engenhosa. A música de Beethoven

20 “A música é o verbo da Alemanha. O povo alemão, tão comprimido como povo, emancipa-se como pensador, canta com amor sombrio. Cantar parece-se a se libertar. O que não se pode dizer e o que não se pode calar, a música o exprime. Assim, toda a Alemanha é música, enquanto aguarda que seja libertada. [...] O canto é para a Alemanha uma respiração. É pelo canto que ela respira, e conspira. Sendo a nota sílaba de uma espécie de vaga língua universal, a grande comunicação da Alemanha com o gênero humano se faz pela harmonia, admirável começo de unidade. É pela nuvem que essas chuvas que fecundam a terra saem do mar; é pela música que essas ideias que penetram as almas saem da Alemanha. // Também podemos dizer que os maiores poetas da Alemanha são os músicos, maravilhosa família de que Beethoven é o chefe” (Hugo, 1958, p. 233). A tradução dessa edição é de Hilário Correia.

é intempestiva e vem de uma zona romântica artística única: a surdez. A arte ultrapassando as limitações do ser humano faz do compositor da *Sinfonia pastoral* (1808) o grande homem do século XIX e também o mito político do artista sonhado por Hugo, junto a Homero, Êsquilo, Dante e Shakespeare. Beethoven é um homem revoltado com sua própria condição e, por conta disso, ultrapassa seus limites, supera sua humanidade finita. Um gênio, na concepção de Victor Hugo, tal como escreve em um texto:

Ce sourd entendait l'infini. Penché sur l'ombre mystérieux voyant de la musique, attentif aux sphères, cette harmonie zodiacale que Platon affirmait, Beethoven l'a notée. Les hommes lui parlaient sans qu'il les entendît; il avait une muraille entre eux et lui; cette muraille était à calire-voie pour les melodies de l'immensité. Il a été un grand musicien, le plus grand des musiciens, grâce à cette tranparence de la surdité. L'infirmité de Bethoveen ressemble à une trahison; elle l'avait pris à l'endroit même où il semble qu'elle pouvait tuer son génie, et, chose admirable, elle avait vaincu l'organe sans atteindre la faculté. Beethoven est une magnifique preuve de l'âme. Si jamais l'inadhérence de l'âme et du corps a éclaté, c'est dans Beethoven.²¹ Corps paralysé, âme envolée. Ah ! vous doutez de l'âme ? Eh bien ! écoutez Beethoven. Cette musique est le rayonnement d'un sourd. Est-ce le corps qui l'a faite ? Cet être qui ne perçoit pas la parole et engendre le chant. Son âme, hors de lui, se fait musique. Que lui importe l'absence de l'organe ! Le verbe est là, toujours présent. Beethoven, tous les pores de l'âme ouverts, s'en pénètre. Il entend l'harmonie et fait la symphonie. Il traduit cette lyre par cet orchestra. Les symphonies de Beethoven sont des voix ajoutées à l'homme. Cette étrange musique est une dilatation de l'âme dans l'inexprimable. L'oiseau bleu y chante ; l'oiseau noir aussi : la gamme va de l'illusion au désespoir, de la naïveté à la fatalité ; de l'innocence à l'épouvante. La

21 “Este surdo ouvia o infinito. Inclinado sobre a sombra misteriosa vendo a música, atento às esferas, esta harmonia zodiacal que Platão afirmava, Beethoven a notou. Os homens lhe falavam sem que ele os ouvisse; havia uma muralha entre eles e ele; esta muralha era como clerestório para as melodias da imensidão. Ele foi um grande músico, o maior dos músicos, graças a essa transparência da surdez. A deficiência de Beethoven assemelha-se a uma traição; ela o pegou no mesmo lugar onde pareceu que poderia matar seu gênio, e, coisa admirável, venceu seu organismo sem atingir a faculdade. Beethoven é uma magnífica prova da alma. Se nunca a inaderência da alma e do corpo explodiu, é em Beethoven.” (tradução nossa)

figure de cette musique a toutes les ressemblances mystérieuses du possible. Elle est tout²² (Hugo, 1990, p 1.015).

Hugo sabe de onde vem a música-poesia de Bethoveen, pois “o verbo está lá” e ultrapassa e atinge todas as linguagens. O verbo se faz música, e a música se faz consciência verbal. Toda grande obra está nas profundezas do coração humano, que ultrapassam a estética e a política, mas que, ao mesmo tempo, também são política e estética de um determinado contexto; porque tanto música quanto literatura são projetos de uma intenção manifesta em um tempo-espaço único em direção ao desconhecido, o ignoto, já que “*Ce-bruit-là pense [...] [e] Cette grandeur sert à faire aimer*”²³ (Hugo, 1990, p. 1.016).

Conclusão

A relação de Victor Hugo com a música é bastante complexa. De retorno à pergunta que intitula o presente texto – Hugo não gostava de música? –, vale a pena ler como Paul Glachant (1902b, p. 401) inicia o término seu estudo, intitulado “Victor Hugo e a Música”: “La conclusion de cette étude à bâtons rompus, c’est qu’un poète est toujours musicien dans une certaine mesure, lors même qu’il ne croit pas l’être, lors même qu’il s’en défend. Au moins est-il un inspirateur, un *évocateur* musical; et c’est déjà quelque chose!”²⁴

Dizer que o autor negligenciava a música não é uma afirmativa totalmente verdadeira, assim como declarar que o autor de *Hernani* (1830)

22 “Corpo paralisado, alma levantando voo. Ah! Duvida-se da alma? Pois bem. Escute Beethoven. Esta música é brilhantemente de um surdo. Foi o corpo que a fez? Este ser que não percebe a palavra e provoca o canto. Sua alma, fora de si, torna-se música. Que lhe importa a ausência do órgão! o verbo é aí, sempre presente. Beethoven, todos os poros da alma aberta, nela penetra. Ele escuta a harmonia e faz a sinfonia. Traduz esta lírica para a orquestra. As sinfonias de Beethoven são como vozes acrescentadas à dos homens. Esta estranha música é uma dilatação da alma no inexprimível. A pássara azul aí canta; o pássaro negro também: a escala vai da ilusão ao desespero, da ingenuidade à fatalidade; da inocência ao terror. A figura desta música tem muitas semelhanças misteriosas do possível. Ele é tudo.” (tradução nossa)

23 “Este barulho aí pensa [...] [e] Essa grandeza serve para fazer amar” (tradução nossa)

24 “A conclusão deste estudo descontínuo é que um poeta é sempre um músico em certa medida, mesmo que ele não acredite ser, mesmo que ele se proteja disso. Ao menos ele é inspirador, um *evocador* musical, e já é alguma coisa!” (tradução nossa)

apreciava de bom grado as artes musicais não é tão assertivo. Provavelmente, o que se pode afirmar é que o autor respondia às artes musicais conforme suas pretensões contextuais, seus afetos pessoais, suas sociabilidades frequentes e suas catarses lítero-musicais. Conforme a ambiência, a música era escutada ou não.

Hugo reconhece o valor dela, a grandeza de alguns músicos e o quanto importantes foram certos atos musicais praticados por ele mesmo. Entretanto, o fato de não ter escrito, com mais energia, sobre a música ou exercido, com maior afinco, artes musicais dá uma impressão de desdém. Se, de fato, o escritor francês tentou anular a música de sua vida, isso ainda não se sabe. Todavia, é irremediável afirmar que o universo dos sons, dos ritmos, das melodias, das canções, das composições, dos músicos arrematou a vida hugoana em vários ramos de sua existência pessoal e artística. E talvez um indício a respeito da música, oriundo de seu sentido mais aguçado, seja o desenho abaixo feito por ele mesmo em um de seus cadernos:



Ma Belle ! Ma Belle ! Entends ma voix ! (s/d)
(reprodução: Lasteur, 1981, p. 364)

Referências

BARA, Olivier. Hugo, libretiste d'opéra-comique. In: LASTER, Arnaud (org.). *Hugo à l'opéra*. Paris: Éditions Premières Logis, 2002. (L'Avant-scène Opéra, n. 208).

BERGERAULT, Pascal. Propositions pour une illustration musicale de Victor Hugo. 2002. Disponível em: <https://www.bergerault-univ-tours.fr/bergerault2001/passereles/doc/Hugo%20et%20la%20musique.htm>. Acesso em: 23 jan. 2022.

BESNIER, Patrick. *L'ABCdaire de Victor Hugo*. Paris: Flammarion, 2002.

DUFIEF, Anne-Simone. *Le Théâtre au XIX^e siècle*. Du romantisme au symbolisme. Rosny: Bréal, 2001.

FAUQUET, Joël-Marie. Hugo Musicien. **Études**. Paris, 2002/9. Tome 397.

FOUCHER, Adèle. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Bruxelles e Leipzig: A. Lacroix/ Boekhoven, 1863[1920].

GAUTIER, Théophile. *Les grotesques*. Paris : Michel Lévy frères, librairies-éditeurs, 1856.

GLACHANT, Paul e Victor. *Essaie critique sur Théâtre de Victor Hugo – les drames en vers, de l'époque et de la formule romantique (1827-1839)*. Paris : Librairie Hachette, 1902b.

GLACHANT, Paul. Victor Hugo et la Musique. *Revue d'Histoire et critiques musicales*, Paris, n. 7, 1902a.

HUGO, Victor. *Obras completas 24 – Literatura e Filosofia Etremeadas, William Shakespeare*. Tradução de Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1958.

HUGO, Victor. *Obras completas 41 – Odes e Baladas, As Orientais, As folhas de Outono, Os cantos do crepúsculo*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Editora das Américas, 1960.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes** – *Chantiers : Reliquat de Notre Dame de Paris, Suite de Châtiments, La fin de Satan (fragments), Dieu (fragments), Le dossier des Misérables, Autour des Chansons des rues et des bois ; Fragments critiques, Fragments dramatiques*. Paris: Robert Laffont, 1990.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes** – *Critique : La préface de Cromwell, Littérature et philosophie mêlées, William Shakespeare, Proses philosophiques des années 60-65*. Paris: Robert Laffont, 1985e.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Poésie I**: *Premières publications ; Odes et ballades ; Les Orientales ; Les feuilles d'Automne ; Les Chants du crépuscules ; Les voix intérieures ; Les Rayons et les Ombres*. Paris: Robert Laffont, 1985a.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Poésie IV**: *La fin de Satan, Toute la lyre, Dieu, Les années funestes, Dernière gerbe, Océan vers, Annexe : Le verso de la page, Dieu*. Paris: Robert Laffont, 1986.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Roman II** : *Les misérables*. Paris: Robert Laffont, 1985d.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Théâtre I**: *Cromwell, Amy Robsart, Hernani, Marion de Lorme, Le Roi s'amuse, Lucrece Borgia, Marie Tudor, Angelo, tyran de Padoue, La Esmeralda*. Paris: Robert Laffont, 1985b.

HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Théâtre II** : *Ruy Blas, Les Burgraves, Torquemada, Théâtre en liberté, Les jumeaux, Mille Francs de récompense, l'intervention*. Paris: Robert Laffont, 1985c.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LASTER, Arnaud. Berlioz et Victor Hugo. *In: Romantisme*, Paris, n. 12, 1976.

LASTER, Arnaud. Hugo et l'opéra. *In: LASTER, Arnaud (org.). Hugo à l'opéra*. Paris: Éditions Premières Logis, 2002. (L'Avant-scène Opéra, n. 208).

LASTER, Arnaud. *Pleins feux sur Victor Hugo*. Paris: Comédie-Française, 1981.

LASTEUR, Arnaud. Victor Hugo, la musique et les musiciens. *In: HUGO, Victor. Œuvres complètes V (1834-1839): Littérature et philosophie mêlées. Claude Gueux. Angelo, tyran de Padoue. Ruy Blas. Les Jumeaux. Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures*. Paris: le Club français du livre, 1967.

MESCHONNIC, Henri. *Pour écrire la poétique IV: Écrire Hugo*. Paris: Gallimard, 1977.

PRÉVOST, Maxime. La Symphonie politique: Notes sur le Beethoven de Victor Hugo. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 30, n. 1/2, 2002.

REIS, Dennys da S. *As retexturas brasileiras de Claude Gueux*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD/UnB), Universidade de Brasília, 2013.

REIS, Dennys da S. *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, 2019.

REYNAUD, Jean-Pierre. Notices et notes de *Les Rayons et les Ombres*. In: HUGO, Victor. **Œuvres Complètes – Poésie I**: *Premières publications ; Odes et ballades ; Les orientales ; Les feuilles d'Automne ; Les Chants du crépuscules ; Les voix intérieures ; Les Rayons et les Ombres*. Paris: Robert Laffont, 1985.

SILVA-REIS, Dennys. Da literatura à dança: sobre trânsitos e transmutações de Giselle. In: RIBEIRO, Emílio Soares; TABOSA, Leila Maria Araújo; SILVA, Nilson Roberto da (org.). *Tradução em três vertentes: teoria e prática, intersemiose e linguística de corpus*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2017.

TILLARD, Françoise. *La Esmeralda* de Louise Bertin. In: LASTER, Arnaud (org.). *Hugo à l'opéra*. Paris : Éditions Premières Logis, 2002. (L'Avant-scène Opéra, n. 208).

A paisagem sonora gótica em *O retrato de Dorian Gray*

Gérson Werlang

1. Introdução

Em meados do século XVIII, com a publicação de *O castelo de Otranto*, surge um novo gênero romanesco, o romance gótico, que produzirá uma série de obras que se tornariam importantes para a história da literatura. Suas bases foram lançadas por Horace Walpole (1717-1797) em 1764, paulatinamente ampliadas nas últimas décadas do século XVIII por autores como Clara Reeve (1729-1807), autora de duas obras determinantes, *The Old English Baron*, publicada em 1777, e *Tales of Other Times*, em 1783, seguida de perto por *Vathek*, de William Beckford (1760-1844), em 1786. Note-se a proeminência de escritoras depois do primeiro esforço de Walpole e da contribuição quase isolada de Beckford. Com a aderência feminina à narrativa gótica, diversas escritoras se apropriariam do gênero e fariam suas contribuições, notadamente Ann Radcliffe, Mary Shelley e mesmo Jane Austen, com sua paródia gótica, *A abadia de Northanger*.

Muitos aspectos do romance gótico têm sido largamente estudados, porém um elemento fundamental tem sido negligenciado: seu aspecto sonoro. Desde o princípio, o gênero se utiliza não apenas de atmosferas densas e paisagens lúgubres, como também de sons que geram tensão ou medo. Este estudo parte de uma série sobre o assunto,¹ propondo a análise das sonoridades constantes no romance gótico a partir do conceito de paisagem sonora do musicólogo e compositor canadense Murray Schafer, aqui transposto para a literatura.

Neste ensaio, analisaremos a paisagem sonora no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1854-1900).

1 Este ensaio faz parte de um *work in progress* que propõe a análise da paisagem sonora na narrativa gótica dos séculos XVIII e XIX. Um panorama sobre o assunto, de minha autoria, já foi publicado, e outros artigos devem seguir-se, enfocando, cada um deles, diferentes obras.

2. Paisagem sonora

O conceito de paisagem sonora foi criado pelo músico e compositor canadense Raymond Murray Schafer (2001), e refere-se ao conjunto de sons, sejam eles ruídos, naturais ou produzidos pelo homem, incluídos aí a música, presentes em um determinado ambiente. Esse ambiente pode ser um local relativamente pequeno, como um quarto, uma sala ou uma casa, ou grande, como uma cidade, uma floresta ou mesmo um país. É preciso destacar que, para Schafer, a paisagem sonora inclui sons musicais e não musicais, já que, como músico contemporâneo de vanguarda, sua concepção de música inclui o ruído. Portanto, para Schafer, música e ruído são matizes de uma mesma forma expressiva, o som. Segundo Schafer:

No transcurso deste livro, tratarei do mundo como uma composição musical macrocósmica. Essa é uma ideia insólita, mas vou levá-la inexoravelmente adiante. A definição de música tem sofrido uma mudança radical nos últimos anos. Numa das mais recentes, John Cage declarou: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto” (Schafer, 2001, p. 19).

Portanto, nosso norte são as sonoridades e suas qualidades expressivas, que geram significado quando presentes numa obra literária. Quando nos referimos à paisagem sonora de uma rua central de uma grande cidade ao meio-dia, por exemplo, faz-se um inventário das sonoridades constantes naquele lugar e naquele horário. Esses conceitos foram originalmente transpostos dos estudos da acústica para a literatura em meu trabalho sobre a música na obra de Erico Verissimo (Werlang, 2011).

Doravante, utilizaremos o conceito de paisagem sonora para analisar o conjunto de sonoridades constantes na narrativa gótica, observando suas mudanças, acréscimos e nuances através do tempo.

3. Breve panorama das evoluções da paisagem sonora na narrativa gótica

Para melhor compreendermos a evolução do aspecto sônico do gótico, farei aqui uma descrição sucinta dos desenvolvimentos da paisagem sonora nas narrativas góticas desde o seu surgimento. Tal panorama é importante para percebermos as grandes diferenças dos romances anteriores em relação ao nosso objeto de análise, o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*.

3.1 O castelo de Otranto

Para entendermos o estudo das sonoridades na narrativa gótica, o parâmetro inicial é estabelecido por seu primeiro fruto, *The castle of Otranto* (*O castelo de Otranto*). Publicado em 1764, pretensamente a tradução de um manuscrito medieval impresso em Nápoles, em 1529, seu tradutor sendo um certo William Marshal e tendo como autor um monge italiano, Onuphrio Muralto.

No prefácio da segunda edição do livro, cuja primeira esgotou-se rapidamente, o verdadeiro autor veio à tona, Sir Horace Walpole, um aristocrata filho do primeiro dos primeiros-ministros ingleses, Sir Robert Walpole. O sucesso alcançado com a revelação foi ainda maior, exigindo uma terceira edição, a que se sucederam outras, estabelecendo as bases do romance gótico e abrindo caminho a outros escritores e escritoras, que tanto seguiriam como romperiam com o modelo criado por Walpole.

O castelo de Otranto propõe um imaginário que seria largamente imitado posteriormente, o cenário do castelo mal-assombrado e suas correspondências. Como colocado por Vidal:

De início, deve-se mencionar a grande “personagem” que frequenta todos os romances do gênero: o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, *barulhos inexplicáveis*, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos (Vidal, 1996, p. 7, grifo nosso).

Esses parâmetros cênicos – o espaço, maldito e lúgubre, onde a ação se desenrola, e o castelo e seus recônditos – encontram um paralelo sonoro. São os “barulhos inexplicáveis” citados no texto acima os primeiros elementos sonoros característicos da formação do romance gótico.

Mas como se apresenta o aspecto sonoro deste que é o primeiro pilar do romance gótico? Conquanto a construção e mesmo a realização da narrativa sejam singelas, a ambição de seu autor reflete o futuro promissor do gênero. Uma das questões sonoras presentes em *O castelo de Otranto* que seria basilar na composição dos futuros romances góticos é a atmosfera de terror, o *locus horribilis*, o lugar terrível, que provoca medo, horror, e

que incute em todos aqueles que dele compartilham a sensação de terror correspondente.

Já no início de *O castelo de Otranto*, quando a corte se encontra reunida para o casamento de Conrado, filho de Manfredo, senhor de Otranto, e um criado é despachado para encontrá-lo, o retorno daquele que foi buscá-lo é paradigmático: a princípio, o silêncio, já que o criado não consegue verbalizar o acontecido:

O criado, que não se ausentara tempo o bastante para cruzar o pátio até os aposentos de Conrado, voltou correndo e sem fôlego, com gestos frenéticos, os olhos esbugalhados, a boca espumando. *Não dizia nada* limitando-se a apontar o pátio (Walpole, 1996, p. 30, grifo nosso).²

Depois do silêncio, o pânico, os gritos: “Enquanto isso alguns dos presentes haviam corrido até o pátio, de onde então partiu um *confuso burburinho de gritos, horror e espanto*” (Walpole, 1996, p. 30, grifo nosso).³

Essa dualidade, o silêncio e os gritos, é a primeira característica sonora do romance gótico. São elementos complementares que geram tensão e logo depois alívio, mas um alívio que termina por gerar mais tensão. No texto original (ver abaixo, nota de rodapé 2), o narrador acentua o aspecto auditivo, suprimido na tradução: “whence *was heard* a confused noise” (*foi ouvido* um ruído confuso). Destaque-se, portanto, a importância do elemento sonoro na ambientação gótica.

3.2 *Udolpho* e *Frankenstein*

Depois do sucesso de *O Castelo de Otranto*, o romance gótico ganhou força, e os autores posteriores a Walpole tentariam expandir certas características do gênero, no que seriam bem-sucedidos. Apesar do grande número de romances góticos surgidos depois de *Otranto*, alguns exemplos são fundamentais no desdobramento do gênero.

2 No original: “The servant, who had not stayed long enough to have crossed the court to Conrad’s apartment, came running back breathless, in a frantic manner, his eyes staring, and foaming at the mouth. *He said nothing*, but pointed to the court” (Walpole, 1966, p. 28, grifos nossos).

3 No original: “In the mean time, some of the company had run into the court, from whence was heard a *confused noise of shrieks, horror and surprise*” (Walpole, 1966, p. 28, grifos nossos).

Entre os primeiros desenvolvimentos estão os romances de Ann Radcliffe, mais notavelmente três deles: *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797). Em quase todos eles, apesar das mudanças de enredo e sutileza narrativa, em termos sonoros permanecem intactas as características iniciais: o silêncio contraposto aos gritos; os ruídos estranhos produzidos pelo castelo, como o arrastar de correntes e ranger de portas; os sons considerados terríveis da natureza, como raios, trovões e tempestades. Há, contudo, em *The Mysteries of Udolpho*, uma inovação na paisagem sonora que trará consequências nos anos posteriores. Emily, a filha do casal St. Aubert e heroína do livro, é musicista – toca alaúde, entre outros instrumentos musicais. O fato de ela tocar alaúde introduz um elemento que era raro até aqui na narrativa gótica: a presença da música no sentido tradicional do termo. As primeiras descrições musicais do romance são pastorais, já que todo o início do livro é luminoso, avesso ao que virá depois. Essa presença musical merece um aprofundamento que foge aos limites deste ensaio e fica em aberto para análises futuras, mas é um passo importante no enriquecimento das texturas sonoras góticas.

Para além de *Udolpho*, a presença sonora se mantém dentro dos mesmos termos estabelecidos por *Otranto*. Mesmo na obra-prima de Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818), uma paródia irônica do gótico, os mesmos elementos sonoros são utilizados como base. Embora Jane Austen fosse leitora de Ann Radcliffe, ela não propôs nenhuma inovação que envolvesse a presença da música, como a que existe em *Udolpho*, e há em sua paródia tanto uma crítica quanto admiração pelo gênero.

Outro desenvolvimento posterior do gótico, *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicado no mesmo ano de *Northanger Abbey* (o que faz de 1818 um ano emblemático para o gênero), também não avança significativamente em termos de novidades sonoras. Castelos, correntes e portas que rangem em meio a sons do vento que assobiam em ameias envoltas na tempestade seguem sendo os principais elementos da paisagem sonora gótica.

3.3 *Usher*

O principal avanço sonoro da narrativa gótica se daria não no romance, mas no conto, notavelmente em Edgar Allan Poe (1809-1849). Mais que isso, Poe desenvolveria avanços na própria teoria do gótico, principalmente

através de um texto fundamental, o ensaio *The Philosophy of Furniture*, de 1840. Segundo Luciana Colucci:

Poe tece – literária e teoricamente – sua própria maquinaria topoanalítica. Uma Topoanálise Gótica pode lançar alguma luz sobre alguns problemas que devem ser abordados cuidadosamente de maneira a obter o efeito desejado (Colucci, 2017, p. 163).⁴

Para além da *filosofia do mobiliário*, talvez passe despercebido esse outro avanço de Edgar Allan Poe, uma não escrita *filosofia da sonoridade* dentro da narrativa gótica. Ao discorrer sobre o mobiliário, Poe inadvertidamente termina por sedimentar princípios que servem perfeitamente ao desenvolvimento das sonoridades nas narrativas góticas. Um conto exemplar para exemplificar as mudanças sonoras no gênero é *The Fall of the House of Usher*, de 1839, escrito, portanto, um ano antes de *The Philosophy of Furniture*. Uma dessas mudanças é constituída pelo deslocamento do espaço do castelo para a casa senhorial, um fenômeno estadunidense e derivativo do Novo Mundo, já que a ausência de castelos e de uma Idade Média nos moldes europeus fez com que um novo espaço terrífico fosse encontrado. O *locus horribilis*, no Novo Mundo, encontra um novo lar, não apenas em Edgar Allan Poe, mas também em outro importante escritor norte-americano do período, Nathaniel Hawthorne, em seu romance *A casa das sete torres*, publicado em 1851.

Além da mudança de espaço, em *A queda da casa de Usher* também acontecem grandes avanços em relação à paisagem sonora da narrativa gótica. Embora os ruídos tradicionais do gênero permaneçam, aqui não mais no ambiente do castelo, mas transportados para a mansão norte-americana, a emblemática casa mal-assombrada, há em *Usher* a adição de sonoridades até aqui pouco ou nada usuais na narrativa gótica, entre elas o uso da música como espaço sonoro que transmite sensações de horror, medo, e enfatiza o mistério subjacente à trama.

Roderick Usher, o personagem central do conto, além de morar em uma mansão repleta de ruídos produzidos misteriosamente, o que perpetua os ruídos herdados do castelo europeu, toca alaúde e canta, e a presença

4 No original: “Poe weaves – literary and theoretically – his own gothic topoanalytic machinery. A Gothic Topoanalysis may cast some light upon some issues that should be carefully approached in order to get the effect” (tradução nossa).

da música enriquece notavelmente o perfil psicológico do personagem, assim como a ambientação geral da narrativa.

Usher apresenta um quadro de hipersensibilidade que é atribuída à predisposição familiar à melancolia, mas também por possíveis entrecruzamentos consanguíneos, o que sugere a presença do incesto na trama. Nesse enredo de complexidades psicológicas, a *audição* é algo fundamental:

Já me referi à condição mórbida de seu nervo auditivo, que lhe tornava toda música intolerável, exceto a de certos instrumentos de corda. Eram, talvez, os limites estreitos a que ele se limitava ao tocar a guitarra que haviam dado, em grande parte, aquele caráter fantástico às suas execuções (Poe, 1981, p. 16).⁵

Em um momento crucial da narrativa, Usher toma da guitarra e canta. São versos reflexivos, derramados, com um clima fantástico, febril, intitulados *O palácio encantado*. Antes da execução, o narrador descreve acuradamente a natureza da ação poética e musical do personagem:

Mas, quanto à férvida facilidade de suas improvisações, era coisa que não se podia explicar desse modo. Tinham de ser, e o eram, tanto nas notas como nas palavras de suas loucas fantasias (pois ele, não raro, se acompanhava por meio de improvisações verbais), resultado de um intenso recolhimento e concentração mentais, a que me referi como sendo observáveis somente em momentos da mais alta excitação artificial (Poe, 1981, p. 16).⁶

Um aspecto notável da construção do conto é a utilização prática da teoria exposta em *The Philosophy of Furniture*. Como exposto por Poe nessa obra, todos os aspectos materiais do espaço circundante aos personagens carregam consigo o poder de influenciar a ação dos mesmos. Assim, casa,

5 No original: “I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer with the exception of certain effects of stringed instruments. It was, perhaps, the narrow limits to which he thus confined himself upon the guitar, which gave birth, in great measure, to the fantastic character of his performances” (Poe, 1983, p. 539).

6 No original: “But the fervid facility of his impromptus could not be so accounted for. They must have been, and were, in the notes, as well as in the words of his wild fantasias (for he not unfrequently accompanied himself with rhymed verbal improvisations), the result of that intense mental collectedness and concentration to which I have previously alluded as observable only in particular moments of the highest artificial excitement” (Poe, 1983, p. 539).

móveis, paredes, quadros, tudo influi na psique dos envolvidos. Porém, em *A queda da casa de Usher*, Poe utiliza os aspectos sonoros e sensoriais da música como mais um móvel desse espaço. A música é um elemento fundamental na ambientação narrativa. Esse aspecto constitui, como já dissemos, um enorme avanço com relação ao aspecto sonoro da narrativa gótica. Não por acaso, esse conto de Poe seria objeto de desejo de diversos compositores para utilizá-lo como argumento para a composição de uma ópera, notavelmente Claude Debussy, que se sentiu de certa forma incapaz de atingir as nuances que a ópera exigiria, deixando o projeto inacabado.

3.4 *Jekyll and Hyde*

A contribuição fundamental da mudança do espaço, o deslocamento do castelo como *locus horribilis*, para a casa, contribuição nitidamente norte-americana, concretizada por Hawthorne em *A casa das sete torres*, e por Poe em *A queda da casa de Usher*, seria fundamental também para os europeus escaparem de sua matriz espacial original, o castelo europeu, para outros ambientes.

A partir daí, não só a casa como um espaço do horrível, mal-assombrada, acolhedora do mal, com seus espaços lúgubres, aproximaria o espaço gótico do urbano, mas também as ruas de uma cidade poderiam ser um espaço possível do *locus horribilis*. Assim, a Londres vitoriana torna-se a cidade ideal do gótico de fins de século XIX, e seu espaço tomado pelo *fog*, misto de característica climática, a neblina, e da poluição residual advinda da revolução industrial, esconde os terrores de sua época, refletindo o medo que atravessa as páginas da ficção e realiza o dito de Oscar Wilde, “*a vida imita a arte*”, quando os assassinatos de Jack Estripador vêm à tona no início da década de 1890.

Antes de Wilde, porém, Robert Louis Stevenson renovaria o romance gótico a partir dessa nova matriz espacial, a cidade, o que já vinha acontecendo na obra de romancistas estabelecidos, como Charles Dickens (*Edwin Drood*, 1870); seu amigo e concorrente Wilkie Collins; e até mesmo no nascente romance policial inglês de Arthur Conan Doyle, em que Sherlock Holmes se move com desenvoltura por esse espaço urbano lúgubre.

Certos espaços da cidade terminam por carregar esse estigma mais que outros: o bairro de Whitechapel, as docas, as vielas perto do Tâmis, lugares onde a miséria torna-se romântica. As perambulações do advogado,

Mr. Utterson e seu companheiro de caminhadas, Richard Enfield, em *O médico e o monstro*, nome com que *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* consagrou-se no Brasil, os levam a essa cidade gótica, a esse novo espaço do horrível:

Numa dessas perambulações, aconteceu que os passos de ambos os levaram para uma viela num bairro muito populoso de Londres. O beco era pequeno e o que se podia chamar de *sossegado* nas horas mortas, pois, durante a semana, era *intenso* o seu movimento comercial (Stevenson, 1963, p. 15-16, grifos nossos).⁷

A rua, a viela, as transformações do espaço urbano e o contraste entre o movimento do dia e a solidude da noite são aspectos que povoam esse novo espaço gótico. Para nós, leitores posteriores dos séculos XX e XXI, esse espaço já se apresenta romantizado, sob um prisma transformado pela visão que aos poucos a Inglaterra Vitoriana adquiriu através não só da literatura, mas também do cinema, das produções televisivas, e mais recentemente, das séries. Mas, cabe aqui um exercício de distanciamento, para podermos perceber o quão estranho era aquele novo espaço do gótico, pois se antes os espaços escolhidos eram locais desertos e privados, e muitas vezes distantes da cidade, agora o espaço é público e urbano. Ou, antes, o novo espaço gótico estabelece um jogo entre o público (as ruas da Londres Vitoriana), e o privado (a casa urbana).

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, publicado em 1886, inicia já estabelecendo esse jogo entre o espaço público e o privado, preconizando a importância de ambos, rua e casa. *A história da porta* é o título do primeiro capítulo. A porta da casa de Jekyll, a casa onde se passa o horror, o mistério, as transformações e experiências.

É desse jogo entre o espaço público e o privado que é construída a paisagem sonora de *Jekyll and Hyde*. Por si só, já é uma inovação, pois aos sons do espaço privado, que primeiro eram os do castelo, e depois da casa senhorial, agora se somam os sons da rua. A paisagem sonora que ambienta o *locus horribilis* divide-se entre esses espaços. E a rua, o novo espaço do horrível, tem suas nuances sonoras, que estão justamente nos contrastes: o ruído e o burburinho do dia, em oposição ao silêncio da noite.

7 “It chanced on one of these rambles that their way led them down a by street in a busy quarter of London. The street was small and what is called *quiet*, but it drove a *thriving trade* on the week days” (Stevenson, 1995, p. 10, grifos nossos).

Essa contraposição de som e silêncio, tensão e explosão, está presente desde o início da narrativa gótica, o silêncio que precede os gritos. Aqui, no entanto, ela é ampliada pelo intenso movimento das ruas durante o dia e, conseqüentemente, pelo ruído que o acompanha, e o extremo silêncio, envoltos em névoas, da noite. Para além disto, há outra constatação: as ruas passam a ser uma extensão do horrível privado. E os sons acompanham essa expressão.

A descrição do primeiro contato de Enfield com o cerne da narrativa se dá numa rua onde esses contrastes são evidentes. É uma rua bonita, de comércio próspero, mas cercada por uma “sombria vizinhança”⁸ (Stevenson, 1989, p. 14); também as casas da rua são bonitas, apumadas, clássicas, mas a casa onde o estranho, o bizarro e o horrível começa a se apresentar destoa da harmonia reinante:

A duas portas da esquina, do lado esquerdo na direção leste, a harmonia da linha reta era, todavia, quebrada pela entrada de um pátio. E, neste ponto, o bloco de um edifício de aspecto singularmente sinistro projetava o seu frontão na rua. Tinha dois andares, nenhuma janela, nada, a não ser uma porta no andar térreo; e, na parte superior, a saliência de um muro desbotado; em cada detalhe denotava as marcas de uma antiga e sórdida negligência⁹ (Stevenson, 1963, p. 16).

Os contrastes entre o público e o privado, entre a rua alinhada e a casa “de aspecto singularmente sinistro”, entre uma imagem pública irretocável e o horror privado, por detrás de muros, encontram seu paralelo sonoro no burburinho da rua, na normalidade, em contraste com o silêncio seguido de gritos, da anormalidade que sai do privado e invade o espaço público, ainda que em horas avançadas da noite.

O espaço sonoro do gótico amplia-se para a cidade. Não mais o espaço fechado, do castelo ou da casa senhorial, nem mesmo a casa urbana, mas o espaço urbano como um todo passa a ser domínio do gótico. Esse

8 No original: “its dingy neighbourhood” (Stevenson, 1995, p. 10).

9 No original: “Two doors from one corner, on the left hand going east, the line was broken by the entry of a court; and just at that point, a certain sinister block of building thrust forward its gable on the street. It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature the marks of a sordid negligence” (Stevenson, 1995, p. 10).

novo espaço traduz-se sonoramente, com seus signos emblemáticos. Note-se esta passagem do romance de Stevenson:

Mal acabava de *soar* a meia-noite sobre a cidade de Londres, a argola de ferro *bateu de leve* sobre a porta de entrada. Fui eu mesmo abri-la, e deparei com um homenzinho baixo, agachado de encontro aos pilares do pórtico (Stevenson, 1963, p. 86, grifos nossos).¹⁰

A sonoridade dos sinos, implícita na narrativa, assombra a cidade de Londres inteira, à meia-noite. É nesse momento que batem à porta, gentilmente. O contraste sonoro entre a ampla ressonância dos sinos e a batida suave à porta que leva ao espaço privado é emblemático da ampliação das sonoridades e significados sônicos dentro da narrativa gótica, ampliação que se dá junto a motivos recorrentes e já estabelecidos no gênero, como a hora (à meia-noite), ou as sonoridades lúgubres, aqui encarnadas pelo ressoar dos sinos.

4. A paisagem sonora em *O retrato de Dorian Gray*

Em 1890, a convite de uma revista norte-americana, a *Lippincott's Monthly Magazine*, Oscar Wilde escreveu seu único romance, *O retrato de Dorian Gray*, publicado em junho daquele ano. *Dorian Gray* é um dos romances mais importantes do último quarto do século XIX, e, além da popularidade crescente que adquiriu nos séculos XX e XXI, constituiu-se numa importante contribuição à renovação do romance gótico.

Um dos elementos inovadores presentes em *O retrato de Dorian Gray* pouco destacados pela crítica é a presença da música. Nesse sentido foi fundamental, mais uma vez, a contribuição de Edgar Allan Poe, a partir da influência exercida por seu conto *A queda da casa de Usher*, onde a música ocupa um papel central. Em *Dorian*, a música está presente e é fundamental na caracterização do personagem central e também do entorno social em que ele transita, um ambiente desenvolvido culturalmente, de alta sociedade, refinado, sofisticado. Já no início da narrativa, Dorian nos surge tocando piano, e tanto o compositor como a obra musical explicitados são

10 No original: "Twelve o'clock had scarce rung over London, ere the knocker sounded very gently on the door. I went myself at the summons, and found a small man crouching against the pillars of the portico" (ibidem, p. 64, grifos nossos).

parte da caracterização do personagem do início da narrativa, ainda virgem das experiências que viveria:

Ao entrar, viram Dorian Gray. Estava sentado ao piano, de costas para eles, folheando as páginas de um álbum das Cenas dos Bosques, de Schumann.

– Basílio – exclamou –, você vai emprestar-mas. Quero aprendê-las. São verdadeiramente maravilhosas¹¹ (Wilde, 1981, p. 25).

Há um evidente contraste entre a parte luminosa e a oculta da personalidade do personagem, divisão preconizada já em seu nome, com seu lado solar (Dorian), e o lado sombrio (Gray), contraste que perpassa as questões sonoras e musicais do romance. Esse primeiro Dorian, ainda inocente e não conspurcado pela influência de Lord Henry Wotton, é sensível à arte, cultiva a música, toca piano. A cena que abre o segundo capítulo é a primeira de que Dorian participa ativamente, já que no primeiro capítulo apenas sabemos dele através dos diálogos entre Basílio Hallward e Lord Henry Wotton. E o primeiro retrato é sonoro, musical.

Interessante notar que a obra musical citada também guarda a dualidade que Dorian revelará ter. Composta por Robert Schumann (1810-1856), um dos expoentes do romantismo musical alemão, entre os anos de 1848 e 1849, o conjunto de peças para piano intitulado *Cenas dos Bosques* (*Waldszenen*) personifica, em suas várias partes, um contraste, uma dualidade entre aspectos solares e sombrios. O segundo movimento da obra, *Flores Solitárias*, sugere delicadeza e apreciação tranquila de um aspecto natural, enquanto o movimento seguinte, *Lugar Assombrado*, propõe uma leitura radicalmente oposta daquele espaço. Esse movimento é sucedido por outro, também contrastante, *Paisagem Amigável*. Essa leitura dual da natureza joga luz e sombra no mesmo espaço. Como diz Dorian, “é encantador”, sugerindo sua predisposição a esses jogos duais.

11 No original: “As they entered they saw Dorian Gray. He was seated at the piano, with his back to them, turning over the pages of a volume of Schumann’s ‘Forest Scenes’. ‘You must lend me these, Basil,’ he cried. ‘I want to learn them. They are perfectly charming’” (Wilde, 2008, p. 18).

4.1 Ressonâncias

Há em *Dorian Gray* uma clara ressonância de obras anteriores da tradição gótica, a mais evidente o *Jekyll and Hyde*, de Stevenson. Mighall (2008, p. xiii e xiv) já havia destacado essa influência na obra de Wilde. O romance de Stevenson antecedeu Dorian em apenas alguns anos e, segundo o mesmo autor, Wilde teve acesso a ele. De acordo com Mighall:

Ao sugerir que duplicidade é uma parte essencial à existência na sociedade Vitoriana tardia, e que Dorian é uma versão extremada de uma norma não reconhecida, o romance de Wilde nos faz lembrar daquele outro grande conto fantástico de duplicidade e transformação publicado quatro anos antes: O Estranho Caso de Dr Jekyll e Mr Hyde (1886), um trabalho que Wilde conhecia e admirava (Mighall, 2008, p. xiii, tradução nossa).¹²

Um dos aspectos ressonantes é justamente a questão da dualidade. Como está no seu DNA constitutivo, *Dorian* também compartilha com *Jekyll and Hyde* a dualidade sonora anteriormente salientada, dos espaços privados e urbanos. Apesar da semelhança, em *Dorian Gray* esse aspecto aparece de forma mais sofisticada.

Também em *Dorian* há essa separação entre os espaços urbano e privado. Mas, para além desse aspecto, há também uma modificação sonora dos espaços no decorrer da narrativa. No início do romance, há uma divisão entre o lugar ameno, a casa de Basílio e seu encantador jardim, e o lugar ameaçador, que é a cidade de Londres. A descrição do jardim, que é visualizado da janela do estúdio, é realizada também em termos sonoros, que contrastam com os ruídos da cidade distante:

O insistente *zumbido das abelhas*, buscando o seu caminho por entre as altas ervas intonsas, ou revolteando, com monótona insistência ao redor das empoeiradas urnas douradas de uma derramada madressilva, tornava a calma ainda mais opressiva. O *confuso ruído* de

12 No original: “By suggesting that duplicity is an essential part of existence in late-Victorian society, and that Dorian is an extreme version of an unacknowledged norm, Wilde’s novel resembles that other great fantastic tale of doubling and transformation published four years later: Robert Louis Stevenson’s *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), a work which Wilde knew and admired” (Mighall, 2008, p. xiii).

Londres parecia os *acordes graves de um órgão longínquo* (Wilde, 1981, p. 9, grifos nossos).¹³

A confortável monotonia do estúdio e seu jardim, traduzida sonoramente pelo zumbido das abelhas, contrasta com o som grave e ameaçador da cidade. E o ruído doméstico, envolto em beleza, do jardim, está próximo, enquanto o ruído desconfortável e ameaçador da cidade encontra-se longe, a uma distância segura. A dicotomia comodidade, traduzida pelo murmúrio das abelhas (beleza, proximidade, organização) *versus* desconforto (feitura, distância, caos) traduz em verdade todo o espírito da obra. Pode-se pensar também em um jogo de contrastes entre equilíbrio interno *versus* desequilíbrio externo. Ainda assim, a calma é *opressiva*, pedindo um avanço, uma mudança. O aparente equilíbrio chama o desequilíbrio, e ele virá.

O calmo e belo espaço privado será paulatinamente invadido pelo horror. O lugar ameno será transformado, modificado. Vem de onde o horror? Do espaço urbano? São os ruídos que invadem a sala de casa? Ou vem do interior de cada personagem? Da moral vitoriana repressiva, que clama por algo que a liberte? Os sons em *Dorian Gray*, sejam eles ruídos ou música, acompanham a concepção dual que perpassa toda a obra.

4.2 Outras heranças sonoras góticas em *Dorian Gray*

Para além de *Jekyll and Hyde*, o romance de Wilde bebe em outras fontes góticas e compartilha de um mesmo DNA sonoro que remonta às origens do gênero.

Como o próprio Wilde asseverou, a ideia de um jovem que vende sua alma em troca de beleza eterna “é uma ideia antiga na história da literatura” (Wilde *apud* Mighall, 2008, p. xviii).¹⁴ Para além da ideia, *Dorian* traz em sua essência toda a carga genética do romance gótico, isto é, ele incorpora múltiplos avanços advindos de obras anteriores, mas também os renova e simultaneamente coloca a obra num novo patamar, afeita aos fins do século XIX, mas moderna, aberta ao século XX.

13 “The *sullen murmur of the bees* shouldering their way through the long unmown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The *dim roar of London* was like the *bourdon note of a distant organ*” (Wilde, 2008, p. 5, grifos nossos).

14 No original: “it is an idea that is old in the history of literature”.

Apenas as grandes obras possuem essa característica, que reúne passado, como uma superestrutura complexa que contém indícios históricos anteriores, e, ao mesmo tempo, presente, ao renovar e romper com alguns tabus ou formas. São um reflexo e ao mesmo tempo o seu oposto.

O que acontece com as questões históricas inerentes ao romance gótico também acontece com a paisagem sonora: ela é ao mesmo tempo herdada e inovadora. Para exemplificar, é interessante retrazar esse percurso estético e histórico.

O retrato de Dorian Gray é, antes de tudo, a história de um retrato. Um retrato que envelhece enquanto o retratado permanece jovem. No DNA do romance gótico, retratos mágicos são tema de primeira hora. Em *O castelo de Otranto*, um dos personagens, Alfonso, que aparece apenas em um retrato, possui vida própria, literalmente saindo do retrato. Enquanto podemos traçar influências sonoras dos antecessores de Wilde na narrativa gótica em sua obra, fica claro que esses traços sonoros foram brilhantemente absorvidos e retrabalhados por ele em *Dorian*.

Podemos retrazar esses caminhos sonoros através dessas outras influências presentes no romance. A familiaridade de Wilde com a prosa de Edgar Allan Poe pode ser percebida, não advinda de *A queda da casa de Usher*, mas através de outro conto do autor norte-americano, *O retrato oval*. Nesse conto de 1842 (portanto posterior a *Usher*), que se passa num castelo europeu, o que o aproxima muito do gótico original, a esposa de um pintor é maltratada até a morte pelo seu marido; o artista quer um retrato perfeito e o retrato adquire, aos olhos do pintor, mais importância que o seu modelo. Essa inversão de importância, colocando a arte acima da vida, pode ter sido um importante catalisador para a escrita de *O retrato de Dorian Gray*.

5. Final: como uma coda

Central em *O retrato de Dorian Gray* é a relação entre paisagem sonora e a música. Nesse sentido, é certamente devedor de *Usher*, mas o escopo de Wilde é mais ambicioso em termos de abrangência; o conto de Poe é obra de gênio, mas a transposição de Wilde para o romance amplifica os termos sonoros de tudo que houve antes.

No sentido musical, e isso é pouquíssimo lembrado, Dorian Gray é músico, toca piano, é capaz de executar bastante bem o instrumento e também de tecer comentários técnicos e estéticos a obras e performances suas e

de outros artistas, amadores ou profissionais. Isso é parte da relação que se estabelece entre Dorian e Henry Wotton. Vejamos essa passagem:

– Não estragou, porém, o prazer de conhecê-lo, Sr. Gray – disse Lorde Henry, adiantando-se e estendendo-lhe a mão. – A minha tia me tem falado muito do senhor. É um dos seus favoritos, e temo que também uma de suas vítimas.

– No momento, não estou nas graças de Lady Ágata – respondeu Dorian, com um gesto engraçado de penitência. – Prometi acompanhá-la terça-feira última a um clube de Whitechapel e esqueci-me completamente.

Íamos executar um dueto, ou três duetos, penso. Não sei o que vai dizer-me. Só o pensamento de vê-la me aterroriza.

– Oh! Pô-lo hei em paz com minha tia. É lhe totalmente devotada. E não acredito que tenha realmente importância o seu não comparecimento. *O auditório pensou provavelmente que se tratava de um dueto. Quando tia ágata se senta ao piano, faz barulho por dois.*

– Isso é horrível para ela e não muito agradável para mim – respondeu Dorian, rindo (Wilde, 1981, p. 25-26, grifos nossos).¹⁵

Parte da influência que se estabelece de Lorde Henry sob Dorian tem esse caráter irônico, que se estende à arte. O que são comentários irônicos aparentemente inocentes tornam-se, com o correr da narrativa, julgamentos frios que envolvem pessoas próximas decidindo destinos, parte da crueldade que se instala e cresce na personalidade dual de Dorian Gray.

Outra questão sonora que se impõe é justamente essa influência perniciosa de Lorde Henry sobre Dorian. Sabemos que ela se dá baseada na conversação envolvente de Lorde Henry, algo que encanta Dorian. O exercício da influência é fortíssimo elemento da construção narrativa do

15 No original: “‘You have not spoiled my pleasure in meeting you, Mr Gray,’ said Lord Henry, stepping forward and extending his hand. ‘My aunt has often spoken to me about you. You are one of her favourites, and, I am afraid, one of her victims also.’ ‘I am in Lady Agatha’s black books at present,’ answered Dorian, with a funny look of penitence. ‘I promised to go to a club in Whitechapel with her last Tuesday, and I really forgot all about it. We were to have played a duet together – three duets, I believe. I don’t know what she will say to me. I am far too frightened to call.’

‘Oh, I will make your peace with my aunt. She is quite devoted to you. And I don’t think really matters about your not being there. The audience probably thought it was a duet. When Aunt Agatha sits down to the piano she makes quite enough noise for two people.’ ‘That is very horrid to her, and not very nice to me,’ answered Dorian, laughing” (Wilde, 2008, p. 18-19, grifos nossos).

romance, e é um elemento sonoro, já que é exercido pelo som da voz, consoante à observação de Dorian:

Dorian Gray subiu para o estrado com o ar de um jovem mártir grego, fazendo uma pequena *moue* de tédio a Lorde Henry, com quem já simpatizava. Era tão diferente de Basílio! Formavam ambos um contraste tão delicioso! *E Lorde Henry tinha uma voz tão bonita!* (Wilde, 1981, p. 27, grifos nossos).¹⁶

Esse sutil exercício da influência exercido sobre um jovem de tendências ambíguas constitui apenas um dos muitos recursos sonoros presentes nas diversas camadas sônicas e interpretativas da obra, o que torna *O retrato de Dorian Gray* um dos grandes romances góticos de fins de século XIX, inovador e ao mesmo tempo tradicional, realizando um equilíbrio sutil que contém, também sonoramente, essa original mescla de heranças do passado e projeções ao futuro do gênero.

Referências

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. London: Collectors' Library, 2004.

COLUCCI, Luciana. From *The Philosophy of Furniture to Topoanalysis*: For a Poetics of Space in Gothic Literature. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). *As nuances do gótico*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

BECKFORD, William. *Vathek*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 1986.

HAWTHORNE, Nathanael. *A casa das sete torres*. Tradução de Ligia Autran Rodrigues Pereira. São Paulo: Abril, 1983.

MIGHALL, Robert. Introduction to *The Picture of Dorian Gray*. In: WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Classics, 2008.

16 No original: "Dorian stepped up on the dais, with the air of a young Greek martyr, and made a little *moue* of discontent to Lord Henry, to whom he had rather taken a fancy. He was so unlike Basil. They made a delightful contrast. *And he had such a beautiful voice*" (Ibidem, p. 20, grifos nossos).

- POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril, 1981.
- POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. In: POE, Edgar Allan. *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.
- POE, Edgar Allan. The Oval Portrait. In: POE, Edgar Allan. *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.
- POE, Edgar Allan. The Philosophy of Furniture. In: POE, Edgar Allan. *The Unabridged Edgar Allan Poe*. Philadelphia: Running Press, 1983.
- REEVE, Clara. *Tales of old times*. New York: Alan Rogers Books, 1995.
- REEVE, Clara. *The Old English Baron*. New York: Alan Rodgers Books, 2000.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterada. São Paulo: Unesp, 2001.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin, 1994.
- STEVENSON, Robert Louis. *Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin, 1995.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Tradução de Helena Pessôa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. 2. ed. Tradução de José Maria Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- RADCLIFFE, Ann. *The Italian*. London: Penguin Classics, 2004.
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford Univerity Press, 1998.
- RADCLIFFE, Ann. *The Romance of the Forrest*. Rockville (USA): Wildside Press, 2002.
- VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação a O castelo de Otranto. In: WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. In: WALPOLE, Horace *et al.* *Three Gothic Novels*. New York: Dover, 1966.

WERLANG, Géron. *A música na obra de Erico Verissimo*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

WERLANG, Géron. *A paisagem sonora na narrativa gótica: um panorama*. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin Classics, 2008.

O cancionista que ganhou o prêmio de melhor *cantautor*: sedimentações e tensionamentos no álbum *Salvavidas de hielo* de Jorge Drexler

João Vicente Ribas

Escrever sobre canção na América Latina abrange uma série de gêneros, que passam pelo bolero, pelo samba, pelo *rock*, pela milonga, entre outras inúmeras expressões referenciadas em matrizes culturais, bem como tendências globais aqui apropriadas. Em meio a essa variedade, chama atenção um tipo de artista habitual, que se esmera na criação e na performance do que a canção tem de mais básico: a conjugação entre letra, melodia e voz. Valer-se desses elementos para dizer o que de mais próprio se tem para dizer, em relação ao mundo que está em volta, para que alguém escute com atenção, é a principal característica de uma série de *cancionistas* latino-americanos, ao longo da história, e que não se encaixam propriamente em nenhum dos gêneros supracitados. Entre eles, um vem se destacando.

O uruguaio Jorge Drexler (Montevideú, 1964) enfatiza e desafia esse modo de fazer canção há 30 anos. Seu disco *Salvavidas de hielo* (Warner Music Spain, 2017) recebeu o Grammy Latino na categoria álbum de *cantautor*, enquanto a música “Telefonía” foi considerada canção e gravação do ano de 2018. Diferente dos *hits* dançantes que costumam receber esse último troféu, o mais cobiçado, sua composição é uma metacanção,¹ gravada apenas com vozes e sons de violão (também sintetizados). Já a letra aborda justamente a perenidade do fazer canções através dos tempos, anotadas em guardanapos de bares, ditas ao telefone, chegando a ser gravadas e reproduzidas com inúmeros recursos digitais.

Com isto, Drexler nos ajuda a observar o quanto esse modo individualizado e intimista de composição e performance segue sendo um dos principais meios de expressão artística. Ainda que se gravem múltiplas camadas de som, a ênfase de alguns compositores recai sobre a antiga busca

1 Metacanções são “aquelas que se remetem ao próprio universo da canção, referindo-se ao compositor, ao intérprete, ao público, aos gêneros, aos meios de difusão, a outras canções” (Carvalho, 2002).

da perfeita combinação entre letra e melodia, como forma de expressão particular, materializada pela própria voz e instrumento que toca para acompanhar-se.²

Para realizar uma análise contextualizada desse trabalho premiado, consideramos declarações de Drexler na mídia e sua trajetória, diante de certas sedimentações da cultura musical no Uruguai e na América Latina. *A priori*, seu investimento criativo configura-se como performance de *cancionista*, mesmo que na premiação tenha sido identificado a partir do gênero *cantautor*, termo consolidado em períodos de repressão política em países latino-americanos.

Antes de conceituarmos e problematizarmos as noções de *cancionista* e de *cantautor*, notemos que a canção, para José Antequera (2008, p. 92, tradução nossa), deve ser vista como um complexo sistema que inter-relaciona distintos níveis, estratificações e vertentes que se comunicam através de circuitos: “A oralidade, os processos culturais que ela desdobra em suas operações, além das implicações linguísticas que a caracterizam, comportam um notável alargamento dos circuitos comunicacionais das formas pelas quais se expressa o literário”³. Esse tipo de interpretação da canção desvincula a ligação ordinária entre literatura e escrita, abarcando uma perspectiva em que a produção e a difusão da palavra ocorrem em um contexto tecnológico de valorização do oral, sem que seja vestígio de um passado. Pois, a oralidade sempre foi a forma mais direta de comunicação, desde a mais remota antiguidade. Era a forma de transmissão e conservação da expressão poética, que encontrou no cantar uma forma eficiente de difusão (Antequera, 2008). Assim, abrangeu todo um aparato extralinguístico e performático, incluindo instrumentação musical, elementos expressivos da voz, atuação, contexto de recepção, espaço, público, entre outros.

Desta forma, embora se possa compreendê-la como matriz cultural, bem aproximada da célula básica cantor/ouvinte, uma complexidade de atores, contextos e materiais exige uma abordagem multidisciplinar da canção. Para Martín-Barbero (2015, p. 17), as matrizes culturais remetem

2 Esta definição consta nos seus pormenores desenvolvida no artigo “A canção matriz latino-americana: comunicação em performances contemporâneas”, publicado na revista *Esferas* (Ribas, 2021).

3 “La oralidad, los procesos culturales que despliega en sus operaciones, más allá de las implicaciones lingüísticas que la caracterizan, comporta un ensanchamiento notable de los circuitos de comunicación de las formas en que se expresa lo literario” (Antequera, 2008, p. 92).

a “formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas”, os quais estão sempre em relação a formatos industriais, que implicam transformações tecnológicas, movimentos de intertextualidades e intermedialidades.

Desta forma, para analisar o álbum *Salvavidas de hielo* e a canção “Telefonía” enfatizamos os gêneros musicais a partir de uma epistemologia comunicacional. Nele, avaliamos a performance centrada na voz, em sonoridades e letras, que configuram uma canção matriz contemporânea, tributária de sedimentações antecedentes. E para compreender essa dinâmica de configuração, bem como as de sedimentação, recorreremos ao antropólogo argentino Alejandro Grimson (2011), que afirma que aderir à globalização e à cultura de massas não se contrapõe à valorização das referências locais. Por um lado, há processos sedimentados ao longo da história e que perderam (marcam relações de desigualdade, inclusive, mas não as determinam por completo). Por outro, essas sedimentações podem ser modificadas pelas próprias intervenções dos indivíduos: “uma configuração cultural específica pode ser detectada, dentro da qual existem agentes que lutam para reproduzi-la e modificá-la em diferentes direções” (Grimson, 2011, p. 33).⁴

A agência de Drexler, buscando essa configuração da canção, também pode ser observada em declarações midiáticas. Em entrevista à imprensa mexicana, comentando a turnê *Silente* que promoveu em 2019, afirmou: “É em um formato unipessoal, ou seja, eu vou ficar sozinho com o violão, e isso me deixa muito feliz porque é o formato que eu gosto de retomar, porque é com o qual as músicas são escritas e eu realmente gosto de voltar lá” (Drexler, 2019).

Agora, o que significa esse “voltar lá”? Podemos entender que seja retomar um tipo particular de fazer canção, tanto como matriz criativa quanto como estilo de performance, com origens no trovadorismo medieval,⁵ passando por outros sedimentos da música popular, e desenvolvido como configuração cultural contemporânea.

4 “puede detectarse una configuración cultural específica, en cuyo marco hay agentes que pugnan por reproducirla y modificarla en distintas direcciones” (Grimson, 2011, p. 33).

5 O trovadorismo tem origem na França na Idade Média e depois chega à Península Ibérica: “Durante os séculos XII e XIII, houve intensa produção de obras na forma de canção, compostas pelos trovadours, os aristocráticos poetas-músicos do Sul da França, e pelos trovères, a contrapartida destes no Norte. São duas palavras que estão associadas ao moderno verbo francês trouver, que significa ‘descobrir’ – de modo que trovadours e trovères eram aqueles que descobriam ou inventavam poemas e melodias” (Bennett, 1986, p. 18).

Nem todo mundo que faz canção é *cancionista*

A configuração deste fazer canção relaciona-se com sedimentações históricas, como a de *cantautores* na América Latina, a de *cancionistas* no Brasi, e a de *singer-songwriters* no Hemisfério Norte, como Bob Dylan, primeiro artista a ser premiado pela produção de canção com o Nobel de Literatura, em 2016. Embora o contexto anglo-saxão não seja contemplado em nossa pesquisa, vale pontuar que o estadunidense é reconhecido mundialmente pela conjugação de letra e melodia, de forma indissociável de sua performance e de sua voz,⁶ e com esse prêmio inédito colaborou para consagrar a canção no campo literário.

No contexto latino-americano, a produção de Drexler costuma ser associada à noção de *cantautor*, que remete à *nueva canción*:

É a provocação de uma terceira coisa: música e texto, ambos códigos inter-relacionados compõem um produto particular no âmbito da cultura popular, sob o signo de cada localidade, de defesa da identidade cultural, para mostrar estruturas sociais, poéticas e econômicas, mudanças culturais e autodefesa latino-americana como razão de ser (Barzuna, 1993, p. 48).⁷

Esse sedimento está bastante ligado ao posicionamento político contra regimes ditatoriais, guerras e injustiças sociais, nos anos 1960 e 1970, além de arraigados nacionalismos. Para o musicólogo chileno Juan Pablo González (2011, p. 939), a *nueva canción* se associa a um processo de folclore moderno, de autor, com menos proteção e estímulo do Estado que as expressões propriamente folclóricas, porém mais desenvolvido pela indústria musical e que adquire um sentido crítico. Atualmente, o pesquisador observa uma terceira geração de *cantautores*, que emergiu no Chile a partir

6 Jesús Peris Llorca (2016, p. 142) escreve sobre a emergência de um cantautor elétrico no século XX, como adaptação do *rock* a outros gestos culturais: “Por um lado, e desde a eletrificação do folk (com Bob Dylan em Newport como um elemento autoral), havia se vinculado à tradição do letrista folk, do trovador errante, uma versão cantada do poeta comprometido”.

7 “Es la provocación de una tercera cosa: música y texto, ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo en cada pueblo de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociales poéticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de latinoamericana como razón de ser” (Barzuna, 1993, p. 48).

dos anos 1990. “Agora, suas raízes não precisarão de um território para se enraizar, ao contrário, são hidroponicamente nutridas por um folclore universal mediatizado” (González, 2011, p. 942). Para o musicólogo, nessa terceira geração, as raízes passam a ser uma opção pessoal, mais do que coletiva, que geram redes sociais a partir da margem e da divergência.

Essa ideia de divergência conecta-se à ideia de “resposta projetiva” de novos modos de comunicar, que Jesús Martín-Barbero (2014) identifica no mundo contemporâneo. Nela, os laços de pertencimento, a noção do que é público, a autonomia dos atores e a capacidade de se abrir para o intercâmbio com outras culturas do país e do globo são determinantes. Assim, há “menos complacência nostálgica com as tradições e uma maior consciência da indispensável reelaboração simbólica que exige a construção de seu próprio futuro” (Martín-Barbero, 2014, p. 22).

Observando as raízes e a produção exponencial de música popular no território uruguaio, Carlos Alberto Martins (1990, p. 1) destaca três grandes sedimentações: a música de carnaval, o tango e o *canto popular*. Este último, baseado na figura do *cantautor*, tem origens folclóricas que remontam ao século XIX e à figura do cantor e compositor Bartolomé Hidalgo. Sua presença na discografia passa a ocorrer com Alberto Mastra, quando gravou o álbum *Su voz y su guitarra*, em 1956. Seu modelo teria influenciado muitos outros que viriam a sucedê-lo, como Alfredo Zitarrosa, que no final dos anos 1960 era um dos artistas mais populares do Rio da Prata e cuja música ficou conhecida em grande parte da América Latina (Torrón, 2014, p. 90). Zitarrosa desenvolveu um estilo único, no qual os violões adquiriram protagonismo, o qual teria inspirado Jorge Drexler na concepção de *Salvavidas de hielo*.

Os artistas do *canto popular*, a quem se soma ainda Daniel Viglietti, “misturaram várias tradições musicais com personalidade própria e sem estarem ligados a nenhum gênero musical” (Torrón, 2014, p. 120). Sob essa etiqueta local, eles faziam parte também da grande árvore da *nueva canción* latino-americana, sedimentando a seguinte prática: “recorrem às músicas folclóricas nacionais e regionais, preocupação com o nível poético dos textos cantados e expressão de um desejo de mudança política, econômica, social e cultural” (Martins, 1990, p. 2).

No entanto, os anos 1960 no Uruguai não foram diferentes de boa parte do mundo, tendo o *rock* como principal trilha sonora. Em meio ao peso do gênero anglo-saxão, outras expressões repercutiram no país, como

o jazz estadunidense, a bossa nova brasileira e o tango do argentino Astor Piazzolla. Nos anos 1970 e 1980, houve uma tendência de mistura de gêneros, bem como o investimento na canção (Torrón, 2014, p. 142). Nessa época emerge Eduardo Darnauchans, cujas características de criação “estão estreitamente ligadas ao conceito de canção enquanto produto artístico que envolve a união de, pelo menos, três expressões artísticas: poesia, música e performance” (Bordolli, 2012, p. 2). Acrescenta-se a isso a busca do cantor pelo aproveitamento fônico que valorizasse cada palavra. Sua voz enfatizava cada sílaba e o significado do texto cantado.

Já nos anos 1990, mudanças significativas marcariam os rumos da música uruguaia: “Um sentimento de pertencimento a um mundo globalizado começava a ser experimentado” (Torrón, 2014, p. 206). É nesse contexto que Jorge Drexler iria editar o seu primeiro disco em 1992, em cassete, alcançando excelentes críticas sobre sua combinação pessoal de elementos do *rock*, inglês e argentino, da música brasileira (principalmente bossa nova e tropicalismo) e, claro, das referências locais uruguaias. No entanto, ao longo da carreira, essas combinações levarão Drexler a conviver também com críticas de parte a parte, por sua propensão aos paradigmas do *canto popular* e, ao mesmo tempo, a adaptação ao sistema comercial da música globalizada.

Enfrentando a polêmica caseira, Drexler prefere assumir-se *cancionista*, adjetivação mais comum no Brasil e que expandiu fronteiras. No contexto nacional brasileiro, a noção de *cancionista* foi consagrada pelos estudos de Luiz Tatit (2002, p. 11), que define o *cancionista* como aquele que compõe uma canção buscando uma “dicção convincente”, buscando “eliminar a fronteira entre o falar e o cantar”. Esse modo de produção parece natural para o compositor, como se o texto viesse “da vida” e o cantar não requeresse esforço. Trata-se de um paradigma importante na música popular brasileira e que aprofunda, com um modelo de análise próprio, as formas de criação e interpelação da escuta. Desta forma, a canção representa no país uma prática de comunicação e formação importantes a partir dos anos 1960, com o televisionamento dos festivais da canção e a popularização da venda de discos (Fischer, 2016, p. 14-19).

A denominação de *cancionistas* também alcança hoje as produções de cantores-compositores que atuam na região do Rio da Prata, entre Argentina e Uruguai. O pesquisador Martín E. Graziano (2011, p. 11) justifica que, além das conotações históricas da canção de protesto, o termo

cantautor priorizaria muito a autoria (que é importante, mas não só), enquanto o termo *cancionista* remete a toda uma tradição do antigo trovador, um ofício ancestral, que abarcaria a canção de forma mais completa.

Qual é o gênero musical do cancionista

No Grammy Latino de 2018, Jorge Drexler venceu as categorias de melhor gravação e canção do ano, legitimando seu modo de produção divergente perante a indústria musical. Ao mesmo tempo, chama atenção que o uruguaio também ganhou o troféu de melhor álbum de *cantautor*,⁸ concorrendo com o mexicano El David Aguilar, a venezuelana Claudia Prieto e as porto-riquenhas Kany García e Raquel Sofía (Latin Grammy, [s.d.]), todos que cantam suas próprias composições. Enquanto isso, os brasileiros Chico Buarque, Dori Caymmi, Edu Lobo, João Bosco, Marcos Valle e Victor Ramil, reconhecidos cantores-compositores, foram indicados a melhor álbum de Música Popular Brasileira (MPB), ao lado de outro nome consagrado no gênero, mas como intérprete: Elza Soares.⁹

É importante compreender que a premiação do Grammy Latino representa as estratégias das multinacionais da indústria fonográfica para o mercado latino-americano. A primeira edição ocorreu em 2001, como segmentação do famoso prêmio de repercussão internacional que iniciou em 1959 (Hernandez, 2010, p. 155). Suas subdivisões de gênero em categorias refletem um ponto de vista comercial. Por isso, entende-se que há na região um nicho de mercado destinado a *cantautores*. O interessante é que artistas de diversos países concorrem nessa categoria, menos os brasileiros, para os quais há outro segmento específico, há muito tempo consagrado, o da MPB.

Observando essas codificações do contexto midiático, Jeder Janotti Jr. (2006, p. 38) acredita que “um dos campos privilegiados para a compreensão da produção de sentido das canções populares massivas é o gênero musical”. Há segmentos em que essas subdivisões são evidentes, como no *rock*. No entanto, nesse nicho de cantores-compositores latino-americanos contemporâneos, rótulos como MPB ou *cantautores*, utilizados no

8 O termo *cantautor* é grafado em espanhol nos textos oficiais do Grammy Latino. Nas traduções em português, ora aparece como “autor”, ora como “cantor-compositor”.

9 Elza Soares deveria concorrer na categoria internacional de intérpretes femininas, com maior visibilidade.

Grammy, parecem incapazes de abarcar as configurações atuais de forma mais acurada.

Observa-se que o gênero musical é definido por elementos textuais, sociológicos e ideológicos: “é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção, às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos” (Janotti Jr., 2006, p. 39). Desta forma, elementos sonoros como intensidade da voz, papel das letras e autoria ganham importâncias diferenciadas dependendo do gênero. Se formos enquadrar os *cancionistas* latino-americanos contemporâneos como um gênero musical, esses elementos citados teriam importância central, com suas qualidades específicas: voz mais próxima da fala, letras ricas em intertextualidades e comentários sobre o cotidiano e a autoria como razão central de uma produção individualizada, que conjuga composição e interpretação, apelando também à audição individual (Ribas, 2021). Os artistas concorrentes na categoria *cantautor* do Grammy Latino se enquadram nessa descrição. A maior parte dos de MPB também.

Assim, além das sonoridades, o gênero musical também compreende estratégias de endereçamento. O ritmo, a execução musical e as configurações corporais e vocálicas são aspectos que compõem a performance e se ligam a estratégias comunicacionais que possibilitam vínculos entre músicos e ouvintes. Para Janotti Jr. (2006, p. 43), esses aspectos são “fundamentais para a compreensão do que é considerada uma interpretação ‘autêntica’, ‘cooptada’, ‘impessoal’ ou ‘verdadeira’; valorações fundamentais para as estratégias de produtores, músicos e críticos no processo de endereçamento do produto musical ao seu público”.

Do ponto de vista da escuta, parâmetros próprios de avaliação estética compõem cada gênero musical e consolidam seu universo de códigos valorativos compartilhados (Trotta, 2011). Com isso, separações acentuadas na análise dos gêneros podem vir a esconder procedimentos gerais de construção de valor e até camuflar pontos de contato. Felipe Trotta (2011, p. 124) avalia que o universo musical não é tão cindido: “o alcance da divisão deste universo em gêneros é limitado por um intenso fluxo de elementos musicais e simbólicos entre os gêneros, configurando uma atmosfera na qual tais critérios de construção de valor são negociados”.

Participando desses tensionamentos, Jorge Drexler (2019) revela ter se surpreendido com a premiação de “Telefonía”, e acredita que o feito “quebrou muitos tabus, preconceitos sobre a crença de que a indústria é apenas

guiada por um conceito comercial ou de difusão”. Apesar de sua surpresa residir na legitimação de um trabalho divergente, a canção laureada talvez seja a mais *pop*¹⁰ do disco. Mesmo sem a utilização de contrabaixo, bateria ou *samplers*, que garantiriam uma batida *standard* conforme os *hits* globais que já venceram essa categoria nos anos anteriores, a exemplo de *Despacito* (Luis Fonsi e Daddy Yankee) em 2017, sua performance na gravação se aproxima do *pop*, ou da música *beat*, conforme se designa no Uruguai a sonoridade produzida por baixo e bateria com equalização “para tocar na rádio”. É como se fosse gravada por uma banda (o som de baixo é produzido com as cordas graves do violão e o som de bateria, por percussão na caixa de ressonância do instrumento de seis cordas).

Em depoimento à imprensa, Drexler lembra que “Telefonía” nem sequer possui um videoclipe, apenas *lyric video*, e concorreu com artistas *pop* como J Balvin e Rosalía, que lideravam as indicações. Sobre a “concorrência”, o uruguaio comentou que tem muito respeito por quem produz música diferente da sua: “de algumas eu gosto e outras não, mas eles conseguiram colocar a música hispânica diante dos olhos do mundo. Isso merece aplausos e muito respeito” (2019). Esse reconhecimento integra-se ao entendimento da globalização como um processo aberto que pode se desenvolver em várias direções, pois há disputas pelo modo de narrar as convergências e os conflitos: “os atores da cultura letrada são desalojados pela comunicação audiovisual e eletrônica” (Canclini, 2003, p. 71). Mas os *cancionistas* entram nesse contexto como atores de uma cultura letrada e, ao mesmo tempo, integrados na comunicação sonora e audiovisual. Seriam atores intermediários.

Porém, nem todos compreendem tal entrelaçamento como positivo. Em relação a Drexler, há um rechaço de parte dos uruguaiois por transitar no *mainstream* tanto quanto nos campos do folclore e da “arte”. E o artista teria acirrado os ânimos com uma declaração que fez no palco da premiação: “Viva a América Ibérica, viva a música ibero-americana, viva Borges, viva Pessoa, mas também viva a cumbia, viva o reggaeton, viva tudo!” (Drexler, el..., 2018). Repercutindo esse momento, o respeitado *cancionista* uruguaio Fernando Cabrera (2018) escreveu em um artigo de jornal: “Seu destaque não é porque ele oferece um produto fácil ou banal, já que seu

10 O *pop* é a música mais midiática, que utiliza formatos já testados que obtiveram sucesso, por meio de estratégias de visibilidade, produção e circulação de grandes gravadoras (Janotti Jr., 2006).

trabalho é de um refinamento de música e letra que beira a perfeição”. Ou seja, a produção de Drexler seria legitimada pelo “refinamento”, não pela aderência ao *pop*.

Diante disso, as declarações do vencedor no Grammy Latino divergem do contrerrâneo e convocam para o respeito à diversidade, em um contexto de dilemas estéticos, nos quais o conflito entre criatividade e comunicação de massa está compreendido. Ainda assim, posiciona-se enquanto músico que investe na elaboração poética, e que não se integra totalmente ao *mainstream*:

E basta olhar para os números de *streaming* ou a quantidade de público que vai me ver, para perceber que eu não sou um artista massivo. Eu nunca busquei isso, nem foi minha intenção ou o resultado do que fiz. Mais do que ter um grande público em um só lugar, tenho muito pouco público em muitos lugares, e meu trabalho é por propagação. Isto é, mais uma luta de guerrilha do que um grande confronto midiático (Drexler, 2018c).

E Jorge Drexler também tem suas críticas. Na imprensa espanhola, comentou que o *reggaeton* está “arrasando”, mas gostaria que trabalhassem mais os afetos e as ideias. “Dançar e pensar ao mesmo tempo é possível. Isso se aprende muito bem ouvindo Caetano Veloso. Mas, infelizmente, o *reggaeton* é muito restrito a um setor da realidade humana” (Drexler, 2018a). Trazendo esse desejo de equilíbrio para sua música, destacamos outro comentário que faz sobre a premiada canção “Telefonía”: “É uma boa música. Eu tenho outras melhores, mas esta me deixa muito feliz quando eu toco, me provoca o sorriso. Isso quase nunca acontece comigo. Compus no mesmo sofá em que estamos sentados agora” (Drexler, 2018a). Nesse ambiente caseiro, atendendo ao jornal *La Nación* (Drexler, 2018b) da Argentina, o *cancionista* respondeu à pergunta sobre onde guardaria os troféus do Grammy: “Em um lugar muito diferente daquele onde as músicas são feitas. Você tem que saber como se distanciar. Os prêmios são subjetivos. Você sabe o que é alguém dizer que seu bebê dormiu com uma música sua? Isso também é um prêmio”. Nesse comentário, além de se distanciar dos holofotes, Drexler valoriza um exemplo da mais tácita intimidade na performance da canção, o acalanto.

Reside aí outro fator para articular gêneros musicais, considerado por Trotta (2011, p. 125) o desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução de som, que teriam representado uma ampliação no grau de

circulação da música pelo mundo e, ao mesmo tempo, a formação de novos modelos de escuta, diferentes de performances primárias como a do acalanto. Com o tempo, essa tecnologia passaria a agir de forma mais direta na construção das hierarquias de valor na música popular, por meio da busca por novas sonoridades, obtidas através de instrumentos elétricos e eletrônicos. Nesses processos, a tecnologia é associada à modernidade, à atualidade e à qualidade musical. Desta forma, o pesquisador acredita que se desenvolveu um critério de valorização musical que proposadamente se afastou do referencial da música erudita, de fruição sublimada, para atingir um conjunto de símbolos mais participativos. Distanciou-se também do fazer acústico e artesanal. Ao mesmo tempo, o padrão de experiência musical da neutralidade corporal, representada pela sala de concerto, passou a ceder o protagonismo para uma maioria de práticas musicais industrializadas que demandam diretamente algum tipo de canto e dança, o que, na concepção de Trotta (2011, p. 126) instaura um “clima” do evento e fornece novos ingredientes para avaliação estética e musical.

Se os critérios de valoração e classificação de gêneros musicais incluem essas experiências corporais, além das sonoridades,¹¹ podemos fazer a seguinte digressão sobre o acalanto que se desdobra na prática do *cancionista*: a atmosfera íntima na performance leva a um retorno da ligação umbilical entre cantor e ouvinte, privilegiando uma comunicação “interpessoal”. Com isto, poderemos avançar na análise do álbum *Salvavidas de hielo* dentro da configuração de um gênero com características singulares e reconhecíveis, calcado na canção autoral, na performance de voz e violão, interpelando a uma escuta concentrada.

Preferências e divergências na circulação de um *cancionista*

Jorge Drexler começou sua carreira nos anos 1990 e ganhou notoriedade em 2005 após realizar a proeza de cantar à capela no palco do Oscar.¹² Com o gesto, agradecia o troféu de melhor canção original para um filme,

11 “Sonoridade é o resultado de combinações instrumentais (e eventualmente vocais) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em um elemento identificador” (Trotta, 2011, p. 63).

12 No Oscar de 2005, o maior prêmio do cinema estadunidense, Jorge Drexler ganhou o primeiro troféu na história para uma canção em língua espanhola, por “Al otro lado del río”, composta para a trilha do filme *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004).

mas também protestava por ter sido substituído minutos antes por uma estrela do cinema, Antonio Banderas, no momento de apresentar sua composição naquela cerimônia televisionada para o mundo inteiro.

Mais de uma década depois, com 13 discos lançados, realizando turnês americanas e europeias, o uruguaio voltou a marcar seu nome no mundo dos espetáculos, quando venceu as principais categorias do prêmio Grammy Latino de 2018. Para chegar a esse feito, é oportuno destacar outros momentos de sua trajetória artística, desde a estreia em disco, bem recebida pela crítica em 1992, passando pela mudança para a Espanha em 1995, quando começou a se projetar como uma das figuras internacionais mais importantes da música uruguaia (Olivera, 2013, p. 31).

Essa história começou pelos bares e teatros de Montevideú. O musicólogo Rubén Olivera (2013) destaca Jorge Drexler entre as novas propostas da música no país, que haviam participado de festivais nos anos 1980 e que começaram a gravar seus primeiros álbuns na década seguinte, assim como Walter Bordoní, Gabriela Posada, Rossana Taddei e Gastón Rodríguez. A discografia de Jorge Drexler, na avaliação do musicólogo, sustenta um cancionero dos que mais influenciam jovens *cantautores* no país, ao lado de Fernando Cabrera. “Violonista, cantor e compositor refinado, desenvolverá um trabalho baseado em gêneros locais transmitidos em uma sonoridade pop calorosa que às vezes acrescenta elementos eletrônicos” (Olivera, 2013, p. 31).

Sua combinação pessoal reúne elementos que marcaram, em maior ou menor extensão, quase toda sua geração. Além dos Beatles e de parte do *rock* argentino (principalmente Spinetta e Charly García), Drexler teve grande influência da música brasileira (da bossa nova de João Gilberto e especialmente do tropicalismo de Caetano Veloso), tudo isso somado a uma concepção muito clara de todos os detalhes do desenvolvimento de seu trabalho, que o levou à elaboração de seu estilo particular (Torrón, 2014, p. 210).

Nos primeiros fonogramas, aciona sonoridades jazzísticas, com contrabaixo acústico e solos de saxofone, arranjos de violão clássico e letras que buscam um rebuscamento na forma poética. A voz de Drexler nas gravações é pouco encorpada, sem projeção dos graves, e divide importância na mixagem com outros instrumentos. Os ritmos, por mais que apreendesse o candombe uruguaio às vezes, são em boa parte colagens de levadas de *soul*, *reggae*, *jazz*, *rock* e bossa nova. A característica própria que reconhecemos

hoje no *cancionista*, evidente em *Salvavidas de hielo*, ainda não estava desenvolvida, embora houvesse indícios em alguns momentos. Também nota-se a influência da música brasileira em arranjos específicos e na batida do violão. No entanto, o trabalho de depuração de uma linguagem pessoal começaria a ser notado nos álbuns seguintes.

Andrés Torrón acredita que o sucesso de Drexler em Montevideu teria se amplificado, como poucas vezes aconteceu na música uruguaia, quando emigrou para a Europa. Sua entrada no mercado espanhol se deu primeiro como compositor de letras e canções, trabalhando para artistas populares. Lançou dois discos, até que em 1999, conhecido e prestigiado, estabelecido sob contrato da multinacional Virgin Records, Drexler voltou ao Uruguai para gravar o álbum *Frontera*. O resultado, na lente de Torrón (2014, p. 210), mudou o rumo de sua carreira. Incorporando outras sonoridades relacionadas à música eletrônica, o *cancionista* teria terminado de aprimorar uma personalidade musical. Para Torrón, *Frontera* é um trabalho no qual as canções ainda são o centro, mas onde o conceito do álbum está em primeiro plano: “Há uma intenção de ir à raiz a partir de uma perspectiva contemporânea, mantendo o tom sofisticado e *cool* de sua proposta” (2014, p. 210). O mesmo ocorreria no disco seguinte, *Sea* (2001), também gravado na terra natal.

Em 2004 começava o contrato com a Warner Music, com a gravação de *Eco*, o álbum de maior repercussão até ali e que foi reeditado em 2005 com a faixa bônus de “Al outro lado del río”, após ser premiada no Oscar. O álbum foi produzido com uma proposta mais orgânica, pautada pelo som de uma banda e arranjos de cordas. “[...] neste disco Drexler deixou de lado a busca consciente pela identidade musical uruguaia para se concentrar em outras coisas” (Torrón, 2014, p. 234). Dentre essas coisas, reflexões sobre cotidiano e transformações da contemporaneidade.

O próprio Oscar de 2005 foi um catalisador para essa reflexão, pois gerou manifestações de defesa e repercussão na mídia. Drexler redigiu uma carta pública, afirmando que gostaria de ter cantado ele mesmo sua canção no palco da cerimônia. Sua performance improvisada à capela teria sido celebrada na imprensa uruguaia como um tapa de luvas, um ato digno de vingança, e o artista a partir dali teria se tornado um herói da música alternativa uruguaia e latino-americana. O episódio evidenciou, para a pesquisadora Rosario Radakovich (2005, p. 2), a complexidade da integração entre sul e norte, assim como a emergência de expressões artísticas que

demonstram a diversidade das identidades latino-americanas. O fato de ele ter, apesar do rechaço, vencido o prêmio ao final e cantado por sua conta, acabou significando um protesto anteposto aos valores hegemônicos que regiam aquela cerimônia, que por sinal constitui um dos principais espaços de visualização de mensagens políticas na esfera pública global.

Radakovich (2005, p. 8) também associa-o à canção popular uruguaia, enquanto gênero renovado e consolidado após um histórico de ditadura militar e censura, que nos anos 1980 foi uma expressão que fazia referência mais direta ao que é próprio, ao nacional e à integração latino-americana. Essa herança cultural teria impactado as novas gerações, incluindo Jorge Drexler, que atuam em um contexto de globalização. “O significado da arte como expressão de compromisso social e resistência política não desapareceu, mas adquiriu um novo significado” (Radakovich, 2005, p. 9).

A articulação entre as dimensões local e transnacional das identidades estaria entre os novos conflitos, transformações e tensões que impactam a produção dessas novas gerações. Radakovich (2005, p. 10) conclui que as canções de Drexler falam sobre “o autóctone, o ‘próprio’, o ‘local’ e o ‘nacional’ integrando elementos híbridos e sincréticos, envolvendo com assuntos como a independência do território de origem, assim como o reconhecimento de outras práticas e identidades culturais”.

Após a premiação no Oscar, momento de exponencial repercussão midiática, sua discografia seguiria com um álbum inédito em 2006, *12 segundos de oscuridad*, caracterizado por performances intimistas. Em 2008, lançou *Cara B*, o único disco ao vivo, registro de uma turnê de voz e violão. A seguir, teve *Amar la trama* (2010), gravado com uma banda de mais de dez músicos em um estúdio de televisão em Madri, o que não diminuiu o protagonismo de sua performance. Tampouco em *Bailar en la cueva* (2014), produzido entre Medelín e Bogotá na Colômbia, com participação de músicos locais e ritmos dançantes. Na ocasião do lançamento desse disco, Jorge Drexler (2014) falou para a rádio colombiana Radiónica sobre seu interesse pela canção e sua preferência pela denominação de *cancionista*, em vez de *cantautor*:

Estou interessado na canção em geral. Para mim, o gênero é a canção. Quando me perguntam se eu sou um *cantautor* eu digo que não, que eu sou um *cancionista*, porque a definição de *cantautor* já implica um gênero. A canção de autor supostamente tem certas temáticas, algumas determinadas estruturas musicais e com muito

peso nas letras, que para mim restringem meu campo de ação. Eu gosto de trabalhar de maneira acústica ou elétrica, gosto de falar sobre coisas sociais, mas falar sobre outros tópicos, sobre biologia se eu quiser, e também a orquestração pode às vezes ser muito aberta ou muito fechada. Eu sempre prefiro, nas definições, ser o mais geral possível. Eu sou um *cancionista* que realmente não quer nada mais do que fazer canções (grifos nossos).

Drexler também comentou sobre seus gostos musicais e o fato de ter crescido no “mundo do violão espanhol” (o de cordas de náilon) e ter muita influência da música brasileira e do folclore do Rio da Prata. “Eu nunca aprendi a tocar rock’n’roll em uma guitarra e isso determina muito minha maneira de ver a música, eu trabalho com muitos músicos que vêm da área do rock e eu adoro isso, mas não é meu gênero natural” (Drexler, 2014).

Em uma entrevista mais recente, ao jornal uruguaio *La República* (7 definiciones..., 2018), reafirmou preferir a definição *cancionista*, por ser mais vaga e não trazer conectadas tantas predeterminações de ordem temática, de arranjos e de estilo como a de *cantautor*. Afirma ainda que, antes de *cantautor*, preferiria trovador.

Em relação à influência da música brasileira, Drexler revelou à revista *Veja* que desde menino ouvia em casa Chico Buarque e Caetano Veloso. Tardamente, nos anos 1980, conheceu João Gilberto: “Ele foi uma grande mudança na minha percepção da música popular. Foi a partir deste momento que comecei a compor” (Drexler, 2015). Em outra entrevista, à revista *IstoÉ* (2005), Drexler lembrou quando ouviu o álbum *Chega de saudade* de João Gilberto pela primeira vez: “Percebi quão sofisticada poderia ser a música *pop*, algo que na minha ignorância só era acessível à música clássica”. Já Caetano Veloso é sua principal referência, conforme declarações à imprensa, a exemplo do jornal *El País* da Espanha (Drexler, 2016).

Compondo e complexificando essa assumida influência brasileira, Drexler tem uma relação estreita com o gaúcho Vitor Ramil,¹³ evidente quando se trata da composição de milongas contemporâneas, que se valem de tradições da região do Prata.¹⁴ No filme *A linha fria do horizonte*

13 Vitor Ramil (Pelotas, 1962) é cancionista. Em 1992, escreveu o ensaio *A estética do frio*, no qual afirmou não estar à margem do centro, mas no centro de outra história. Entre o Brasil tropical e a região temperada do Prata, afirma estar em busca de uma expressão própria que caiba no núcleo da canção (Ribas, 2019).

14 A canção produzida na bacia do Rio da Prata foi mapeada por Lucas Panitz (2017), que identificou as redes que participam desse processo de integração, inspiradas em elementos

(Coelho, 2014), demonstram admiração e afinidade mútuas. Vitor Ramil comenta que, pela característica musical, “Jorge Drexler é um compositor brasileiro nascido no Uruguai”. Em outro depoimento, Jorge Drexler conta que no início da carreira tinha vergonha de tocar folclore porque achava que não sabia direito, não estava à altura como músico. No entanto, com o tempo, passou a reparar que “esta falta de respeito é o que impulsiona o folclore para a frente”. Hoje afirma que o folclore “é uma entidade viva, uma entidade tratada com o maior dos amores desrespeitosos”.

Após essa síntese de sua trajetória, pudemos observar que, somado aos pontos de vista natal, regional e continental, Jorge Drexler tem aguçado nas últimas décadas um olhar diaspórico. Na última edição do Grammy Latino, o *cancionista* saudou a música “ibero-americana”, expressão que integra o lugar onde vive atualmente, a Espanha, a América Latina. Tal perspectiva irá permear também o álbum *Salvavidas de hielo*.

Salvavidas de hielo

Os sons gravados no álbum *Salvavidas de hielo* (2017) provêm apenas de voz e violão, mas sua sonoridade contém diversos outros elementos. Isso porque os sons captados acusticamente em estúdio foram mixados e sintetizados, gerando tudo o que se ouve nas faixas.¹⁵ Essa mesma opção por uma matriz simples e usual, que se expande, pautou a criação da capa do CD, bem como as animações de *lyric videos* disponíveis na internet. Tudo foi desenhado com caneta esferográfica e crochê.

Observamos que essas escolhas técnicas indicariam um passo para trás, diante da abundância tecnológica, em busca de um fazer artesanal. Mas se considerarmos os processos utilizados para sintetizar os sons e para editar videoclipes, não é o que ocorre nessa produção. Se prestarmos

em comum, como paisagem, clima e cultura gaúcha. “Tais elementos surgem como [re] composições territoriais da cultura platina – elementos novos e pretéritos que ressignificam a cultura platina na contemporaneidade, e se integram em outras redes culturais e sociais existentes” (Panitz, 2017, p. 398).

15 Esta ênfase em voz e violão, dentro da trajetória de Jorge Drexler, não exclui sempre os outros instrumentos, como fez neste disco, de forma paradigmática. Contudo, suas turnês solo são recorrentes. Esse tipo de apresentação é alternado com *shows* que promove acompanhado de banda, a exemplo da própria turnê de lançamento de *Salvavidas de hielo*, que realizou mais de 100 concertos entre 2017 e 2018, pela América Latina, Europa e Estados Unidos (Sandoval, 2018), reproduzindo a performance genuína do disco no formato em grupo.

atenção no resultado da performance, as matrizes têm um significado importante e presente, mas não limitam, pois o disco adere a sonoridades *pop* atuais, conforme veremos adiante.

A ideia de matriz também é produtiva para analisarmos a presença da cidade natal nas letras, enquanto um fator de localidade acionado recorrentemente. Há mais de 20 anos que o uruguaio vive no exterior, mas Montevideú é tematizada em todos os seus discos, incluindo o mais recente (em *Estalactitas*). Ou seja, a referência periférica, o fator local, permeia sua produção cosmopolita, que circula o globo. Ao mesmo tempo, a letra contém um vocalize, “Na, na, na, na, na, na”, formado por uma sílaba típica que remete ao processo básico de compor canções. São fonemas sem semântica, mas que conectam de forma mais imediata o ouvinte com uma melodia cantarolável, que se grava na memória.

Já a primeira faixa do disco, *Movimiento*, coloca em questão todos esses pressupostos de localidade e de melodias cantaroláveis. Sob um olhar diaspórico, oferece uma reflexão densa e poética sobre o homem e a cultura, problematizando as imigrações e as tradições. Contém versos como “*Yo no soy de aquí, pero tu tampoco/ de ningún lado, de todo y, de todos los lados un poco*” e “*Se quieres que algo se muere/ déjalo quieto*”. Por trazer certa densidade, a letra requer uma escuta atenta, que é entoada por tematização, com um cantar próximo à fala (Tatit, 2002). Nos primeiros versos, percebe-se que se trata de um argumento sobre a liberdade de circular: “*Somos una especie en viaje/ no tenemos pertenencias, sino equipaje*”. A interpretação a partir da atual e desigual sociedade, de contexto diaspórico, é imediata. O próprio compositor admite que o verso “*Yo no soy de aquí, pero tu tampoco...*” foi dedicado ao presidente dos Estados Unidos na época, Donald Trump, conforme declarou à imprensa: “Estou indignado por ele fazer o que faz, sendo que sua avó é imigrante” (2018d). Aqui Drexler assume um posicionamento político de embate direto, típico dos *cantautores*, mas que é raro em suas canções, *shows* e declarações.

Contribui para a ambientação do tema da letra de *Movimiento* na atualidade a criação de uma atmosfera de música eletrônica nos primeiros compassos, com uma célula rítmica repetitiva produzida com sons sintetizados do violão. Após a primeira parte, acompanhando versos recitados, ruídos percussivos diversos produzem uma ambiência figurativa, remetendo a um passado distante, bucólico. Ao final, na repetição do refrão, um coro em uníssono e sons percussivos que imitam tambores conferem

uma presença coletiva, tribal, ao desfecho da canção, enfatizando a mensagem anteriormente comunicada de forma individualizada, pela voz límpida do *cancionista*. A performance sonora de *Movimiento* utiliza a colagem de sonoridades para produzir ambiências¹⁶ que acompanham a narrativa da letra. Esse processo fortalece o investimento autoral na produção, buscando a elaboração de uma linguagem própria nos arranjos e gravações, como proposta estética. Com isto, fica mais difícil enquadrá-lo em gêneros preestabelecidos.

Mesmo com letras densas, certo clima solar permeia boa parte do álbum; à exceção das dramáticas “Asilo” e “Despedir a los glaciares”, com guitarras elétricas nos arranjos. Nesse tipo de avaliação das atmosferas e das sonoridades, que dizem respeito a ambiências e ao campo anímico, o *cancionista* comenta que se criou durante uma ditadura. Assim, sua formação como pessoa, como indivíduo ocorreu nesse período no Uruguai, o que o fez odiar o pensamento único e amar a diversidade e a alegria. “É um tema muito presente em minhas músicas e álbuns. Você tem o seu gosto, não vou dizer que gosto de tudo, mas uma sociedade é um acordo de convivência entre cidadãos que pensam de maneira diferente e com certos pontos em comum” (Drexler, 2018d). No entanto, essa alegria não é expansiva como nos gêneros mais ligados ao espectro da música *pop*. Uma ambiência introspectiva é recorrente no disco, articulada por letras reflexivas e sonoridades brandas, acústicas, contemplativas.

Um dos temas mais constantes em *Salvavidas de hielo* é a própria canção. Em “Abracadabras”, já citada, constam os versos: “*Y a donde van las canciones/ Que soltamos en el viento/ Llevando a que corazones/ Quien sabe que sentimientos*”. A própria “Telefonía”, música do ano no Grammy, é uma metacanção e traz na letra: “*Aunque todos creen que han inventado algo/ Y siguen siendo las mismas las canciones*”. Já na homenagem ao espanhol

16 Ambiências e atmosferas fazem parte do conceito de *stimmung*, conforme Hans Ulrich Gumbrecht (2014) propõe para a análise literária e da música. Sua proposição ajuda a ampliar a compreensão das relações entre produção e escuta. Para entender o termo *stimmung*, Gumbrecht considera as suas diferentes traduções. Na língua inglesa, por exemplo, tem-se as palavras *mood* e *climate* – *mood* significa um estado de espírito privado, enquanto *climate* remete ao que está em volta, que exerce influência. Já no alemão, *stimmen* quer dizer afinar um instrumento musical. A partir da etimologia, Gumbrecht explica que “os textos afetam os ‘estados de espírito’ dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música” (2014, p. 14). Assim, a análise de *stimmung* pertence à esfera da experiência, considerando os efeitos de sentido e os efeitos de presença.

Joaquín Sabina, “Pongamos que hablo de Martínez”, os versos: “*Esta canción, más vale tarde que jamás/ La escribo para agradecerte*”.

O álbum conta com participações especiais de três cantoras mexicanas que fazem duetos com o uruguaio: Mon Laferte, Julieta Venegas e Natalia Lafourcade. Todas gravaram frente a frente com o *cancionista*, em estúdio, gerando uma atmosfera mais intimista. O caráter de suas vozes mescla-se à produção como um todo, adaptando-se ao tipo de performance proposto no disco, de emissão vocal mais amena, ainda que não fossem seus estilos costumeiros.

O também mexicano El David Aguilar divide a composição de uma das faixas, “Abracadabras”, além de participar do arranjo, que tem um coro na parte B que remete à sonoridade da bossa nova. A ambiência acionada sucede os últimos versos do refrão: “*Que a la flor de la poesía/ No hay melancolía/ Que no la riegue*”. Notamos aqui as figuras da flor e da melancolia, que compõem o imaginário da bossa nova (Garcia, 2013). Portanto, há uma colagem nesse arranjo de vozes, enquanto a batida na performance da canção é algo menos estandardizado, sem uma célula rítmica que poderia ser identificada como típica de bossa nova. No arranjo instrumental, uma batucada no tampo do violão guia a levada, imprimindo uma sonoridade nada sofisticada (como ocorreria no gênero padrão). Já na faixa “Quimera”, ocorre uma emulação mais próxima dos arranjos de bossa nova, evidente na batida e na sequência harmônica.

O álbum encerra com uma performance, agora sim, só de um violão (sem truques) e duas vozes. Drexler canta ao lado de Natalia Lafourcade a faixa-título, “Salvavidas de hielo”, que para ele é uma ideia paradoxal.

O gelo não dura, é um paradoxo temporal: flutua, mas é efêmero. Tendemos a associar a salvação à eternidade e, na realidade, a vida é efêmera e nem por isso perde valor. E um salva-vidas, uma vez que a vida é efêmera, por definição, também é, mesmo que seja feito de cortiça. Mas eu gosto do título porque lida com um único elemento: água sobre água, violão sobre violão (Drexler, 2018d).

A metáfora da liquidez, utilizada pelo *cancionista*, também remete à fluidez dos processos globais, à inconstância, à impermanência e ao esvaziamento de toda referência. O salva-vidas nesse caso poderá ser relacionado a uma função romântica de salvaguardar algo, nem que seja por um momento efêmero. Assim, o que estaria para ser perdido na globalização,

seja o fator local ou a humanidade, possui algo que tenta salvá-lo, mesmo que não possua condições eternas, permanentes para garantir isso. Ou seja, poeticamente, Drexler investe em salvaguardar o que julga importante, mas que no fluxo contemporâneo tende a se esvaír, se liquidar. Não é uma investida purista, nacionalista ou localista, mas uma escolha por elementos que dizem respeito a si próprio, enquanto humano, enquanto *cancionista*, enquanto latino-americano, enquanto imigrante, enquanto montevideano, e, às vezes também, enquanto uruguaio.

Considerações finais

O caso de Jorge Drexler tipifica a configuração cultural de uma canção latino-americana contemporânea (Ribas, 2021), baseada na matriz produtiva e performática. Em sua trajetória e no álbum mais recente, conforme analisado, está sempre em busca de compreender e se localizar no mundo por vias divergentes. Trabalha sobre sedimentações de práticas culturais, desde o trovadorismo, passando pela canção de protesto latino-americana, pela música popular brasileira, até a canção popular no Uruguai. No entanto, não é nacionalista, o que o distancia do rótulo de *cantautor*, datado em um contexto de forte defesa das identidades dos estados-nação, de combate a certo “imperialismo cultural” estrangeiro. Notamos nesta análise que Drexler não se posiciona de um lado nem de outro, procurando elaborar os tensionamentos e transformações culturais, como um ator intermediário (Martín-Barbero, 2015; Canclini, 2003).

Com isto, a produção de Jorge Drexler configura-se como a de um *cancionista*, termo que pode ser compreendido como gênero musical (Janotti Jr., 2006; Trotta, 2011), mas que o contexto midiático, representado de forma exemplar pela premiação do Grammy Latino, ainda não reconheceu. Um gênero musical para além das sonoridades, que abrange aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências. “Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos” (Janotti Jr., 2014, p. 7). O ato de Drexler autoproclamar-se *cancionista* é uma forma de se posicionar nesses tensionamentos. Por isso o termo funciona como o seu gênero musical, mesmo que procure não se enquadrar em nenhum.

Assim, a forma como se caracterizaria um suposto gênero do *cancionista* latino-americano contemporâneo partiria da valorização da matriz da canção, em torno da qual as performances ocorrem. O compositor cantando suas criações, valorizando a letra com voz suave, e, assim, estabelecendo uma relação intimista com o ouvinte. Essa característica é tributária da MPB, da qual também herda os acordes de harmonias trabalhadas, com frequência de intervalos dissonantes, sétimas e nonas, o que não é tão recorrente na música *pop*. A releitura de ritmos folclóricos transnacionais, como a milonga e o tango, é outra marca importante da sonoridade, embora não leve necessariamente a uma pulsação dançante como nos contextos originários dessas sedimentações culturais. A dinâmica no tocar as canções, que parte da intenção suave do violão dedilhado, funciona como acompanhamento para a entoação da letra (Tatit, 2002). O cantar brando aproxima-se do acalanto, manancial da comunicação oral, e, mesmo que mediado tecnicamente ao circular nas mídias, interpela uma escuta íntima e atenta.

Em *Salvavidas de hielo*, Drexler parece brincar com o desafio criativo que se autoimpôs. Embora utilize apenas voz e violão, não limita sua performance em sonoridades, temáticas e atmosferas. Provoca assim um truque, um *chiste*, um toque de ilusão que ao mesmo tempo expande e reafirma a matriz da canção.

Referências

ANTEQUERA, José. Oralidad y difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana. *Voz y Escritura: Revista de estudios literarios*, n. 16, p. 91-111, jan./dez. 2008.

BARZUNA, Guillermo. Juglares y trovadores en la canción latinoamericana. *Revista Herencia*, San José, Universidad de Costa Rica, v. 5, n. 1, 1993.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BORDOLLI, Marita Fornaro. Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya. *Jornada de la Música y la Musicología*. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, n. 9, out. 2012. Buenos Aires: UCA, 2012. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/voz-musica-performance-caso-darnauchans.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

CABRERA, Fernando. Jorge Drexler: Lo bueno y lo malo del 2018. *Búsqueda*, 26 dez. 2018. Disponível em: <https://www.búsqueda.com.uy/nota/jorge-drexler>. Acesso em: 4 jan. 2019.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CARVALHO, João Carlos Maciel de. *Metacançaço*: figuras de tradição na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2002.

COELHO, Luciano. *A linha fria do horizonte*. [DVD]. 98 min. Color. Son. Curitiba, 2014.

DREXLER, el rey de los Grammy latino. *El Observador*, Montevidéo, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/jorge-drexler-gano-el-grammy-latino-a-mejor-album-de-cantautor-2018111521836>. Acesso em: 26 dez. 2018.

DREXLER, Jorge. Fã do Brasil, Jorge Drexler retorna com show dançante. [Entrevista concedida a] Raquel Carneiro. *Veja*, São Paulo, 26 mar. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/fa-do-brasil-jorge-drexler-retorna-com-show-dancante/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

DREXLER, Jorge. Jorge Drexler: Bailar y pensar al mismo tiempo es posible. [Entrevista concedida a] Nacho Serrano. *ABC Cultura*, Madrid, 28 dez. 2018a. Disponível em: https://www.abc.es/cultura/musica/abci-jorge-drexler-bailar-y-pensar-mismo-tiempo-posible-201812280056_noticia.html. Acesso em: 28 jan. 2018.

DREXLER, Jorge. Jorge Drexler: Beatles são infalíveis com crianças pela monumental capacidade melódica. [Entrevista concedida a] Alba Casas e André Rodríguez. *El País*, Madri, 4 jun. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/02/cultura/1464896376_744268.html. Acesso em: 26 dez. 2018.

DREXLER, Jorge. Jorge Drexler, de médico a uno de los máximos cantautores latinos. [Entrevista concedida a] Adolfo López. *El sol de México*, 4 jan. 2019. Disponível em: <https://www.elsoldemexico.com.mx/gossip/celebridades/jorge-drexler-cantautores-musica-latino-2875525.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.

DREXLER, Jorge. Jorge Drexler, el gran ganador de los Latin Grammy: “Celebremos la diversidad”. [Entrevista concedida a] Sebastián Espósito. *La Nación*, Buenos

Aires, 16 nov. 2018b. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/2192354-jorge-drexler-gran-ganador-latin-grammy-celebremos>. Acesso em: 25 nov. 2018.

DREXLER, Jorge. Jorge Drexler tras ganar los Latin Grammy: “Voy a ser un outsider toda la vida”. [Entrevista concedida a] Belén Fourment. *El País*, 25 nov. 2018c. Disponível em: <https://www.tvshow.com.uy/musica/jorge-drexler-ganar-latin-grammy-outsider-toda-vida.html>. Acesso em: 25 jan. 2019.

DREXLER, Jorge. Jorge Drexler: “Uno no escribe sobre lo que quiere, sino sobre lo que puede”. [Entrevista concedida a] Arturo Lezcano. *Jot Down*, Sevilla, 28 set. 2018d. Disponível em: <https://www.jotdown.es/2018/09/jorge-drexler-uno-no-escribe-sobre-lo-que-quiere-sino-sobre-lo-que-puede/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

DREXLER, Jorge. *Salvavidas de hielo*. [CD]. Madrid: Warner Music, 2017.

DREXLER, Jorge. Um smoking e um violão. [Entrevista concedida a] Ivan Claudio. *IstoÉ*, 16 fev. 2005. Disponível em: https://istoe.com.br/2130_UM+SMOKING+E+UM+VIOLAO/ Acesso em: 30 nov. 2018.

DREXLER, Jorge. “Yo soy cancionista”: Jorge Drexler en Días de Radio. [Entrevista concedida a] Radiónica. *Radiónica*, Bogotá, 7 mar. 2014. Disponível em: <https://www.radionica.rocks/entrevistas/yo-soy-cancionista-jorge-drexler-em-dias-de-radio>. Acesso em: 13 dez. 2018.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. In: FISCHER, Luís A; LEITE, Carlos A. B. (org.). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 10-29.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *Revista Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, v. 187-751, set./out. 2011. p. 937-946.

GRAZIANO, Martín E. *Cancionistas del Río de la Plata: después del rock, una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011.

GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC Rio, 2014.

HERNANDEZ, Deborah Pacini. *Oye como va! Hybridity and identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

JANOTTI JR., Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 31-47, jul. 2006.

JANOTTI JR., Jeder. War for Territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy metal. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v. 17, n. 2, mai./ago. 2014.

LATIN GRAMMY. *Site Oficial*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.latingrammy.com/pt/nominees>. Acesso em: 14 dez. 2018.

LLORCA, Jesús Peris. El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas: estrategias autoriales en la cultura de masas. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, University of Northern Colorado, v. 32, n. 1, p. 141-158, Outono 2016.

MARTINS, Carlos Alberto. Música popular como comunicación alternativa: Uruguay 1973-1982. *Revista Diálogos de la Comunicación*, n. 27. Bogotá: FELAFACS, jul. 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. *Matrizes*, São Paulo: USP, v. 8, n. 2, p. 15-33, jul./dez. 2014.

OLIVERA, Rubén. Introducción a la música popular uruguaya 1973-2013. In: OLIVERA, Rubén; AHARONIÁN, Coriún. *Música*, v. 5, Nuestro Tiempo. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013. p. 5-50.

PANITZ, Lucas Manassi. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata*: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados. Tese (Doutorado em

Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2017.

RADAKOVICH, Rosario. Where are the frontiers? Latin american alternative productions and the Jorge Drexler's Oscar Award. *III Crossroad in Cultural Studies Congress: Global Imaginaries II*. Doshisha University, Japão, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/17065560/Where_are_the_frontiers_Latin_American_alternative_productions_and_The_Jorge_Drexler_s_Oscar_Award. Acesso em: 13 dez. 2018.

RIBAS, João Vicente. *A canção latino-americana contemporânea de Jorge Drexler e Vitor Ramil*: performances articuladas no circuito da comunicação. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

RIBAS, João Vicente. A canção matriz latino-americana: comunicação em performances contemporâneas. *Esferas*, [S.l.], n. 19, p. 92-104, fev. 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/12380/7241>. Acesso em: 18 dez. 2021.

SANDOVAL, Roberto A. Partida. Domina Jorge Drexler al Latin Grammy con música de cantautor. *Zeta Tijuana*. Tijuana, 26 nov. 2018. Disponível em: <http://zetatijuana.com/2018/11/domina-jorge-drexler-al-latin-grammy-con-musica-de-cantautor/>. Acesso em: 11 dez. 2018.

7 DEFINICIONES con el sello de identidad de Jorge Drexler. *La República*, Montevidéo, 19 ago. 2018. Disponível em: <https://www.republica.com.uy/7-definiciones-con-el-sello-de-identidad-de-jorge-drexler-id671762/> Acesso em: 28 dez. 2018.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da USP, 2002.

TORRÓN, Andrés. *111 discos uruguayos*. Montevidéo: Aguaclara, 2014.

TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JR., Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (org.). *Dez anos a mil*: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 116-137.

“– Qual o quê?”:

análise intracancional e sua contribuição para o debate sobre “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque

Leandro Maia

O que escrever sobre a canção popular, gênero que atravessou épocas, lugares, contextos e, sobretudo, formatos e suportes de veiculação, compartilhamento e formas de percepção? Muita coisa, certamente. O ano era 2022. Ano do Bicentenário da Independência do Brasil, do Centenário da Semana de Arte Moderna, da comovente despedida de Elza Soares (1930-2022) e dos quarenta anos de falecimento de Elis Regina (1945-1982). Ano em que Nara Leão (1942-1989) completaria 80 anos de idade.

Ainda que as mudanças no âmbito da música popular envolvam novas tecnologias, mercados, estilos musicais e meios de produção e difusão de modo intenso, a discussão ocorrida no início de 2022 - ano em que Lula derrotaria Bolsonaro nas urnas - girava em torno de uma canção de Chico Buarque. Composta em 1966, *Com Açúcar, com afeto* revela que é ainda necessário abordar as especificidades desse gênero literário e musical enquanto obra “para se ler com os ouvidos” (Maia, 2021). Assim, vamos abordar aspectos intracancionais visando indicar parâmetros básicos de escuta para compreender cada canção em seu universo de significação.

A proposta não deixa de apresentar também aspectos extracancionais, que envolvem reflexões para além da relação interna entre letra e música, amparada por instrumentos analíticos diversos, envolvendo abordagens complementares, tais como análise do discurso, psicanálise, estudos de gênero, estudos culturais, crítica genética, dentre tantas outras possibilidades que mostrar-se-ão pertinentes na medida em que cada canção demandar em sua análise preliminar e intracancional.¹

Cabe chamar atenção de que a canção popular resulta da triangulação voz, letra e linguagem, conforme Barker e Huesca (2018):

1 A abordagem da canção aqui utilizada foi desenvolvida no estudo *Quereres de Caetano: da canção à Canção* (Maia, 2021). Nele, proponho o estudo da canção popular através da interação dessas duas dimensões: intracancional e extracancional, sendo a primeira dedicada às relações entre letra e música, e a segunda, envolvendo estruturas, intertextualidades e contextos históricos, sociais, geográficos e culturais.

Voz, música e linguagem são inseparáveis em nossa experiência [...] Voz, linguagem e música são ferramentas de comunicação, mas quaisquer duas juntas fornecem modos específicos: a linguagem e a voz nos fornecem a fala; música e voz nos fornecem som além das palavras, talvez comunicação espiritual ou pré-verbal; música e linguagem nos fornecem melodrama. No centro do diagrama, onde os três círculos se encontram, encontramos a canção, a forma de música mais popular do mundo – potencialmente uma síntese única de todos os elementos, que, na melhor das hipóteses, transcende a soma de suas partes: palavras e a música tornam-se inseparáveis e incorporadas pela voz² (Barker; Huesca, 2018, p. 2-3).

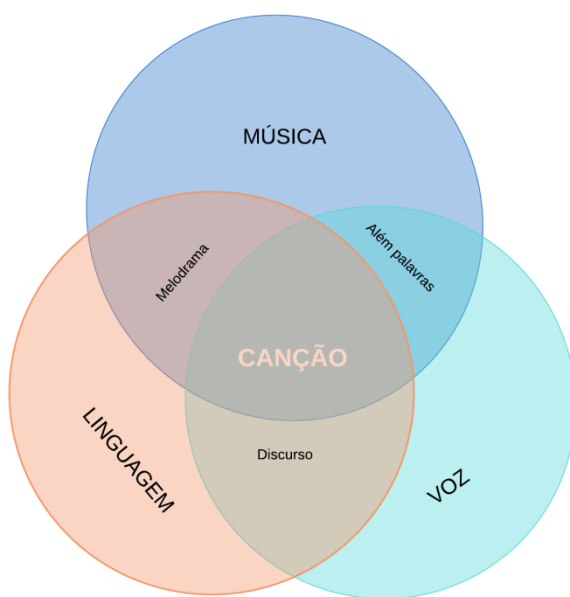


Figura 1: Voz/Música/Linguagem: Canção
(Barker; Huesca, 2018, tradução minha)

2 Tradução nossa. Original: “Voice, music and language are inseparable in our experience. [...] Voice, language and music are tools of communication, but any two together provide specific modes: language and voice provide us with speech; music and voice provide us with sound beyond words, perhaps spiritual or pre-verbal communication, music and language provide us with melodrama. At the heart of the diagram, where all three circles meet, we encounter song, the most popular form of music in the world—potentially a unique synthesis of all the elements, which, at its best, transcends the sum of its parts: words and music become inseparable and embodied by voice.”

A citação acima, esquematizada no diagrama, é extensa, mas é fundamental para expressar a concepção de totalidade que embasa nossa abordagem analítica. Esta triangulação transcende a definição de canção enquanto letra e música, abordando também sua relação enquanto performance e presença.

Isto significa tratar a canção também em sua concretude, pois cada canção, em sua individualidade, engloba gestos vocais, arranjo, articulações rítmicas, levadas, aspectos paralinguísticos e contextos específicos. De certa forma, trata-se de uma abordagem que se distancia da ideia de “arquicanção” (Tatit, 1995), para privilegiar a individualidade de cada obra e, nesta individualidade, reconhecer o todo. Da canção à Canção, conforme expresso em estudos anteriores (Maia, 2019).

Como veremos, a concepção de Baker e Huesca é útil para compreender *Com açúcar, com afeto* (Chico Buarque, 1966) em sua totalidade, individualidade e concretude sonora. Esta proposta, associada à abordagem em duas dimensões, intracancional e extracancional, enfoca a canção popular partindo de sua materialidade sonora – palavra-coisa-som-fonograma – sem perder a densidade necessária advinda de aspectos históricos, econômicos, sociais, psicológicos e culturais. Enfim, não se trata de sobrepor ou rivalizar o discurso musical aos demais, mas exigir a intrínseca consideração sobre a materialidade musical de uma canção.

Aspectos preliminares, contextuais e extracancionais

Foi assim: a canção *Com açúcar, com afeto* ocupou a cena cultural no Brasil logo em meados de 2022, após depoimento de Chico Buarque para a série documental *O canto livre de Nara Leão*, veiculada na plataforma *Globoplay*. Realizada em cinco episódios, a série dirigida por Renato Terra celebrou o octogésimo aniversário de Nara Leão, cantora que exerceu papel central nos movimentos musicais brasileiros nos anos 1960 e 1970, passando pela Bossa Nova, Canção de Protesto, Cinema Novo, Tropicalismo e Jovem Guarda. O documentário inclui a relação de Nara com compositores do Nordeste e do Sul do Brasil. Falecendo precocemente aos 47 anos de idade, Nara andou de mãos dadas com a segunda metade do século XX, passeando por diversas cenas musicais e sociais.

No terceiro episódio, a série enfatiza a relação entre Nara Leão e Chico Buarque, que participou de todos os episódios da série refletindo

sobre diversas facetas de Nara, tais como sua posição firme e crítica em relação à ditadura militar e suas diversas fases enquanto artista livre. A série aborda os festivais televisivos que revelaram Chico, seu intenso convívio com Nara, Cacá Diegues e Marieta Severo durante o período de exílio na Europa e o retorno ao Brasil. Em determinado momento, Chico Buarque menciona o processo da canção *Com açúcar, com afeto*, composta a pedido da própria Nara Leão, em 1966:

As feministas vão ficar zangadas comigo e com a Nara agora, então vou aproveitar que estou com ela [em seu documentário]. Ela me pediu essa música. Ela que me encomendou esta música. – “Eu quero uma música de mulher sofredora”. E deu exemplos de canções do Assis Valente, sabe? Do Ari Barroso. Aqueles sambas da antiga onde os maridos saíam para a gandaia e as mulheres ficavam em casa sofrendo, tipo Amélia, né? Aquela coisa. Ela me encomendou e eu fiz. Mas eu gostei de fazer. A gente não tinha esse problema. É justo que haja [problema], as feministas têm razão. Eu sempre vou dar razão às feministas. Mas elas precisam compreender que naquela época não passava pela cabeça da gente que isso era uma opressão, que a mulher não podia ser tratada assim. Elas têm razão. Eu não vou cantar “Com açúcar, com afeto” mais e se a Nara estivesse aqui, ela não cantaria certamente (Chico Buarque em *O canto livre de Nara Leão*, ep. 3).

A cena corta diretamente para um material derivado do programa *Ensaio*, produzido por Fernando Faro na TV Cultura e gravado em 1973, onde Nara Leão comenta:

Eu gosto muito de música que a mulher fica em casa, chorosa, e o marido na rua farreando. Você vê que eu canto “Fez bobagem”, eu canto “Camisa amarela”, e canto “quem é que muda os botõezinhos da camisa”, eu gosto muito dessas músicas. Então o Chico fez pra mim essa aqui [E canta “Com açúcar, com afeto”] (Nara Leão em *Ensaio*, TV Cultura, 1973).

As referências às canções da era do rádio mencionadas pelos artistas são várias no breve trecho: *Camisa listrada* (Assis Valente, 1937), *Quem é?* (Custódio Mesquita e Joracy Camargo, 1937), *Camisa amarela* (Ary Barroso, 1939), *Fez bobagem* (Assis Valente, 1942), *Ai que saudades da Amélia* (Araulfo Alves e Mário Lago, 1955). Muitas outras canções relacionadas a essa temática poderiam ser listadas. Com exceção de *Ai que*

A série *O canto livre de Nara Leão*, no ar desde o dia 7/1/2022, fez com que o depoimento de Chico sobre *Com açúcar*, com afeto recebesse atenção, curiosamente, de dois colunistas homens de diferentes veículos no mesmo dia (25/1/2022): Guilherme Amado, do *site* *Metrópolis*, às 9 horas; e Julinho Bittencourt, da *Revista Fórum*, às 10 horas e 47 minutos. Essa sincronicidade poderia ocasionar alguma suspeita de publicidade disfarçada, dado o lançamento da série há mais de duas semanas e a passagem do aniversário de Nara Leão, em 19/1. Possivelmente, o acesso da série nas plataformas digitais tenha sido menor do que o esperado nas primeiras semanas, cruciais para o sucesso comercial do empreendimento. Uma boa polêmica alavancaria possivelmente a audiência. Sobre estes dias, para fins de justiça histórica, cabe lembrar que, no dia anterior (24/2/2022), o refugiado congolês Moïse Kabahambe foi assassinado de forma brutal no Rio de Janeiro, após cobrar o pagamento de diárias de trabalho atrasadas, num dos tantos crimes de racismo acontecidos em nosso país, sendo pauta principal das matérias jornalísticas do país naquele momento.

Com as manchetes “Chico Buarque decide não cantar mais música criticada por feministas”,³ de Amado; e “Machismo: Chico Buarque diz que não cantará música que fez para Nara Leão”,⁴ logo o assunto tomou as redes sociais, pautando os debates também entre colunistas de veículos digitais e impressos por vários dias.

Além da pitoresca sintonia – talvez um dos jornalistas tenha escrito na rabeira do outro, difícil saber –, as manchetes são marcadas pelo tom próximo ao sensacionalista, típico das práticas de *clickbait*, ou seja, iscas de cliques que caracterizam estratégia para captar leitores através de “uma manchete que não responde aos critérios jornalísticos tradicionais e cujo objetivo final é manter o leitor na página o maior tempo possível, não informar” (García Orosa; Gallur; López García, 2017 *in* Bazaco; Redondo; Sánchez-García, 2019, p. 4). Dito isto, é importante compreender que é justamente a discussão – digamos truncada e pouco informativa – que auxilia tanto na visualização dos *sites* em busca de *views* quanto na difusão comercial da própria série. Associa-se a isto a importância que a canção popular exerce em nossa sociedade, pois “desempenha ainda agora um papel

3 <https://www.metropoles.com/colunas/guilherme-amado/chico-buarque-decide-nao-cantar-mais-musica-criticada-por-feministas>. Acesso em: set. 2023.

4 <https://revistaforum.com.br/cultura/machismo-chico-buarque-diz-que-nao-cantara-mais-cancao-que-fez-para-nara-leao/#>. Acesso em: set. 2023.

absolutamente central na formação da sensibilidade brasileira” (Fischer, 2021, p. 375).

Antes de seguir com tópicos da análise cancional, é importante salientar que nenhuma autora ou ativista feminista tinha sido citada ou se manifestado, até então, sobre a série ou sobre esse depoimento específico de Chico Buarque. Isto é evidenciado pela professora e blogueira feminista Lola Aronovich, que denuncia não existirem esses movimentos feministas apontados por Guilherme Amado, e vai mais longe:

Bom, eu sou feminista desde os 8 anos de idade, sou autora de um dos maiores blogs feministas do país (esta semana completa 14 anos), e sempre adorei “Com Açúcar, com Afeto”. Sempre cantorlei e não pretendo parar. Pra mim a música nunca foi machista. É uma denúncia a uma situação machista que, infelizmente, não ficou no passado. Muitas mulheres hoje ainda vivem a submissão daquela mulher da música. Muito menos mulheres hoje do que há 54 anos, ainda bem. Graças a nós e a nossa luta (Aronovich, Açúcar e Afeto pro Chico e pras Feministas, 27/01/2022).⁵

Diferente da atual perspectiva do compositor, as pesquisadoras Tatiane Kaspari e Juracy Assmann Saraiva, há alguns anos, escrevem que:

A composição “Com açúcar, com afeto”, por meio da voz lírica feminina, remete a um cenário que se identifica com a atualidade brasileira. Na enunciação, essa voz se divide entre a mágoa e a angústia devido às demonstrações de insensibilidade do amado e o amor incondicional que devota a ele. No plano da superfície, desenha-se uma mulher incapaz de se libertar de sua condição subalterna e, portanto, presa a rígidas convenções culturais, que orientam sua conduta e seu papel social (Kaspari; Saraiva, 2019, p. 170).

Kaspari e Saraiva, assim como todas as demais autoras e autores citados, abordam a canção basicamente em suas relações textuais e de discurso, apontando de forma bastante adequada que a “frustração é pontuada pela recorrência da expressão ‘Qual o quê?’” (Kaspari; Saraiva, 2019, p. 171). Ainda, analisando a letra da canção, Bezerra, Marinho e Nascimento afirmam adequadamente que:

5 <https://escrevalolaescreva.blogspot.com/2022/01/acucar-e-afeto-pro-chico-e-pras.html?m=1&fbclid=IwAR1jSMRPE5EN5pwfFCBJSgCodnnlEr-5klkmC9zYAWr-OMutK-Q5VJhETkek>. Acesso em: set. 2023.

A mulher de “Com açúcar, com afeto” é um reflexo da sociedade de então, que a exemplo da propaganda de fogão, mostra a mulher submissa e do lar, refletindo as marchas por Deus e pela família, onde a mesma calava-se, aturava as traições e agressões do marido, pois era tratada como mais um objeto, visto que não tinha poder político e econômico na sociedade (ideia muito difundida pela Igreja e que colaborou com o golpe civil militar de 64) (Bezerra; Marinho; Nascimento, 2014, p. 3418).

Outra discordância feminina com Chico, de acordo com Ruy Castro em entrevista no programa *Roda Viva* da TV Cultura, em 7/2/2022, teria advindo da jornalista Danuza Leão, irmã de Nara, ao afirmar que “Nara cantaria a canção hoje, sim”.

Sempre atento às questões sociais e sendo um artista reflexivo sensível, Chico parece ter utilizado displicentemente o termo “as feministas” para expressar uma reflexão íntima sobre a canção, hoje. Em entrevista ao *Portal Brasil 247*, em 5/2/2022, já depois de muito bafafá, Chico confirmou que “o único feminista que criticou esta música fui eu”.⁶ O fato é que os termos “movimento feminista” e “machismo” foram utilizados pelos jornalistas Guilherme Amado e Julinho Bittencourt, e não por Chico em seus depoimentos.

A bola de neve viral foi tão rápida após a primeira publicação da ce-leuma, que no dia 27/1, em matéria do Jornal *O Liberal*, de Belém do Pará, a jornalista Bruna Lima publicou que “Chico Buarque atende o movimento feminista e tira ‘Com açúcar, com afeto’ do repertório”,⁷ como se houvesse alguma petição, abaixo-assinado, passeata ou pedido formal para que isto acontecesse – o que não ocorreu, conforme Lola Aranovich chamou atenção.

Chegou um ponto em que a discussão utilizou-se da canção para outros propósitos. Em 28/1, o crítico teatral e colunista da *Folha de São Paulo* Gustavo Fioratti bradou contra o “cancelamento da expressão artística”, em pretensa defesa de Chico Buarque e, numa manifestação que as redes contemporâneas caracterizariam como de um “esquerdomacho”, aproveitou para dar uma aula sobre “eu lírico” e clamar pela liberdade artística,

6 <https://www.brasil247.com/cultura/chico-buarque-rejeita-ideia-de-autocensura-simplesmente-nao-tenho-mais-vontade-de-cantar>. Acesso em: set. 2023.

7 <https://www.oliberal.com/cultura/chico-buarque-atende-o-movimento-feminista-e-tira-com-acucar-com-afeto-do-seu-repertorio-1.488617>. Acesso em: set. 2023.

alfinetando os movimentos negro, feminista e LBGTQIA+ ao agirem rispidamente, uma vez que “as perdas impostas pelo autoritarismo de quem se coloca como porta-voz da negritude, da homossexualidade e das mulheres são imensas”.⁸ Outras diversas manifestações com semelhante cunho de ataque às feministas e às “pautas identitárias” foram publicadas em *blogs*, artigos, colunas e *posts*, por escritores e escritoras profissionais e amadores, sob o pretexto de defender Chico Buarque que, aliás, não pediu defesa de ninguém e possivelmente discordasse da forma como essas pautas foram atacadas.

Uma abordagem original foi publicada em 31 de janeiro pelo jornalista, pesquisador e professor Juremir Machado da Silva, no *Portal Matinal Jornalismo*, de Porto Alegre.⁹ No texto “Sem açúcar nem afeto”, Juremir aborda a questão defendendo a posição de Chico frente à própria obra, celebrando seu posicionamento. Ao “fechar” com Chico, impregnado por toda a discussão realizada naquela semana em veículos de mídia, Juremir afirmou que:

Não dá mais para entoar candidamente “com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto, pra você parar em casa, qual o quê. Com seu ter no mais bonito, você sai, não acredito, quando diz que não se atrasa. Você diz que é um operário, sai em busca do salário, pra poder me sustentar” [...]. Era um hino à submissão da mulher ao poder masculino [...]. Até no machismo explícito Chico Buarque fez letra bonita? [...] Em 1967, o moderno Chico Buarque, jovem promissor e prafrentex, já podia ter ido além do “amelismo”. Nara, a “música da Bossa Nova”, porém, diz ele, queria uma música de mulher sofredora. Resta saber se queria uma ode ao sofrimento. Enfim, a gente ouve e, pela linda musicalidade, fica encantado. Quando para e analisa o conteúdo da letra são outros quinhentos. (Silva, *Jornal Matinal*, 31/1/2022)

Dentre todas as manifestações, foi a coluna do professor Juremir, associada à minha admiração por seu trabalho e à noção do impacto de sua escrita, que me motivaram a responder a seu texto sobre essa canção. Assim, passarei à análise intracancional por considerar que o professor

8 <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2022/01/sobre-com-acucar-com-afeto.shtml>. Acesso em: set. 2023.

9 <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/colunistas-matinal/juremir-machado/sem-acucar-nem-afeto/>. Acesso em: set. 2023.

Juremir incorreu no que comumente se faz com as canções por aí: analisar a letra sem ouvir a música. Em alguns casos, isto pode acarretar problemas de interpretação, como é o caso das expressões “amelismo”, “ode ao sofrimento” ou “hino à submissão da mulher”, que – levando em consideração música/linguagem/voz – considero equivocados para descrever a canção. Vejamos o porquê a partir da análise intracancional a seguir.

Aspectos intracancionais – Qual o quê? De 1966 a 1975

Antes, aspectos pessoais. Meu primeiro contato com essa canção, ainda criança, foi através da interpretação de Chico no disco *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*, gravado em 1975 pela antiga gravadora Philips, hoje pertencente à Universal Music. Curiosamente, a canção é grafada “*Com açúcar e com afeto*”, incluindo a conjunção no título da faixa. Utilizarei, portanto, a versão do próprio compositor para análises pormenorizadas, dada a minha proximidade com esse fonograma, sem deixar de fazer comparativos com outras interpretações de Nara, Bethânia e outros artistas, para fins de ilustração. Cabe salientar que a última gravação dessa canção por Chico foi em 1996, numa participação especial no disco *Pano pra manga*, de Rosa Passos, e não em 1975, conforme afirmado por muita gente.

Antes do depoimento no filme, que gerou tanta discussão, cabe retomar o texto de Wagner Homem, que afirma:

É a primeira canção em que Chico Buarque assume a posição feminina, revelando a capacidade que se tornaria uma de suas marcas registradas [...]. Ao inseri-la em seu próprio disco, Chico fez, no texto da contracapa, um comentário machista, do qual se envergonharia anos depois: “Insisti ainda em colocar *Com Açúcar, Com afeto*, que eu não poderia cantar, por motivos óbvios”. Pode parecer estranho, mas em 1966 era inconcebível um homem, mesmo sendo Chico Buarque, interpretar uma mulher (Homem, 2009, p. 38).

É Chico quem canta a canção em 1975 – quase dez anos depois da composição, tendo já passado pelo exílio e escrito tantas outras canções, consolidando a carreira e tendo possivelmente presenciado conquistas feministas e de pautas progressistas no mundo, apesar da ditadura militar e da censura no Brasil da época. Trata-se do disco gravado durante a temporada

na casa de *shows* Canecão, Rio de Janeiro.¹⁰ Por que não foi Bethânia quem cantou essa canção de temática feminina num *show* compartilhado com uma mulher? Haveria alguma intenção de retratação de Chico, discreta autocrítica à recusa de cantar em seu próprio disco de 1967? O fato é que, rompendo com os “motivos óbvios”, é Chico quem canta sozinho “Com açúcar, com afeto” no *show*.

Lanço aqui uma hipótese: Chico parece ter sido influenciado em sua interpretação pela sua parceira de palco, uma vez que Bethânia gravou a canção em 1970, no disco *Maria Bethânia ao vivo*. Eu desconhecia esse disco e a interpretação de Bethânia para essa música até escrever este texto. Assim, eu julgava que a interpretação de Chico era única, como veremos mais adiante. É como se essa canção, com Bethânia e Chico, tivesse alcançado a sua “unidade de impressão”, ou “unidade de afeto” como diria Edgar Allan Poe,¹¹ ao definir muito bem o tom da enunciação através da explícita compreensão das relações entre letra e música. Comparando as gravações de Bethânia, de 1970, e de Chico, de 1975, é evidente sua influência na entoação de Chico – salvo engano ou outra informação que me falta no momento.

Como é possível afirmar que Bethânia teria influenciado a interpretação de Chico? De uma forma muito simples. Existe um indexador claro nessa canção, que ocorre através da articulação da expressão “Qual o quê?”, expressão reiterada no discurso da narradora da canção. Diferente de Nara Leão e de outras diversas intérpretes – de Jane Moraes, em 1967, a Fernanda Takai, em 2008 – Bethânia e Chico articulam “Qual o quê?” de forma rápida, em *staccato* e semicolcheias, enquanto as demais entoam a expressão em notas longas, *legato* e quase dolentes. Esse detalhe modifica completamente a percepção da canção.

É interessante comparar de que maneira a expressão foi grafada em partitura. Na Figura 3, veremos um breve comparativo entre a edição para piano, de 1967, e a do *songbook* de Chico Buarque, de 1999, que coincidem

10 O site “Pequenos Clássicos Perdidos”, de Fábio Bridges, apresenta matéria muito interessante sobre o álbum e o *show*, assinada por Vinil (Trovos de Vinil). <https://pequenosclassicosperdidos.com.br/2015/10/20/chico-buarque-maria-bethania-ao-vivo-1975-2/>. Acesso em: set. 2023.

11 Valho-me, aqui, da Filosofia da Composição, de Edgar Allan Poe (datada de 1846), por entender que muito de sua teoria sobre o conto e a poesia aplica-se à canção popular. Aliás, o procedimento utilizado em “Qual o quê?” seria comparável à reiteração “Nunca mais”, de seu poema “O corvo”. (POE, 1986).

com as interpretações em questão, de 1967 e 1975. O quadro ilustra a partitura e relaciona com intérpretes que adotam esta ou aquela abordagem de “Qual o quê?”.

	<p>Partitura para piano</p> <p>Tonalidade: Bbm</p> <p>Editora Arlequim, 1967</p>	<p>Nara Leão</p> <p>Jane Moraes</p> <p>Zizi Possi</p> <p>Rosa Passos</p>
	<p>Partitura em formato <i>lead sheet</i>. <i>Songbook Chico Buarque</i>, v.4</p> <p>Tonalidade: Bm</p> <p>Lumiar Editora, 1999</p>	<p>Maria Bethânia</p> <p>Chico Buarque</p>

Figura 3: Quadro comparativo da articulação rítmica em “Qual o quê?”.

E não é que muda tudo? Mesmo tratando-se de um pequeno quadro baseado na linguagem musical em partitura, é possível facilmente identificar o ponto ao qual estamos chamando a atenção aqui: a articulação rítmica da reiterada expressão “qual o quê?”. Ou seja, no plano das durações das notas/sílabas, a velocidade com que se alternam. Utilizando-se a abordagem da Semiótica da Canção, de Luiz Tatit (1995), poderíamos afirmar que a primeira caracteriza-se pela passionalidade, ou seja, pela predominância das vocais e da articulação contínua e com poucos obstáculos silábicos. A segunda seria caracterizada como um recurso de tematização, ou seja, a predominância das consoantes, evidenciando o caráter rítmico e acelerado. Sendo uma canção de andamento predominantemente lento a moderado no geral, a interpretação de “Qual o quê?”, de Chico e Bethânia, interrompe a locução passional de maneira mais eficiente, alternando momentos de canto e de fala na canção, aumentando seu potencial expressivo e a mudança de afeto, evidenciando inconformidade.

No primeiro caso, relacionado à partitura¹² de 1967, a transcrição coincide com articulação de Nara Leão e de Jane Moraes, que gravaram

12 É importante mencionar que nem Chico, nem Bethânia, nem Nara, nem outras intérpretes costumam cantar lendo a partitura, ou aprendem a música a partir da escrita. Muitos

“Com açúcar, com afeto” no mesmo ano. Essa perspectiva apresenta nota mais longa – vide o espaço entre “qual” e “o quê”. Além disso, no plano da expressividade vocal, essas cantoras articulam o trecho em *legato*, apresentando inclusive breve portamento onde se escuta o deslizar da voz. No âmbito da articulação rítmica, vale notar que aqui a expressão “qual o quê?” inicia no primeiro tempo do compasso, o chamado “tempo forte”, caracterizando também uma articulação mais cométrica, ou seja, onde as sílabas coincidem com as pulsações. Em outras palavras, trata-se de um trecho com predominância da voz cantada, onde a expressão “qual o quê?” se apresenta atenuada em função desse conjunto de fatores: maior duração, suavidade dada pela articulação em *legato* e portamento, ritmo cométrico e levada de acompanhamento instrumental mais próxima à Bossa Nova.

No segundo caso – partitura do *songbook*, de 1999 – a transcrição relaciona-se mais com a interpretação do próprio Chico Buarque, de 1975, sendo mais próxima da expressão falada com notas articuladas “mais rápidas”, digamos, em função da subdivisão do tempo que resulta em notas de curta duração, articuladas em *staccato* (notas destacadas). Na Figura 3, no âmbito das intervenções ilustrativas em colorido, chama-se a atenção que, diferentemente do escrito, não há sustentação vocal da nota equivalente à palavra “quê” na enunciação de Chico Buarque, sendo de finalização abrupta. Neste sentido, “menos é mais”, pois é justamente o caráter de fala e a finalização abrupta que geram grande efeito expressivo. Enfim, a articulação é tipicamente contramétrica, não sincronizada com as pulsações, e enfoca o segundo tempo do compasso, mais relacionado ao samba. Note-se a levada de contrabaixo que sempre responde/reage à expressão “qual o quê?” com a mesma frase rítmico-melódica, ou convenção, cobrindo as pausas deixadas pelo corte abrupto da voz.

Ao todo, “qual o quê?” é repetida quatro vezes, sendo as três primeiras com o mesmo gestual melódico. A quarta aparição é alterada, de maneira a conduzir o final da canção através do acréscimo do nível de tensão, dada pela harmonia e pela entoação mais aguda, onde a palavra “quê” possui sua nota modalizada com acorde dominante secundário, possibilitando o repouso final e o encerramento da canção.

sequer dominam a escrita musical. Trata-se aqui, no entanto, de ilustrativa a diferença entre as interpretações e sua equivalência a essas duas transcrições musicais, servindo de evidência das alterações históricas das interpretações registradas nos fonogramas.

	<p>Partitura para piano. Tonalidade: Bbm Editora Arle- quim, 1967.</p>
	<p>Partitura <i>lead sheet</i>. <i>Songbook</i> v.4. Tonalidade: Bm Lumiar Editora, 1999.</p>

Figura 4: “Qual o quê?” final: elevação do nível de tensão.

Cabe atenção aos últimos versos, que descrevem um arco, momento em que as notas operam em saltos melódicos expandindo a tessitura vocal, atingindo, num mesmo trecho, as notas mais graves e mais agudas de toda a canção. Uma síntese. Um arroubo final. Seria uma expressão de celebração ou de indignação? O final em repouso seria uma resignação ao tom menor? Quais afetos estão representados na música? Vejamos o trecho na Figura 5, amparada pelo sistema de transcrição de Tatit (1995). Veremos os aspectos harmônicos mais adiante, mas cabe salientar a predominância das tensões, numa sequência de acordes diminutos ($F^\circ - G^\circ$) até a dominante final ($F\#7$), finalizando em acorde menor. Independente de o ouvinte conhecer teoria musical ou harmonia, esse tipo de ambientação é apreendido intuitivamente e faz parte de nossa cultura musical.

Tom: Bm												
D#												
D					re-	tra-	to					
C#										e_A-		
C												
B				seu								
A#										bro_os		
A												
G#												
G	dou			jo_em								
F#		um						meus		ços		
F			bei-									
E									bra-			
D#												
D										pra		
C#											vo-	
C												
B												cê

Figura 5: Tensão Melódica Final.
Transcrição minha com base em Tatit (1995).

Sendo assim, ao considerar-se a relação letra-música-voz, é impossível descrever o trecho como uma “ode ao sofrimento”, uma celebração à opressão masculina ou um “hino à submissão da mulher”, conforme descrito pelo professor Juremir Machado da Silva no *Jornal Matinal*. Apresenta-se, aqui, uma oposição entre as palavras “retrato” e “você”. A palavra “retrato” é cantada com as notas mais agudas de toda a canção, enquanto a palavra “você” é cantada com a nota mais grave (excetuando-se a palavra “futebol”, em algumas interpretações). Parece-me uma contraposição entre sonho e realidade, entre passado e presente, entre idealização romântica e vida real. É necessário beijar o retrato, recordar do passado e reviver o sonho antes de perdoar o homem ali presente na concretude e dureza da vida. Não se trata apenas de amor, sobretudo trata-se de resignação. É como se disse «eu esquento a comida e abro os braços por causa do homem que amei no retrato e que me amou um dia».

Outros aspectos intracancionais – relação letra e harmonia

Pode parecer despropositado dedicar toda uma seção para discutir a mera expressão “qual o quê?”, de *Com açúcar, com afeto*, como fizemos. No entanto, seguiremos mais um pouquinho. Não se trata de reduzir a canção a esse trecho, mas de dedicar atenção a detalhes que são sentidos mas não percebidos, ou racionalizados, em nossa percepção. É como se a expressão

“qual o quê?” consistisse numa chave para a compreensão de toda a canção. Sendo expressão idiomática típica da oralidade, um dêitico, próximo à interjeição, é somente através da sonoridade que a significação se realiza completa. Música - Linguagem - Voz. Eis porque não ouvir a música pode levar a equívocos de interpretação de uma letra de canção. Embora possamos considerar a canção como literatura e, como propõe atualmente Luís Augusto Fischer, uma das “artes da palavra, a saber, o conjunto das formas e práticas literárias que devem entrar na conta de uma nova história da literatura brasileira” (Fischer, 2021, p. 374-375), é uma literatura que se lê com os ouvidos e com as lentes da música, o corpo do som e o gesto da voz.

Poderíamos pensar a gestualidade musical da canção como elemento próximo à paralinguagem, dado o “modo como se diz ou comunica algo, as qualidades da voz, a altura, o ritmo, a articulação, a dicção, pausas, variações de entoação ou traços suprasegmentais” (Trager, 1958 *in* Guimarães, 2009, p. 28). É, portanto, através da música, da entoação e, no caso de *Com açúcar*, com afeto, de aspectos bastante específicos como harmonia, de aparente difícil definição para “não musos” mas facilmente reconhecíveis pela sua “competência estética”, diria Phillip Tagg (2011).

Elementos musicais, por vezes complexos e altamente codificados, como harmonia, andamento, caráter, levada, articulação rítmica e timbre vocal, são costumeiramente percebidos intuitivamente pela maioria das pessoas, fazendo parte do nosso *habitus* musical. Pierre Bourdieu explica bem essa intuição musical que todos temos internalizada:

A percepção repetida de obras de um determinado estilo estimula a internalização inconsciente das regras que regem a produção dessas obras. Como as regras gramaticais, essas regras não são apreendidas como tal, e ainda menos explicitamente formuladas e passíveis de serem formuladas: por exemplo, os amantes da música clássica podem não ter consciência nem conhecimento das leis obedecidas pela arte sonora a que estão ambientados, mas sua educação auditiva é tal que, tendo ouvido um acorde dominante, são induzidos a aguardar com urgência a tônica que lhe parece a resolução “natural” desse acorde, e têm dificuldade em apreender a coerência interna da música fundada em outros princípios. O domínio inconsciente dos instrumentos de apropriação que são a base da familiaridade com as obras culturais é adquirido pela lenta familiarização, uma longa sucessão de “pequenas percepções”, no sentido em que Leibniz usa a expressão (Bourdieu, 1993, p. 228, tradução nossa).

Bourdieu está se referindo aos princípios de “tensão” e “repouso” que identificam o que compreendemos em música enquanto “harmonia”. Tais princípios – tensão = acorde dominante/repouso = acorde de tônica – são convenções culturais, particularmente relacionadas à cultura ocidental. Não se trata, portanto, de formulações individuais, mas disposições estruturadas e codificadas ao longo de muitos séculos que afetam nossa percepção, ainda que eventualmente não saibamos como isto acontece em detalhes. Essa citação de Bourdieu visa amparar a breve abordagem que gostaria de fazer em relação a *Com açúcar, com afeto*, buscando compreender o papel-chave da harmonia – do acompanhamento musical, das seqüências de acordes, as cadências e alternâncias entre tensões e repouso, que geram o movimento afetivo da canção, possibilitando compreender o cenário através de seu esquema de “luzes” e contrastes.

No âmbito da tradição ocidental, e que incorporamos fortemente na canção popular, existem grandes arquétipos em termos de harmonia. Dentre esses grandes vetores encontram-se os modos maior e menor. Tradicionalmente, o modo maior é considerado expansivo, aberto, alegre, extrovertido. Cabe observar que o primeiro modo da canção, equivalente à primeira frase, é maior. Na figura 4, visualizamos o estabelecimento desse primeiro jogo de luzes, digamos. Identificamos que a canção inicia-se com uma breve polarização em modo maior.

Figura 6: Início da Canção *Com açúcar, com afeto* – aparente polarização em modo maior.

Trata-se de um engodo, digamos, pois todo o restante da canção será caracterizado pela tonalidade de si menor (Bm), sendo ré maior (D), na verdade, apenas a tonalidade relativa. A polarização em ré maior parece ocorrer como uma expectativa de felicidade, algo que logo é desconstruído pela polarização em si menor, predominantemente introspectiva e triste, amparada pelas assim chamadas dominantes secundárias, que são

acordes alterados com função de desenvolver a harmonia através de novas polarizações.

A partir da terceira parte da música, introduzida pela expressão “sei lá o quê”, é realizada na tonalidade de si maior (B), refletindo a extroversão do homem durante sua saída. Trata-se de uma tonalidade que, embora homônima de si menor, é considerada distante, dada a presença de acordes pertencentes a campos harmônicos totalmente antagônicos. Se a tonalidade é repouso, casa, a modulação se distancia do tom original (Bm). Assim, o tom homônimo, expresso pelo acorde de B7M (si maior com sétima) contrasta a alegria do homem na rua com a infelicidade da mulher em casa (acordes diminutos, acordes menores, tensões). A Figura 7 busca sintetizar aspectos harmônicos, sua relação com a estrutura da canção em seis estrofes, caracterizando três partes: A – B – A, sendo a parte A composta na tonalidade de si menor, e a parte B, pela tonalidade de si maior.

PARTE A - exposição	Narrativa Harmônica
<p>D7M E° D7M C#m7(b5) F#7 Bm7(9) Com açúcar, com afeto Fiz seu doce predileto Dm G7 F#7 G7 Pra você parar em casa Qual o quê? Bm7(9) Bm/A G#m7(b5) Com seu terno mais bonito Você sai, não acredito C#7(b9) F#7 A7(13) Quando diz que não se atrasa</p>	<p>De ré maior a si menor. Destaque: dominante secundária (G7) em “você” e “Qual o quê?” (modalização, sensível superior (frígio). ... De si menor para si maior</p>
PARTE A' - reexposição e variação	Modulação para o tom homônimo
<p>D7M E° D7M C#m7(b5) F#7 Bm7(9) Você diz que é operário Vai em busca do salário Dm7-G7 F#7 G7 Pra poder me sustentar Qual o quê? Bm7(9) Bm7/A G#m7(b5) No caminho da oficina Há um bar em cada esquina C#7(b9) F#7 B7M Pra você comemorar Sei lá o quê</p>	<p>... “Fora de Casa” Região de si maior (B7M). Destaque: Modulação cromática de dominantes secundárias em “De quem vive pelo sol” e “vai bater um samba antigo”</p>
PARTE B - Si Maior - nova tonalidade	Embora si menor e si maior sejam tons homônimos e de fácil relação, a relação si maior-ré maior é bastante distante.
<p>B7M B7 D#7(b5) Sei que alguém vai sentar junto Você vai puxar assunto G#7 C#7(9) C#m7(9) F#7(13) B7M Discutindo futebol E ficar olhando as saias A#7 A7(#11) G#7 C#7(9) - F#7 De quem vive pelas praias Coloridas pelo sol</p>	<p>O trecho apresenta modulação e trânsito entre tonalidades distantes através de dominantes em sequência</p>

<p>PARTE B' - Si Maior - reexposição e variação</p> <p>B7M B7 D#7(b5) Vem a noite e mais um copo Sei que alegre ma non troppo G#7(b13) C#7(9) C#m7(9) F#7 B7M Você vai querer cantar Na caixinha um novo amigo A#7 A7(#11) G#7 C#7(9) A7(13) Vai bater um samba antigo Pra você lembrar</p>	<p>Retorno para casa</p> <p>Idem A Novo texto</p> <p>Retrato vs Você</p> <p>Destaque para a variação em “Qual o quê”, com acorde de si maior com sétima (B7), diferente das anteriores. Sequência de tons através de acordes diminutos e dominantes (F° – G° – F#7).</p> <p>Finalização em si menor, explicitando que esta é a tonalidade real.</p>
<p>PARTE A - De Ré Maior para Si menor</p> <p>D7M E° D7M C#m7(b5) F#7 Bm7(9) Quando a noite enfim lhe cansa Você vem feito criança Dm G7 F#7 G7 Pra chorar o meu perdão Qual o quê? Bm7 Bm/A G#7(b5) Diz pra eu não ficar sentida Diz que vai mudar de vida C#7(b9) F#7 A7(13) Pra agradecer meu coração</p>	
<p>PARTE A - FINALIZAÇÃO - Si Menor</p> <p>D7M E° D7M C#m7(b5) F#7 Bm7(9) E ao lhe ver assim cansado maltrapilho e maltratado Dm - G7 F#7 B7 Ainda quis me aborrecer Qual o quê? Em7 F° G° Logo vou esquentar seu prato Dou um beijo em seu retrato F#7 Bm7(9/11) E abro os meus braços pra você</p>	

Figura 7: Análise do esquema harmônico em relação à estrutura musical e narrativa.

A Figura 7 busca ilustrar esquematicamente de forma sintética a relação entre estrutura da canção e harmonia. Em azul, verificam-se os elementos de repouso, as chamadas resoluções que definem as tonalidades. Como se vê, a parte “A” e suas variações iniciam na tônica relativa de ré maior (D7M, mas seu centro tonal apresenta resolução em si menor (Bm7/9). Como se vê na figura, a Parte “B” se desenvolve na tonalidade de si maior (B7M), tonalidade homônima, mas harmonicamente distante, pois diferem quase todos os acordes de seus campos tonais originais. Em vermelho, são os momentos de tensão, dados por acordes com função de dominante, que visam conduzir as modulações.

Cabe ressaltar que essa organização estrutural em partes de tonalidade tão distante não pode ser caracterizada como usual, caracterizando grande sofisticação no processo criativo de Chico Buarque. A utilização de tons homônimos, no entanto, é bastante característica no choro em tonalidade menor, que apresenta três partes, usualmente na tônica (Parte A), dominante (Parte B), homônimo (Parte C), em distribuição estrutural em

A-B-A-C-A. O samba de Chico é realizado em em duas partes A-B-A, samba mesmo, incluindo repetições de letras com variações, mas com ares de “bossa”, dada a harmonização expandida. Aliás, isto nos leva a pensar que as modulações e tonalidades expandidas da bossa nova talvez tenham muito mais influência do choro do que “influência do jazz”, diferente do que se costuma afirmar.

Finalizando a reflexão sobre harmonia, parece haver relação, no âmbito de *Com* açúcar, com afeto, entre harmonia e cenário, ou ambiente. É como se o “filme” da canção ocorresse em dois cenários, sendo um de tomada interna, ou seja, a casa, e outro, de tomada externa, a rua. A casa seria representada pela tonalidade principal (Parte A), em si menor (acorde de Bm7/9), cuja entoação é realizada de forma mais contida – melodia em graus conjuntos, poucos saltos melódicos, pausas entre as frases, gerando uma enunciação mais introspectiva, associada à mulher narradora em primeira pessoa. A rua seria representada pela modulação a si maior (acorde de B7M), cuja entoação se mostra mais extrovertida dada a predominância do modo maior e do colorido das modulações cromáticas. Notável é o madrigalismo, ou *word painting* – lit. pintura de palavras, em que a palavra “cantar” mimetiza o próprio ato de cantar através de salto de oitava e nota longa (Figura 8):

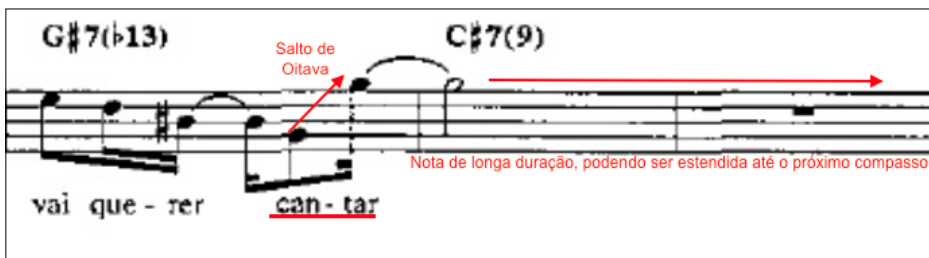


Figura 8: Pintura de Palavras/Madrigalismo em “Cantar”

Assim, nesta canção, enquanto a tonalidade de si menor (Bm) incorpora a ação e narração da mulher, a modulação para si maior (B) incorpora a ação do homem, caracterizada pela extroversão, descontração e vagar pela cidade, pelas esquinas, pelos bares. No âmbito intracancional, muito poderia ser dito sobre o arranjo da versão interpretada por Chico em *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo* (1975), marcadamente muito ativo e concebido em diálogo com o conteúdo textual, demarcando sonoramente

os diferentes cenários que mencionamos acima, algo que não abordamos em detalhe neste texto.

***Male Gaze* – o olhar masculino sobre o olhar feminino**

Iniciamos refletindo sobre a expressão “qual o quê?”. Gostaria de finalizar refletindo sobre a Parte B da canção, em si maior. Considerando-se a tonalidade maior, seria uma celebração? Um hino à submissão ou uma ode ao sofrimento? Ao que tudo indica, trata-se de uma representação, fundamental descrição e variação para evidenciar o contraste entre os dois mundos: o restrito mundo feminino e a liberdade masculina. A sucessão de personagens é extremamente significativa: enquanto na casa temos apenas a mulher solitária – sequer sabemos se o casal tem filhos ou outros residentes na casa –, na rua surgem diversos atores contracenando junto ao homem: alguém que senta junto, mulheres da praia, novo amigo. O trecho parece representar bem o que a cineasta e teórica feminista de cinema Laura Mulvey denominou “*male gaze*”. A pesquisadora Anneke Smelik sintetiza esta abordagem sobre o olhar masculino:

A noção de “*male gaze*” tornou-se um termo abreviado para a análise de mecanismos complexos no cinema que envolvem estruturas como voyeurismo, narcisismo e fetichismo. Esses conceitos ajudam a iluminar como o cinema de Hollywood é feito sob medida para o desejo masculino (Smelik, 2007, p. 495).¹³

Mulvey (1983) publicou o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*,¹⁴ em que aborda a questão do *male gaze*, em 1975, o mesmo ano em que Chico Buarque gravou a canção com sua própria interpretação, contrariando sua perspectiva de não cantá-la, em 1966. Algo estava acontecendo no mundo nesse período, embora não necessariamente interconectado, mas confluindo reformulações, sobretudo nas questões de gênero. Cabe salientar que, além do voyeurismo evidente na postura do homem contemplativo da canção, o *male gaze* consiste num acordo tácito, uma convenção cênica.

13 Original: “The notion of ‘the male gaze’ has become a shorthand term for the analysis of complex mechanisms in cinema that involve structures such as voyeurism, narcissism and fetishism. These concepts help to illuminate how Hollywood cinema is tailor-made for male desire” (Smelik, 2007, p. 493, tradução nossa)

14 Título original: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Retomando a Parte B, em tom mencionada na seção anterior, é possível compreender – sob a lente do *male gaze* – a construção do homem em *Com açúcar, com afeto* através do clichê “mulher, cerveja e futebol”, sob a sua ótica – extrovertida, livre e contemplativa das mulheres na praia. Importante aspecto do *male gaze* é o fato de que a mulher, dada a predominância hegemônica da narrativa masculina, interioriza – ainda que à sua revelia – também essa perspectiva. Em outras palavras, o caráter simpático, digamos, do homem, é também resultado desse pacto do patriarcado, pois “o olhar masculino é também o olhar feminino, ou seja, que as mulheres se olham através do olhar masculino” (Sassateli, 2011, p. 127).¹⁵

É certo que isso ocorre por imposição. E parece coincidir com a identificação que todos temos com o homem na Parte B da canção. De certa forma, por instantes, esquecemo-nos do afeto negativo protagonizado por ele, ao ponto de nos identificarmos acompanhando com “prazer filmico” sua andança na cidade e pelos bares. Em termos de função narrativa e estrutura retórica, esse momento de prazer é essencial para contrastar com o sofrimento da mulher, como veremos ao final da canção. Neste sentido, *Com açúcar, com afeto* representa, com verossimilhança e propriedade, as relações sociais permeadas pelo machismo estrutural. Sem esgotar a discussão, é como se Laura Mulvey, ao escrever sobre *male gaze* no cinema, também escrevesse sobre essa canção:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal, como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa, a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 1983, p. 438).

Tal perspectiva, repito, localiza-se na Parte B de “Com açúcar, com afeto”. Cabe refletir sobre o desfecho, última estrofe em que se apresenta a estrutura da Parte A – Final, com a variação indicada nas Figuras 4 e 5. Além da oposição “retrato” e “você”, evidenciada anteriormente, chama atenção a reconfiguração da relação amorosa. Se, de um lado, ocorre o arrependimento do homem, de outro “ele vem feito criança”, numa relação de substituição da relação adulta e conjugal em relação afetiva com base

15 Original: “the male gaze is also the female gaze – namely that women look at themselves through the male gaze”.

na pretensa paternidade do homem enquanto provedor – “pra poder me sustentar” – e a tendência maternal da mulher através do cuidado – “logo vou esquentar seu prato”. O acolhimento não é mais necessariamente ao parceiro, mas ao filho que ele se tornou ao longo dos anos, como se ela dissesse – “é por aquele do retrato que eu te acolho hoje”.

Considerações finais

Além do que foi expresso até aqui, restaria muito a tratar ainda, sobre a harmonia e outros gestos composicionais que tornam *Com açúcar*, com afeto tão eficaz enquanto composição, dada a intensa relação entre todos os seus componentes enquanto voz, música e linguagem. Celso Loureiro Chaves e Leonardo Nunes ressaltariam a ideia de “paralelismo semântico” (Chaves; Nunes, 2003), ao verificar todas essas confluências que geram unidade de significação a partir da interação de todos componentes cancionais. Como visto, no entanto, mais do que o paralelismo, existem processos de significação que se dão pelo todo da canção e que, tomados isoladamente, podem acarretar desvios da finalidade interpretativa. Neste sentido, música e voz proporcionam modos de dizer e, mais do que linguagens mistas, são unidades complexas que concorrem paralelamente para a conformação do significado.

Por fim, cabe apontar o contraste enorme de *Com açúcar*, com afeto com as outras canções de temática semelhante mencionadas por Chico Buarque, Nara Leão e os diversos colunistas em debate. Em todos esses exemplos – *Camisa listrada* (Assis Valente, 1937), *Quem é?* (Custódio Mesquita e Joracy Camargo, 1937), *Camisa amarela* (Ary Barroso, 1939), *Fez bobagem* (Assis Valente, 1942) e *Ai que saudades da Amélia* (Araulfo Alves e Mário Lago, 1955) –, a canção se orienta, sim, pela celebração através de andamentos movidos, ritmos dançantes e tonalidades maiores. Nessas canções, pode-se até dizer que exista “ode ao sofrimento” ou “hino à submissão”, mas isto não pode ser dito sobre *Com açúcar*, com afeto, ainda mais se considerarmos as interpretações de Maria Bethânia, de 1970, e de Chico, de 1975.

E, talvez, essa canção não seja tão datada assim. Num país onde se registra um caso de feminicídio a cada seis horas, não parece que esse olhar sobre a opressão seja totalmente descabido – ou que a opressão, em si, tenha sido extinta ou completamente reconfigurada. Infelizmente, as

mulheres ainda não gozam da liberdade de sair despreocupadas, de puxar papo com qualquer pessoa ou de voltar altas horas da noite após beberem sem correrem sérios riscos.

Considerando, sobretudo, o contexto de enunciação modulado pela música, é possível afirmar que *Com açúcar*, com afeto inovou na abordagem do tema, na época em que foi composta e lançada, além de receber constantes releituras em diferentes décadas. O silêncio de Chico Buarque sobre a canção, direito seu, não deixa de ser mais uma versão desta canção.

Referências

BAZACO, Ángela; REDONDO, Marta; SÁNCHEZ-GARCÍA, Pilar. Clickbait as a strategy of viral journalism: conceptualisation and methods. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, p. 94-115, 2019.

BEZERRA, Emanuella Maria Barbosa Lourenço; MARINHO, Andrea Carla Melo; NASCIMENTO, Francisco Arrais. “MULHERES DO “SIM””: um estudo das representações do feminino nas canções “folhetim” e “Com açúcar, com afeto” de Chico Buarque. *18 REDOR*, 2014.

BARKER, Paul Alan; HUESCA, Maria. *Composing for Voice: Exploring Voice, Language and Music*. Routledge, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press, 1993.

CHAVES, Celso Loureiro; NUNES, Leonardo Assis. Armando Albuquerque e os poetas. *Per musí*, p. 66-73, 2003.

GUIMARÃES, Rui Dias. Linguagem e Comunicação: Elementos linguísticos e paralinguísticos, proxémicos e cinésicos. Centro de Estudos em Letras, Departamento de Letras, Artes e Comunicação Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro, v. 2, n. 8, p. 25-36, 2009.

FISCHER, Luís Augusto. Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Arquipélago Editorial, 2021.

HOMEM, Wagner. *História das canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

KASPARI, T.; SARAIVA, J. A. Poder e submissão em “Com açúcar, com afeto” e “Mulheres de Atenas”. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 29, p. 167-182, 10 maio 2019.

MAIA, Leandro. *Querer de Caetano Veloso: da canção à Canção*. Paco e Littera, 2021.

MENESES, Adélia Bezerra de. O eterno feminino: modulações: a propósito das letras de Chico Buarque. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 170-185, dez. 1997. ISSN 2237-1184. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p170-185>. Acesso em: 27 set. 2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In: A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-453.

POE, Edgar Allan. O Corvo—A Filosofia da Composição. São Paulo: Expressão, 1986.

SASSATELLI, Roberta. Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture. *Theory, Culture & Society*, v. 28, n. 5, p. 123-143, Sept. 2011.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. *In: The Cinema Book*. Screen Studies. Ed. Pam Cook. London: British Film Institute, 2007. p. 491-504.

TAGG, Philip. “Análise musical para” não musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados.” *Per Musi*, p. 7-18, 2011.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

Quem te viu, quem te vê

Luís Augusto Fischer

Em algum ponto do passado, mudou para sempre o jeito de ver. Não é força de expressão: assim como neste começo de século 21 está se alterando o jeito de publicar – onde antes havia apenas jornal em papel e livro físico, agora há, cada vez mais, o meio sutil das telas informáticas, que se acionam com os dedos mas se chamam “digitais” por outro motivo –, mais ou menos meio século atrás um novo jeito de ver entrou na vida cotidiana das populações integradas ao consumo: era a televisão. Algo parecido com o que tinha ocorrido cem anos antes com a chegada e a consolidação da fotografia, lá nos meados do século 19: como Walter Benjamin tão agudamente viu no ensaio famoso sobre a relação entre a arte e os meios reprodutivos modernos (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*), uma crise de identidade radical abalou a pintura e depois as artes todas. Elas precisaram realocar suas forças e suas fraquezas para encontrar cabimento no novo mundo da imagem, porque a fotografia podia muito mais em muitas das finalidades de representação demandadas pela experiência humana.

A palavra mesma, televisão, se compõe de visão mais a forma grega *tele*, que significa distante, a distância. Televisão: ver a distância, ver de longe, ver remotamente. Seria uma boa interpretação literal, mas talvez nem represente o que de fato ocorreu em nossas vidas. Porque, ao contrário, o que a televisão promoveu foi uma aproximação visual impressionante entre o indivíduo e a coisa que ele via. Com ela – assim como antes, em outra escala, havia ocorrido com o cinema –, o buliçoso trem real, uma vez na tela, passou a figurar cá pertinho, como se podendo nos atingir; a famosa montanha daquele distante país tornou-se quase nossa vizinha de rua; o rosto da atriz francesa desejada quase ganhou corporeidade instantânea juntinho de seu admirador. Televisão: aquela que acabou com a distância.

Para botar um par de datas na conversa: inventada nos remotos anos 1920, ela de fato começou a fazer diferença nos anos 1950. Mas era ainda submetida a uma limitação importante, porque as transmissões alcançavam apenas o raio da estação emissora, nunca superior a algumas dezenas

de quilômetros. Foi nos anos 1960 que a coisa se alterou de fato, para muito mais longe: primeiro foi o *videotape*, que gravava aqui e exibia em qualquer parte, exportando imagens e sons para lugares nunca antes visitados; segundo, e definitivo, foi a transmissão por satélite (no Brasil, em 1969), que reduziu o tamanho do mundo acessível para as emissões. O resto, todo mundo está vivendo agora: cores, variedade, imagem digital, essa onda toda.

Assim como suprimiu a distância, a televisão fez sumir a ausência, e isso não é um jogo de palavras. Antes da tevê – podemos acrescentar: antes do cinema, antes da fotografia –, a vida humana se fazia de escassas presenças e maciças ausências, no plano visual.

Por isso mesmo, o romance, essa magnífica invenção do século 18, filho da cidade, irmão do jornal diário, flor da vida burguesa moderna, gastava dezenas de linhas, páginas a fio, para levar ao leitor um pouco que fosse dos aspectos visuais do cenário em que transcorreriam as ações. A ilha em que Robinson Crusoe penou seus dias de exílio, por exemplo: lá aparece ela, no grande romance de Daniel Defoe de 1719, com minúcias descritivas que por assim dizer nos transportam para lá. E assim continuou a ocorrer com o romance por décadas, século 19 adentro e afora, quando os escritores precisavam de alguma forma criar, no espírito do leitor, a ausência – precisavam fazer com que o leitor, lá em seu isolamento, lá em sua língua, lá em sua cidade, inventasse dentro de si as imagens de que o romance precisava para existir. (Não assim com o teatro, é claro, que pelo menos até o começo do século 20 pôde manter-se sem essa ausência, já que oferecia atores e cenário ao vivo e com suor real, e o deslocamento correndo por conta da imaginação de cada um.)

Chegada a televisão ao mundo do leitor – e o leitor, como todos nós letrados sabemos mas não gostamos muito de admitir, nem conceitualmente, é um ser de classe média, a mesma classe que se submete ao consumo massivo –, essa ausência acabou: ali onde o romancista dependia da imaginação do leitor, criando assim um vínculo inimaginavelmente profundo entre o texto escrito e a intimidade inventada, passou a haver uma indelével presença visual, cenas e imagens, mais o som onipresente; ali onde havia a ausência geradora da imaginação, passou a haver a presença inibidora da descrição visual.

Tal foi a força da chegada desse veículo que, com ele e por causa dele, pensando bem e tomando alguma distância, podemos dizer, a respeito de

qualquer objeto, pessoa ou evento: “Quem te viu, quem te vê”. A televisão, nos revolucionários anos 1960, mudou nosso modo de ver e sentir as coisas, quer dizer, mudou as coisas.

Foi no já distante ano de 1966, no meio desse furacão, que Chico Buarque compôs e gravou o samba lento “Quem te viu, quem te vê”. Não é uma canção sobre televisão, o leitor vai dizer logo; e eu direi que de fato não é, mas é. Espere um pouco.

O autor não era um estreante: no ano anterior tinha apresentado ao mundo canções como “Olê, olá”, que gira em torno do mesmo universo de “Quem te viu, quem te vê”, o do samba carioca, suas figuras e sentimentos. Também em 65 tinha embasbacado a audiência mais exigente com “Pedro Pedreiro”, outro samba, agora com nítido empenho nacional-popular, expressando a preocupação das classes médias cultas para com o destino daqueles que construíam a notória expansão das cidades mas moravam longe e sonhavam com a redenção. Em 1966, ele viu consagrar-se junto ao público, como raríssimas outras canções no Brasil, a despreziosa e perfeita marchinha “A banda”, que disputou festival importante, dividindo com a calculadamente agressiva “Disparada” a primeira colocação.

(Os famosos festivais tinham força porque se transmitiam pela televisão, e a televisão ganhou muito mais força porque transmitia os festivais, numa aliança historicamente datada e irrepetível. Havia outros fatores, é claro, como aqueles que têm a ver diretamente com o mundo da canção: por aqueles anos estava se vitoriando junto ao ouvinte médio um estilo de composição e interpretação chamado Bossa Nova, inaugurado em 1958, que foi capaz de imantar toda a parte moderna da geração jovem com sua leveza, seu diálogo forte com as correntes mais sofisticadas da composição popular de toda parte e sua enorme abertura para a vida diária das classes confortáveis, poderíamos dizer, sua enorme vocação cronística e poética.)

O autor, Chico, era ainda muito jovem em 66, 22 anos, mas já mostrava dominar o metiê, tanto por conhecer extensivamente a tradição do samba quanto, talvez, mais ainda, por manejar soberanamente as formas dessa tradição e por carregar uma bagagem invisível da alta tradição literária e intelectual brasileira – filho de Sérgio Buarque, que dispensa elogios, Chico morou na Itália quando menino, estudando em escola internacional

em inglês, o que, feitas as contas, resulta que aos meros 22 anos se movimentava com destreza entre quatro grandes línguas ocidentais, o português, o italiano, o inglês e ainda o francês, língua que as classes confortáveis aprendiam na escola. (A flexibilidade mental e a potência poética que nascem dessa condição, de mensuração talvez impossível no mundo objetivo, são imensas, e a obra de Chico vai demonstrar tal de variados modos.) Era o que se via em suas composições.

“Quem te viu, quem te vê” expõe no título uma frase que já existia, como frase feita, quer dizer, como frase-síntese, dessas que as culturas forjam silenciosamente, através de muitas bocas, ao longo de muito tempo, resultando numa forma elegante, sintética, arredondada como as pedras que as águas dos rios alisam e atenuam ao largo da vida toda. Há prova de que ela já existia como frase feita? Tem sim: está consignada no Tesouro da fraseologia brasileira, de Antenor Nascentes (primeira edição em 1945, segunda, revisada, em 1966, mesmo ano da canção). Elegante, sintética, arredondada e de ninguém: a frase-síntese, como os provérbios populares, lugares que são da filosofia cotidiana, nunca é concebida por qualquer indivíduo isoladamente, e por isso constitui patrimônio geral. Até que chega o poeta e mete a mão.

(Chico faria o mesmo gesto outras vezes, no futuro. O caso mais notório é o da canção “Bom conselho”, de 1972, toda construída mediante a contradita minuciosa de provérbios de larga circulação: *inútil dormir, que a dor não passa; quem espera nunca alcança; aja duas vezes antes de pensar; devagar é que não se vai longe.*)

Mas desde sempre o cancionista mexeu nesse patrimônio, ou, se quisermos dramatizar, nessa lixeira da linguagem comum. Uma breve amostra, com passagens de expressões idiomáticas ou lugares-comuns sublinhados: em “Madalena foi pro mar”, de 65, lá está “Madalena foi pro mar / e eu fiquei a ver navios”.¹ Em “Meu refrão”, mesmo ano: “O refrão que eu faço / é pra você saber / que eu não vou dar braço / pra ninguém torcer”. “Olê, olá”, também 65: “Seu padre, toca o sino / que é pra todo mundo saber / que a noite é criança / que o samba é menino”. “Amanhã ninguém sabe”, 66: “Amanhã, ninguém sabe / traga-me um violão”.

Poeta é para isso mesmo, para remexer no patrimônio comum da linguagem e reinaugurar os sentidos.

¹ Estamos seguindo a segura forma apresentada em *Tantas palavras* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), edição oficial de todas as letras do Chico Buarque.

No samba de 66, cuja primeira gravação traz a voz imatura do autor e um arranjo de cordas altamente convencional, pré-bossa-novista, há desde o título alguém que vê e alguém que é visto, e essas duas personagens permanecem do começo ao fim. O peso discursivo do observador é pequeno, relativamente ao peso da pessoa vista – ela é o assunto da canção –, que foi cabrocha na mesma escola onde o observador era mestre-sala e hoje subiu na vida, tanto que vai assistir ao samba mas na galeria, agindo como turista, como imagina o desolado sambista. Começa assim:

Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala
 Você era a favorita onde eu era mestre-sala
 Hoje a gente nem se fala, mas a festa continua
 Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua

Lá está ela, a ex-cabrocha, cá estamos nós, os do samba, ao lado do narrador: a primeira pessoa se dilui no coletivo dos sambistas, a expressar um certo tom social no lamento passional – ela traiu não apenas ao amado, mas a todos. E não custa registrar que o ambiente social aludido é o dos sambistas, que se situavam, naqueles anos, muito mais longe da respeitabilidade e do glamour “*showbiz*” do que hoje. Forçando um pouco a nota, poderemos dizer que os personagens da canção estão ali para figurar gente pobre, uma mulher que de fato largou o carnaval para se dar bem na vida, curtindo noites de gala, e um homem sambista que permaneceu na rua, ao rés do chão.

Cá entre parênteses: nos anos iniciais de sua obra, Chico abusou das referências ao mundo do samba. Seguindo as letras tal como consolidadas na edição em uso, das 31 primeiras canções arroladas – que são todas até o final do ano de 1967 –, nada menos que 21 mencionam algo do campo semântico do samba (samba, violão, carnaval, marcha, cavaquinho).

O esquema geral do samba é simples, estrofe-estribilho; neste é que figura a frase feita do título, sendo ele, o estribilho, todo construído sobre a base das mudanças que se podem ou não se podem ver:

Hoje o samba saiu procurando você
 Quem te viu, quem te vê
 Quem não a conhece não pode mais ver pra crer
 Quem jamais a esquece não pode reconhecer

Procurar, ver, conhecer, esquecer, reconhecer, tudo solicita a visão da mulher amada, e tudo gira em torno do mesmo objeto, a mulher que largou a vida simples e saiu de seu mundo – nisso o samba de Chico Buarque faz par com muitos outros, por exemplo, aquele samba-canção abolerado chamado com o nome da moça, “Conceição”, de Dunga e Jair Amorim, composto em 1956, que Chico e todos os brasileiros que ouviam rádio conheciam na voz de Cauby Peixoto. Conceição, protagonista de uma história parecida com a da ex-cabrocha de Chico, vivia no morro a sonhar com coisas que o morro não tinha, e tomou suas providências – alguém lhe disse que se descesse à cidade iria se dar bem, iria, paradoxalmente, subir na vida. Subiu? “Ninguém sabe, ninguém viu”, chorava Cauby. Conceição se deu mal, bem ao contrário da moça que largou o narrador do samba de Chico. Chico não se perde, nem deixa a personagem extraviada – aliás, ele não se perderia nem mesmo brincando com os pronomes, oscilando entre a segunda pessoa, “quem te viu, quem te vê”, e a terceira, “quem não a conhece”: ou a eufonia venceu as restrições da concordância, o cancionista se lixando para a distinção entre segunda e terceira pessoa, como é comuníssimo no Brasil real, ou de fato houve um giro, o narrador deixando de falar para ela e começando aqui a falar para a plateia?

Para ser ainda mais preciso na distinção, a perspectiva de Chico não tem nada a ver com a do samba imortalizado por Cauby: sua Conceição perdeu o rumo e lamenta ter deixado o morro, e “daria um milhão para ser outra vez Conceição”, para voltar o tempo. Chico não: a ex-cabrocha deixou o narrador triste, como sabemos desde o começo, mas a cada retorno do estribilho o samba faz questão de reafirmar uma atitude de busca – o samba sai à cata da ingrata, e a encontra, não arrependida, mas feliz: a alma feminista de Chico estava já em ação em seus primeiros passos.

O narrador andar­á muito em torno desse objeto amoroso perdido, nas estrofes seguintes:

Quando o samba começava, você era a mais brilhante
E se a gente se cansava, você só seguia adiante
Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado
Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado

O meu samba se marcava na cadência dos seus passos
O meu sono se embalava no carinho dos seus braços
Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão
Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão

Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe
De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse
Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia
Quem brincava de princesa acostumou na fantasia

Nos verbos das frases, a clareza narrativa que Chico oferece desde sempre e mantém ainda hoje, mesmo em seus romances de temática ultracomplexa: passados imperfeitos para aquele passado anterior à crise, ao abandono, ao desamor (*começava, se cansava, seguia; marcava, embalava; fazia, vestia, brincava*), presentes para a dureza da consciência atual (a gente anda distante; *de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão*). Virtude banal? Não, nada disso: uma das forças da obra de Chico vem do domínio nada menos que perfeito do português brasileiro culto, em aliança firme com a fluência do autor no português brasileiro falado. Atire alguma pedra quem encontrar tropeço vão. Em “Pedro Pedreiro”, haveria um caso raro de criação de palavra, “penseiro”, mas mesmo aí rima e solução se mostram adequadas, não destoam, não rasgam a harmoniosa superfície do enunciado, por escrito ou na audição.

E o domínio do verso? É de impressionar: apresentadas como quartetos de versos de largas 15 sílabas (assim está no livro de referência aqui mencionado), as estrofes na verdade são mais bem octetos de versos de sete sílabas, quer dizer, as populares redondilhas maiores, articuladas em rimas de rara qualidade, em esquema sofisticado – veja-se, por exemplo, a estrofe segunda, com a sequência de rimas *começava – brilhante / cansava – adiante*, com alternância de vogais aberta–nasal, que se inverte depois, passando a nasal–aberta, com *distante – gingado / dançante – convidado*. Uma forma de entrelaçamento rímico que Chico praticaria outras vezes, sempre com maestria, como vemos no encadeamento genial de “A rosa”, de 1979 (“Arrasa o meu projeto de vida / querida, estrela do meu caminho / espinho cravado em minha garganta / garganta / a santa às vezes troca meu nome / e some // E some nas altas da madrugada / Coitada, trabalha de plantonista” etc.).

A história se encerra numa estrofe que assinala, por assim dizer, o triunfo do derrotado, que passa de abandonado a protagonista do samba de pista, mantendo porém aquele quê de melancolia, presente, arrisco generalizar, em toda a obra de Chico:

Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria
Quero que você assista na mais fina companhia
Se você sentir saudade, por favor não dê na vista
Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista²

“Quem te viu, quem te vê” é uma pequena pérola, em meio a um conjunto vasto de obras de alto nível criado na obra de Chico Buarque, desde o começo de sua trajetória. Nem só de pérolas se compõe seu cancionero, é claro; mas mesmo em canções menos bem sucedidas vamos encontrar a força do compositor. Vamos nos interessar agora em ver, em canções do mesmo período inicial anterior ao ano-chave de 68, em que tudo explodiu – não apenas o Maio francês e o AI-5 brasileiro, eventos de significação política inquestionável, mas também as divisões entre emepistas e tropicalistas, entre velha bossa e jovem guarda, entre samba de morro e bossa nova. A perplexidade nascida do choque das forças em contraste naquele momento ainda agora dá o que pensar, quando vemos de perto a obra dos artistas significativos que viveram a pororoca sessenta-e-oitista.

Chico investiu muito em algumas figuras e imagens, talvez por instinto, talvez por cálculo; uma delas foi a janela. Inocente elemento de construção, a janela recebeu um tratamento destacado em sua obra, a ponto de o genial e reacionário cronista Nelson Rodrigues haver registrado, com agudeza também, que Chico era importante por ser o último poeta a cantar a janela: “No verso de Chico Buarque não há janela intrasendente, e explico: – qualquer janela nos põe em relação direta, fulminante, com o infinito”, diz ele, em crônica de 29 de dezembro de 1967³.

Não era uma piada. Nelson confrontava dois inimigos fortes em suas crônicas desse período agudo da ditadura: as esquerdas, em sentido amplo, e o mito da juventude. Não aceitava o cabresto ideológico nem dos que se submetiam, em sua opinião, ao jugo da União Soviética ou de Cuba, para ele países assassinos da liberdade que ele prezava tanto, nem dos que en-deusavam o jovem por ser jovem, fantasia que aquele tempo nos legou. Para arrostar essas duas forças, Nelson se valia do passado, do que era, conforme

2 Também aqui o texto mistura as pessoas terceira e segunda: você é o pronome explícito de referência à ingrata, mas os verbos do verso final estão conjugados na segunda (bate e faz).

3 *O óbvio ululante* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993), p. 72.

suas imagens prediletas, anterior à primeira batalha do Marne, na Primeira Guerra, ou era do tempo do primeiro espartilho de Sarah Bernhardt; chamava-se a si mesmo de velho. E esse conservador, reacionário, regressivo cronista, viu na janela de Chico um aliado importante. Por quê?

Vejamos uns trechos de *Ela e sua janela*, canção também de 1966, constante do primeiro disco do autor, de futuro mesquinho mas eloquente para nossos fins.

Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
Da sua janela
Imagina ela
Por onde hoje ele anda
E ela vai talvez
Sair uma vez
Na varanda

[...]
Da sua janela
Uma vaga estrela
E um pedaço de lua
E ela vai talvez
Sair outra vez
Na rua

O samba-canção que relata essa triste história é mal resolvido em vários aspectos formais, da difícil melodia à narrativa um tanto obscura. Mas é certo que o centro gravitacional da canção está na janela, por onde a infeliz mãezinha mira o mundo, onde está a dançar o seu amado; ela sabe que a vida está lá fora.

Essa janela de 66 é sucedida pela muito mais famosa janela de 67, que mobilizou Nelson Rodrigues e todo o país, talvez tanto quanto havia ocorrido com “A banda”; era a janela de “Carolina”, canção nascida, segundo relato de Humberto Werneck no livro das letras de Chico, meio por acaso: em dívida com uma emissora de televisão desde o fracasso de um programa que topara protagonizar, Chico soube que seria perdoado se inscrevesse alguma coisa no II Festival Internacional da Canção, a realizar-se no Rio de

Janeiro, em outubro de 67. O cancionista topou e fez “Carolina”, cuja letra escreveu, como disse ao mesmo Werneck, “nas coxas”, num avião ou num aeroporto, assim sem pretensão.

Mas o resultado foi avassalador: ninguém ficou indiferente à indifere-n-te moça de olhos fundos e tristes. Mais impressionante do que saber que nasceu do acaso e que a letra foi feita em cima da perna é constatar a força do retrato que aí aparece: uma moça triste, outra aliás, como aquela que viu a banda passar, como triste talvez seja também a ex-cabrocha de alta classe, como a mãezinha que vimos logo atrás, como tantas outras mulheres da galleria buarquiana. Tal força teve a canção, que Caetano a regravou, em tom meio paródico, entre o delicado e o desleixado, no famoso disco branco de 1969, tendo já sido citada na famosa “Baby”, do ano anterior, no ainda mais famoso disco *Tropicália ou Panis et circensis*.⁴

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu

Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar

4 A gravação de 69 rendeu uma interessante polêmica na época, por exemplo no *Pasquim*. Caetano escreveu um texto de grande impacto, “Nossa Carolina em Londres 70”, em seu livro *Alegria, alegria*, de 1977. Ver *O mundo não é chato*, de Caetano Veloso (São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 123-4).

Agora não sei como explicar
Lá fora, amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu

Nelson Rodrigues deve ter gostado tanto da Carolina porque, com sua tristeza carregada nos olhos, ela representa aquela socialidade antiga e suburbana, que tanto aprazia ao cronista. De certo modo, Carolina vive naquele mundo que “A banda” recupera, evocativamente: um mundo anterior à brutalidade, um mundo do “tempo da delicadeza”, como Chico mesmo escreverá anos depois, um mundo que a avalanche de modernidades tecnológicas, econômicas, comportamentais, políticas dos anos 60 ia soterrar para sempre.⁵

O narrador da canção faz questão de alertá-la de que a janela permitiria a visão de muita coisa boa. Não quer experimentar, Carolina? “Ói que lindo.” Ela não quis. O tempo passando ali, na janela, e ela nada. Carolina, como Januária da canção desse nome, também de 67, meio que vive à janela; Carolina deixa partir o barco talvez metafórico mencionado pelo narrador, e Januária vive à beira-mar mesmo – o mar, num requinte aliterante de Chico, “faz maré cheia / pra chegar mais perto dela”, e uma entidade coletiva tratada na letra como “o pessoal” tem encantos por Januária, anda em volta de sua janela, e ela, “malvada, se penteia / e não escuta quem apela”. Linda Januária, triste Carolina.

(Elas duas, mais a moça de “Morena dos olhos d’água”, outra linda canção de 66: “Morena dos olhos d’água / tira os seus olhos do mar / vem ver que vida ainda vale / o sorriso que eu tenho / pra lhe dar”. Mais uma mulher vista a partir dos olhos, à beira do mar. A moça dos olhos d’água foi convidada a tirar os olhos do mar e a olhar para o cantor, que ali estava oferecendo um sorriso como substituição a um amor, o “seu homem”, que se fora embora, prometendo voltar.)

(Vá entre parênteses uma observação sumária: nos romances, desde *Estorvo*, há uma profusão de janelas e câmeras de filmagem, reais ou

⁵ Um ensaio exemplar sobre o tema, na mesma direção, se encontra em *Chico Buarque*, de Fernando de Barros e Silva (São Paulo: Publifolha, 2004).

imaginárias, assim como espelhos e espelhamentos. Daria um tratado interessante levantar essas duplicações.)

Pela janela, o que mais funciona, nas canções de Chico ou na vida real brasileira que Nelson percebeu estar retratada na obra do nosso cancionista, é a visão: pela janela se olha para o mundo, e em pequena parte a janela permite a vista do que anda dentro de casa. Se a porta é a comunicação física entre o mundo e a casa, porque é por ela que se entra e sai, o mundo entra em casa pela janela, mediante a visão.

Ocorre que, como lembramos nas primeiras linhas deste ensaio, o mundo estava sofrendo uma mudança forte, irresistível e sem volta com a instauração do reinado da televisão, e a televisão passaria a ser a janela das casas sem janela, dos apartamentos modernos cujas aberturas davam não para o infinito saudado por Nelson Rodrigues, mas para estreitos poços de luz, para muros (no romance *Benjamim*, Chico botou a janela do apartamento do protagonista dando para uma pedra monumental, um morro-pedra, um monolito indesmentível, a paisagem dos piores pesadelos da intensificação urbanística). A vista bloqueada do romance pode ser lida como imagem imediata do fechamento político, mas tem ainda mais alcance na representação da dramática mudança que começava ali, nos 60. Chico percebeu esse pássaro quando ele ainda armava o voo.

Por isso, vale lembrar, como passo final da reflexão, outra canção que não conheceu nem fama, nem prestígio, mas tem relação total com as anteriores: é “A televisão”, de 67.

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda
Já mudou, que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
Em volta lá da televisão
No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções

O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões

O homem da rua
Com seu tamborim calado
Já pode esperar sentado
Sua escola não vem não
A sua gente
Está aprendendo humildemente
Um batuque diferente
Que vem lá da televisão
No céu a lua
Que não estava no programa
Cheia e nua, chega e chama
Pra mostrar evoluções
O homem da rua
Não percebe o seu chamego
E por falta doutro nego
Samba só com seus botões

Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz mais esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão
O homem da rua
Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões
No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões

Também samba-canção, puxada para a bossa nova, de melodia com sinuosidades à maneira de Noel Rosa, sem estribilho que amarre o andamento lírico mais uma vez melancólico, “A televisão” faz um genérico “homem” circular entre três ou quatro polos – a casa, para onde ele não quer

voltar; a rua, lugar em que ele se desola com a solidão; o aparelho de televisão, onipresente; e a lua, que passa indiferente a tudo. Dois contrapontos, na verdade, a tensionar o homem: a casa e a rua, a tevê e a lua.

Ou três: também entre o presente e o passado se organiza, sutilmente, o relato. Há por tudo, na letra e no som da canção, um sentido de coisa perdida: começa que o homem não encontra companhia na rua, mas não quer voltar para casa – só por aí se vê um enredo com o tempo. Depois ficamos sabendo que a roda mudou, talvez a roda-viva da canção desse nome, feita no mesmo ano de 67, mais provavelmente a roda de samba, e logo se esclarece que a roda se transformou por exigência da moda, que sempre muda, neste caso emudecendo a conversa, em roda da televisão. Nem a lua, surgindo já na primeira parte da canção, altera a coisa, quando aparece: ela tenta chamar a atenção, mas nada consegue. A estrofe conclui dizendo que o homem – mais uma frase feita colhida por Chico na mixórdia da linguagem diária – fala só com seus botões. Botões, a canção nem diz claramente, são também os que acionam a televisão, nos aparelhos daquele tempo.

(Essa presença do tempo, da mudança que ele faz, da transformação dos personagens, esse sentido entranhadamente narrativo, enfim, está na alma da obra de Chico, em disco e em livro, desde o começo. Não é apenas quando conta uma história, como fez no teatro, nos romances e em canções marcantes, mas sempre: quem te viu, quem te vê. É um traço que ajuda a entender a relação contrastiva de Chico com a Tropicália, começada também em 67: ali onde nosso autor insistia em ver história, Caetano, exemplarmente, fazia a afirmação do presente, “Caminhando contra o vento / eu vou”. Chico, um temperamento clássico; Caetano, romântico.)

Na terceira estrofe, o argumento se generaliza, do homem da rua, singular, para os namorados em geral, coletivo, também eles alcançados pela transformação: em vez da luz da lua, agora vão se banhar na luz opaca da televisão. “E a própria vida / vai sentar sentida” diante da tevê, porque nela se pode ver “a vida mais vivida”, dando a impressão de ser mais vívida. Que resta à lua? Sair dali, daquele ambiente hostil agora comandado pela televisão. Para onde ir, então: para a cidadezinha que viu a banda passar? Nem isso: a lua, “numa nuvem se ocultando / vai de volta pros sertões”, para as profundezas do Brasil arcaico, não integrado, ainda, pela televisão.

Cabem aqui uns parágrafos sobre *Roda-viva*, peça escrita no final de 1967 (primeira encenação em janeiro de 1968), mesmo ano, portanto, em que um Benedito Silva vai virar Ben Silver justamente para fazer sucesso na

televisão – orientado por um Anjo, que é o empresário, orgulhoso de estar economizando divisas ao ajudar a criar um *pop star* nacional. A televisão aparece na primeira cena: Benedito entra amistoso e se acende a luz vermelha de uma câmera, que transforma tudo, e ele passa a encenar um tanto artificialmente sua própria condição de compositor e cantor. O fundo, o panorama mental da peça, tem algo de *A fazenda modelo*, um grito contra a modernização forçada daqueles anos, grito que é uma lamentação pela mudança e que a peça (ou a novela) contrapõe a uma vida mansa e pacífica, meio idealizada (Benedito tem uma esposa amena, Juliana, que estranha o Anjo e a transformação de Benedito, que toca ieieie).

Há outros personagens: Capeta, amigo do Anjo, intriguento, dá manchetes escandalosas o tempo todo; outro se chama Ibope; Mané, amigo do tempo de obscuridade, a quem Benedito/Bem se queixa da nova condição ao perceber-se sujeitado ao novo esquema, diante do qual se percebe impotente; e o Povo, manipulado sempre. Já temos aqui cena de “celebridades”, exploração meio escandalosa da vida íntima do astro, coisas a que o *showbiz* nos acostumou tanto que agora até parece banal, parte da vida de qualquer um, momento inescapável da formação emocional de todo mundo – há até o qualificativo “celebridade”, agora “*influencer*”, para designar a posição. Ninguém se espanta, ninguém estranha mais – mas Chico estranhou o fenômeno lá em seu nascedouro, ou melhor, em um de seus renascimentos, ou melhor ainda, na aurora da brotação do fenômeno na era da televisão.

Benedito se compara a certo poeta, tão bom artista e tão obscuro, ao passo que ele, pouco poeta, é festejado de norte a sul (cita o nome de grandes cidades brasileiras); quem canta a logo famosa canção “Roda-viva” é o Povo. Benedito diz ter saudades do Partido Comunista. A certa altura, Benedito vira Benedito Lampeão e canta um pastiche de “Disparada”! Depois o Anjo trata de considerá-lo artista internacional; há reações extremadas de estudantes e tal. Finalmente o Anjo conclui que a única saída é Benedito morrer, e ele se suicida ao som de guitarras; Juliana é aclamada como *pop star*, com estampa *hippie*, a qual é ridicularizada no desfecho.

Mas era só uma questão de tempo, de muito pouco tempo; como o mesmo Chico registrará em 74, na fraca (mas significativa) novela alegórica *Fazenda modelo*, a televisão chegará a todo o canto. No capítulo IV se lê: “A novidade das oito era uma tela mágica ligada na praça do coreto”. E dali não saiu mais.

Como os grandes artistas ao longo de toda a larga modernidade, Chico intuiu a mudança na hora: quem viu aquele mundo anterior, viu; quem não viu, não vê mais – mas poderá entrever algo dele pela magnífica fresta da arte.

Vitor Ramil e a poesia na canção

Marcos Lacerda

Introdução

Quem conhece, acompanha, já ouviu ao menos algum disco ou leu um dos seus romances, inteirou-se da coisa da “Estética do frio”, sabe muito bem que Vitor Ramil é um artista da canção que conversa diretamente com a literatura, e faz do seu trabalho como cancionista um exercício permanente de diálogo, ou, para usar um termo mais pomposo, um exercício de “intertextualidade”, com diversos registros literários, seja em romances, poemas, teatro, operetas e tantas coisas mais.

O disco que inaugura esse procedimento comum à sua forma de composição é mesmo *A paixão de V segundo ele próprio* (1984). Lá está explicitada a forma como vem realizando a sua necessidade de expressão, sempre muito inventiva e, acertadamente, ativa. Com esse disco ele faz uma espécie de captura, como se fosse uma antecipação do projeto de Ahab, o personagem do seu primeiro livro *Pequod* (1995), em que coloca em situação de justaposição, e possível articulação, a poesia do futurismo russo; a crítica e a poesia do concretismo paulista; o experimentalismo moderno do gaúcho Armando Albuquerque; o surrealismo francês; a “obra aberta” no sentido de Umberto Eco; e um vasto repertório de experimentações originalíssimas da palavra como som, ou do som sem palavras. É um dos momentos mais altos da criação de formas artísticas capazes de lidar com os desafios das vanguardas modernistas através da canção.

Mas se trata de um procedimento que se segue à sua obra. Tanto nos discos, quanto nos livros e ensaios. Entre essas práticas de engenhosa aproximação de referenciais diversos, uma das mais comuns na vasta obra musical de Vitor Ramil é a musicalização de poemas, se é que podemos falar desse jeito, com esse termo “musicalização”. O fato é que o artista pe-lotense tem em toda a sua obra sempre algum poema musicado, e poemas associados a movimentos, tempos, países, estilos, formas estilísticas muito variadas. De Paulo Leminski a João da Cunha Vargas; de Borges a e.e. cummings; de Allen Ginsberg a Juca Ruivo; de Lobo da Costa a Paulo Seben;

de Angélica Freitas a Arnaut Daniel; de Khlébnikov a António Botto, entre muitos outros.

Não é um fato incomum entre os artistas da canção brasileiros. Frequentemente se nota, aqui e ali, compositores fazendo o mesmo. Vinícius de Moraes, aliás, uma figura de travessia entre o poeta do livro e o compositor de canções, não poucas vezes falou a respeito do encantamento dele diante da versão que Toquinho havia feito de alguns dos seus poemas, entre eles, por exemplo, o “Soneto do corifeu”, um dos mais belos escritos em língua portuguesa. “São demais os perigos dessa vida...”. Alguns outros fizeram como Caetano Veloso, por exemplo, que musicou poemas de Augusto de Campos e Sousândrade, e chegou mesmo a musicar trechos de livro, caso da passagem de *Minha formação*, o grande livro de Joaquim Nabuco.

Fagner é outro bom exemplo. Fez de um poema de uma poeta portuguesa sucesso popular de massa. Eu me refiro a “Fanatismo”, da poeta Florbela Espanca. Quantos não cantamos, alta noite, movidos a bebidas nem sempre nobres, seus versos como se fossem letras românticas para canções radiofônicas? Outros exemplos podem ser mencionados. Zeca Baleiro, por exemplo, fez um disco inteiro dedicado a uma escritora e poeta paulistana, Hilda Hilst, que dizia a ele, em tom zombeteiro, mas com um quê de verdadeiro, querer assim ganhar uma “graninha”, já que seus livros não vendiam. Belchior escolheu os poemas de Drummond e lá foi fazer um dos seus discos mais interessantes, *As várias caras de Drummond* (2004). Do mesmo poeta, José Miguel Wisnik musicou “Anoitecer”, um dos seus poemas mais densos, que fez parte lá do disco *Pérolas aos poucos* (2003). O mesmo compositor fez um versão de um poema de Rimbaud e Verlaine, com Zé Celso Martinez Corrêa: “Soneto do olho do cu”.

O leitor culto, certamente, deve lembrar-se de muitos outros exemplos. Mas, confesso, conheço poucos, ou nenhum caso mesmo, como o de Vitor Ramil. Os poemas-canções atravessam a sua obra, de ponta a ponta. Mesmo no primeiro disco, de 1981, lá está um verso de Fernando Pessoa. No caso do segundo, o extraordinário *A paixão de V segundo ele próprio* (1984), a relação com a poesia dos livros é central e vai do belo trabalho no encarte; passa pela forma com que as letras e informações das gravações estão dispostas; por fim, chegando aos poemas mesmos, internos ao repertório do álbum. O último *show* que realizou vai virar disco. Irá se chamar

Avenida Angélica,¹ e será todo feito em torno dos poemas de Angélica Freitas. Precisa dizer mais o quê? Muito mais, como veremos nos tópicos que seguem este texto, associados aos nomes dos seus discos, com exceção de *Estrela, estrela* (1981).

***A paixão de V segundo ele próprio* (1984) e *Tango* (1987)**

Começemos por *A paixão de V segundo ele próprio*, que considero o *lance de dados* de toda a sua obra. O tabuleiro linguístico e musical que vai se desdobrar depois, a sua maneira, em todos os outros discos e livros. Nele, já no encarte, temos a presença de um poeta central ao futurismo russo: Khlébnikov. A menção a ele, através de um poema-citação, ecoa um dos sentidos da prática poética do próprio Vitor Ramil, com a inversão de palavras ou a aglutinação delas, que geram algo como uma “estrangeiridade” na própria língua portuguesa. Uma das canções do disco, “Clarisser”, expressa isso muito bem. Quando a ouvi pela primeira vez, achava que tinha sido escrita em duas línguas. A primeira, facilmente identificável, o português. Quanto à segunda, ficava indeciso. Alguma língua do Leste Europeu? Dos países que um dia fizeram parte da URSS? Algo assim, imaginava. Mas que nada! Era o próprio português, só que com as palavras invertidas.

Ainda no encarte do disco, está lá um poema traduzido por Augusto de Campos, o grande poeta e crítico, tão importante nesse momento da obra de Vitor Ramil. Trata-se de “Eco de bronze”, de Gerard Manley Hopkins. Internamente, novamente Augusto de Campos aparece, dessa vez através de uma espécie de transcrição de uma transcrição. Eu explico. É que Vitor, além de musicar um poema provençal de Arnaut Daniel, “Noigandres”, traduzido por Augusto de Campos, fez ainda mais: realizou uma espécie de tradução da tradução, modificando alguns versos da versão original de Augusto de Campos, que já não era a versão original de fato do poema.

Não escrevo isso, dessa maneira, à toa, apenas como se fosse um mero jogo de palavras. Não o é. Trata-se de uma prática comum à forma de composição artística de Vitor Ramil, que vai movimentando signos já postos no

1 Quando da escrita deste texto, Vitor Ramil ainda não tinha lançado o seu mais novo álbum: *Avenida Angélica* (2022), todo com poemas da poeta pelotense Angélica Freitas, dos livros *Rilke Shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2017). Vitor tinha musicado, até então, o poema “Stradivarius” de Angélica Freitas, para o álbum *Campos neutrais* (2017).

mundo, os revirando, até que eles possam fazer aparecer algo ainda oculto, outros significados, outras palavras... quem o sabe? O exemplo de Arnaut Daniel/Augusto de Campos é muito especial. Mas temos muitos outros. E, pensando ainda no grande crítico paulista, está ali a menção a ele, nos versos de “Século XX”: “Augusto traduz Arnaut/ e a fome ainda mata milhões”. Nesse disco já aparecem os versos de Borges, uma milonga, “Milonga de Manuel Flores”, traduzida para o português, que depois será gravada em espanhol, digamos, na sua versão original, no disco *délibáb* (2010). Título que remete ao mesmo procedimento artístico que mencionei, o qual depois apresento melhor.

Tango (1987) é um disco mais conciso, embora com algumas canções quilométricas, haja vista clássicos já do seu repertório, como “Joquim” e “Loucos de cara”, por exemplo. O poeta ali presente é Paulo Seben, gaúcho, que segue uma estilística próxima à de Glauco Matoso, da poesia libertina e “suja”. O poema dele entra como canção incidental de “Nino rota no sobrado”, tema instrumental, e se chama “Tango da independência”. Nele, temos imagens poéticas que passarão a ser frequentes no momento posterior a esse disco e ganharam forma num dos personagens mais interessantes da canção brasileira: o Barão de Satolep. O poema mostra um sujeito perdido, andando pela madrugada no centro de Porto Alegre, esperando chegar a algum lugar que não se sabe, sendo observado pelas travestis, sentido um mal-estar inexplicável, uma vontade de tudo explodir, chutar poste, apedrejar sinaleiras. Há um profundo desencanto que, a meu ver, atravessa todo o álbum.

Os *shows* temáticos e o Barão de Satolep

Após os três primeiros discos, *Estrela, estrela* (1981), *A paixão de V segundo ele próprio* (1984) e *Tango* (1987), Vitor passa 8 anos sem gravar nenhum álbum, mas se lança numa das experiências mais profundas de toda a sua carreira, através de um conjunto de *shows* temáticos, com repertório autoral, embora com canções aqui e ali de um dos álbuns já gravados. É um período riquíssimo, de aprofundamento estilístico e alta criação estética, especialmente por conta da criação do personagem do Barão de Satolep. Entre os principais, destaco aqui “Tango” (1987); “Midnight Satolep” (1989); “Animais” (1989); “A invenção do olho” (1991); e “Por que é prejudicial o uso de salto alto?” (1993).

O primeiro *show* a se destacar é “Tango”, homônimo ao álbum, mas que tem uma série de novas canções. Para nosso interesse aqui, uma série de novos poemas-canções. Estão no repertório Augusto dos Anjos, que continuará presente nos espetáculos posteriores. É dele um poema que é uma carta revoltada contra um crítico: “Bilhete postal”. Nas mãos de Vitor, o poema se transforma numa canção *punk*, com aspereza e fala dura, tocado no entanto por músicos sofisticadíssimos, entre eles o baixista Nico Assumpção, cujos solos em *Tango*, o disco, são ainda memoráveis. Termina com os versos “Respeite-me portanto” ditos repetidas vezes até se transformarem apenas na palavra “Respeite-me”.

Ainda que não seja um poema de outro autor musicado, vale mencionar aqui um dos experimentos poético-musicais mais impressionantes da sua obra: “A noite ardia com cem luas”. Uma espécie de ópera-canção, o que for, cantada, falada. A canção conversa diretamente com Maiakóvski, poeta muito presente nesse momento de sua carreira, cujos versos aparecerão em “Ibicuí da armada”, ditos no todo, ou mencionados junto aos versos da própria canção. *Lodo e rimo/ limo e verbo/Louca balalaica*. A canção é como um experimento de ópera-teatro. Há os solos de piano, entrecortando a palavra cantada e a palavra falada. Também há mistura de línguas, com a língua portuguesa predominando. Mas as frases em alemão são significativas porque expressam a origem principal do tema musical e do tema da canção: a ópera *Woyzeck*, de um autor alemão pouco conhecido, morto muito jovem, Buchner. *Woyzeck* também se tornaria nome de um experimento musical do Barão de Satolep, experimento curto, como as minicanções de *A paixão de V segundo ele próprio*.

O Barão, diga-se de passagem, tem o seu próprio espetáculo musical e cênico: *Midnight Satolep* e um outro, em parceria com Celso Loureiro Chaves, “o Monge”: *Animais*. Meio alemão, meio inglês, meio dia, meia noite, meio nada. Ele habita uma cidade imaginária, fora do tempo e da história. Surgiu, pela primeira vez no palco, em Porto Alegre, participando do espetáculo *Tangos e tragédias*, produzido por Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky. Apresentou ali uma versão musicada do poema “Coveiro”, de Augusto dos Anjos, um dos seus poetas preferidos. O poema, escrito na forma de soneto, trata de um amor trágico, da ausência, do fim de um caso. Como se fosse um samba-canção *avant la letre*: tragédia amorosa sem fim, tristeza, infelicidade.

O poema fica entre o assustador e o risível. Um coveiro é visto num estado de tristeza profunda. Mas como pode, logo ele, que faz da morte a sua companheira permanente? Pois bem, o coveiro chora a morte do seu grande amor, ali enterrada naquele cemitério. E mais, diz que foi por conta disso que teria se tornado coveiro! É um misto de ambiente aziago com algo de dramalhão. Nesse *show* ainda temos e.e.cummings, “O político e o ânus”, que se transforma numa minicanção; além de “Namorada não é noiva”, do Paulo Seben, mas com acréscimos do próprio Vitor Ramil, e “Meu putinho”, também do Paulo Seben, um belo poema sobre limiares do amor.

Já em *Animais*, temos um trecho de “Crônica de motel”, de Sam Shepard, que parece descrever uma cena sadomasoquista; depois novamente Augusto dos Anjos, no lindíssimo “À mesa”.

O poema é cantado com o piano do Monge, um piano atonal e minimalista, e uma bateria raivosa tocada pelo próprio Barão, que a canta como se estivesse cantando uma canção *punk*, esgarçando a voz, realçando a sua aspereza, com desespero e afirmação. O canto é quase como que gritado, com raiva, alegria cruel e perversa. Uma beleza difícil, mas ainda assim bela.

À mesa

Cedo à sofreguidão do estômago. É a hora
De comer. Coisa hedionda! Corro. E agora,
Antegozando a ensanguentada presa,
Rodeado pelas moscas repugnantes,
Para comer meus próprios semelhantes
Eis-me sentado à mesa!
Como porções de carne morta... Ai! como
Os que como eu tem carne com este assomo
Que a espécie humana em comer carne tem!
Como! E pois que a razão não me reprime,
Possa a terra vingar-se do meu crime
Comendo-me também

Como numa estranha vertigem, o poeta sente incômodo profundo em comer a carne de outro animal, não se sabe se humano ou não humano. Não se sabe se é uma experiência de canibalismo que temos à nossa frente. Sente nojo, pavor, repulsa. Come a carne com sensação de culpa. Sabe que ele mesmo é feito da mesma carne. Vocifera contra o ato. A Razão não interfere, o mantém ali, faz com que siga o banquete macabro. No final, clama

para si uma vingança, se martiriza e pede que a terra vingue o seu crime, que coma a sua carne!

À beça (1995) e *Ramilonga – a estética do frio* (1997)

Com *À beça*, a relação com a literatura, já muito intensa anteriormente, ganha contornos mais legíveis. “Café da manhã”, por exemplo, é uma canção a partir do poema “*Déjenuer du Matin*” de Jacques Prévert, com significativas mudanças em relação aos versos, retomando ali o que disse sobre o procedimento artístico de Vitor, com a permanente reordenação de signos com significados prévios, digamos assim. “Sol”, por exemplo, é, novamente, a partir do poema homônimo de Oswald de Andrade, como uma série de recriação dos versos. Temos também a gravação de “Namorada não é noiva”, que já aparecia nos *shows* temáticos. Também como recriação, através de novos versos. E uma canção como “A resposta”, que foi festejada como uma das mais interessantes do repertório desse disco, parece ser algo como um conto, mostrando assim que, na sua canção, procedimentos literários são muito comuns e podem atravessar a forma das canções, de modo implícito ou explícito.

Mas é em *Ramilonga – a estética do frio* (1997) que a relação se intensifica como nunca antes na sua obra. No disco está um dos maiores escritores brasileiros, o pelotense João Simões Lopes Neto, na engenhosa criação sonora que fez a partir de frases centrais para um dos contos do livro *Contos gauchescos; No mantantial*, do mesmo autor; o poeta Juca Ruivo em “Memória dos bardos das Ramadas”; Fernando Pessoa em “Noite de São João”; e sobretudo João da Cunha Vargas, com “Gaudério”, “Deixando o pago” e “Último pedido”.

A importância de João da Cunha Vargas é enorme. A leitura dos seus poemas o conduz a uma espécie de epifania, como se tivesse encontrado o caminho possível para se fazer a travessia da arquitetura detalhista do ambiente urbano de Pelotas para os espaços abertos, os longes das planícies dos pampas. Cunha Vargas viria a ser um poeta decisivo para toda a sua obra posterior, rivalizando com as milongas de Borges, por exemplo. Ou melhor, se juntando a elas, para criar alguns contrastes visíveis entre o lado brasileiro dos pampas e o lado platino dos mesmos pampas.

“Gaudério” parece escrita numa outra língua, para quem não conhece o sentido das palavras do “regionalismo” gaúcho. Neste sentido

serve, curiosamente, como algo aproximado do ultravanguardismo de “Noigandres”, dos poemas de Khlébnikov ou mesmo de uma canção como “Clarisser”. Ao menos, leio e ouço a canção dessa maneira, como se me fosse mais interessante sentir a forma das palavras, com algo de “estrangeiridade”, do que o sentido, vamos dizer assim, “tradicionalista”. Veja com os próprios olhos o paciente leitor:

Poncho e laço na garupa
Do pingo quebrei o cacho
Dum zaino negro
Gordacho
Assim me soltei no pampa
Recém apontando a guampa
Pelito grosso de guacho

Sei, um bom conhecedor desses termos deve até mesmo rir, desconfiado, dessa minha aproximação. Ou considerar a mim, como que comendo alguma heresia, por puro desconhecimento daquilo que é um saber comum para ele e seus pares. Mas vejam só. Não há aqui também algo da lógica da cultura de “iniciados”, de um tipo de saber feito para poucos, só acessível através de uma dedicação exclusiva? Não existe aqui algo também tão característico dos ambientes de vanguarda, que exigem o mesmo, e constantemente se gabam de um saber algo “esotérico”, que só eles teriam? De todo modo, estou sempre me referindo à obra de um autor específico e mostrando, quem o sabe, que onde o vemos como “regionalista”, temos o “vanguardista” e, onde temos apenas o “vanguardista”, há também o “regionalista”. Eu me esqueci de dizer, mas no próprio *A paixão de V segundo ele próprio*, há milongas com algo de “nativistas”, e em meio às canções, a menção a traços próprios da história do Rio Grande do Sul, como a guerra da degola, com os maragatos ali à espreita do narrador de “Ibicuí da armada”. Maragatos espelhados com versos do soldado de um poeta russo. E lá vamos nós para os enigmas, códigos, mensagens cifradas, pluralidade de referenciais tão bem condensados e presentes em toda a sua obra. Seguimos.

Simões Lopes Neto é não menos central. Depois ele vai aparecer no livro *Satolep* como um dos personagens centrais para a trama, na conversa quando da chegada do narrador, no centro de Satolep e, depois, como figuração do imaginário lúcido e delirante do mesmo narrador em uma casa, em meio à cidade inundada. E, claro, “Milonga”, o poema folclórico uruguaio, com esse nome tão significativo.

Nesse mesmo período, aliás, entre os dois discos, Vitor publica a sua primeira ficção, a novela *Pequod* (1995). Nela vão aparecendo elementos que compõem tanto a sua complexa forma de composição, seja nos ensaios, livros, canções e ideias apresentadas em entrevistas, quanto nas figurações biográficas que se confundem na memória do narrador-menino. As viagens constantes entre Pelotas e Montevidéu; o Caravan azul, em que percorria, junto aos pais e familiares, o trajeto. Aliás, no *show Animais* (1989), Vitor faz uma versão de Caravan, de Duke Ellington, descrevendo poeticamente a viagem.

E há também, na novela, o momento em que o narrador descreve a ida ao café “O sobrado”, para ouvir tangos, com o pai e mãe. Cena que reapparece através de outro olhar, do narrador do romance *Satolep*, misturando, confundindo, aproximando tempos e lugares. Ainda em *Pequod*, o tormento do pai do narrador, Ahab, que se estende para personagens históricos, como o artista renascentista Paolo Ucello, tem relação direta com a criação artística, mais propriamente a poética. Um dos momentos mais tensos da novela está associado a uma conversa longa sobre a relação entre forma artística, devaneios e limiars da loucura, com as agruras da consciência da finitude e do fim de tudo. Eu me refiro ao diálogo, monólogo na verdade, entre o Dr. Fiss e o menino-narrador.

***Tambong* (2000) e *Longes* (2004)**

Após *Ramilonga*, e uma série de *shows* com milongas feitas a partir dos poemas de Borges e Cunha Vargas, e que viriam a nortear, posteriormente, o *délibáb*, Vitor lança o seu novo álbum, *Tambong* (2000). Depois de passar pelas ambiências dos pampas, aqui o músico se volta para a metrópole e, assim, a meu ver, retoma o fio da sua poética da forma. Não que os elementos da “estética do frio” não apareçam. Mas eles não precisam ser explicitados, como um projeto estético, tal qual se via em *Ramilonga*.

Em *Tambong*, Vitor regrava canções de À beça, como a clássica “Não é céu”, além de “Gramma Verde”, “Foi no mês que vem”, “À beça” e também “Estrela, estrela”, do seu primeiro disco, cujo título é o mesmo da canção. Entre os poemas musicados, temos “O velho Leon e Natália em Coyoacán”, de Paulo Leminski, e “Para Lindsay”, de Allen Ginsberg, na tradução de Claudio Willer.

Este último me pegou de sobressalto. Eu explico. Estava ali lendo as letras do encarte, observando o belo ensaio fotográfico do CD, quando me deparei com o poema-canção. Li de imediato. Ele descreve um suicídio, do sujeito nomeado como Vachel. Enquanto as duas canções anteriores “Só você manda em você” – versão de uma canção de Bob Dylan, uma balada saborosa – e “Subte” – que fala sobre encontros e desencontros no metrô de Buenos Aires – sugerem leveza, aparece um poema com essa densidade e esse tema. Soa como um corte significativo em todo o álbum. Ao menos assim me pareceu ser.

Eu vejo sua sombra na parede
Você de suspensórios sentado na cama
A mão de sombra encosta em uma pistola na sua cabeça
Seu vulto cai no assoalho

Longes, por sua vez, é uma espécie de *farewall* em toda a sua obra, como se Vitor estivesse se despedindo. Todo perdido de si, desenchufado, como nomeia uma das canções. É desse disco uma das canções mais lindas entre todas que já fez: “Longe de você”. Posteriormente, ela virou objeto de uma videoarte belíssima de Isabel Ramil, sua filha. Os versos e a estrutura harmônico-melódica explicitam os *Longes* que dão título ao disco, vão gerando espaçamentos poéticos e musicais, ao mesmo tempo que têm como tema a ausência. Aqui podemos destacar dois poemas: “Querência”, de João da Cunha Vargas, e “A word is dead”, de Emily Dickson.

Fiquemos com o primeiro. Trata-se de um dos poemas mais tristes de Cunha Vargas. O tom é de despedida e, mesmo, de decadência. Talvez se compare a “Tapera”, que segue a mesma toada. O poema apresenta a trajetória inteira do narrador. A saída da velha querência, quando muito menino (“Deixei a velha querência/ saí de lá mui novinho”); as lutas e batalhas da vida como nômade gaúcho (“o que viesse eu topava/ serviço, festa ou peleia/ cortei muita cara feia”). A milonga que acompanha o poema é melancólica, vai nos inebriando e nos deixando com a sensação de desolamento. Mesmo no momento em que parece que o narrador terá alguma ventura, quando fala a respeito das vezes em que retornou ao pago, por conta da saudade, ainda assim, a sensação continua a mesma. As palavras estão em relação de simbiose com a ambiência sonora tristíssima. No final, a coisa fica ainda mais clara

E hoje só o que me resta
É o pingo, o laço e o pala
Pistola só com uma bala
E estrada pra bater casco

Pistola só com uma bala, verso que parece remeter à possibilidade do suicídio sempre à espreita, na borda, esperando um vacilo, ou o aprofundamento da melancolia que pode transformar não só o mundo em algo opaco, como o próprio eu. Barra pesadíssima.

Satolep Sambatown (2007) e délibáb (2010)

No álbum *Satolep Sambatow*, Vitor faz uma curiosa aproximação entre Pelotas e Rio de Janeiro, talvez, quem o saiba, trazendo novamente para o centro da sua canção as relações com as linhagens da canção popular que passam pelo “centro” do País, como costumam, ou costumavam dizer, alguns jornalistas gaúchos a respeito de Rio ou São Paulo. Aqui a coisa é mais para o ambiente carioca, com o pandeiro e a exuberância musical de Marcos Suzano. Ou talvez até mesmo possa retomar uma conversa que começa ali em *A paixão de V segundo ele próprio*, especialmente por conta de uma canção, ou melhor, de um poema-canção bastante curioso: “Astronauta lírico”, baseado em um poema de Khlébnikov, na versão de Haroldo de Campos. Voltamos aqui ao futurismo russo, a um dos poetas mais radicalmente experimentais, que fez da língua a possibilidade de criar outras línguas, a poesia transmental, para usar os termos de Haroldo e Augusto de Campos. O mesmo que Vitor fez lá em “Clarisser”, como eu já falei lá na primeira parte deste texto. Astronauta lírico é uma canção feita a partir de um poema que é, por sua vez, o resultado de uma transcrição, como chamavam os irmãos Campos as suas traduções de poemas estrangeiros para a língua portuguesa.

Vale prestarmos mais atenção aqui. A canção é baseada no poema “Eis-me levado em dorso elefantino...”. Quando li o poema pela primeira vez, não consegui identificar onde estariam as referências possíveis com “Astronauta lírico”. Ou seja, não se trata da musicalização literal do poema. Algumas palavras, claro, saltavam à vista, caso de “Magníficas” no verso “Armadilhas de caça, magníficas”. Inculcado com isso, perguntei ao próprio Vitor Ramil a respeito. Então ele me explicou como se deu o processo. Primeiro, existem ainda outras palavras do poema que aparecem na

canção, casos de “miragem”, “grata”, “pensativo”, “sorrisos”, ampliando assim as aproximações com “Astronauta lírico”. Mas o mais surpreendente para mim foi saber que é possível cantar a melodia da canção sobre o poema do Khlébnikov. As palavras vão se encaixando, na maioria das estrofes, nas notas musicais. Ainda há momentos em que coincidem com as mesmas palavras da canção, como nos versos do poema “Trama, *miragem*, nívea, palanquim”, que vai dar em “Vagando na *miragem* de um jardim”. A canção e o poema mantêm entre si uma série de relações significativas, com aproximações muito instigantes e originais.

Délibáb, por sua vez, é todo feito de poemas musicados, do início ao fim. Ainda mais, com dois poetas só. Um, gaúcho de Alegrete, João da Cunha Vargas; outro, um portenho de Buenos Aires, Jorge Luís Borges. Os poemas vão se alternando, com Borges e Cunha Vargas. Dá para se notar nitidamente a diferença entre eles, algo que foi percebido e mencionado pelo próprio Vitor, com o primeiro a denotar uma aspereza maior, o que se nota na música que vai se construindo como se fosse, ela mesma, um combate. O segundo, por sua vez, tem um tom mais balanceado, com uma certa – e bem curiosa – leveza, como se entre os dois poetas, mediados pela milonga, fosse possível notar diferenças entre o tango e o samba. No filme *A linha fria do horizonte*, Drexler disse que Vitor era mais brasileiro do que pensava e mais platino do que se poderiam pensar dele os brasileiros. Esse disco muito provavelmente é o que melhor revela isso. Mas tem um poema em especial, “Milonga de los morenos”, que é, como bem o percebeu e como sempre antecipou o próprio Vitor, um encontro entre as duas tradições. O poema é de Borges, a milonga tem uma cadência brasileira, vamos dizer assim. E a gravação conta com a participação de Caetano Veloso, o grande artista da canção que toma para si o legado da brasilidade a partir dos trópicos e das vanguardas modernistas, com a Bahia, de um lado, e São Paulo, do outro, sendo as duas principais referências.

Existe, em algumas das milongas para os poemas de Borges, algo como uma virilidade mais combativa, como se o narrador da história estivesse expressando na própria forma de contá-la algo da peleia que se descreve nela. É claro que não são assim em todas, e que talvez eu possa estar exagerando um pouco, para criar contrastes possíveis entre os dois poetas. Mas mesmo onde não há propriamente essa faceta combativa, parece haver uma densidade que soa como um voltar-se para dentro. Já as milongas para os poemas de Cunha Vargas adotam o lirismo melancólico, algumas

de profunda tristeza pela sensação de decadência sem volta, como em “Taperá” e “Querência”, outras de nostalgia e amor por coisas da vida gaúcha, como “Chimarrão”, “Pé de espora” e “Pingo à sogá”. Mas dão sempre a sensação de espaços abertos, algo luminosos, mesmo quando a luminosidade é crepuscular. Vá lá, nos poemas de Borges é como se estivéssemos num café esfumaçado, ouvindo tangos. E, nos poemas de Cunha Vargas, estamos percorrendo longas planícies dos pampas, às vezes parando aqui e ali em alguma festividade, alguma estância, mas sempre soltos.

Mas como nada é fácil na obra de Vitor, temos sempre contraexemplos que podem ser pensados também como possíveis aberturas que vão criando mais enigmas e dores de cabeça ao crítico. Veja o caso de “Mango”, poema de Cunha Vargas. A forma como foi musicada desmente o que dissemos mais acima sobre a virilidade combativa nos poemas de Borges. “Mango” é feita sob uma base musical áspera, e cantada em tom de desafio.

***Campos neutrais* (2017)**

Campos neutrais foi o último álbum lançado pelo artista. Atualmente prepara um novo, baseado num *show* que vem fazendo, e com canções a partir de poemas da poeta pelotense Angélica Freitas. Mais uma vez, a confirmar o que estou dizendo aqui sobre a importância da poesia de livro para as canções de Vitor Ramil e para a sua própria forma de fazer canções e compor. É um álbum com a forte presença de uma base musical mais ampla, com percussão, bateria, eletrônica, arranjos de sopro, trompete, trompa, trombone, tuba, além do violão de Vitor. Neste sentido, é algo diferente de *Foi no mês que vem* (2013), cujo repertório faz um apanhado geral da sua obra, e cuja gravação tem em sua maioria a presença decisiva do violão e da voz como demarcadores gerais, embora não se restringindo a isso, tendo em vista a participação, por exemplo, da Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro. Mas é bem diferente de *délibáb* (2010), todo em voz e violão, ou melhor, violões, com a participação do músico argentino Carlos Moscardini.

Em *Campos neutrais*, temos ali a própria Angélica Freitas, em “Stradivarius”, ao lado do poeta português António Botto, com um trecho do poema “Se eu fosse alguém (Cantiga)”. “Stradivarius”, ao que parece, narra uma situação de queda, metaforizada pelo avião, cuja turbina falha e as cabines se partem em duas; daí é possível ver imagens de pessoas rezando,

a própria narradora tem o corpo despencando, as tralhas caem, tudo cai e, em meio a isso, vão se desfilar nomes de escritores, músicos, Béla Bartók, Rita Lee, Stravinski, Klaus Kinski, Joseph Brodsky. Os nomes circundam o violino Stradivarius e lembranças da vida pessoal da narradora, que ainda mais parece ver na queda uma conquista: “senhoras, afrouxem os cintos/ que o chão é lindo”.

Já o trecho de “Se eu fosse alguém (Cantiga)”, de Antônio Botto, é bem mais singela quanto ao seu tema e conteúdo. Trata-se de quase uma oração de pedido pela justiça social profunda, dito de forma clara e sem mais delongas, como se pode ler em versos como

Se eu fosse alguém
Ou mandasse nesse mundo de vileza
Só pensava numa coisa
Acabar com a pobreza

Acabar com a pobreza e dar ao mundo, a todos, uma vida cujos bens pudessem ser mais repartidos e que o fosse através do amor, do afeto, da alegria de ver todos podendo celebrar a vida, em suas belezas e tragédias, no que há de sublime e fáustico.

Conclusão

Fiz um longo percurso, demasiado superficial, tendo em vista o espaço de um artigo como este. Certamente alguns poemas faltaram. Por exemplo, “O uivo”, de Allen Ginsberg, também traduzido por Claudio Willer; ou “Contraposto”, de Joãozinho Gomes. O fato é que, nos exemplos mencionados, é possível ver um procedimento comum à vasta obra de Vitor Ramiel: a musicalização de poemas. O que chama a atenção é a amplitude do repertório do artista, cujos poemas musicados passam por um largo espectro de movimentos artísticos, contextos locais, correntes literárias e assim por diante. Na sua obra se encontra um poeta e escritor como Jorge Luís Borges ao lado de um poeta tradicional do interior gaúcho, o caso de João da Cunha Vargas. É possível aproximar a poesia *beat* dos EUA, com o poema de Allen Ginsberg traduzido por Claudio Willer, com a poesia contemporânea da pelotense Angélica Freitas. Também cabe o curitibano Paulo Leminski com o paraibano Augusto dos Anjos. A poesia provençal de Arnaut Daniel traduzida, ou “transcrita”, pelo poeta paulistano Augusto

de Campos. Também o futurismo russo de Khlébnikov, em visada de outro importante crítico e poeta concretista: Haroldo de Campos. A eles seguem um poeta português do século XIX, António Botto, um escritor americano como Sam Shepard, além de Oswald de Andrade e do gaúcho Paulo Seben. Emily Dickinson pode conversar com Jacques Prevert. São assim muitos os campos dos possíveis. Rússia, Brasil, Estados Unidos, Argentina, França. Séculos XII, XIX, XX e XXI. Uma proeza.

Por fim, ultimamente Vitor Ramil vem musicando muitos poemas de Paulo Leminski, mas apresentando apenas para alguns privilegiados. Quem sabe venha a gravá-los? Musicou também um trecho de um poema de Lobo da Costa: “Adeus”, que está presente também na trama de *Satolep*, o romance. Também ainda sem registro. Mas tive a sorte de ouvir. Vitor fez do poema algo como uma canção, uma valsa daquelas lindas e tristíssimas da época de ouro. Mandou a mim, como um presente, desses dados de surpresa. Eu, que considero as canções desse período as melhores possíveis, e que não perdem em atualidade, vigor nem beleza para a Bossa Nova, o Tropicalismo, o Clube da Esquina, o Pessoal do Ceará, a própria estética do frio e poética da forma de Vitor Ramil, a ouvi com contentamento e orgulho íntimo, por recebê-la do próprio autor. E fiquei pensando, cá com meus botões: bem que ela poderia ser cantada, se tivesse sido feita nesse período, por ases como Silvio Caldas, Francisco Alves, Augusto Calheiros, Aracy de Almeida ou Elizeth Cardoso. Como tudo que tem feito, seria um êxito.

A criação antropófaga em *Memórias sentimentais de João Miramar*: extraindo a canção do texto literário

Alércio Pereira Júnior
Rejane Pivetta de Oliveira

Introdução: sonoridades antropófagas

A antropofagia, antes de ser um conceito trazido de práticas cerimoniais indígenas para a interpretação de processos modernos de trocas culturais, é todo um modo de vida, ligado à cosmologia de povos ameríndios. O complexo ritualístico da devoração do inimigo envolve muitas etapas e significados cosmológicos, culminando no grande festim antropofágico, indissociável da música, que une o canto e a dança. No contexto indígena, conforme Santos e Fiorotti (2020), a música é mais do que apenas os sons dos instrumentos e as vozes dos cantos, pois ela está “inserida numa dinâmica social ativa”. Para os autores, “uma festa com música indígena é uma complexa organização que vai de coreografia, adornos diversos, pinturas corporais, figurino próprio, instrumentos musicais e canto” (2020, p. 33).

São muitos os propósitos da música no cotidiano da vida indígena, relacionados à religião, à comunicação com os espíritos, à intervenção na natureza, à cura, à socialização. Cada ocasião requer uma performance, uma execução, variações de sons, instrumentos, cantos, ritmos e movimentos corporais. Seja como for, a música é uma parte fundamental da experiência ameríndia, notada desde a chegada do homem branco europeu, conforme descrito na *Carta* de Caminha. O escrivão observa, por exemplo, em relação ao comportamento dos indígenas, que, depois da missa, “muitos deles levantaram e começaram a tocar corno e buzina, saltando e dançando por um bom tempo” (1996, p. 84). A certa altura da *Carta*, não deixa de notar que “do outro lado do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem tomarem pelas mãos” (1996, p. 88). Na sequência, relata que o português Diogo Dias, “homem gracioso e de prazer”, meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos, folgando e rindo com eles, ao som da gaita de um gaiteiro que ele havia levado consigo, e que os indígenas “acompanhavam muito bem”. O episódio dá conta não só da atitude

receptiva dos indígenas para com o ocupante português, como também da permeabilidade cultural, do trânsito de influências que se processa desde o primeiro contato, a partir da música e da dança, índices de uma vívida interação entre culturas que, no entanto, no curso da empresa colonizadora, foi abortada pela dominação e pelo genocídio das populações autóctones.

Jean de Léry, em *Viagem à Terra do Brasil*, relata um episódio revelador da profunda sensibilidade musical e do interesse em conhecer a expressão do estrangeiro dos que ele denomina “selvagens”. Léry conta que, após entoar um canto de louvor a Deus, o indígena que o conduzia pela floresta ficara a tal ponto comovido, que assim teria exclamado: “Na verdade cantaste maravilhosamente bem e fiquei muito contente em ouvir o teu canto que me recorda o de uma nação aliada, nossa vizinha. Mas nós não entendemos a tua língua, por isso explica-nos o teu canto” (1961, p. 174). A conclusão a que chega Léry após contar esse episódio é assim sintetizada: “por mais bárbaros que sejam com seus inimigos esses selvagens me parecem de melhor índole que a maioria dos campônios da Europa. E com efeito discorrem melhor do que estes que, no entanto, se reputam inteligentes” (1961, p. 176).

No entanto, o cronista das terras do Novo Mundo não hesita em chamar os índios antropófagos de brutos, homens “afastados de quaisquer ideias religiosas” (1961, p. 164). O costume de algumas tribos de guerrear, capturar e devorar o inimigo é um fato narrado com espanto e horror pelos viajantes europeus que aportaram em terras brasileiras no século XVI. Talvez seja esse o dado cultural que mais explicitamente demonstra o conflito entre o pensamento do homem branco e a cosmologia ameríndia. Léry descreve o ritual antropofágico com riqueza de detalhes, fazendo notar que é “principalmente quando emplumados e enfeitados que matam e comem um prisioneiro de guerra, em bacanais à moda pagã” (1961, p. 108). Adornados com penachos, empunhando o maracá e dispendo nas pernas chocalhos feitos com frutos secos, “não fazem outra coisa todas as noites senão entrar e sair de casa em casa dançando e saltando” (1961, p. 108). Nas descrições das cenas do ritual antropofágico, fica evidente o papel do corpo, preparado com adornos, como parte de uma atuação inseparável do canto e da dança, como lemos a seguir:

Todas as aldeias circunvizinhas são avisadas do dia da execução e breve começam a chegar de todos os lados homens, mulheres e meninos. Dançam então o cauinam. O próprio prisioneiro, apesar de

não ignorar que a assembleia se reúne para seu sacrifício dentro de poucas horas, longe de mostrar-se pesaroso, enfeita-se todo de penas e salta e bebe como um dos mais alegres convivas. Depois de ter comido e cantado durante seis ou sete horas com os outros, é ele agarrado por dois ou três dos personagens mais importantes do bando e sem que ponha a menor resistência, é amarrado pela cintura com cordas de algodão ou de fibra de uma árvore a que chamam uyire, semelhante à nossa tília. Deixam-lhe os braços livres e o fazem passear assim pela aldeia, em procissão, durante alguns momentos (1961, p. 154).

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música (1961, p. 169).

Mesmo carregados de uma visão etnocêntrica, tais relatos fornecem valiosas informações sobre o destacado papel da música no ritual antropofágico, o que também é evidenciado na narrativa de Hans Staden, prisioneiro dos índios Tupinambá que escapou de ser devorado, deixando o testemunho de sua experiência:

As mulheres me levaram do descampado onde tinham cortado minhas sobrancelhas para a frente da cabana onde estavam os ídolos, os maracás, e formaram um círculo à minha volta. Fiquei no centro. Com uma corda, duas mulheres ao meu lado amarraram alguns chocalhos numa perna e atrás do meu pescoço, de forma que um leque quadrado de penas de cauda de pássaros, que chamam de araçoiás, se sobressaía para cima de minha cabeça. Depois, todas as mulheres começaram a cantar. Para acompanhar o ritmo delas, eu devia bater no chão com o pé da perna à qual estavam amarrados os chocalhos, para que fizessem ruído e se adequassem ao canto delas (2008, p. 70).

O próprio inimigo participa da performance musical que antecede a sua morte, como parte de um processo que intensifica a relação com o inimigo. Num universo em que todos os seres são dotados de vontade e subjetividade, tudo é troca e expansão das qualidades físicas e psíquicas. O ritual antropofago realiza de modo exemplar a relação com a alteridade no ato em que o matador adquire o direito de um novo nome, após abater a vítima com um golpe na cabeça. Ganhar um novo nome está associado

a outro tipo de devoração, não da carne, mas das qualidades incorporadas ao nome. O nome opera uma transmutação do ser. Kaká Werá Jecupé esclarece que o processo de nomeação, na cosmologia indígena, ocorre a partir de uma intrínseca relação do nome com o espírito, em que o nome corresponde ao tom do espírito nomeado, visto que este entoa um som, uma dança, um gesto para o corpo que recebe o nome: “É dessa maneira que somos nomeados, para que não se perca a qualidade da Natureza de que descendemos” (1998, p. 11).

Kaká Werá Jecupé assim explica a relação entre a palavra e o espírito que se manifesta em ritmo, tom e cor:

Para o índio, toda palavra possui espírito. Um nome é uma alma provida de um assento, diz-se na língua ayvu. É uma vida entoadada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito, para índio, é silêncio e som. O silêncio-som possui um ritmo, um tom, cujo corpo é a cor. Quando o espírito é entoadado, torna-se, passa a ser, ou seja, possui um tom. Antes de existir a palavra “índio” para designar todos os povos indígenas, já havia o espírito *índio* espalhado em centenas de tons. Os tons se dividem por afinidade, formando clãs, que formam tribos, que habitam aldeias, constituindo nações. Os mais antigos vão parindo os mais novos. O índio mais antigo dessa terra hoje chamada Brasil se autodenomina *Tupy*, que na língua sagrada, o ababhaenga, significa: tu = som; py = pé, assento; ou seja, o som-de-pé, o som assentado, o entoadado. De modo que índio é uma qualidade de espírito posta em harmonia de forma (1998, p. 13).

A sabedoria da alma dos povos indígenas, como os Tupinambá e os Tupi-Guarani, inclui o desenvolvimento de um conjunto de técnicas destinadas a “afinar o corpo físico com a mente e o espírito” (Jecupé, 1998, p. 24). A relação com os sons é muito mais ampla do que a música como componente de uma performance ritual, os sons participam de todos os seres e formam o espírito de cada um, o que se traduz na própria língua, no modo como vibram as palavras, no tom que lhes confere cada vogal.¹

1 Cada vogal vibra uma nota do espírito que os ancestrais chamavam de angá-mirim, que comporta o ayvu, estruturando o corpo físico. São sete tons e quatro deles referem-se aos elementos terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses sons referem-se à parte espiritual do ser. Eis os tons: Y (uma espécie de “u” pronunciado guturalmente) U (vibrando mesma maneira que o U da língua portuguesa). O, A, E, I (vibrando da mesma maneira que na língua portuguesa), e, por último, o som “insonoro”, que não se pronuncia, mas que, na antiga língua abanhaenga, mãe

Toda a natureza entoa, diz Kaká Werá Jecupé; é dessa forma que a “vida acontece” (1998, p. 13).

Na cosmologia Yanomami, a iniciação xamânica passa por ouvir os cantos e ver as imagens coloridas das danças dos espíritos protetores, os xapiri, com os quais os xamãs trabalham para evitar a queda do céu²:

Em suas danças de apresentação, os xapiri agitam jovens folhas desfiadas de palmeira hoko si, de um amarelo intenso e brilhante. Movem-se em ritmo lento, flutuando com leveza no mesmo lugar, acima do solo, como num voo de beija-flor ou de abelha. Sopram em tubos de bambu punurama usi, gritam de alegria e cantam com uma voz poderosa. Seus cantos melódiosos são inumeráveis. Não param de entoá-los, um após o outro, sem interrupção (Kopenawa; Albert, 2015, p. 113).

O xamã é o responsável por responder aos cantos dos xapiri, espíritos guardiões da floresta que transmitem seus recados em imagens, cores, movimentos e sons. A capacidade de entrar em contato com o espírito que anima a vida de cada ser comporta uma episteme relacional, identificada com o que Eduardo Viveiros de Castro chamou de perspectivismo: “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (1996, p. 115).

Essa “epistemologia canibal”, fundada em pontos de vista relacionais, em que humanos, animais, plantas e espíritos veem-se na forma um do outro, sem fronteiras entre espécies, conforma o mais profundo sentido da alteridade antropófaga. A devoração estabelece íntima conexão com o inimigo, as gerações passadas e futuras, garantindo a continuidade do ciclo de transfiguração das qualidades do outro. Essa operação complexa em jogo no ritual antropófago envolve uma intensa rede de relações, em que o

da língua prototupi, se pronunciava unindo aproximadamente os sons mudos da expressão Mb, gerando palavras como Mbaekuaa, Mboray (sabedoria, amor) (Jecupé, 1998, p. 24).

2 O livro *A queda do céu* (2015), composto a quatro mãos a partir do registro dos relatos de David Kopenawa, feito pelo antropólogo Bruce Albert, descreve a trajetória de luta do líder indígena contra a destruição da floresta e dos povos indígenas, causada pela xawara, o mal que dizima as aldeias, representado pela fumaça tóxica do povo da mercadoria, ou seja, os brancos que expoliam a terra de suas riquezas e belezas, com isso enfraquecendo o equilíbrio da natureza. Uma das funções do xamã é trabalhar junto com os xapiri, espíritos protetores da floresta, a fim de evitar a queda do céu, a destruição da Terra.

eu e o outro alimentam-se mutuamente, potencializando o devir histórico. A maneira de pensar antropófaga envolve uma “consciência participante”, ideia que Oswald de Andrade evoca a partir do filósofo francês Lévy-Bruhl, citado no Manifesto Antropófago, conforme destaca Alexandre Nodari:

Em primeiro lugar, a participação é lida a partir da relação de devoção (alimentação), que nos ensina não só que somos o que comemos (no duplo sentido de que transformamos o que comemos em nós mesmos e de que nos transformamos no que comemos), como também que os organismos não constituem totalidades autóctones, mas estão constantemente se compondo de partes heterogêneas e heteróclitas, provindos de outros organismos de quem dependem. [...]

Por extensão, a participação não consiste em passivamente fazer parte de (pertencer a) uma totalidade dada na qual haveria uma identificação ou subsunção plena das diferenças na identidade, do outro no mesmo, mas sim em ativamente tomar parte, de modo que o que chamamos de mundo seria um arranjo ativo, cambiante e precário, resultante de participações recíprocas, “partes sem um todo”, que é como Caeiro define a Natureza.³

A ideia de participação recíproca desfaz qualquer princípio de hierarquia ou de redução do outro aos termos do eu. A relação antropófaga não pressupõe a transformação daquilo que é do outro em algo meu, mas em tomar parte reciprocamente. Assim, a alteridade antropófaga não opera nos limites da identidade, mas busca a expansão dos modos de ser outro.

Essas concepções da antropofagia, formuladas por Oswald de Andrade à época do movimento modernista, projetando um novo modo de pensar a arte, o passado colonial e os rumos futuros do Brasil, ganham grande repercussão nos anos 1960. Nesse contexto, a antropofagia incorpora ritmos, vozes e a performance dos novos antropófagos da contracultura, numa atitude devoradora que potencializa as qualidades musicais tão bem traduzidas na máxima contida no Manifesto Antropófago: “A alegria é a prova dos nove”.

3 TRANSFORMAR-SE em nós-outros. Entrevista de Alexandre Nodari, concedida à *Revista IHU*, n. 543, em outubro de 2019. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7686-transformar-se-em-nos-outros>. Acesso em: set. 2023.

Oswald de Andrade e o ouvido antropófago

Desde que Oswald ficou *pop*, dos anos 1960 para cá, as discussões em torno de sua obra, sobretudo o Manifesto Antropófago, têm sido múltiplas e ramificadas em distintas áreas. A indústria cultural, com ênfase no teatro e na música popular, teve forte papel nessa popularização do pensamento oswaldiano. Acerca dessa irradiação do antropófago Oswald de Andrade, Caetano Veloso conta, em um pequeno ensaio intitulado “Antropofagia”, que

tivera o apoio de – atraía ou fora atraído por – “irracionalistas” (como Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner) e “super-racionalistas” (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodeca-fônicos). Uma figura, contudo – eu estava agora descobrindo em São Paulo entre 67 e 68 –, era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitaram mutuamente: Oswald de Andrade (2012, p. 52).

Se Oswald e seu manifesto eram lidos e pensados por grupos tão dicotômicos, parece óbvio que as reverberações de sua obra soarão e se darão de maneiras distintas, preponderantemente, nos anos 1960 e 1970, com a emergência do Tropicalismo, do Cinema Novo, do Teatro Oficina. A repercussão das ideias oswaldianas, sobretudo acerca da antropofagia, deu-se às custas de interpretações muitas vezes ligeiras e superficiais, fato reconhecido por Caetano Veloso, numa reavaliação contemporânea daquele momento histórico:

A ideia do **canibalismo cultural** servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontram aqui uma formulação sucinta e exaustiva. [...] Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações “maiores” do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do **simplicismo** com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada (2012, p. 55, grifo nosso).

O uso do termo canibalismo já é uma primeira suspeita dessa possível “má” utilização do conceito pelos tropicalistas. O próprio Oswald fazia a diferenciação, não tomando o termo “canibalismo” (simples ingestão de carne humana como forma de alimentação) como sinônimo de “antropofagia” (devoração ritual, integrada a uma cosmologia). A reflexão da Beatriz Azevedo contrapõe-se a esse “simplismo”, compreendendo a criação antropófaga dentro de um fazer poético que vai além de uma compreensão superficial, fruto de interpretações simplificadoras, como a do aforismo “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, presente no Manifesto:

ao invés da leitura comum de que “o seu, digerido, será meu”, a possibilidade contrária e múltipla de “o meu, seu, devorado, será Outro”. O “meu” já é também “seu”, na medida da compreensão do diálogo cerimonial descrito por Montaigne em “Dos Canibais”, onde nossos antepassados já devoraram carnes mútuas em outras ocasiões. Ou mais poeticamente, com Rimbaud, *Je est un autre* (Azevedo, 2018, p. 113).

Beatriz Azevedo é autora do livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem* (SESI-SP, 2018). Originalmente escrito como dissertação de mestrado, defendida na USP, em 2012, o texto é dividido como se fosse um grande banquete: no lugar dos capítulos, as etapas de uma refeição-celebração. No “Prato principal”, ela devora, decifra, decodifica, sem pretender esgotar, mas ler/comer mais profundamente cada um dos 51 aforismos que compõem o Manifesto antropófago, de Oswald de Andrade. Na “devoração” do aforismo *Só me interessa o que não é meu*, a autora retoma um trecho do livro *A inconstância da alma selvagem*, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 178):

Era inconcebível aos Tupi a arrogância dos povos eleitos, ou a compulsão a reduzir o outro à própria imagem. Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de auto-transfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a “visão do paraíso”, no desencontro americano.

Segundo o antropólogo, o tema da inconstância é fundado na avaliação dos missionários jesuítas, que viam no comportamento dos ameríndios aversão à ordem, às regras e aos preceitos, além da total indiferença à fé e ao Deus cristão. No entanto, na interpretação de Eduardo Viveiros de Castro, aquilo que os europeus interpretaram como uma “vontade fraca” é uma recusa de seguir um “discurso totalizante e exclusivo”, manifestando, antes, o desejo dos Tupi de uma “alteridade plena”, com a “possibilidade de autotransfiguração”, algo que seja capaz de “alargar a condição humana”, em síntese: “Afinidade relacional, portanto, e não identidade substancial, era o valor a ser afirmado” (2017, p. 179). A inconstância contempla, portanto, um princípio de transformação, que Oswald de Andrade traduz exemplarmente no aforismo “A transformação permanente do Tabu em Totem” (1990, p. 48), manifestando a disposição antropófaga de tornar reversíveis posições cristalizadas, presas a uma ordem estática do mundo. Esse pensamento aforístico, expresso por imagens e metáforas, tão presente no Manifesto, produz um deslocamento do olhar, “miradas” a territórios mais vastos, como já sugeriam as viagens de Miramar, que vai encontrar, na Europa civilizada e vanguardista, ressonâncias de uma outra civilização, a do Brasil caríbea. Essa dupla mirada, que contempla passado e futuro, natureza e cultura, impregna profundamente a criação oswaldiana, como bem sinaliza Beatriz Azevedo:

[...] fica evidente a associação estabelecida entre a linguagem telegráfica, tão ao gosto de sua época, e aquela que se aproxima da sintaxe ameríndia, nos termos colhidos em estudos da língua geral, por exemplo, por Couto de Magalhães e Gonçalves Dias. Oswald omite o uso da preposição no trecho “vindo Europa”. Esse recurso, perceptível em todo o parágrafo, gera um ritmo entrecortado que dá à língua uma feição fragmentada, característica que aparece também em seus romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, como bem observado na fortuna crítica do autor (2018, p. 39).

A autora afirma que é possível “expandir essa presença da linguagem telegráfica para além de um procedimento de vanguarda ou de uma consonância com os desenvolvimentos tecnológicos” daquele período, “como a marca da velocidade, a inspiração do bonde elétrico”. Assim, pondera, com argúcia, que parece

interessante agregar à percepção desta linguagem oswaldiana – sem pontos nem vírgulas, fragmentada, rítmica, com buracos no meio da frase gerados pela ausência de preposições e conjunções – a inspiração da própria comunicação indígena, mais sintética, incisiva e musical, em sua própria natureza. [...] Oswald não se contenta em somente narrar o acontecido, com a linguagem “padrão” ocidental. O poeta prefere se contaminar não só de uma possível “outra lógica” dos Tupi, mas sobretudo recriar no papel a linguagem essencialmente oral dos ameríndios (2018, p. 39).

A autora refere-se ao Manifesto, mas essa percepção, ou esta descoberta “de ouvido” do texto oswaldiano, alastra-se em outras obras e é perceptível (ou audível) em *Memórias sentimentais de João Miramar*, alargando, então, a possibilidade estilística da escrita telegráfica, apontada por Haroldo de Campos no ensaio incluído na edição das *Obras completas*, intitulado “Miramar na Mira”.

As ideias de Beatriz Azevedo e Haroldo de Campos se complementam: enriquecem a fortuna crítica oswaldiana. Há o estilo teleográfico, a prosa cinematográfica, a busca por essa escrita moderna, condizente com o tempo em que vivia e escrevia, mas também há a busca pela recuperação da fala e da sintaxe e da gramática tupi e ameríndia. Essa sobreposição de imagens, a fusão de figuras e de maneiras múltiplas de ser, cria o próprio Antropófago.

Na esteira de uma criação antropófaga que tem muito a ver com os usos da sonoridade e da sintaxe da língua, remetendo ao processo de imbricação das línguas indígenas, não podemos deixar de mencionar o álbum de Iara Rennó, *Macunaíma Ópera Tupi*, de 2008. A transposição musical de Iara Rennó é um bem-sucedido movimento de ruptura das invisíveis barreiras entre a literatura e a música, capaz de, inclusive, suscitar discussões acerca das barreiras entre prosa e da poesia. O seu trabalho, tanto como foi a prosa poética de Mário, é pura experimentação de linguagem. Perguntada sobre a motivação para musicar *Macunaíma*, no programa da Rádio USP *Biblioteca Sonora*,⁶ Iara responde, comentando sobre as primeiras frases do texto: “Então você observa a cadência. De cara a música salta aos ouvidos. Pelo menos saltou aos meus ouvidos. O que me motivou a musicar esse livro foi a própria música que tem dentro dele” (2018, entrevista verbal). Na mesma entrevista, Iara comenta sobre Mário de Andrade e um pouco sobre a estrutura e o percurso composicional do disco:

Ele era uma pessoa extremamente musical. Era exatamente a música que conduzia a pesquisa dele. E em muitos casos a poesia, e em alguns casos até a prosa. Que é o que eu acho que aconteceu nitidamente no *Macunaíma*. Inclusive você tem, fora esse primeiro trecho que eu citei, daí pra adiante, você tem vários trechos onde é a personagem que está realmente cantando. Tem lá: e aí os irmãos cantaram para Macunaíma ninar, dois pontos e vem os versos. Então, a maioria dos trechos que eu musiquei eles já estão versificados no livro. Eles já têm ritmo, eles já têm rima, já têm essa característica melopeica. Sendo que alguns trechos de prosa apresentam, como eu mostrei esse do primeiro parágrafo, apresentam essa musicalidade, esse ritmo. Você tem ali os períodos de seis e sete sílabas poéticas, sete sílabas que é o verso da redondilha maior, então um verso muito comumente usado, não só na produção folclórica, na música popular brasileira, que é a redondilha maior, o verso de sete sílabas. E isso tava tão internalizado nele, que ele jogou isso na prosa (2018, entrevista verbal).

Iara soube ouvir essa música latente em *Macunaíma*, extraindo as canções do texto, ora expostas em prosa, em texto corrido, ora explicitadas enquanto cantos, versificadas, metrificadas. E, apesar de fazer um paralelo com a obra original, como afirma na mesma entrevista, Iara não se prende ao arco narrativo do livro, ou a sua estrutura formal-cronológica, não se preocupando em alinhar os capítulos com as faixas do disco, por exemplo. A sua busca foi de outra ordem, ela se deu de uma

maneira antropofágica, primeiramente. Então, pegando essas referências todas que eu tenho, de músicas do É o Tchan a John Cage, de música do coco nordestino ao Michael Jackson, enfim, misturar, antropofagizar realmente essas influências e também chamando muita gente, misturando as pessoas, artistas de diferentes gerações, e de diferentes localidades, regiões do Brasil, pra fazer um pouco esse espelho com a obra original, que é de brincar com essa geografia. Que o livro tem isso. Tem essa coisa meio maluca com a geografia (2018, entrevista verbal).

A própria faixa de abertura, intitulada *Macunaíma*, uma dessas canções que se apropriam do texto em prosa, tem como letra cantada os três primeiros parágrafos do primeiro capítulo do livro, com pequenos cortes em alguns trechos, e pequenas inserções em outros. Por exemplo, quando Iara canta “o divertimento dele era decepar cabeça de saúva”, ela aproveita

a palavra saúva para emendar uma frase clássica do herói, “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”, frase que só aparecerá no capítulo IX, “Carta pras Icamiabas”, “onde o *Macunaíma* declaradamente vira *urbano* e entra, assim, na área do *Miramar*” (Campos, 1993, p. 9).

O álbum *Macunaíma Ópera Tupi* (2008), da compositora Iara Rennó, é uma referência importante, pelo muito de conexão que estabelece entre a experimentação vanguardista e antropófaga com a obra de Oswald de Andrade. O trabalho acadêmico e artístico de Beatriz Azevedo é outra referência fundamental, sobretudo no disco/espetáculo intitulado *antroPOPPhagia*, “apresentando composições de Wisnik, minhas, e de outros compositores como Cazuzza e Caetano Veloso, que também musicaram poemas de Oswald” (Azevedo, 2018, p. 30), como ela nos conta no livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Os trabalhos de Iara Rennó e Beatriz Azevedo expandem o olhar sobre a capacidade de um texto virar canção, mais especificamente, aguçam a nossa capacidade de olhar/ler/ouvir *Memórias sentimentais de João Miramar* com outros olhos/ouvidos: “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve” (Andrade *apud* Azevedo, 2018, p. 100). Da mesma forma como se pronuncia Beatriz Azevedo, no experimento de extrair a canção existente no romance *Memórias sentimentais de João Miramar* aqui realizado,⁴ a pesquisa acadêmica esteve sempre articulada à criação artística, explorando as mútuas imbricações entre literatura e música, cujo relato racionalizado do ato composicional será a seguir apresentado.

Para que pernas na canção: extraindo o som do texto

Literatura e música, embora sejam campos estudados em separado, cada qual com teorias próprias, nutrem-se de maneira recíproca. Historicamente, estreitam relações entre um país não letrado e outro letrado, entre uma tradição oral e outra escrita, “Entre o erudito e o popular”, como postulado por José Miguel Wisnik:

4 Este exercício de composição musical vem na esteira da trajetória de músico e pesquisador de Alércio Pereira, autor dos seguintes trabalhos no âmbito da criação artística: *Musa Híbrida* (2012), *Verde fosco roxo cinza* (2014), *Respirei o poema cuspi* (2016) e *Piscinas vazias iluminadas em pé* (2018) pelo projeto *Musa Híbrida*, e os EPs *2050* e *2020*, pelo projeto *Bits em Chamas*, respectivamente lançados nos anos de 2019 e 2021. Todos os trabalhos se encontram disponíveis nas plataformas digitais de *streaming*.

Num filme de 1983, *Tabu*, Júlio Bressane projetou um encontro imaginário entre Oswald de Andrade, o poeta modernista, e Lamartine Babo, o compositor carnavalesco e cantor de rádio dos anos trinta. O encontro, significativo dessa dupla remissão da poesia de vanguarda à canção de massas e vice-versa, sob a espécie do carnaval, não é propriamente verídico ou histórico, mas uma alegoria dos níveis disparatados com que se traça a fisionomia do Brasil moderno. O filme, aliás, só é concebível no contexto pós-Bossa Nova e pós-Tropicalismo quando a música popular urbana ganhou, no Brasil, foros de poesia altamente relevante, realizando sob muitos aspectos o encontro que o filme figura imaginariamente (2007, p. 58).

Wisnik pondera que é possível “apreciar as correspondências entre uma canção como *História do Brasil*, de Lamartine, e um poema como *Brasil*, de Oswald”, em que “A singeleza esperta da primeira não deixa de afinar, mesmo surpreendentemente, com a complexidade implícita na malha textual do poema” (2007, p. 59). Para Tania Carvalhal, “essa noção de confluência nos auxilia a tratar a questão das influências com rigor” (1991, p. 14), e seria possível averiguar, através da formação e dos interesses manifestos por cada autor, suas inter-relações artísticas e suas propensões a tentar “recriar, nos domínios de sua arte, efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão [...] essas ‘transposições’ que nos possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, a par daqueles que têm por objeto as obras onde duas artes se conjugam ou se encontram” (1991, ps. 14 e 15). Isso se mostra mais explícito em um romance como *Macunaíma*, que carrega o termo “rapsódia” (simultaneamente ou de maneira híbrida, literatura e música) em seu subtítulo, mas fica menos explícito, ou pelo menos não é demarcado textualmente, em *Memórias sentimentais de João Miramar*.

O romance de Oswald de Andrade incorpora em sua tessitura a composição por imagens, ao modo da montagem cinematográfica, como aponta Haroldo de Campos no ensaio *Miramar na mira* (1993). Além desse dado, tão bem estudado pela crítica, percebemos, no movimento das cenas, a presença de uma trilha sonora, ainda que implícita. Qual seria a canção existente, nas imagens dispostas em linhas, sobre a página? É possível desentranhar o som que anima o espírito no corpo das palavras?

Memórias sentimentais de João Miramar é um romance composto por capítulos muito curtos, que funcionam como fragmentos de memória do personagem Miramar, misturando gêneros e estilos: cartas, poemas, citações, convites, anúncios, cartões-postais, discursos. Filho de uma rica

família da oligarquia cafeeira paulista, Miramar viaja, a bordo de um transatlântico, por vários países da Europa, dando curso à sua ânsia de mundo e à busca pelo novo (num espelhamento da condição de classe e do ímpeto revolucionário do próprio Oswald de Andrade). Nesse trânsito, percebe as cidades estrangeiras, sobretudo Paris e Londres, como centros irradiadores da linguagem moderna, visão traduzida em uma forma fragmentária, justapondo imagens, numa montagem equivalente à estética cubista. “Ver com olhos livres”, máxima do Manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924, mesmo ano de *Memórias sentimentais...*, é um mandamento que se choca com a experiência do sujeito educado na provinciana São Paulo, ao mesmo tempo que anuncia a entrada do “homem moderno” na “espinhosa carreira das letras”, como diz Machado Penumbra no “Prefácio”.

As *Memórias* dão conta da trajetória do personagem, passando pela infância, a adolescência, o casamento, as dívidas e os fracassos financeiros do homem já maduro e “circunspecto”. O relato encerra-se abruptamente, no fragmento 163, escrito em forma de uma entrevista com “o ilustre homem pátrio de letras” (Andrade, 1993, p. 106), reafirmando o tom des-sacralizador e irreverente do romance inteiro, que não deixa de se voltar contra o próprio autor, cujo passado ligado a uma família de fazendeiros de café remete à tradição colonial, principal inimigo a ser devorado, como ficará evidente no Manifesto Antropófago de 1928.

O início das *Memórias* apresenta Miramar criança, levado pela mãe ao oratório familiar. O fragmento, intitulado “O Pensieroso”, palavra de origem italiana que contém algo de irônico, pois à postura meditativa das orações misturam-se imagens de manequins de costura da mãe, despertando a imaginação erótica do menino. O exercício de musicalização aqui proposto terá esse fragmento como alvo, buscando ouvir, linha por linha, a canção que serve de trilha sonora a esse *flash* de memória. A empreitada aventura-se pelas sendas de uma epistemologia antropófaga, em que criação e conhecimento não se separam. Da leitura desse capítulo/fragmento, que visualmente parece um poema, reverberou a canção resultante desse estudo, intitulada “Jardim desencanto”, primeiro verso do fragmento. A canção é resultante das relações com a obra de Oswald de Andrade, não só o romance, como também as ideias contidas sobretudo no Manifesto Antropófago, texto norteador não só do pensamento do autor, como também de movimentos artísticos e teóricos, continuamente renovados.

O trabalho de criação e reflexão busca explicitar como as teses acerca do estilo telegráfico e cinematográfico de Oswald de Andrade, somadas a uma possível partitura tupi, imbricada na gênese do texto oswaldiano, estão na base da canção, que se alimenta desses fatores estilísticos, encontrados na forma da própria linguagem, sem o estabelecimento de critérios prévios para a sua construção. Eis o fragmento de abertura das *Memórias*:

1. O PENSIEROSO

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de
mãos grudadas.
– O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de
Deus.
Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um mane-
quim esquecido vermelhava.
– Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não
têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que
pernas nas mulheres, amém.
(1993, p. 45).

O verso inicial traz uma referência ao canto sob a forma negativa: *desen-canto*. Desencantar significa perder os poderes de encantamento e de magia. Assim, o “jardim desencanto” figura como um paraíso às avessas, ressentindo-se da perda do efeito do canto de elevar o espírito, ligá-lo ao som harmonioso da natureza, tal como se dá na experiência dos povos ameríndios. Eis aqui algo a ser ouvido nas entrelinhas, em seu tom próprio, “pensieroso”.

No ato composicional, no momento da criação, não *houve*, mas *ouve*. Assim, a composição musical não nasce de uma intenção *a priori*, alinhada a uma orientação crítica. Não se trata de um exercício premeditado, mas sim de algo que inicia com o ato de ouvir/ler o texto. No entanto, no momento da reflexão sobre o objeto criado, pode acontecer de percebermos ressonâncias da teoria na prática (de onde, de fato, toda a teoria deriva). O primeiro capítulo/fragmento, “O Pensieroso”, poderia quase ser lido como

um poema, não estivesse dentro de um romance, numa operação que transforma o Tabu (elemento de valor negativo, que classifica e hierarquiza as diferenças) em Totem (elemento de valor positivo, que promove subversões da lei). O fragmento é composto de 15 linhas/versos de um texto aerado, cheio de espaços, brancos de página, quebras de linha. Além disso, a composição do discurso é feita a partir de cortes secos, justaposição de imagens, de cenas, sem avisos, sem sinais gráficos, sem *fade in/fade out*.⁵ No processo de pegar o violão e testar as sonoridades do texto, a primeira linha com desenvoltura entrou em um *loop*, uma repetição da frase *Jardim desencanto*. Ela foi guia para a primeira parte e acabou virando título da canção, uma via de entrada do personagem Penseroso, palavra cuja sonoridade associa “pensar” e “pesar”. Na sequência, a linha musical se desenvolve e segue *andando, caminhando*, as notas pinçadas, duas, a tônica e a sétima menor, fazem esse movimento de caminhada, pelo braço do instrumento, e o texto acompanha a temática: *O dever e procissões com pálios / E cônegos / Lá fora*; daí um salto gigantesco, da tônica (também representada pelo numeral um) à sétima (são dez semitons de distância) para, em seguida, ir descendo de meio em meio tom (meio tom é sinônimo para semitom, o menor intervalo possível dentro da escala cromática), frágil equilíbrio, quase como uma corda bamba, e novamente o texto acompanha a metáfora musical: *E um circo vago e sem mistério* é então cantado.

Neste momento, corte para outra cena. O violão, que antes pinçava apenas duas cordas, agora faz acordes cheios, utilizando-se da técnica de dedilhado. A harmonia se sustenta em dois acordes consonantes: a paisagem mudou. *Urbanos apitando nas noites cheias / Mamãe chamava-me e conduzia-me*: neste momento da condução, a harmonia se movimenta e vai passando/conduzindo por outros acordes dentro da escala, até ser interrompido por um acorde que deixa suspenso, que dá uma certa tensão, em que a letra acompanha: *para dentro do oratório de mãos grudadas*.

Nova quebra rítmica e harmônica. Um simulacro de voz de mãe professoral, uma certa brincadeira com um tom meio operístico, meio satírico. No texto, sinal gráfico de representação de discurso direto: – *O Anjo do*

5 “Trata-se de transições relativamente lentas e suaves. O Fade In normalmente é aplicado no início onde o som começa relativamente baixo até atingir o seu volume original. [...] O fade out normalmente é aplicado no fim da narração, música ou efeito. O som está no seu volume original e começa a ser baixado lentamente até chegar ao silêncio completo, ou quase.” Disponível em https://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/educacao_som_fadeinfadeout.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus. Nova quebra rítmica e harmônica, esta já é a quarta mudança em um texto/música tão sintético. Três acordes são intercalados, um deles é diminuto (aquele intervalo condenado pela Igreja Católica na Idade Média, por ser considerado do demônio) e terá atenção especial no final. O texto/canto vai, num tom mais grave: *Vacilava o morrão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.*

A palavra *vermelhava*, que coincide com o acorde diminuto, dá a deixa para a harmonia permanecer imóvel, apenas nesse *acorde proibido* (figurando o rubor do garotinho ante o manequim que expõe o corpo feminino). Agora, o texto/canto lembra muito uma ladainha, uma melodia inicialmente baixa, quase sem variações melódicas na altura (marcando o ritmo compenetrado da oração). Novamente, marcação de discurso direto: – *Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres*, até aí parece mesmo uma reza, uma ladainha tradicional, mas, de repente, na frase seguinte a melodia dá um salto, um arroubo, vai se tornando entusiasticamente eufórica, conforme canta *as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres*. Neste momento, a frase *Para que pernas nas mulheres* entra em um novo *loop*, à maneira do começo da música, o verso é repetido algumas vezes, em um crescendo, em que a repetição aumenta a tensão, uma preparação para o encerramento, que vem com a última palavra, e com ela a mudança, a saída daquele acorde diminuto para um acorde menor natural, que dá a sensação de fechamento, de repouso, finalmente cantando *amém*.

Da leitura desse capítulo/fragmento do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, que visualmente parece um poema, reverberou a canção objeto, *Jardim desencanto*. Os parâmetros construtivos da obra oswaldiana são de tal maneira intrínsecos ao seu texto que, mesmo em uma conversão, em uma tradução, em uma transcrição poética, não podem ser desassociados do novo objeto criado.

Em entrevista para a revista *Pesquisa Fapesp*, Luiz Tatit, ao comentar sobre a canção brasileira, diz que “A melodia saía da fala e depois eram dados os contornos. O grande trunfo seria emitir a melodia e depois estabilizar aquilo para ser repetido sempre da mesma maneira. É esse o desafio do cancionista.” (2016). Assim, se no texto oswaldiano já há uma busca da linguagem informal, da linguagem falada, se já há a busca de escrever textos para serem lidos, se já há essa busca da oralidade na produção

textual, como diz Beatriz Azevedo, que “A partitura rítmica do *Manifesto Antropófago* parece ressaltar a *oralidade* do texto, induzir à *performance* e à leitura coletiva, na presença de uma audiência” (2018, p. 98), era natural que houvesse (para ser ouvida) uma canção nas entrelinhas de *Miramamar*.

Em contraponto com o seu colega de modernismo, o poeta Manuel Bandeira, notoriamente conhecido pela sua musicalidade, lirismo, que tem diversos poemas musicados por diferentes autores, compositores, músicos, e até mesmo pelo próprio Mário de Andrade, que teve sua música e vocação musical explicitadas por Iara Rennó, Oswald parece fazer mais sentido dentro das palavras de Tatit, na mesma entrevista, sobre a distinção entre canção e música: “Via que eram coisas muito diferentes e me perguntava por que todo cancionista que eu conhecia e de que eu gostava não sabia música. Isso precisava ser explicado. Canção não é música”. Ou, como explicou Oswald de Andrade:

tudo em arte é descoberta e transposição. O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve. De resto, achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar o seu caráter (*apud* Azevedo, 2018, p. 100).

O comentário crítico de Oswald de Andrade explicita um método de criação baseado na tradução (“descoberta” e “transposição”), conferindo relevo à materialidade sonora da língua como dimensão do trabalho literário. Assim, a palavra contém a canção, que vai ser transformada em fonograma, receber outros instrumentos e sonoridades, colagens, *samples*, será *produzida*, editada. Nesse processo, não será possível deter a mistura de elementos que se agregam de uma tradução à outra, de uma devoração à outra: computadores e outros artificios tecnológicos misturam-se a sons, vozes e ritmos corporais das performances indígenas.

Da antropofagia ritual indígena à filosofia original oswaldiana, do som-silêncio assentado no pé do primeiro Tupi aos computadores que processam textos, imagens, sons e vídeos, há um longo percurso de encontros e desencontros na história das relações entre o mundo “civilizado” e o “selvagem”. Nesse caminho-percurso, a antropofagia proposta por Oswald de Andrade abre-se à possibilidade de gerar conhecimento e arte na perspectiva do “bárbaro tecnizado”, figura-síntese de um pensamento que não separa natureza e cultura, de acordo com a dialética explicitada no ensaio

“A crise da filosofia messiânica” (Andrade, 1991). O bárbaro tecnizado é, em suma, o antropófago, inventor de uma linguagem capaz de absorver as potências criativas liberadas no encontro com o outro, que se dá, desde os primeiros contatos entre ameríndios e europeus, em chave musical, chamando a atenção para a alegria originária do corpo, em harmonia com os sons que entoam o espírito que nele habita. Nesses termos, desentranhar do discurso vanguardista do romance de Oswald de Andrade ecos de uma sonoridade tupi é uma tentativa de unir aquilo que foi separado na origem da civilização, dando lugar às potências híbridas e transfiguradoras, capazes de alargar a compreensão do humano. Ao final, apontando para o horizonte de uma utopia antropofágica, a pergunta do personagem Machado Penumbra, no prefácio de *Memórias sentimentais de João Miramar*, segue reverberando: “Será esse o brasileiro do século XXI?”

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar: obras completas*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1993.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: NUNES, Benedito (org.). *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messiânica. In: NUNES, Benedito (org.). *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1991.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

CAMINHA, Pero Vaz. In: CASTRO, Silvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: *Memórias sentimentais de João Miramar: Obras completas de Oswald de Andrade*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: A estratégia interdisciplinar. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, RJ, n. 1, p. 9-21, mar. 1991

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista Mana* 2, 2, p. 115-144, 1996.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2017.

FERRARI, Márcio. Luiz Tatit: A forma exata da canção. *Pesquisa FAPESP*, São Paulo, ed. 246, ago. 2016. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/luiz-tatit-a-forma-exata-da-cancao/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

JECUPÉ, Kaká Werá. *Terra dos mil povos*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÉRY, Jean. *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Biblioteca do Exército Editora, 1961. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0ByMR-Q3bAxEvTZ1lmYmlXUHIUd2s/edit?resourcekey=0-Wt-w8-X6CYNHn-PIovzr-cw>. Acesso em: 12 ago. 2022.

NODARI, Alexandre. Transformar-se em nós-outros. *IHU: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n. 543, 2019. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7686-transformar-se-em-nos-outros>. Acesso em: 12 ago. 2022.

PROGRAMA DE FORMAÇÃO CONTINUADA EM MÍDIAS NA EDUCAÇÃO – RÁDIO. Oficina de Rádio Recursos de Áudio na WEB, [s.d.]. Disponível em: https://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/edicaosom_fadeinfadeout.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

SANTOS, Jucicleide Pereria Mendonça dos; FIOROTTI, Devair Antônio. *Do Parixara ao Areruaia*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2020

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RENNÓ, Iara. *80 anos de Macunaíma, por Iara Rennó*. 2018. Entrevista oral. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/80-anos-de-macunaima-por-iaara-renno/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*. [S. l.], n. 157, p. 55-72, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062>. Acesso em: 24 fev. 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i157p55-72.

Canto a contrapelo: poesia e música popular em João Cabral

Roniere Menezes

*Minha música vem
da música da poesia
de um poeta João
que não gosta de música
(Caetano Veloso)*

Literatura e música

Neste trabalho, pretendemos tratar um pouco da questão musical em João Cabral de Melo Neto tomando como base cantos populares. Como sabemos, o poeta, nascido em Recife, em 9 de janeiro de 1920, não tinha muito apreço pela linguagem melódica. Mas, se tomarmos como objeto de análise os poemas do autor voltados à temática musical, à imagem do canto, do cantor, da cantora – além de alguns ensaios e entrevistas que tocam na questão –, podemos criar uma boa base para a avaliação de todo o seu projeto literário. Isso não significa que João Cabral tenha se detido, ao longo da obra, a explorar as relações intrínsecas entre a linguagem literária e a musical, ainda que em algumas produções isso ocorra de modo cuidadoso e expressivo.

Em “Da função moderna da poesia”, texto de 1954, Cabral observa que a poesia deveria explorar os novos meios de comunicação, como o rádio, o cinema, a televisão, não apenas com leitura episódica, mas adequando a literatura aos sistemas tecnológicos. A poesia poderia também se reapropriar de alguns gêneros literários esquecidos a partir do século XIX, quando, segundo João Cabral, com a inflação do “eu”, a poesia passou a ser vista como sinônimo de lirismo. Desse modo, poderia voltar à cena – sob novos moldes – a poesia narrativa, a didática e a pastoril. Para o poeta crítico, deveria ser evitado o rebaixamento da boa literatura em canções populares ou na poesia satírica (Melo Neto, 1999, p. 769). Depreende-se desse argumento a ideia da separação entre letra de canção e poesia de livro, ou seja, cada compositor ou poeta lidaria com o seu ofício.

Benedito Nunes, ao tratar do rompimento do poeta com o lirismo, escreve excelente reflexão que aborda como a escrita de João Cabral almeja redescobrir expressões populares em desuso para tentar eliminar o lirismo individualista comum desde o Romantismo e também para tentar alcançar uma maior comunicação com o público leitor. Segundo o crítico paraense:

[...] as espécies tradicionais de verso e de estrofe, mais frequentes em João Cabral, são as menos “literárias” e mais ligadas à tradição popular: os metros menores, encontrados nos romancieiros, e as quadras, que se aproximam mimeticamente da trova dos cantadores. Segregadas, depois do romantismo, e quase inutilizadas na lírica moderna, quando da estratificação da arte rural na sociedade urbana da era industrial, essas formas de verso e de estrofe, afeiçoadas, pelo lado de sua subsistência anônima, de índole folclórica, à sensibilidade mediana, adquiriram certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize. Ora, é na preponderância do individualismo moderno, o qual se manifestou, no campo da poesia, por uma necessidade de pesquisa formal, levada a cabo intensiva e extensivamente, gerando poéticas no lugar de uma arte poética, que João Cabral vê um dos obstáculos à comunicação da poesia. (NUNES, 2007, p. 113-114)

No texto “Agradecimento pelo prêmio Neustadt”, de 1992, Cabral assinala que o lirismo foi, originalmente, um gênero criado para ser cantado. Com a ampla divulgação de canções populares pelo mundo, o lirismo literário restringiu-se a um pequeno círculo. O lirismo contemporâneo estaria fortemente presente na canção popular, fato que liberaria a poesia escrita a percorrer os caminhos da “exploração da materialidade das palavras e da organização de estruturas verbais” (Melo Neto, 1999, p. 800). Segundo o autor, esses aspectos não se relacionam ao que romanticamente é definido como inspiração ou intuição: “[...] creio que o lirismo, ao achar na música popular, os elementos que o completam e lhes dá prestígio, liberaram a poesia escrita e não cantada, e permitiram-lhe que voltassem a operar em territórios que outrora lhe pertenceram” (Melo Neto, 1999, p. 800).

Em debate ocorrido na UFRJ, em 1993, João Cabral assinala:

Eu tenho a impressão de que a verdadeira poesia lírica hoje está sendo feita pelos compositores de música. Os grandes líricos do Brasil hoje chamam-se Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda. A poesia lírica exige, nasce, geminadamente, com a música. [...] a música popular é uma coisa viva e que satisfaz à necessidade de lirismo que

tem o ser humano. [...] A poesia lírica grega era uma poesia para ser cantada assim como a poesia lírica romana e a poesia dos trovadores nas cortes da Provença, mas já o Poema de Cid não era poesia para ser cantada, o Gonzalo de Berceo, na Espanha dos séculos XII, XIII, também não. A poesia lírica é uma poesia para ser cantada. Em todos esses poetas que fazem lirismo em verso, não há compositor que possa pôr música naquilo. Um único caso é o Vinicius de Moraes [...]. Vinicius tinha um ouvido musical extraordinário e, depois de ter escrito a grande poesia dele, se dedicou quase exclusivamente à canção popular. Como era um lírico excepcional, ele trouxe qualidade para a música popular, que, até então, era composta de músicas relaxadas, sem maiores qualidades literárias, com exceção do Noel Rosa, mais velho. Vinicius trouxe um gosto literário, uma experiência literária para a canção popular, para o lirismo, portanto, do qual se beneficiaram todos os cantores que vieram depois. Vinicius foi um dos criadores da bossa nova. E eu acho que todos esses cantores que vieram depois são mais ou menos derivados da bossa nova (Melo Neto *in* Secchin, 2020a, p. 529-530).

Sabemos que a música está presente em toda a criação do autor por meio do ritmo e da métrica não convencionais, das rimas toantes (vindas da tradição ibérica clássica e que começam a aparecer a partir do poema “O rio”), do timbre, do pulso, das cadências sonoras dissonantes, da sintaxe às vezes entrecortada, não fluente, como acontece em “Tecendo a manhã”. Antonio Carlos Secchin, discorrendo sobre a oposição clássica entre consoante e vogal, lembra que a poesia geralmente é associada à tradição melódico-vocálica e pontua: “João Cabral [...] será o cultor das consoantes. Declara guerra à melodia, ao considerá-la entorpecente, fonte da distração, e valoriza a áspera sonoridade dos encontros consonantais, que fogem à suave melodia da vogal” (Secchin *in* Melo Neto, 2020, p. 9).

Alguns dos textos cabralinos podem ser musicados, como percebeu Chico Buarque de Holanda nos anos 1960, por meio de um trabalho realizado para o espetáculo *Morte e vida Severina*. Podem mesmo oferecer leituras ritmadas, “percussivas”, como faz Lirinha, do *Cordel do Fogo Encantado*, nos anos 2000, por meio da leitura de *Os três mal-amados* (fala de Joaquim). Cátia de França, em “Não há guarda-chuva”, realiza trabalho musical a partir de intertexto com o poema “A Carlos Drummond de Andrade”, iniciado com a estrofe: “Não há guarda-chuva/ contra o poema/ subindo de regiões onde tudo é surpresa/ como uma flor mesmo num canteiro” (Melo Neto, 1999, p. 79; França, 1980).

Há muitas sonoridades presentes nos poemas de João Cabral à espera de compositores, intérpretes que possam trazê-las à tona e, talvez a contrapelo do interesse do autor, desvelar a rica, diversa e pouco convencional musicalidade presente em seus versos. Isso não significa, obviamente, que esse trabalho seja necessário. Revela-se, antes, como sugestão de ampliação dessa criação ao campo expandido da literatura. Por meio de outros suportes e meios de comunicação, podem ser oferecidas aos leitores outras possibilidades de contato com as criações do poeta. A peça teatral *Morte e vida Severina*, com direção de Roberto Freire, de 1965, e o especial *Morte e vida Severina*, realizado pela TV Globo em 1981, com direção de Walter Avancini, que traz Elba Ramalho como rezadora e cantora de excelências (incelências), cumprem esse papel de aproximar a literatura do público maior.

No carnaval de 1996, a Escola de Samba Império Serrano realizou desfile tratando da luta contra a fome e da importância da reforma agrária. A atriz Tania Alves fez uma representação do auto *Morte e vida Severina*. Mas o “insensível” Cabral, de forma provocativa, assinalava não ter nenhum interesse pelo carnaval carioca. O samba, para ele, era o exemplo da monotonia: “E o desfile das escolas de samba, que horror, aquelas fantasias são de um mau gosto! O que o Brasil tem de negativo está nas escolas de samba” (Melo Neto *in* Marques, 2021, p. 487).

João Cabral assinala ter aprendido com Murilo Mendes “dar preferência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (Melo Neto *in* Campos, 1992, p. 80). Nos poemas que trazem algum diálogo com a música, alguma menção à canção, esse ponto permanece evidente.

No prefácio do livro *João Cabral de Melo Neto: obra completa*, Marly de Oliveira assinala que o poeta trazia “uma inata predisposição para *ver*, muito mais que para *ouvir*, que, naturalmente, repudiava todo tipo de música, mas sobretudo a melodia, a musicalidade do verso [...]” (Oliveira, 1999, p. 16).

Como notamos, além da própria confecção poética, percebe-se em Cabral um discurso constante, talvez até performático em alguns momentos – o que pode interferir nas avaliações sobre sua obra –, relativo à ideia de que ele almejava desvincular-se totalmente da poesia sonora, melodiosa, lírica. Por extensão, o autor acaba distanciando-se também do gênero canção. Mas, como pretendemos demonstrar, como a poesia vai além do

lirismo, a música vai além da melodia e eclode na poética cabralina de diversos modos.

Arte como cafeína

Deve-se notar que, assim como ocorre em geral com a produção cabralina, os poemas ligados à música flamenca revelam – além de conceitos, inclusive metalinguísticos – o interesse do autor em construir imagens, pintar quadros. Esses textos aproximam-se ainda da linguagem cinematográfica. Poemas ligados à música espanhola às vezes aparecem como ricas construções imagéticas, espécies de definições a respeito de como o “sujeito poético” percebeu uma cena, uma performance, como se quisesse captar o instante em que certo objeto relampeja despertando a sua atenção e, por que não, a sua sensibilidade. A música nordestina, ao contrário da flamenca, aparece mais frequentemente em João Cabral por meio de um clima, de uma atmosfera, de um andamento rítmico, da inserção da personagem em certa circunstância da vida cotidiana, e menos por meio de imagens detidas no gênero, no estilo, na expressão musical, no palco, no ato artístico.

Muito comumente, na obra de Cabral – ainda que os poemas sobre canção estejam dotados de ritmo, sejam conceituais e busquem combater a melodia langorosa –, o aspecto plástico, imagético, construtivo torna-se mais acentuado, mais perceptível, mais pujante que a linguagem musical. Por outro lado, diversos poemas trazem, sob as imagens, fortes marcações métricas que lhes sustentam, como andaime. Por mais que queira desviar a atenção do aspecto musical de suas invenções, o poeta diplomata não consegue fugir totalmente da sonoridade. A música situa-se na armação textual, mesmo que torta, quebrada, irregular, serial. Se observarmos bem, em alguns poemas que trazem algum dado ligado à canção ou à oralidade, o autor busca trabalhar com ritmo bem articulado, com rimas, mesmo consoantes, e versos em redondilha maior, como ocorre em “Pregão turístico do Recife”, de *Paisagens com figuras*: “Aqui o mar é uma montanha/ regular, redonda e azul,/ mais alta que os arrefices/ e os mangues rasos ao sul” (Melo Neto, 1999, p. 147).

Mesmo o inventor de “Fábula de Anfion” sendo exímio construtor de imagens poéticas e se dizer pouco interessado em melodias, sonetos, baladas, ele possuía um ótimo ouvido para o jogo sonoro vocabular. Há, em seus textos, música, marcação, mesmo em forma de ruído, de medidas

pouco comuns. Às vezes, a linguagem poética mescla-se à musical de forma áspera, como em um tecido de anagem. A música revela-se pouco desejada por Cabral enquanto linguagem de sedução fácil, mas signos musicais estão presentes em toda a sua obra. O autor revela-se antimelódico, não anti-musical. Posiciona-se contrário à recepção inativa distraída, colocando-se favorável à ideia do leitor, do ouvinte como coautor, cocriador:

O meu esforço na vida é me fazer acordar. O que eu procuro num remédio ou num autor que eu leio não é que faça adormecer minha consciência, como o romântico, ou essa poesia de cantilena. [...] Eu não quero ser embalado, quero ser acordado. De forma que eu procuro aquelas coisas que aumentem minha consciência da realidade, consciência de mim mesmo e do que eu estou fazendo. Eu procuro uma poesia que fosse como uma cafeína (Melo Neto, 1989, p. 34).

Já em *Pedra do sono*, livro inaugural, de 1942, aparecem dois poemas com o título “Canção”. Termos e títulos ligados à palavra cantada, entoada, flamenca e nordestina aparecem em vários momentos da criação cabralina: *seguirya, bulería, saeta, cante hondo, cante a palo seco, cantaora, cantador, cantora, cantiga de incelença, pregão* etc.

No livro *A voz e a série*, Flora Süssekind lembra que João Cabral não gostava de ouvir palestras – herança das monótonas aulas e preleções do Colégio Marista onde estudara em Recife. Afirmava que a linguagem oral não entrava em sua cabeça. Segundo Flora, essa postura revela “formas de enfatizar um afastamento da vertente mais ‘oratória’ da literatura brasileira, e de afirmar, em oposição, uma primazia da visualidade sobre a melodia” (Süssekind, 1998, p. 33-34). A ensaísta observa que “o afastamento da musicalidade, do auditivo [...] se faz acompanhar [...] meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, etc.” (Süssekind, 1998, p. 33-34).

Devemos assinalar que, se por um lado, mesmo nos poemas que tratam de música, parece haver uma ênfase no aspecto plástico formal, na elaboração da imagem, por outro lado, cumpre lembrar que as noções musicais como ritmo, repouso, tensão, harmonia, dissonância podem também estar presentes nas artes plásticas.

Em carta a Manuel Bandeira, datada de 11 de dezembro de 1951, Cabral coloca-se contra o abstracionismo na pintura, o atonalismo na música, o neoparnasianismo e o esteticismo da geração de 45. Convoca Bandeira a tomar frente contra esses movimentos artísticos. Cita carta

do músico Camargo Guarnieri, publicada em 1950, na qual o compositor paulista, amigo de Mário de Andrade, se coloca contra a “nefanda infiltração formalista e antibrasileira” (Cf. Sússekind, 2001, p. 147) realizada pelo grupo Música Viva, de Koellreuter e outros músicos. Esses propunham a divulgação de Schönberg e do dodecafonismo no Brasil, além da utilização de experimentalismos contrários à linha de estudos apresentada pelo projeto de Música Nacional, baseada na recriação do repertório folclórico local, proposta que teve à frente Mário de Andrade, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e outros. Comparando a miséria brasileira com a europeia, Cabral pensa ser preciso criar outro termo para definir a de seu país. Esse seria um claro motivo para que Manuel Bandeira encabeçasse um movimento contra o cosmopolitismo de certos intelectuais nacionais. Villa-Lobos, José Lins do Rego, Portinari e outros seguirão o criador de *Mafuá do malungo*. Outros, como Octávio de Faria e Adonias Filho, permaneceriam em seu “charco particular, místico-integralista” (Melo Neto *apud* Sússekind, 2001, p. 146). Percebe-se, pela carta, a relação tensa entre Cabral e certas correntes literárias brasileiras e mesmo a compreensão de alguns princípios da chamada música nacional. O texto ainda evidencia os conflitos vividos pelo próprio poeta, que buscava inovar a forma poética, abrir-se a influências estrangeiras, mas sem perder de vista o chão local, as desigualdades sociais e a identidade cultural do país.

Talvez a percepção do autor sobre música atonal e dodecafônica tenha se alterado um pouco a partir de interações com colegas de ofício. Em outubro de 1957, um ano após a publicação de *Morte e vida Severina*, Cabral recebe longa carta de Augusto de Campos em que o poeta paulista explica detalhes da linguagem musical de vanguarda ao pernambucano. Escreve Augusto: “O isomorfismo das 3 artes é impressionante. MONDRIAN, WEBERN, MALLARMÉ” (Campos, 1957). Augusto, ao abordar o significado de “musical”, observa:

quero dizer, em particular, q [*sic*] também este evoluiu e se modificou, a partir de Webern, principalmente, a música, embora não deixasse de ser de base uma arte temporal, passou a incluir o espaço como elemento fundamental (não apenas como pausa-respiração) da composição (Campos, 1957).

O concretista cita como exemplo obras de Webern, Strawinski, Pierre Boulez, Stockhausen, Luigi Nono, entre outros. Lembra ainda que “quando

ouvimos os tambores africanos dos watusi, ou a rítmica do bali, nos damos conta de um outro conceito estrutural de música [...]” (Campos, 1957).

Além de Augusto de Campos, Murilo Mendes, profundo conhecedor de música, conversava muito com Cabral sobre a arte e indicava-lhe discos e livros. Com o tempo, o autor passa a conhecer, cada vez mais, os finos liames que ligavam sua arte poética a outras modalidades de linguagem musical.

O sotaque nordestino

Os poemas cabralinos que abordam a música e a cultura oral nordestina, em geral, tratam de uma memória do passado recuperada pelas lentes e circunstâncias do presente. Alguns são conceituais, outros figuram mais como peças memorialísticas, lembranças esparsas de figuras ou de expressões populares conhecidas pelo poeta na infância e adolescência. “A imaginação do pouco”, de *A escola das facas*, traz a lembrança da inventiva contadora de histórias Sinhá Floripes, conhecida pelo sujeito poético quando criança (Melo Neto, 1999, p. 455-456). Obviamente, na literatura, sempre há o trabalho com a memória, com a imaginação, mas a experiência que desperta a criação revela-se distinta quando o autor está tratando do Brasil ou da Espanha.

Ao contrário da música flamenca, a temática da sedução feminina não se revela importante nos poemas de Cabral ligados à música nordestina. Nas produções relativas a cantos nordestinos, vislumbramos temas ligados à religião, à morte, à dureza da vida, mas também a festas populares, ao jogo, a formas de pensamento e comportamento distintos do rigor racional. Alguns poemas chegam a provocar o humor, devido ao comportamento desviante de algumas personagens.

Em *Morte e vida Severina* há, como sabemos, a descrição da miséria daqueles que morrem antes dos 30. Em determinado momento, o protagonista chega a uma casa em que estão entoando excelências para um defunto também de nome Severino, enquanto, do lado de fora, um homem realiza paródias dos versos dos cantadores (Melo Neto, 1999, p. 177). Mais adiante, quando, em busca de emprego, o retirante se aproxima de uma mulher, à janela de um casebre, esta lhe pergunta:

Esta vida por aqui
é coisa familiar;

mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
(Melo Neto, 1999, p. 180).

Após ouvir o retirante dizer que já velara muito defunto, mas não sabia rezar, ouve a resposta da senhora:

Pois se o compadre soubesse
Rezar ou mesmo cantar,
Trabalhávamos a meias,
Que a freguesia bem dá.
(Melo Neto, 1999, p. 181).

Percebe-se, portanto, a incapacidade de Severino de cantar, mesmo tendo participado de muitos velórios e enterros. A cena apresenta, ao mesmo tempo, diversas outras habilidades e saberes do retirante, mas o emprego desejado não acontece. Porém, se observarmos a mulher rezadora e cantora, vemos aí um traço que pode possibilitar um diálogo entre a presença da música espanhola e nordestina em João Cabral: assim como no canto flamenco, na canção nordestina a resistência está presente no próprio gesto de cantar, ato frágil. A voz surge do nada e recebe-se “na hora mesma de semear” (Melo Neto, 1999, p. 183), o que possibilita a sobrevivência.

Deve-se ressaltar a presença, na obra do pernambucano – mesmo com toda a poética da negatividade, mesmo com toda a dureza da vida social –, do conceito de devir, da confiança, da resistência. A partir do pouco, do corpo frágil do homem e da mulher comum, do artista, da cantora, do jogador de futebol, do toureiro, da fibra da cabra, revela-se uma potência, uma confiança em outras modalidades existenciais, outras formas de mundo, um desejo de ir além do que é dado pelas condições existenciais.

Ao contrapormos poemas que tratam da Espanha e do Brasil, notamos uma relação entre a fragilidade e a fibra tanto do artista que produz uma arte mais livre, no caso espanhola, como do artista comum, nordestino, que trabalha com a criação mais empenhada, ligada a ações e a eventos do cotidiano. As duas modalidades de arte e artista relacionam-se à poesia. Esta também se revela frágil e resistente, ao buscar erigir, da página em

branco, do vazio do papel, do pouco valor mercadológico e mesmo social da literatura, novos objetos, novas perspectivas, novas formas de sentir – e lidar com – o mundo.

O poema “Vale do Capibaribe”, de *Paisagens com figuras*, retrata a seca, o vazio, a batalha cotidiana que se torna silenciada. Não se consegue transpor o que se vê no território nordestino para o universo cancional. À primeira vista, o espaço parece sugerir produções artístico-literárias, mas ali nada nunca aconteceu em nenhum século, ainda que alguma pedra, algum resto de monumento ou de parede finjam ter havido no local alguma história, ainda que alguma ruína desperte a ideia de que no ambiente houve algum evento que mereça ser lembrado. O que ocorreu foi apenas o fogo, o calor e a luta vã, diária, a que existe contra o deserto, contra a boca sem saliva da terra, luta que os homens empreendem contra a morte:

[...]
raro o pobre romanceiro
da cruz na estrada, mais raro
o crime não rotineiro

com acentos de gesta (ou
as façanhas cangaceiras)
que o vale possa ecoar
e seja cantado em feira.

No mentido alicerce de
morta civilização
a luta que sempre ocorre
não é tema de canção.
(Melo Neto, 1999, p. 152-153).

Uma imagem distinta do sertanejo aparece em “A pedra do reino”, poema de *A escola das facas*, dedicado a Ariano Suassuna. O “sujeito poético” escreve:

Tu que conviveste o sertão
quando no sim esquece o não,
e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem o retirante,
vazio do que nele é *cante*,

nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.
(Melo Neto, 1999, p. 420).

Aqui, o retirante parece alterar-se daquele que é vazio de cante, de vida, em alguém capaz de cantar, de inventar momentos de alegria, de arte e sabedoria, de revelar o que a miséria, o sistema social poderia esconder.

Em “Claros varones”, de *Serial*, são apresentadas quatro histórias de personagens do passado. A primeira trata do administrador José Ferreira. A personagem era religiosa, crente, e sua casa servia de igreja aos engenhos da região:

De lá, muitas noites, chegavam
cantos compridos como os da água,
horizontais, sonâmbulos,
como o rio e seu canto.

E se pensava: os nova-seitas,
em coro, feito as lavadeiras,
lá estão na água de canto,
alma e roupa lavando.
(Melo Neto, 1999, p. 304-305).

No poema, a música, religiosa, aparece distante da casa-grande. Os cantos, ao contrário da escrita poética concisa, exata, profundamente imagética, ainda que prosaica, no caso, revelam-se ligados ao culto evangélico. São compridos, monótonos, “sonâmbulos”, deslizam como o rio. Como sabemos, o poeta assinalava ser avesso à linguagem musical mais convencional, fluida, deslizante. O poema ainda aproxima o canto horizontal religioso do coro de lavadeiras. Ao cantarem na igreja, homens e mulheres parecem estar ao mesmo tempo lavando a roupa e a alma, totalmente imersos, entregues ao êxtase propiciado pelas notas, pelos ritmos musicais. Nada, portanto, mais distante do fazer poético cabralino que busca a lucidez, o distanciamento do lirismo e da inspiração.

A quarta história de “Claros varones” revela-se uma anedota sobre Severino Borges. Quando vinha o período do pastoril – época de reza, canto, dança –, a personagem saía do pote limitado e seco que vestia e se lançava ao mundo em busca de prazeres existenciais (Melo Neto, 1999, p. 306).

Percebe-se, nos poemas de Cabral voltados à ideia de canção popular, uma grande atenção a artistas estrangeiros de destaque. Quando trata

da música espanhola, o “sujeito poético” explicita a importância do gênero flamenco, cita os nomes dos artistas – assim como faz com os toureiros –, constrói ótimos poemas metalinguísticos, elogia o cantor, a cantora, o instrumentista. Aproxima seu olhar e seus ouvidos da linguagem, do corpo do(a) artista. Cabral dizia que convivia com vários deles em bares e cabarés espanhóis. Nota-se aí uma diferença em relação à cultura popular brasileira.

Em “A descoberta da literatura”, de *A escola das facas*, texto de caráter autobiográfico, percebemos quando a criança ficara com receio de ser recriminada pela família por estabelecer relação estreita com os trabalhadores da fazenda que lhe pediam para ler literatura de cordel. Para Luiz Costa Lima, a criação do poeta-tipógrafo funcionaria como um sintoma desse medo de ser descoberto interagindo com os cassacos. Observamos, por meio dessa leitura, que o pernambucano sempre busca escamotear, domar os traços ligados à literatura oral, em busca de construções mais lúcidas e meticulosas. Acrescentado ao trauma infantil, viriam os críticos, os poetas e artistas mais exigentes em termos formais, a quem o autor não queria desapontar com produções mais comunicativas e talvez por isso menos elaboradas artisticamente (Cf. Lima, 1968). Parece que a distância da terra natal oferece ao escritor-diplomata a oportunidade de vivenciar, com menos culpa, a cultura popular, inclusive os cantos religiosos espanhóis.

Deve-se ressaltar que, durante os anos em que João Cabral viveu no exterior, aconteceram diversos movimentos musicais no Brasil, com nomes, inclusive nordestinos, que reinventaram a música brasileira. Mas tudo passa ao largo da criação cabralina. Cantores, músicos, compositores brasileiros não recebem lugar nos livros do autor, como ocorre com pintores, escritores, engenheiros, arquitetos e jogadores de futebol. Dado que revela o afastamento do aedo diplomata da expressão artística bem característica de seu país. Ainda que compositores populares sejam citados em entrevistas e elogiados, não se tornaram títulos ou temas de poesia.

As produções que abordam canções tradicionais nordestinas aparecem em escala muito menor na obra, prevalecendo o anonimato dos artistas, os cantos folclóricos, as figuras populares. A canção flamenca é grandiosa, maior, de caráter mais individual; a outra, brasileira, nordestina, é mais simples, menor, de ordem mais comum, coletiva, ligada muitas vezes àquilo que Mário de Andrade chamou de arte empenhada – isso é, relativa a algo prático, ao trabalho, à religiosidade, a momentos fúnebres – ou mesmo a festas profanas onde imperam o humor, a brincadeira, traços do

imaginário popular. O frevo, por exemplo, é muito elogiado em entrevistas como algo estridente que desperta o poeta, coloca-o pra cima, mas quase não aparece nos poemas. O flamenco já “seduz” o artista da palavra pela sua capacidade de explosão.

O gênero musical popular pernambucano é citado em passagem de *Auto do frade*. Mas a menção ao frevo, no caso, se faz por ausência, pois este ainda não existia:

- Não há música, é verdade,
ainda não se inventou o frevo.
 - Mas no cortejo que assistimos
há mais luxo do que respeito.
 - Querem ver o réu, mas de cima,
é atração pelo que faz medo.
- (Melo Neto, 1999, p. 474).

Seguindo a peça, a “Gente das Calçadas” relaciona a procissão que passa ao carnaval; em ambas há a ideia do espetáculo. A imagem do evento carnavalesco coloca-se em contraposição ao medo despertado pela procissão armada que levava, calado, Frei Caneca à força:

- A gente está com muito medo
da cheia de gente, da súcia.
 - Mas não temem o carnaval,
embora a gente se massacre.
-
- sabem que no Carnaval, toda
a gente, em mil gentes, se parte.
 - Cada um monta seu carnaval,
solto na praça, sem entraves.
Cada um segue pelo seu lado
e cada mais há que os engate.
- (Melo Neto, 1999, p. 476-477).

Em ensaio sobre o livro de Cabral relativo à figura marcante e solitária de Frei Caneca, escreve Alfredo Bosi:

O subtítulo traz a indicação fundamental: o *Auto do frade* é um “poema para vozes”.
Nessa polifonia o solo é raro e tem a força do contraste. Frei Caneca fala pouco, fala tenso. O seu verso, em geral redondilho maior, é mais firme e cadenciado que os octossílabos e eneassílabos do coro.

É a voz que interpreta e que julga, pois tudo aclara com a sua perspectiva de rebelde batido mas ainda insubmisso. Falam mais do que ele os beleguins; e fala o tempo todo a “gente” espalhada nas calçadas, no adro, no largo, no pátio, pontos fixos do cortejo. (BOSI, 2003, p. 148)

Mudando o foco para o livro *Agrestes*, de 1985, Cabral retoma, entre outros temas, a construção de poemas relacionados à memória infantil. Notamos, na obra, rara passagem na produção do poeta em que este cita trecho de cantiga popular. No poema “Por que prenderam o ‘Cabeleira’”, ao recontar a história de Cabeleira, personagem que vivia escondido nas capoeiras próximas ao engenho e desejou ir ao Recife tentando o impossível: atravessar o mar-canavia, “onde um fantasma é incapaz”, Cabral apresenta a seguinte epígrafe: “Quando me prendêro/ no canaviá/ cada pé de cana/ era um oficiá”. Os versos haviam sido utilizados por Manuel Bandeira no conhecido poema “Trem de ferro”, do livro *Estrela da manhã*, de 1936. Franklin Távora escreveu, em 1876, o livro *O cabeleira*, baseado na cantiga popular que conta a história de Cabeleira, o primeiro cangaceiro nordestino. Desse modo, percebemos que o populário sertanejo pode aparecer, em Cabral, tangenciado pela escrita culta (Melo Neto, 1999, p. 529).

O timbre flamenco

Os poemas cabralinos voltados à canção, ao cante, à música flamenca são, em geral, figuras de um álbum ligado à metalinguagem. Em nossa leitura, parece-nos que as criações relativas à música espanhola apresentam uma maior relação com o tempo presente, espécie de reflexo da experiência do diplomata no exterior, de sua vivência em fase madura como intelectual, poeta. As viagens, a distância do Brasil ofereceram ao “camarada diamante”, na expressão de Vinicius, uma relação mais “atual” com a arte, a música espanhola. O flamenco traz, junto a suas sonoridades, o corpo da cigana dançarina. Suas performances, seus bem realizados movimentos compõem-se com o olhar, o sorriso, o perfume, o figurino. O flamenco relaciona-se a Sevilha, cidade signo da sedução feminina para o poeta. Em “Autocrítica”, o autor define a Andaluzia como “fêmea viva”. O termo “vivo” é extremamente importante na poética cabralina pois significa potência, desejo, fibra. Algo que o amante da Espanha via no flamenco.

Em 1956, mesmo ano em que é lançado o livro *Duas águas*, que reunia as publicações anteriores e os inéditos *Morte e vida Severina*, *Paisagens com figuras* e “Uma faca só lâmina”, João Cabral segue para o consulado de Barcelona, mas mora em Sevilha, onde desenvolve pesquisa no Arquivo das Índias. Os dois anos vividos na cidade fizeram com que o poeta fosse tomado pela música flamenca:

Eu ia muito a esses lugares de flamenco; meus amigos eram cantores, bailarinas, guitarristas de flamenco. Muitas vezes eu fiz festas com eles em minha casa. Chegava um brasileiro amigo meu que queria ver flamenco, eu convidava uns três ou quatro desses artistas pra dançar lá em casa. Eles iam. Eu convivía muito com eles, e vivia muito com a cidade também...

(Melo Neto, 2009, p. 22).

Quanto à relação da poética cabralina com a Espanha, deve-se ressaltar o olhar da “voz poética” para a rápida passagem existente entre o íntimo e o extremo, como ocorre na música espanhola, aspecto que pode ser observado, na virtuosidade do violonista, da dançarina, do cantor. No poema “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, o “arrancar-se” do flamenco inicia-se em si mesmo, da brasa da intimidade. O expor-se, o fazer ao extremo traz a ideia de partir do peculiar, do interior para a conversão àquilo que está na extremidade, no exterior (Cf. Gomide Filho, 2014, p. 143-144). A imagem associa-se ao elogio que João Cabral faz da arquitetura de Le Corbusier, construção que brota pronta, de dentro, revelando-se não decorativa, interessada em “florear” a parte externa dos edifícios, como pensa o poeta sobre obras de Gaudí.

Em “El cante hondo”, “o sujeito poético” privilegia esse gênero andaluz e retoma a ideia de passagem do controle à liberação de energia. O cante *hondo* (*jondo*) – conhecido por Cabral no Sul da Espanha – se faz como uma prosa cantada, dissonante, que retorna novamente a uma mesma nota almejando aproximar-se de sonoridades da natureza, de ruídos e sons de animais, anteriores à linguagem (Cf. Starling, 2020, p. 13). Escreve o “eu poético”: “O cante hondo às mais das vezes/ desconhece essa distinção:/ o seu lamento mais gemido/ acaba em explosão” (Melo Neto, 1999, p. 375).

O trânsito artístico do interior ao exterior, quando se busca ultrapassar limites, desconstruindo as percepções habituais, relaciona-se à noção de “acontecimento”. Este pode ser entendido como inusitada experiência estética, como evento libertário que ilumina algo novo e termina por

questionar as amarras do espaço medido, quantificado. O “acontecimento” abre, de modo inusitado, imprevisto, a percepção a outros sentidos: singulares, incalculáveis, excepcionais, como pensa Derrida (Cf. Fontes Filho, 2012).

A ideia do evento diferencial, presente em poemas espanhóis, ecoa em “A Ademir de Meneses”, poema feito em homenagem ao jogador de futebol nascido no Recife que atuou no Sport e no Vasco da Gama. No texto, o “sujeito poético”, relacionando o atleta ao espaço e à música popular pernambucanos, escreve:

Você, como outros recifenses,
nascido onde mangues e frevo.
soube mais que nenhum passar
de um para ou outro, sem tropeço.
[...]
como você, ninguém passou
de dentro de um para o outro ritmo
nem soube emergir, punhal, do lento:
secar-se dele, vivo, arisco.
(Melo Neto, 1999, p. 391).

Torna-se claro, com os versos, o modo como a voz poética associa campos distintos de atividades por meio da formulação de conceitos. Assim, podemos notar, com clareza, como aparecem, na obra cabralina, os jogos interartísticos pautados pela imagem crítica, a visão aguda de literatura como campo expandido.

Na avaliação da produção do diplomata, quando focamos alguns poemas ligados à canção espanhola, percebemos uma espécie de mensagem ligada ao tom sóbrio, ascético, ao controle dos impulsos, mas também, como observamos, ao agir no extremo no momento certo, como uma nota aguda entoada e sustentada, no limite, pelo cantor de flamenco. Para a “voz poética”, é preciso arriscar para fazer algo diferente, para a vida valer a pena, para se tentar mudar o que está corroído, fétido, mórbido, engessado por séculos de História. O caráter político de Cabral revela-se no movimento de sua escrita. Nesse sentido, há poemas de beleza e inteligência ímpares, dotados de lucidez formal e nítida compreensão do objeto tratado, como “Antonio Mairena, *cantador de Flamenco*”, onde podemos ler:

Existir como quem se arrisca
como nesse cante em que se atira:

o cantador no alto do mastro
por sua voz mesma levantado,

só se tem enquanto a voz tensa,
na medida em que sempre cresça;

[...]

(Melo Neto, 1999, p. 543).

Além de buscar escrever sobre objetos concretos, copo, tênis, lápis, edifício, Cabral almeja objetivar a performance, a cena, o ato da dança, do cante, do drible. Por esse meio, pretende transformar a íntima percepção do que é visto e ouvido em imagens concretas, palpáveis. Ainda que, em alguns momentos, a ideia de exatidão, de montagem construtivista mescle-se a tonalidades surrealistas, como podemos notar no poema acima.

Há outro dado interessante a ressaltar. Mesmo sendo definido como o “poeta do silêncio”, da contenção, as constantes referências a imagens do cantor e da dançarina flamencos trazem a ideia do trágico. Deve-se notar que algumas modalidades da música flamenca revelam um tom lírico, sentimental, o que geralmente é esquecido pelo autor em sua escrita. Este assegura que no flamenco há o amor, mas um amor que esconde o punhal, amor trágico, como pode ser visto no poema “Niña de los Peines”:

O flamenco fala do amor
Como ele, também floralmente,
mas no *flamenco* um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre.
(Melo Neto, 1999, p. 676).

Talvez pudéssemos pensar que, em alguns casos, não seria o canto espanhol a influenciar diretamente a imaginação do autor. O poeta é quem criaria o cantor e a dançarina à imagem e à semelhança do que almeja para sua poética. Extrai dessas figuras reflexos especulares que interessam a suas criações e, ao mesmo tempo, camufla outras que poderiam colocá-las em xeque. Podemos nos lembrar, nesse sentido, da força passional, cultural, ligada ao descontrole da multidão e distante da racionalidade presente em uma corrida de touros em ruas espanholas. Mas a “voz poética” escreve sobre o caráter contido, preciso, centrado como o do Manolete, visto em “Alguns toureiros” (Melo Neto, 1999, p. 157-158).

Cabral relaciona a arte brasileira e a espanhola em “Frevo e flamenco”. O poema, inédito em livro até 2020, figura na produção do autor como aula de filosofia e estética. Já no início da primeira estrofe, lemos: “Viver não vale dormir/ viver é estar acordado”, pois após a morte haverá muito tempo para o descanso. Há, portanto, uma convocação para o despertar, e os dois gêneros de canção funcionam como remédios que podem ativar, como cafeína, ações de homens e mulheres. A segunda e terceira estrofes sublinham a ideia central do artista da palavra:

Viver é estar acordado
viver é ver-se vivendo:
não é o embalo de sonho,
é o despertador do flamenco;

O despertar do frevo
Com seus metais de doer
que não nos deixa dormir
faz nosso viver mais viver.
(Melo Neto, 2020, p. 818).

O ritmo africano

Os poemas de Cabral que trazem imagens do Senegal deslocam a paisagem nordestina e europeia para outro espaço, e essa alteração de perspectiva amplia também a dicção do autor, as modulações textuais. O funcionário do Ministério das Relações Exteriores é tocado pela produção cultural distinta da que seus olhos e ouvidos conheciam, como se dali nascesse outra forma de se entender a própria história literária. A figura do griot estampa algumas criações cabralinas. O poeta revela-se personagem importante na estrutura social de vários países da África Ocidental, atuando nos campos da educação, da informação, do entretenimento. Podemos perceber algumas relações entre o griot e o repentista nordestino. Talvez esteja aí um dos interesses de Cabral pelo artista e por suas performances.

O griot atua como guardião da cultura popular e, por meio de seus repertórios, de seus arquivos, suas declamações, suas danças, seus cantos, contribui para a organização da vida comunitária. O poeta africano conhece a história ancestral de seu povo, o que lhe possibilita enxergar melhor, de forma xamânica, situações do presente.

Gostaríamos de lembrar, de passagem, dois poemas que tratam do griot, presentes na parte do livro *Agrestes* intitulada “Do outro lado da rua”. Em “O baobá como cemitério”, o “sujeito poético” diz serem os griots do Senegal enterrados dentro do baobá, pois apenas essa urna é capaz “de adoçar o hálito ruim/ todo o vinagre e amargor/ que, debaixo da lisonja,/ tem a saliva do cantor”. Em “África & poesia”, a voz do griot é associada à do poeta, político e ex-presidente do Senegal, Senghor, pois “ambas se vestem de molambos, de madapolão ou tussor” para tratarem da África. No continente, a poesia ainda se faz pelo canto, pela oralidade: “Cantar vale celebração”.

Podemos vislumbrar, na figura do griot, a imagem do sujeito que estabelece laços entre povos distintos e atua na tentativa de solucionar conflitos. Por meio desse artista, Cabral – “do outro lado da rua” da formação erudita, dos compromissos consulares – deixa ecoar em sua tessitura linguística o ritmo, a voz e o imaginário africano. O senegalês mostra ao brasileiro novos modos de se entender a relação com a alteridade, acentuando o sentido da “diplomacia menor”.

Teatro e canção

Buscando reforçar nossos argumentos relativos à importância da cultura popular brasileira e espanhola na obra cabralina, vale lembrar alguns pontos da entrevista dada pelo escritor a Antonio Carlos Secchin. Cabral trata da construção de *Morte e vida Severina* e revela que o texto não poderia ser mais denso, já que era uma peça de teatro encomendada por Maria Clara Machado – e que não chegou a ser encenada por ela, como sabemos. Declara o entrevistado: “Pesquisei num livro sobre o folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa”. De acordo com o poeta, o episódio das pessoas defronte ao cadáver, a cena do nascimento, as duas ciganas, tudo estava em Pereira da Costa e sofreu maiores ou menores alterações. O escritor diz ter retomado também aspectos das literaturas ibéricas na construção da dramaturgia: “Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão”. O Brasil aparece com a música: “O encontro com os cantores de incelenças é típico do Nordeste”. Segue o criador: “Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da tenção galega.” (Secchin, 2020b, p. 516-517).

No DVD *Chico Buarque: Bastidores*, Chico fala a respeito das composições que fizeram parte do espetáculo – demarcando que “Funeral de um lavrador” seria uma das criações que ganharam vida própria. Assinala o compositor:

Eu acho que foi a única vez em que eu realmente fiz pesquisa. E eu [me] lembro de uma coisa engraçada que eles usam muito lá que é contra a chamada prosódia da música, que eles colocam a tônica da letra no lugar errado. Isso é muito, muito comum no Nordeste [...]. E eu quis fazer assim, depois as pessoas corrigiam. Eu falei: é pra ser assim mesmo, que é “Esta cova em que estás, com palmos medida/ É a terra que querias ver dividida/ É a terra que querias ver dividida”. O pessoal depois corrigia: “É a terra que querias ver dividida.” Mas eu quis ser Caxias, eu quis ser fiel à pesquisa que eu tinha feito. Ela tinha me custado muito trabalho, então eu queria ser nordestino (Holanda, 2005, grifo do autor).

Por meio da voz, da dicção do jovem Chico Buarque, a canção expressa um caráter melancólico e sóbrio. O andamento revela-se lento, com o prolongamento suave de algumas notas; mas, em alguns momentos, percebe-se, no canto, um aspecto mais contestador, indignado. A entoação, a prosódia e a elaboração melódico-harmônica simples, límpidas e sintéticas apresentam intrínsecos diálogos com a forma textual e as imagens poéticas presentes na criação de João Cabral de Melo Neto.

O poeta assiste à montagem de *Morte e vida Severina* no festival de teatro de Nancy, França, em 1966: “Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que noventa por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música.” (Athayde, 1998 p. 107-109). Perguntado, em debate, se aceitou a música composta por Chico Buarque para a peça, o diplomata dramaturgo responde:

Eu a aceitei desde o primeiro momento. Achei aquela música uma coisa milagrosa, como adaptação a um texto, porque, quando a música é adaptada para um texto de poesia, deforma o verso, ao passo que a música do Chico é extraordinária, pois ela mantém o verso integralmente. Ela não deforma o verso para adaptá-lo à melodia, ela adapta a melodia ao ritmo do verso. Por isso eu acho aquela música realmente um milagre dentro da MPB (Melo Neto *in* Secchin, 2020a, p. 538).

A palo seco: João Cabral e João Gilberto

Em 1960, João Cabral publica, em Portugal, no livro *Quaderna*, o poema “A palo seco”.¹ Ao abordar o canto espanhol, “cante desarmado/ só a lâmina da voz/ sem a arma do braço”, a “voz poética” assinala a importância do grito extremo contra o silêncio, do canto contra a queda, um “*cante* para cima”: “A palo seco é o *cante*/ do caminhar mais lento:/ por ser a contrapelo,/ por ser a contravento”. O canto representa o despojamento, a intransigência em relação ao traço lírico-sentimental. Busca desfazer-se da linguagem ornamental para atingir a própria coisa. Assume-se como o canto do pássaro sem bosque no fio de cobre, mas traz, antes, a imagem do fio “quando sem qualquer pássaro/ dá seu assovio”. Está presente em Graciliano Ramos, no “desenho do arquiteto”, na bigorna, no martelo, no baque surdo do ferro sobre a pedra. O “poema-teoria” de Cabral deseja revelar-se “a palo seco”. Não significa um modo de aceitar resignadamente o seco, “mas de empregar o seco/ porque é mais contundente” (Melo Neto, 1999, p. 247-251).

Acreditamos que “A palo seco” pode funcionar como manifesto da poética cabralina. O artefato poético realiza-se a partir da negação, da retirada, do canto, de tudo o que não é essencial. No poema, ressoam ideias, imagens e, inclusive, versos presentes em outras criações. O texto define com rara qualidade o estilo seco de cantar espanhol, originado em cantos de trabalho, sem acompanhamento de instrumentos musicais. Há uma condensação do projeto literário do poeta-crítico no texto. Percebe-se, em toda a sua trajetória, uma tentativa exaustiva de apresentar o “canto a palo seco”. Segundo Haroldo de Campos, “A palo seco’ pode ser considerado mesmo um poema-lema de todo o poetar cabralino, em sua dureza e em sua enxutez, em seu cortante laconismo” (Campos, 1992, p. 86).

Em 1976, o cantor cearense Belchior lança “A palo seco”, trabalho que pode ser associado, em termos de imagem, à poesia cabralina. Isso ocorre não devido ao canto “sem guitarra”, mas pela presença dos seguintes versos: “Eu quero é que esse canto torto feito faca/ Corte a carne de vocês”

1 “O canto ‘a palo seco’ é uma tradição musical da Andaluzia e uma das formas prototípicas do flamenco espanhol. Grosso modo, ‘a palo seco’ é o canto flamenco ‘a capela, isto é, só a voz, desacompanhada de qualquer instrumento musical (nem mesmo uma mísera e escassa castanhola!)” (Cruz, 2010, p. 4).

(Belchior, 1976). O trecho revela o caráter contundente e cortante do cantar nordestino e pode ser relacionado ainda ao poema “Uma faca só lâmina”.

Em carta a Cabral, escrita de Roma em 2 de maio de 1960, assinala Murilo Mendes sobre a leitura de *Quaderna*, dedicado ao poeta mineiro: “Seria [...] um absurdo pretender que você não canta: canta, sim, mas a palo seco, repito. Será difícil encontrar uma interpretação mais justa do que a sua, da beleza das coisas físicas, materiais” (Mendes, 1960).

Em 1962, escreve Murilo a Cabral:

Sua observação sobre a influência do flamenco como doutrina e não como tema, na sua poesia, interessou-me vivamente [...]. Penso que é difícil furtar-se ao canto, e que há canto também na prosa. Só que há uma gama infinita de cantos, e que seu canto não é evidentemente o de Drummond ou o de Lorca, assim como o canto de Webern não é o de Chopin ou o de Haydn. É um canto seco, o de J.C.M.N., é um canto crítico. De resto cada vez mais acho exato, preciso, o ritmo quaternário. [...] (Mendes, 1962).

Em carta de Murilo a Cabral, de Roma, escrita em 22 de dezembro de 1963, Murilo observa:

[...] “Uma faca só lâmina” e “A palo seco” são algo de formidável, definitivo. Curioso é que v quer liquidar o canto, mas, “secondo me”, não o consegue. Mesmo porque a forma quaternária, quase sempre usada, não o permite. Você renovou o canto, despojando-o de todos os ornatos. É por assim dizer o esqueleto do canto, mas por isso mesmo mais forte (Mendes, 1963).

Para Benedito Nunes, a “ascese depuradora dos sentimentos” presente na poética cabralina reflete-se no austero *a palo seco*: “contraponto de voz aguda e silêncio, todo securo e desnudamento”. Na perspectiva do crítico, o canto “sem ornato, sem música de acompanhamento, silêncio e grito ao mesmo tempo, tem o brilho do metal e o corte de uma faca” (Nunes, 2007, p. 101).

Gostaríamos, nesta parte do ensaio, de trazer à discussão alguns trechos do livro *O balanço da bossa*, de Augusto de Campos, para tentarmos reforçar a ideia aqui defendida relativa a ressonâncias da canção popular na poética de João Cabral (ou seriam os reflexos da poética cabralina na canção popular?). De acordo com o poeta e crítico paulista:

Nara Leão, Carlos Lira, Edu Lobo ou Chico Buarque (como intérpretes), e mesmo o Geraldo Vandré de *Canção Nordestina*, não fogem a uma fundamental enxutez interpretativa, característica da BN. E a própria música popular nordestina, cuja influência se tem feito sentir mais recentemente nos caminhos da BN, não está alheia a essa problemática (Campos, 1978, p. 56-57).

Segundo Augusto de Campos, a nova música popular parece contar com uma constante – ligada a certa agressividade performática – que se relacionaria à proposta presente no poema “A palo seco”: “não o de aceitar o seco/ por o resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente”.

Augusto conclui a reflexão lembrando-se da apresentação de João Gilberto no festival de Carnegie Hall, em 1962. Ao contrário de outros músicos brasileiros que se apresentavam cheios de trejeitos, João pediu uma cadeira, um microfone e cantou de modo enxuto, preciso e inovador:

E foi dessa maneira, sem concessão alguma, com seu “cante a palo seco”, seu “cante desarmado:/ só a lâmina da voz, / sem a arma do braço”, que este “João de nada” fez tudo: ensinou voz e música ao mundo. Quaisquer que sejam as novas direções da nossa música nova, não nos esqueçamos da lição de João (Campos, 1972, p. 57).

Música serial

A poesia de Cabral recebe influências de expressões tradicionais ligadas à oralidade, de estruturas musicais relacionadas ao frevo, ao flamenco, da linguagem dos gritos, e pode ser associada ao dodecafonismo e ao atonalismo, mesmo com as desconfianças do poeta quanto à criação artística sem vínculo com o território brasileiro, como vimos. Cumpre lembrar que *Serial*, de 1961, revela-se um trabalho muito bem construído em termos formais e possibilita o diálogo com o método musical denominado Serialismo. Segundo Haroldo de Campos:

Em “Serial”, a linha de fusão das duas águas é desenvolvida através do princípio da composição em série (ocorrente em outros domínios artísticos, como o da música dodecafônica e o da pintura construtivista). Para JCMN esta solução foi natural, pois uma de suas constantes estilísticas é a técnica de repetições (os símiles paralelísticos de O cão sem plumas poderiam ser vistos já como verdadeiras séries

semânticas e a padronização do módulo compositivo. Daí a serializar seus poemas era apenas um passo. A série é temática (mesmo tema) e formal (mesmo número de quadras) (Campos, 1992, p. 87).

No livro cabralino, todos os poemas são divididos em quatro estrofes e trazem experimentações métricas raras que vão se alternando em séries como em uma partitura. Uma das diferenças do livro com a concepção dodecafônica está no fato de o poeta nunca elidir o humano, pois esse seria um modo de conectar-se aos leitores, à vida social.

Pode-se sugerir, ainda, uma aproximação entre algumas criações de Cabral da música minimalista, quando pensamos na repetição de alguns trechos sonoros, com pequenas variações. Em “A lição de poesia”, de *O engenheiro* (Melo Neto, 1999, p. 78), podemos ler: “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta”. A mesma questão reaparece no poema “Graciliano Ramos”, de *Serial*, quando lemos: “falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca://[...]” (Melo Neto, 1999, p. 311). João Cabral sabe trabalhar com poucas palavras: “pedra, sol, luz, Recife, sertão, mulher, poema, Sevilha, bailadora, Andaluzia”, como nos lembra Antonio Carlos Secchin (Secchin, 2020b). E há uma outra questão fundamental: para Cabral, não existe palavra poética anterior ao poema. Tudo, toda palavra cabe no poema. Essa mesma noção está presente em composições de Marco Antonio Guimarães, de Smetak e outros compositores contemporâneos, contrários a sequências melódicas convencionais, reconhecidas, agradáveis ao ouvido comum. De acordo com Antonio Carlos Secchin, para Cabral, os signos flor, lua, estrela, retirados da estante da tradição lírica, não seriam elementos imprescindíveis à criação do poema. Na perspectiva do nordestino, o fundamental seria a estruturação verbal (cf. Secchin, 2020b).

A álgebra, a métrica e a flauta

Neste estudo, sobressai a importância dada por João Cabral a elementos da cultura, da oralidade, da poesia e mesmo da canção popular, muitas vezes esquecidas pela linguagem poética moderna. Ao abraçar determinados gêneros e expressões ligados ao imaginário do povo, o poeta pretendia ao mesmo tempo colocar freios ao individualismo lírico e questionar o formalismo da linguagem moderna que pode se apresentar desprovida de laços comunicativos com o leitor. Muitas vezes, Cabral coloca-se de

modo distante em relação à canção popular, em outros momentos escuta de modo atento, próximo, algumas de suas manifestações, aquelas que o despertavam, colocavam-no atento, integrado às forças criativas do mundo.

O projeto literário de Cabral revela-se, como sabemos, herdeiro de diversas conquistas da modernidade artístico-literária, mas é tocado fortemente pelo ritmo e pelo tom popular – muitas vezes rude, seco, nada lírico –, ainda que esse aspecto apareça pouco em análises relativas à criação do escritor. Nesse fio de linha, ou nesse fio de navalha, ele se equilibra, buscando dialogar com linguagens de vanguarda, relacionar-se com o *ethos* comunitário e, ao mesmo tempo, enfrentar dilemas político-sociais.

João Cabral construiu uma obra singular que o coloca entre os maiores poetas do século XX, no mundo. Desejava, com sua poesia, atualizar a *machine a émouvoir*, a máquina de comover, de Le Corbusier. Máquina construída com cálculo, razão, frieza, mas que poderia emocionar o leitor. Abriu caminhos para novas formulações artísticas e literárias no Brasil e na Espanha. Em relação à música, percebemos que, por mais que desejasse jogar sua flauta aos “peixes surdos-/mudos do mar”, como ocorre em “Fábula de Anfion” (Melo Neto, 1999, p. 87-92), o instrumento sempre voltava às suas mãos. Assim, compunha suas peças estridentes, explosivas, dissonantes, dotadas de rimas toantes, aliteraões inusitadas, imagens inovadoras, medidas incomuns que visavam colocar o leitor de pé, despertá-lo. Mesmo lidando com duras situações sociais, o poeta sempre acreditava no devir, na resistência, na potência transformadora da arte, da vida. Entoava esse recado por meio da fina elaboração literária. Assim, como vimos, aproxima, com todas as diferenças, os poemas que tratam do flamenco dos que abordam canções brasileiras. Os textos que tratam de música, às vezes figurando em lugares menores na crítica, podem ampliar bastante as avaliações relativas à obra cabralina.

Referências

ABRANTES, Bebeto (Direção e roteiro). *Recife Sevilha*. Rio de Janeiro: Giros Produções, 2003.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BELCHIOR, Antônio Carlos. *A palo seco*. In: *Alucinação*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CAMPOS, Augusto. *Carta a João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, 24 out. 1957. Arquivo João Cabral. Fundação Casa de Rui Barbosa.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978 (Série Debates).

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CRUZ, Celso Donizete. Apresentação. *A palo seco: escritos de filosofia e literatura*, Aracaju, UFS, CECH, ano 2, n. 2, 2010.

FONTES FILHO, Osvaldo. *Uma “possibilidade impossível de dizer”*: o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida. *Revista Trans/Form/Ação*. Revista de Filosofia da Unesp, Marília, SP, v. 35, n. 2, p. 143-162, maio/ago. 2012.

FRANÇA, Cátia de. *Não há guarda-chuva*. In: *Estilhaços*. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980. Disponível em: <https://www.immub.org/album/estilhacos>. Acesso em: 18 mar. 2020.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. *Antilira do eu, anteverso da morte, antiode do amor*: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, 2014.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: Bastidores (DVD)*. São Paulo: RWR Comunicações, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Vinicius*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARQUES, Ivan. *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas de Antonio Carlos Secchin com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELO NETO, João Cabral de *apud* CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 80.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. *Revista 34 Letras*, n. 3. Rio de Janeiro, mar. 1989.

MELO NETO, João Cabral de. Conferência seguida de debate, pronunciada por João Cabral de Melo na Faculdade de Letras da UFRJ, no dia 29 de junho de 1993. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a Bebeto Abrantes e Belisário Franca para o documentário *Recife Sevilha: João Cabral de Melo Neto* (2003). São Paulo: *Sibila: Revista de poesia e Cultura*. Conversas com João Cabral de Melo Neto, ano 9, n. 13, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a Marcelo della Nina *apud* SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 32.

MENDES, Murilo. Carta a João Cabral de Melo Neto, 2 maio 1960. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

MENDES, Murilo. Carta a João Cabral de Melo Neto. Roma, 22 dez. 1963. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

MENDES, Murilo. Carta a João Cabral de Melo Neto. Porto, 19 ago. 1962. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. de Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Marly de. Prefácio: João Cabral de Melo Neto: Breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 16.

STARLING, Heloísa. Uma história soprada pelo vento no canavial. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 167, jan. 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe Editora, 2020a.

SECCHIN, Antonio Carlos. Live 6ª edição Bienal Na sua casa. Conversa de Rogério Faria Tavares com Antonio Carlos Secchin. Belo Horizonte: Bienal Mineira do Livro, 7 out. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-wO2KXDg1UY>. Acesso em: 10 out. 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. Prefácio. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas de Antonio Carlos Secchin com a colaboração de Edneia R Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020c.

SÛSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SÛSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

Uma parceria de desavença:

Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, musicada por Chico Buarque

Thaís Lima Nicodemo

Luca Bacchini

“Música, eu não entendo, não entendo nem gosto”

João Cabral de Melo Neto

O grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) estreou a peça *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, no dia 11 de setembro de 1965. Dois meses depois, o crítico Yan Michalski (1965a) do *Jornal do Brasil* celebrava o espetáculo como “um dos acontecimentos mais importantes dentro do contexto histórico do teatro brasileiro.” Em abril do ano seguinte, a peça triunfava no “Festival Internacional do Teatro Universitário” de Nancy, conquistando a admiração unânime da imprensa francesa. Nas páginas de *Le Figaro*, Jean-Jacques Gauthier (1966) elogiava a “nobreza perturbadora” de um espetáculo capaz de proporcionar “momentos de entusiasmo e emoção como só raramente se veem no teatro”. No *Le Monde*, Bertrand Poirot-Delpech (1966) escrevia que *Morte e vida Severina* “atinge as culminâncias da tragédia grega”, concluindo que “um tal espetáculo, por si, basta para justificar a existência de todo um festival”.

No dia da estreia, nada levava a imaginar um sucesso tão extraordinário. Na verdade, as perspectivas iniciais eram bem pouco promissoras. Tratava-se de uma peça cujo autor a considerava tão medíocre a ponto de não autorizar que fosse encenada; um grupo teatral recém-fundado e composto por uma turma de atores que, até então, nunca haviam subido em um palco; um diretor musical que tinha gravado apenas um compacto e que não possuía nenhuma experiência com teatro; e uma produção com escassos recursos e quase sem nenhum apoio institucional.

Poucos meses depois, a crítica aponta o amadorismo como a chave do sucesso do espetáculo: “No grande elenco cem por cento amador, o amadorismo nunca se manifesta sob a forma de uma interpretação bisonha; muito pelo contrário, o diretor Silnei Siqueira soube captar e canalizar, com muita felicidade, a ingenuidade e a simplicidade de quem está

representando pela primeira vez” (Michalski, 1965b). Um amadorismo, que em vez de se traduzir em incompetência e falta de comprometimento, possibilitou uma inesperada energia criativa e liberdade de experimentação em contraste ao momento de impasse que o teatro profissional estava atravessando depois da virada autoritária imposta pelo golpe militar de 1964. Como ressalta o então diretor artístico do Tuca, Roberto Freire, “o teatro profissional estava muito desgastado na luta contra a censura e eu acreditava que o amadorismo seria uma resposta corajosa do jovem naquele momento” (Confiar..., 1980).

A ideia de dar origem ao Tuca e começar a atividade do grupo encenando *Morte e vida Severina* surgiu como uma reação ao contexto político que o País estava atravessando. Os militares consideravam o movimento estudantil como uma perigosa força antagonista e, desde os primeiros meses após do golpe, começaram uma violenta ação repressora contra seus principais líderes, acompanhada pela introdução de medidas para exercer um maior controle nas universidades.¹ A Lei Suplicy, de novembro de 1964, foi o primeiro sinal institucional dessa ofensiva do regime contra os estudantes. Além de centralizar os fundos destinados às atividades dos universitários, a lei decretava que aos órgãos de representação estudantil fosse “vedada qualquer ação, manifestação ou propaganda de caráter político-partidário, bem como incitar, promover ou apoiar ausências coletivas aos trabalhos escolares”.² Segundo Roberto Freire, o Tuca nasceu como resposta à “campanha de desmoralização” contra os universitários: “Minha ideia era criar uma atividade cultural e ao mesmo tempo política na Universidade para enfrentar as acusações de que o estudante era incapaz de participar na política” (Confiar..., 1980).

O Tuca começou a receber inscritos e a organizar os primeiros encontros antes de decidir qual peça encenar. Inicialmente se pensou numa obra do grego Nikos Kazantzakis, mas essa opção foi logo abandonada, prevalecendo o desejo de montar um espetáculo ligado à realidade do Brasil e capaz de abrir também uma reflexão sobre questões sociais e políticas atuais.

1 Before the 1964 coup student radicals had been a vociferous element pushing the Goulart government to the left. They were thus a prime target for post-coup repression. Prominent student leaders were arrested and tortured, and the student government structures at the national, state, and university level (the best known was the União Nacional de Estudantes, UNE) were abolished (Skidmore, 1988, p. 73-74).

2 Lei n. 4.464, de 9 de novembro de 1964. Texto integral disponível no *site* da Câmara dos Deputados: www.camara.leg.br. Acesso em: 27 dez. 2021.

O diretor Silnei Siqueira conta que a ideia de encenar uma versão musicada de *Morte e vida Severina* foi sugerida por um músico chamado Jacaré durante uma noite de boemia no bar Bossinha, na Galeria Metr pole, em São Paulo. Na verdade, outras companhias já tinham adaptado a peça para o palco. Eram versões sem trilha musical e que sempre obtiveram resultados pouco convincentes, como a montagem proposta pelo Teatro Experimental Cacilda Becker sob a dire o de Clemente Portella, em 1960.

Mas os fracassos anteriores não esfriaram o entusiasmo do Tuca. A diretoria estava determinada a apostar no potencial político do texto. Ainda hoje, mas sobretudo no clima de efervescência e contesta o dos anos 1960, a história do retirante Severino e da sua longa peregrina o pelo sertão de Pernambuco em dire o ao Recife, marcada constantemente pela presença da morte, expressa valores universais que transcendem a dimensão do regionalismo. A miséria de Severino era e   a miséria de um indivíduo, mas também de uma multidão, a dos milhões de Severinos espalhados por Pernambuco e, em geral, pelo Nordeste. Para Yan Michalski (1965b), “a ideia básica da obra” está na encena o das “condi es desumanas em que vive a imensa maioria da popula o nordestina”. Porém, essa miséria transborda os limites do regionalismo e, como aponta Tristão de Athayde (1965), projeta seu espectro assombroso sobre a inteira na o: “a tragédia dos Severinos e Severinas, que constituem a massa do homem do Nordeste, porventura a mais representativa do Brasil bem brasileiro”.

O crítico Antonio Carlos Secchin (2020, p. 141) observa que Severino   um personagem que “quanto mais se define, menos se individualiza, pois seus traços biográficos são sempre partilhados por outros homens”. Homens não apenas brasileiros, mas também de outros países, raças e idiomas, como ficou evidente depois dos triunfos no Festival de Nancy e, mais tarde, em Paris. Com o sucesso na França, o universalismo de Severino dava mais um passo   frente e, inesperadamente, adquiria uma dimensão internacional e cosmopolita. Enquanto no Brasil a peça era recebida “como uma crítica ao momento político brasileiro” (Quebra-galho, 1980), como uma tentativa de mostrar o lado obscuro e insano do modelo desenvolvimentista perseguido pelo regime militar, no exterior passava a ser lida sob uma  tica terceiro-mundista que, de fato, descaracterizava o texto de qualquer conota o nacional. Essa perspectiva fica evidente na resenha de Poirot-Delpech (1966) no *Le Monde*: “a via-sacra de Severino torna-se pouco a pouco o símbolo de uma busca universal.   toda a humanidade

sofredora do Terceiro Mundo, vítima da fome, que parece invadir o palco com seu desespero quase mudo”. Desse sofrimento, o público francês e europeu tinha mais motivos para se sentir responsável que o brasileiro e latino-americano. Dentro do debate político da época, a peça trazia uma mensagem de grande atualidade em linha com o célebre discurso de Argel (fevereiro de 1965), em que Ernesto Che Guevara acusava os países imperialistas de fundar a própria riqueza e prosperidade na miséria e no sofrimento dos países subdesenvolvidos.

Voltando à leitura que o Tuca realizou de *Morte e vida Severina*, surpreende a abordagem totalizante com que o grupo se aproximou do texto de João Cabral. Antes de montar a peça era preciso desmontá-la, estudar em detalhes o estilo e o conteúdo, em todas as suas facetas e através de perspectivas diferentes. O espetáculo teatral seria apenas o resultado final de um processo coletivo de investigação e aprendizagem. Foram organizados cursos de literatura para analisar a obra de João Cabral e, também, cursos de geografia e sociologia focados no Nordeste. Até os docentes do Departamento de Psicologia contribuíram com palestras sobre a psicologia do retirante. “Foi como uma sessão espírita”, lembra Silnei Siqueira, “houve uma invocação da obra e aquilo tudo de repente explodiu” (O sucesso..., 1980).

Quando começaram os ensaios, a diretoria do Tuca ainda não tinha decidido quem convidar para musicar a peça. Os primeiros nomes a serem ventilados foram compositores já consagrados, como Dorival Caymmi e Tom Jobim. O talento dos dois era inquestionável, mas o diretor artístico, Roberto Freire, pensava que a escolha deveria seguir outro critério e, surpreendentemente, conseguiu convencer o grupo a apostar num caminho bem mais atrevido e ambicioso. Segundo Freire, *Morte e vida Severina* poderia ser revitalizado e ganhar nova força se a direção musical fosse confiada a um jovem. A combinação de gerações diferentes seria a chave do sucesso da peça: “Pensamos em Jobim, Caymmi. Então me ocorreu que de material maduro bastava o poema de João Cabral e que devia contrastar com a música, que devia ser do jovem” (Confiar..., 1980).

Um dia, Heloisa Buarque de Hollanda, a Miúcha, que era amiga de Roberto Freire, levou o irmão mais novo para o Tuca. O nome dele era Francisco, mas era chamado de Chico. Era um jovem de apenas 19 anos que, como muitos de seus coetâneos, não tinha ainda uma ideia muito clara do que fazer com sua vida. Cursava com pouca convicção a faculdade de

arquitetura enquanto cultivava a paixão pela música, mas bem sabendo que essa paixão dificilmente poderia se transformar numa fonte de renda. Esse estado de incerteza juvenil é descrito assim por Chico:

Eu ainda estava na FAU e essa coisa de fazer música era um apêndice da minha vida de estudante. Se bem que o apêndice era maior que o resto. Além disso, eu não estava muito entrosado na Faculdade, na arquitetura. Enquanto havia colegas que já trabalhavam em escritórios, eu não me sentia com vontade nem de trabalhar nem de estudar arquitetura. Por outro lado, a música também não era uma perspectiva profissional (O gênio..., 1980).

Até então, Chico tinha gravado apenas um compacto com “Sonho de um carnaval” e “Pedro pedreiro”, e o nome dele começava a circular na cena musical paulistana. Em sua primeira visita ao Tuca, mostrou algumas músicas em estilo bossa nova que nunca poderiam funcionar na peça, mas que já deixavam entrever algo especial. “Eu vi que aquele garoto tinha uma genialidade musical escondida”, conta Roberto Freire. Assim, de forma bastante instintiva, a diretoria resolveu contratá-lo imediatamente. Segundo Chico, um fator determinante foi o interesse que ele tinha para o teatro: “O Roberto Freire não me convidou para aquele trabalho só devido à música do Festival [“Sonho de um carnaval”]: ele sabia que eu gostava de teatro” (O gênio..., 1980). Desde o início, Chico era visto como um compositor atípico, com uma formação fortemente marcada pela leitura, dando a impressão de que seu talento musical fosse uma espécie de decorrência de uma vocação literária. O próprio pai de Chico, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, confirma essa percepção num retrato que fez do filho para a *Folha de São Paulo* em 1991:

Muito inquieto. Muito inteligente. Sempre gostou muito de ler. Guimarães Rosa é um de seus autores preferidos. Quando fez “Pedro Pedreiro” [1965], inventou uma palavra: pensamento. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras. Tolstoi e Dostoiévski também eram seus favoritos. Assim como Kafka. Em geral, ele ia lendo tudo o que caía em suas mãos (Hollanda, 1991).

Ao receber o convite do Tuca, Chico foi pego de surpresa, pois era a primeira encomenda que recebia como compositor. Contudo, o receio inicial não era totalmente injustificado. Era chamado a musicar os versos

de um destacado poeta brasileiro contemporâneo – e isso já seria motivo suficiente para intimidar qualquer compositor. O pior, porém, é que esse poeta não seria propriamente seu parceiro. João Cabral, de fato, era contra o projeto do Tuca e ainda mais contra a ideia de apreciar uma colaboração musical.

Das recordações da diretoria não emerge uma imagem positiva de João Cabral. O poeta estava convencido de que a encenação de *Morte e vida Severina* causaria apenas prejuízo ao seu prestígio literário. O aspecto mais decepcionante é que ele deixou de ser hostil para com o Tuca somente depois da consagração internacional da peça, quando considerou vantajoso reivindicar um papel dentro de um espetáculo tão elogiado. Bastante eloquente é o retrato proposto por Roberto Freire, interpretando a postura de João Cabral como uma adesão à ideologia do regime militar:

Escrevi-lhe uma carta e não fui respondido. [...] João Cabral achava uma loucura estudantes fazerem uma peça daquela complexidade. Fiquei muito puto quando soube, reuni o elenco e disse que o autor podia ser um grande poeta, mas como pessoa de certa forma concordava com a Revolução, achando que o estudante era incompetente. Nossa decepção com João Cabral foi muito grande: resolvemos esquecer a pessoa e trabalhar com o poeta (Confiar..., 1980).

Boa parte do movimento estudantil acusava João Cabral de ter uma posição ambígua, mais preocupada em não desagradar o regime que apoiar as instâncias da esquerda. Assim o publicitário Carlito Maia ironiza sobre a orientação política do poeta: “Soube que João Cabral, imortal da Academia Brasileira de Letras e Embaixador em Quito, votou no Sarney para acadêmico. É uma morte muito triste para o poeta [...]. A peça era comunista? Como, comunista se o autor é Embaixador em Quito e vai votar no Sarney? Comunista *sui generis*, este!” (A mágica..., 1980).

Na verdade, a desconfiança dos universitários e do Tuca em relação a João Cabral não era totalmente infundada. Apesar de ter uma militância no Partido Comunista durante os anos 1950, João Cabral nunca chegou a ser considerado uma ameaça pelo regime militar. Logo após o golpe de 1964, o nome dele estava numa lista de onze diplomatas que deveriam ser cassados, mas foi imediatamente poupado e, daí em diante, conseguiu realizar uma brilhante carreira no Itamaraty, ocupando cargos de prestígio e responsabilidade. Nesse sentido, vale a pena a leitura de um juízo sintético sobre João Cabral formulado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), na data de

20 de janeiro de 1976. Por um lado, afirma-se que “os registros existentes sobre sua atuação e seus trabalhos literários levam-nos a classificá-lo como elemento ‘simpatizante’, ou no mínimo de tendências esquerdistas” (SNI, 1976). Por outro, emerge a imagem de um fiel servidor da pátria:

Do ponto de vista ideológico, vale frisar que, durante os dezoito anos que separam a data atual à época em que fora colocado em disponibilidade, o nominado jamais teve qualquer atitude ou comprometimento que pudesse torná-lo suspeito de intenções ou atividades antidemocráticas ou subversivas [...] do ponto de vista político-ideológico, é igual a de todos aqueles que acatam e respeitam lealmente as instituições democráticas do País (SNI, 1976).

Um retrato dúbio do poeta-embaixador é reforçado pelo testemunho de Silnei Siqueira sobre um fato ocorrido na França. O diretor da peça conta que João Cabral aceitou entrar em contato com o Tuca somente em Nancy, antes da estreia no festival. E o motivo não foi para desejar boa sorte ao grupo: “Ele estava demoníaco, porque tinha assistido a outro espetáculo da noite anterior e tinha sido uma vaia total. O João nos chamou de irresponsáveis, usando verba do Itamaraty para levar *Morte e vida Severina* que era uma porcaria” (O sucesso..., 1980). Apesar de o espetáculo ter sido aclamado no Brasil, João Cabral pensava que uma vaia recebida na França causaria danos irreparáveis à sua reputação no exterior.

Na verdade, o poeta continua expressando sua rejeição à *Morte e vida Severina*. Quando, em 1987, o jornalista Ivan Cardoso lhe perguntou se entre os seus poemas havia um do qual gostava mais que os outros, João Cabral deu uma resposta bastante inesperada: “Honestamente, não. Honestamente, tem um que eu gosto menos, que é *Morte e vida Severina*” (Cardoso, 1987). Tal escolha era justificada por uma espécie de incompletude e imperfeição do texto, como se naquele poema ele não tivesse cumprido plenamente a sua missão poética:

[...] quando publico um poema, é porque já não consigo mais trabalhar nele, agora, com *Morte e vida severina* foi justamente o contrário: como o poema me foi encomendado com um prazo e tive que entregar antes de poder... sinto que é o único poema meu que não

cheguei até o fim do trabalho, gostaria de trabalhar mais, mas em todo caso deixa para lá (Cardoso, 1987).³

Se essa reflexão ajuda a compreender, pelo menos em parte, a hostilidade para com o Tuca, bem mais iluminante é outra que segue pouco depois na mesma entrevista. Numa tentativa um pouco desajeitada de elogiar Noel Rosa, assim o poeta define de maneira categórica sua opinião sobre a música: “Música, eu não entendo, não entendo nem gosto” (Cardoso, 1987).

É curioso observar que será a música, paradoxalmente, a dar plenitude ao poema que ele considerava incompleto e imperfeito. Chico conta que João Cabral, depois de ter assistido ao triunfo da peça na França, ficou tão entusiasmado que “teria dito que não conseguia ler os versos sem ouvir a música” (O gênio..., 1980). Uma apreciação que o próprio Chico não podia levar a sério, salientando a presença de uma evidente contradição de fundo: “Acho que isso foi gentileza dele porque ele já falou que música e barulho é [*sic*] a mesma coisa, porque ele confessa que não tem ouvido, não tem sensibilidade musical” (O gênio..., 1980).

Além da postura de João Cabral, o receio que Chico sentia em relação ao convite do Tuca era alimentado também por motivações pessoais. Apesar de ser ainda muito jovem, Chico já tinha uma consciência plena e madura dos limites da própria inexperiência. Na opinião dele, a proposta de musicar *Morte e vida Severina* foi “uma temeridade do Roberto Freire” (O gênio..., 1980). Era quase natural que uma tarefa tão complexa lhe causasse uma certa insegurança. Não hesita em confessar que “sentia uma incapacidade achando que não ia conseguir musicar o poema”. Na época, ele ainda fazia aulas particulares de música e o que mais o preocupava era justamente a falta de conhecimentos musicais adequados: “[eu] não tinha domínio técnico da organização musical e peguei um trabalho um pouco maior do que podia. Eu não estava enganado quando me sentia inseguro: não era uma insegurança gratuita”. Essa insegurança o acompanhou durante a composição de todas as músicas que, como ele admite, uma vez terminadas, “mostrava meio com vergonha” (O gênio..., 1980).

Outra dificuldade era representada pelas características específicas do texto. Segundo Chico, os versos de João Cabral pouco se prestavam a ser musicados, ao contrário dos de outros poetas brasileiros: “Manuel Bandeira

3 Numa entrevista anterior, João Cabral definiu *Morte e vida Severina* como “a coisa mais relaxada que escrevi” (Entrevista de João Cabral de Melo Netto. In: Secchin, 2020, p. 516).

é muito musical, mais que o Drummond, o qual, comparado com João Cabral, é Beethoven” (O gênio..., 1980). Da mesma opinião era o crítico e escritor Tristão de Athayde, que, em novembro de 1965, numa das primeiras resenhas do espetáculo montado pelo Tuca, anotava que, “aparentemente, nenhuma poesia é menos indicada para o palco” (Athayde, 1965).

Para enfrentar um desafio tão complexo, Chico sentiu a necessidade de reforçar seus conhecimentos literários e musicais. Isso exigiu estudo e aplicação. Como um bom tradutor antes de enfrentar um texto, ele se esforçou para adquirir familiaridade com a inteira obra de João Cabral: “Não tenho certeza se já conhecia a obra de João Cabral, mas lembro que a partir dali eu li quase tudo o que ele escreveu” (O gênio..., 1980). Nessa ótica, a analogia com o tradutor não seria totalmente descabida. De fato, a composição das músicas para *Morte e vida Severina* pode ser equiparada a uma tradução para a linguagem musical de um texto escrito – nesse caso de um auto, ou seja, de um poema dramático marcado pela oralidade, pois é pensado para ser declamado e, portanto, não para ser lido, mas escutado.

O único registro sonoro que temos do espetáculo é o disco lançado em 1966 pela Philips, gravado ao vivo no Teatro da Universidade Católica em São Paulo. Nota-se que os dezoito pequenos atos que compõem o texto original, cada um trazendo um longo título,⁴ são divididos em doze momentos musicais sem títulos, durante os aproximados 45 minutos de

4 Na ordem: 1) O retirante explica ao leitor quem é e a que vai; 2) Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: “Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não”; 3) O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão; 4) Na casa a que o retirante chega estão cantando excelências para um defunto, enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando as palavras dos cantadores; 5) Cansado da viagem, o retirante pensa interrompê-la por uns instantes e procurar trabalho ali onde se encontra; 6) Dirige-se à mulher na janela, que depois descobre tratar-se de quem se saberá; 7) O retirante chega à Zona da Mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem; 8) Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério; 9) O retirante resolve apressar os passos para chegar logo ao Recife; 10) Chegando ao Recife, o retirante senta-se para descansar ao pé de um muro alto e caído e ouve, sem ser notado, a conversa de dois coveiros; 11) O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe; 12) Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio; 13) Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que se verá; 14) Aparecem e se aproximam da casa do homem vizinhos, amigos, duas ciganas etc.; 15) Começam a chegar pessoas trazendo presentes para o recém-nascido; 16) Falam as duas ciganas que haviam aparecido com os vizinhos; 17) Falam os vizinhos, amigos, pessoas que vieram com presentes etc.; 18) O carpina fala com o retirante que esteve de fora, sem tomar parte em nada. Para uma análise detalhada do auto, ver: Secchin, *Do concreto ao concreto*. In: Secchin, 2020, p. 139-52.

duração do LP. Tais momentos dividem-se entre texto entoado/canções e ambientações musicais instrumentais.

Embora Chico Buarque ainda fosse um compositor novato e desconhecido do grande público, sabemos, por meio de suas primeiras canções gravadas datadas do mesmo período, que seus caminhos melódicos, harmônicos e rítmicos dialogavam sobretudo com o samba e a bossa nova, sendo possível observar uma complexidade em suas construções musicais. No entanto, nas músicas compostas para a peça, notamos a prevalência de uma maior simplicidade harmônica, com o uso de poucos acordes, com progressões repetitivas, *ostinatos*, o emprego recorrente de uma mesma tonalidade, melodias ritmicamente simples, com o uso constante de notas repetidas, além da escassez de tensões harmônicas e melódicas.

Esses aspectos reforçam a ideia de se traduzir o texto em forma de música, já que implicam uma proximidade maior com a fala e denotam um clima de aridez presente no texto. Entretanto, em trechos pontuais mais eloquentes da peça, esse padrão é quebrado, com melodias e interpretações mais passionais, sublinhadas por uma harmonia com efeitos cromáticos e modulatórios que contribuem para uma maior instabilidade e imprevisibilidade musicais.

Além de investir na leitura de João Cabral, Chico compreendeu que era fundamental afinar o ouvido para as sonoridades da região onde a história narrada acontecia, isto é, o Nordeste (mais especificamente, o estado de Pernambuco). O poema não tinha uma musicalidade interna, mas sugeria uma paisagem sonora e musical que o compositor-tradutor podia resgatar e reinventar. Mais uma vez, chamam a atenção o afinco e a seriedade com que Chico aborda a questão: “Para elaborar a música eu lembro que ia na casa de um pesquisador e ouvia muita coisa que não conhecia. Foi a primeira pesquisa musical que fiz, sobre música do Nordeste” (O gênio..., 1980). Pode-se perceber que o uso de procedimentos modais⁵ melódicos e

5 Conforme destaca o musicólogo Paulo Tiné (2009, p. 36) sobre modalismo: [...] não há, de fato, um modalismo único, mas, sim, diferentes tipos de modalismo que diferem de época para época, de sistema de afinações para outros e de manifestações culturais étnicas para outras e transposições delas para universos populares e cultos. Acrescentamos, ainda, a visão de Cotte (1995, p. 37): agrupamentos determinados de intervalos sobre uma escala caracterizada, fórmulas rítmicas e melodias típicas, tessitura e timbre de voz [...] e instrumentos definidos. O conjunto estava ligado a uma ideia social, religiosa, moral ou outra, determinada e, por conseguinte, perfeitamente simbólica.

harmônicos, presentes em quase todas as músicas, sublinham uma sonoridade que é imediatamente associada à região Nordeste. Além disso, há aspectos relativos aos timbres utilizados que reforçam essa relação, como os gestos vocais das intérpretes que buscam reproduzir a sonoridade vocal dos cantos de trabalho, dos trabalhadores rurais, além das vozes características de coros de rituais religiosos, como novenas, procissões e ladainhas. Essas peculiaridades não passaram despercebidas aos críticos, sobretudo no exterior. Assim, por exemplo, Jean-Jacques Gauthier, no *Le Figaro*:

As vozes são todas admiráveis, no centro de uma música perturbadora de eterna simplicidade. Essas ladainhas elementares cortadas pelos movimentos das lentas exposições nos apertam a garganta; o ritmo das lamentações se afina magnificamente com o equilíbrio infalível dos grupos de uma surpreendente beleza, que se atam e desatam, se decompõem e se recompõem harmoniosamente (Gautier, 1966 *apud* Michalski, 1966).

Pode-se considerar que, no início dos anos 1960, uma produção musical foi engendrada como uma espécie de reação ao avanço do capitalismo, em pleno contexto de Guerra Fria, florescendo sob um caráter, ao mesmo tempo, progressista e “romântico revolucionário”, sobretudo, através de artistas ligados aos CPCs (Centros Populares de Cultura, da União Nacional dos Estudantes). Tais ideais, herdeiros do nacionalismo musical da música erudita, liderado por Mário de Andrade na primeira metade do século XX, manifestavam-se, inicialmente, pela utopia de aproximação do artista e do intelectual ao homem do povo; essa visão ganhou alento com a política reformista do governo de João Goulart, que acenava como uma alternativa de desenvolvimento à sociedade no início da década de 1960 (Ridenti, 2000, p. 12). Conforme ressalta o sociólogo Marcelo Ridenti:

Naquele contexto brasileiro, a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo (Ridenti, 2005, p. 84).

O modalismo foi utilizado por compositores de música popular brasileira, como Edu Lobo, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Baden

Powell e o grupo Quarteto Novo, nos anos 1960, como uma forma de criar uma música com elementos considerados autênticos da cultura popular e que poderiam ajudar a conscientizar o homem do povo, em um primeiro momento, no início dos anos 1960, quando diversos compositores faziam parte dos CPCs; após o golpe militar, tornaram-se parâmetros criativos poéticos e musicais que ajudaram a criar um imaginário ligado à resistência política. Nesse sentido, as músicas do Chico compostas para *Morte e vida Severina* se aproximam muito mais da estética cepecista do que sua obra consagrada pouco tempo depois.

Outra preciosa qualidade que Chico revelou possuir era a capacidade de acolher as sugestões que vinham do palco. O processo de criação não foi solitário nem seguiu uma ordem prévia. Chico conta que acompanhava os ensaios e que quase sempre as ideias para as músicas eram fruto de uma inspiração coletiva: elas “nasciam do grupo, à medida que o espetáculo ia saindo [...] foi a primeira vez que tomei consciência da importância do trabalho coletivo” (O gênio..., 1980). Como era previsível, não faltaram os momentos de desânimo e dificuldade. Às vezes, a única opção era aceitar a vitória do texto contra a tentativa de musicá-lo. *Morte e vida Severina* não era uma opereta e, portanto, era possível que algumas partes não fossem cantadas. Assim, quando o obstáculo era intransponível, a solução era dada por recitativos, falas de coro ou até pequenos cortes ao texto, pelos quais, mais tarde, Chico será cobrado pelo autor:

Teve até uma cena em que cortei alguns versos e depois o João Cabral me cobrou daquilo, perguntando se seria devido a outros problemas. Ah! Agora lembro, que foi naquela hora em que falava dos sociólogos do lugar e João Cabral perguntou se eu queria poupar Gilberto Freyre. Acontece que sociólogos do lugar é um verso imusicável e tive que cortá-lo (O gênio..., 1980).

A composição das músicas para um espetáculo teatral não pode prescindir também de fatores de tipo prático ligados às peculiaridades da montagem e dos recursos da companhia. Sobre *Morte e vida Severina*, Chico relata que havia limitações na escolha dos instrumentos e, portanto, do arranjo: “Era preciso que fossem instrumentos portáteis, não se iria colocar um contrabaixo, por exemplo, não se usava instrumento elétrico” (O gênio..., 1980). Mesmo assim, nem todos os instrumentos portáteis podiam ser adotados se não tivesse quem soubesse tocá-los. O talento musical de Chico se manifesta também na capacidade de ultrapassar esses obstáculos.

Por exemplo, um dos principais instrumentos da música nordestina – a flauta de pífano – foi excluído, pois o Tuca “não iria contratar um flautista profissional” (O gênio..., 1980). Nesse caso, a solução foi encontrada no uso de assobios que imitam os sons dos pífanos, em músicas que são tocadas em ritmo de baião, como ocorre na parte instrumental da música da cena da “Mulher da janela” e da música-tema da peça, quando esta reaparece numa variação na parte final, de acordo com os trechos transcritos abaixo a partir da gravação de 1966:

Fig. 1. Trecho instrumental com assobios da cena da “Mulher da janela”.

Fig. 2. Trecho instrumental com assobios da música-tema na parte final da peça.

Não há dúvida de que a encenação de *Morte e vida Severina* foi crucial para as carreiras de Chico Buarque e de João Cabral. A partir daí, a “genialidade” que o diretor Roberto Freire tinha entrevisto naquele rapaz tímido de 19 anos se tornou visível aos olhos do mundo; ao mesmo tempo, um “poeta importante mas desconhecido”, de forma completamente inesperada, ganhava glória e prestígio graças a uma obra que menosprezava e a uma parceria que tinha inicialmente recusado (Confiar..., 1980).

É interessante notar que a maioria das resenhas publicadas na imprensa da época não exaltava apenas a beleza das músicas, mas destacava a função imprescindível que elas desempenhavam dentro da economia da peça, conferindo ao espetáculo uma “musicalidade interior” comparável à das tragédias gregas (Michalski, 1965a). Pelo contrário, as referências ao poema e ao seu autor eram quase sempre superficiais, se não ausentes. É como se as músicas de Chico recriassem os ritmos e as sonoridades do poema de maneira tão profunda que, no fim das contas, os versos se tornavam quase desnecessários.

Uma confirmação exemplar dessa reviravolta semiótica pode ser encontrada no artigo publicado por Jean-Jacques Gautier no *Le Figaro*, onde o crítico recomendava ao público parisiense que não perdesse a oportunidade de assistir à peça, apesar de não ser encenada em francês. O espetáculo – garantia Gautier – era capaz de “provocar grande emoção” independentemente da barreira linguística: “Não pense não entender nada do português. O tema é límpido” (Gautier, 1966 *apud* Crítico..., 1966).

Assim, um poema que o próprio autor considerava excessivamente “denso” e “complexo” – portanto, inacessível –, de repente se tornava uma obra popular, elogiada por sua simplicidade e compreensibilidade, até por quem não fala português. Depois que a encenação montada pelo Tuca foi aplaudida em centenas de teatros e que o disco com as músicas compostas por Chico Buarque vendeu milhares de exemplares, *Morte e vida Severina* passou finalmente a ter um público de leitores, a ganhar edições, a entrar no cânone da literatura nacional e a se tornar uma das obras brasileiras mais traduzidas no mundo.

Talvez por isso, certa vez, Carlito Maia comentou com cáustica ironia que “se Cabral descobriu o Brasil, o Chico descobriu o Cabral de Melo Neto” (A mágica..., 1980).

Referências

- A MÁGICA da resistência. Entrevista com Carlito Maia. *Porandubas*, ano IV, n. 11, p. 19, set. 1980.
- CONFIAR no jovem. Entrevista com Roberto Freire. *Porandubas*, ano IV, n. 11, p. 9, set. 1980.
- CRÍTICO francês recomenda ‘Morte e vida severina’ a todos que amam a beleza. *Jornal do Brasil*, 11 maio 1966.
- O GÊNIO nasce. Entrevista com Chico Buarque. *Porandubas*, ano IV, n. 11, p. 12, set. 1980.
- O SUCESSO inesperado. Entrevista com Silnei Siqueira. *Porandubas*, ano IV, n. 11, p. 8, set. 1980.
- QUEBRA-GALHO. Entrevista com Henrique Suster. *Porandubas*, ano IV, n. 11, p. 13, set. 1980.
- ALFELD, Elisabete. Chico Buarque das palavras (quase) cantadas em “Funeral de um lavrador”. *Aletria*, v. 26, n. 2, 2016.
- ATHAYDE, Tristão de. Tuca. *Jornal do Brasil*, 26 nov. 1965.
- BARROS E SILVA, Fernando de. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- CABRAL DE MELLO NETO, João. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- CARDOSO, Ivan. Entrevista com João Cabral de Melo Neto. *Folha de São Paulo*, 24 abr. 1987. Folhetim, p. 7.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira. Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- GARCIA, Walter. Apontamentos sobre uma canção para teatro: “Funeral de um lavrador”. *Literatura e Sociedade*, v. 16, n. 15, 2011.
- GAUTIER, Jean-Jacques. Un grand moment d’émotion ao Festival du Théâtre Universitaire. *Le Figaro*, 26 abr. 1966.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. O historiador escreve sobre seu filho Chico Buarque. *Folha de São Paulo*, 19 out. 1991.

MICHALSKI, Yan. Morte e vida Severina. *Jornal do Brasil*, 19 dez. 1965a.

MICHALSKI, Yan. “Morte e vida” traz nova vida. *Jornal do Brasil*, 28 dez. 1965b.

MICHALSKI, Yan. O Nordeste levado a sério. *Jornal do Brasil*, 17 dez. 1965c.

MICHALSKI, Yan. Tuca conquista a França. *Jornal do Brasil*, 3 maio 1966.

POIROT-DELPECH, Bertrand. “Mort et vie de Severino” par les étudiants de Sao-Paulo. *Le Monde*, 26 abr. 1966.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social* – Revista da Sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Morte e vida severina. *O Estado de São Paulo*, 12 fev. 1966.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES (SNI). Agência Central. Juízo Sintético nº 01/16/AC/76. Data: 20 jan. 1976. Assunto: João Cabral de Melo Neto. Disponível em: <https://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/poeta-joao-cabral-visao-sni#pagina-1>. Acesso em: 18 jan. 2022.

SKIDMORE, Thomas E. *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964-85*. New York;Oxford: Oxford UP, 1988.

SOUSA, Tarik de (org.). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. DOI: 10.11606/T.27.2009.tde-13122009-102355.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Entrevista com Vitor Ramil

“Transitar é comigo mesmo”

Vitor Ramil
Carlos Walter Soares
Cinara Antunes Ferreira
Leandro Ernesto Maia

Vitor Ramil nasceu em 7 de abril de 1962, na cidade de Pelotas (RS), Brasil. Compositor, letrista, cantor e escritor, é autor dos álbuns *Estrela, estrela* (1981), *A paixão de V segundo ele próprio* (1984), *Tango* (1987), *À beça* (1995), *Ramilonga – A estética do frio* (1997), *Tambong* (2000), *Longes* (2004), *Satolep Sambatown* (2007), *délibáb* (2010), *Foi no mês que vem* (2013), *Campos neutrais* (2017) e *Avenida Angélica* (2022); das novelas *Pequod* (1995), *Satolep* (2008) e *A primavera da pontuação* (2014); do ensaio *A estética do frio – Conferência de Genebra* (2004); e do *Songbook Vitor Ramil* (2013).

Esta entrevista foi realizada por *e-mail* no período de agosto de 2021 a março de 2022. A ideia foi estabelecer um diálogo sobre os trânsitos entre literatura e música na produção artística de Vitor Ramil. Em função da forma desta entrevista, feita de modo gradual, as questões e respostas foram resultado de um processo ativo de construção de uma reflexão contínua e enriquecedora para o debate sobre as relações entre literatura e música pensadas nesta obra.

1. Aproveitando a ideia de trânsito(s), tema guarda-chuva deste livro, pensamos que “Stradivarius”, canção tua com poema de Angélica Freitas, pode representar bem um tipo de movimento que nos interessa abordar aqui: uma poeta (Angélica) utiliza-se da música como fio condutor da biografia de um passageiro em queda livre, enquanto o cancionista (Vitor) utiliza-se da literatura para produzir o *slow-motion* que revela a poeta, fazendo-a planar pelas ondas da canção. O trânsito também é realizado com o futuro, pois essa música que integra o álbum *Campos neutrais* antecipa o teu trabalho seguinte, *Avenida Angélica*, no qual transformas alguns poemas da poeta em canções. De que forma esse trabalho relaciona-se com a tua prática já conhecida de musicar poemas e dialogar com autores como Jorge Luis

Borges, Fernando Pessoa, João da Cunha Vargas, Edgar Allan Poe, António Botto e Paulo Leminski? Por que “Stradivarius”, e não outras canções de sua parceria com Angélica, integra o álbum *Campos neutrais*?

O trânsito da canção “Stradivarius” começa antes mesmo do poema da Angélica, cujo título original é “o que passou pela cabeça do violinista em que a morte acentuou a palidez ao despenhar-se com sua cabeleira negra & seu stradivarius no grande desastre aéreo de ontem”. Por uma questão de ordem prática, propus a ela um nome mais curto para a canção. Do violinista e seus pensamentos, transitamos para o violino e sua sugestão (Cole Porter recomendava, se não me engano, que o nome de uma canção fosse o mais breve e certo possível). O trânsito anterior a que me refiro, do tipo intertextual, começou em “O desastre aéreo de ontem”, de Jorge de Lima, no livro *A túnica inconsútil*. Numa oficina literária, o poeta e professor Carlito Azevedo pediu aos alunos que criassem um poema a partir do de Jorge de Lima, cuja apresentação gráfica é a de um poema em prosa. Angélica já, mas ainda não a poeta Angélica Freitas, era uma das alunas. A queda do avião, portanto, começou com Jorge de Lima e, até o momento, está na canção “Stradivarius”. Vale observar que o mesmo Jorge de Lima montou *O grande circo místico*, que transitou até Chico Buarque e Edu Lobo.

Não acho que a composição revele a poeta, embora seu desprendimento de adaptá-la à canção quando esta quis se impor (o que nem sempre acontece) diga muito sobre a liberdade e leveza de seu método. Talvez revele, sim, a letrista, que em outro poema diz ter aprendido tudo com “as canções do rádio”. Aliás, os letristas costumam, ou mesmo precisam, ser mais pragmáticos e desapegados que os poetas na hora de elaborar suas letras. Ao poeta Cleber Teixeira, que, quando trabalhamos juntos, nunca tinha escrito uma letra, esse trabalho pareceu como um jogo de montar, em que, segundo ele, se tirava e colocava peças com muito mais facilidade e senso de praticidade que ao escrever um poema. Quanto a produzir um *slow-motion*, acho que o próprio poema já faz isso ao entrar na sensação do personagem (muitos são os relatos de que, na percepção das vítimas, o tempo parece parar no momento dos acidentes). Mas, de fato, o andamento e o ritmo cadenciado da canção acentuam a ideia, bem como antecipam a inevitabilidade do choque. Não as ondas, mas as marolas da melodia (que começa respeitando os intervalos entre as notas dó, ré, mi e, a partir daí, se move em correspondência às emoções e à consciência do personagem),

combinadas com o baixo pedal e a troca sutil de acordes, também contribuem para esse efeito geral de lentidão na vertigem. Soma-se a esses recursos o tom menor, que se torna maior apenas num único e breve momento, o final, na hora do impacto do avião com o chão, que é “lindo”.¹

Penso que a Angélica foi brilhante ao escolher abordar o poema de Jorge de Lima a partir do mundo interior de um dos passageiros. Para a canção foi ótimo que, entre tantos personagens, ela tenha escolhido o músico. A escolha deu a ela e a mim a semântica da música. No meu caso, a referência a Stravinsky, por exemplo, contribuiu com o conceito orquestral do álbum *Campos neutrais*, mais especificamente da canção homônima (Stravinsky foi minha referência para expressar ao Vagner Cunha, que escreveu os arranjos de metais, o que eu imaginava para ela). Só isso já justificaria a presença de Stradivarius no álbum. Mas além dessa citação interna que o poema apresenta, ter a Angélica no *Campos neutrais* contribuiu para o conceito de fundo do trabalho, que é o de corresponder ao significado dos campos neutrais históricos como lugar de diversidade humana e linguística. O álbum reúne arte, artistas e referências de várias regiões do Brasil, de Portugal, Espanha, Inglaterra, Argentina, Uruguai e EUA. A Angélica é de Pelotas, única parceira mulher e dona de uma voz muito particular. No mais, das colaborações com ela, “Stradivarius” é a que musical e poeticamente mais tinha a ver com o repertório do disco.

Não deixei de pensar também que, ao apresentar a Angélica ao meu público em *Campos neutrais*, eu estaria estabelecendo uma ponte com o trabalho seguinte, *Avenida Angélica*, que representaria meu terceiro mergulho na obra de um poeta. Já o fizera com Borges e Vargas. E agora, durante a pandemia, voltei a fazê-lo com Paulo Leminski, de quem já musiquei quinze poemas. O processo com todos foi parecido. Varia o que em cada poema me acena com sua musicalidade, se é que é a musicalidade o que de fato me atrai. Os acenos podem estar nas palavras, nas frases, no ritmo, no tema ou sei lá o quê (aqui entram as causas aleatórias, como quando, aos dezenove anos, decidi musicar um poema de Fernando Pessoa, não um poema específico, mas aquele que estivesse na página de seu livro que eu abrisse ao acaso. Assim nasceu “Noite de São João”). Posso abordá-los “do nada” ou servindo-me de algo já previamente pincelado que me pareça perfeito para aqueles versos, um começo de melodia, uma breve sequência harmônica, uma ideia de ritmo, elementos que, em contato com o poema, podem se

manter, mudar um pouco ou até virar outra coisa. Que bom se, ao final do trabalho, um parecer ter nascido com o outro ou, pelo menos, para o outro.

Dos poetas mencionados por vocês, apenas de Poe não musiquei nada. Seu nome deve aparecer aqui por uma suposta associação de “A filosofia da composição” com “A estética do frio”. De António Botto, musiquei apenas um poema, “Cantiga”, cujo nome mudei para “Se eu fosse alguém”, primeira frase do poema, mais adequado para a melodia, que sugere um samba de corte clássico. Fora esses autores, recordo-me de haver musicado Allen Ginsberg, William Blake, Emily Dickinson, Arnaut Daniel, Sam Shepard, Andrew Marvell, Vielimir Khlébnikov, e.e. cummings e os brasileiros Joãozinho Gomes, Paulo Seben, Alice Ruiz, Ricardo Corona, Cleber Teixeira, Jaime Vaz Brasil, Juca Ruivo, Euclides da Cunha, Lobo da Costa e Augusto dos Anjos.

Com João Simões Lopes Neto, fiz algo diferente: criei “No manantial” não exatamente como uma canção, mas mais como uma espécie de trilha sonora, cuja ligação com o conto homônimo se dá numa frase do texto falada na introdução (“Vancê está vendo aquele umbu lá embaixo, à direita do coxilhão?”) e, depois, na única frase cantada, escrita por mim, em que sugiro um ponto de vista duplo, de dentro e de fora do conto: “No *Manantial* eu vi nascer uma rosa baguala”.

Também escrevi letras a partir de poemas de Oswald de Andrade, “Sol”, e Jacques Prévert, “Café da manhã”. De Bob Dylan, que o prêmio Nobel fez transitar para a literatura, transcriei, como diriam os poetas concretos, quatro letras: “Joey” (“Joquim”), “Gotta serve somebody” (“Um dia você vai servir a alguém”), “You’re a big girl now” (“Só você manda em você”) e “Sara” (“Ana”).

Da palavra inicial “merdra” do Ubu Rei, de Alfred Jarry, e seu respectivo escândalo, veio a inspiração para “Virda”. E a partir de “Cinzerário” e “Eis-me levado em dorso elefantino”, traduções de Haroldo de Campos para poemas de Khlébnikov, fiz algo diferente: musiquei os poemas, mas depois criei novas letras para ambas as músicas. Nasceram assim “A visita” e “Astronauta lírico”.

Meu relato é de um verdadeiro engarrafamento. Transitar é comigo mesmo.

2. Assim como em “Stradivarius”, percebe-se que a canção “Noite de São João”, em comparação ao poema homônimo de Fernando Pessoa, parece impor (impõe) algumas intervenções estruturais (repetições de versos, de estrofes inteiras, o estabelecimento de estribilhos, refrões, anáforas, etc). Podes falar um pouco desse processo? O que caracteriza a forma “canção” para ti?

Acho que intervenções desse tipo só me aconteceram com Fernando Pessoa e Angélica Freitas e, talvez por motivos opostos: a poesia dele não me parece musical e a dela é muito próxima da letra de canção.

O trabalho em “Stradivarius” é bastante representativo do que aconteceu com as demais parcerias com a Angélica. Provocada pelo tema e pelo ritmo inicial do poema, a canção se impôs logo no primeiro A, e o fez de modo tão pungente que não pude não “ouvi-la” dali por diante. Mas logo chegaram as dificuldades, na parte imediatamente posterior, que podemos chamar de B e que se me apresentava como de quatro versos, ainda que o poema não fosse separado em estrofes.

Os dois primeiros versos eram “e agora a turbina falha/e agora a cabine se parte em duas”. O terceiro também começava pela palavra “agora”, e a melodia sugeria que haveria uma simetria de agoras entre este e o primeiro. Visando garantir o efeito dramático dessa repetição nas mesmas respectivas notas, suprimi o diluidor segundo “agora”, obtendo “e agora a turbina falha/a cabine se parte em duas” (e ao dizer isso me lembro do comentário de Cleber Teixeira que contei anteriormente).

O terceiro e o quarto versos eram “e agora as tralhas todas caem dos compartimentos/e eu despenco junto”. A essa altura, a economia de notas da melodia exigia uma economia de palavras. O segundo e o quarto versos correspondiam-se muito bem. Já o primeiro e o terceiro tinham “todas” as tralhas e “compartimentos” entre eles. A solução era tirá-los do caminho. Se os mantivesse e tentasse manter a lógica da melodia usando o terceiro verso inteiro, ou seja, cantando “dos compartimentos” onde canto “e eu despenco junto”, o que aconteceria a seguir? Começaria o A2 cantando “e eu despenco junto” em vez de “lindo e pálido”? Péssima ideia. Não poderia encaixar a melodia nos versos e ainda corromperia o poema transferindo

a última frase de uma estrofe para o começo de outra. “Lindo e pálido”, ao contrário, repetia o esquema “dó, ré, mi” e abria um verso, e o segundo A, dando continuidade à direção já nítida da melodia. Era o caminho a seguir.

Para fazer essas intervenções, contei sempre, como nas outras canções, com o acompanhamento e a concordância da poeta. Linda e pálida, a força até ali nascente da canção foi mantida e afirmada sem sacrifício do sentido dos versos, uma vez que, conhecendo-se um avião, ficava subentendido quais tralhas teriam caído e de onde. Talvez a canção tenha até ganhado poder de sugestão com essa elipse, uma vez que, enquanto cai juntos com os objetos, o narrador repensa sua vida de modo igualmente vertiginoso, quer dizer, tralhas existenciais também despencam. Gosto de camadas interpretativas, da ampliação das possibilidades de recepção por parte do ouvinte, ainda que, neste caso, essa consideração possa ser exagerada. Mas é o tipo de coisa que funciona super bem numa canção, em que, além das palavras, outras coisas querem “dizer”.

A partir de A2, a canção estava desenhada. As intervenções seguintes não seriam tão significativas, com as mesmas discretas repetições ou supressões de palavras que já vinham ocorrendo, procedimentos de resto comuns na canção popular.

Uma conhecida formulação de Fernando Pessoa nos diz que “a canção é uma poesia ajudada”. Como uma canção muitas vezes começa pela música, também podemos dizer que a canção é uma música ajudada pela poesia (que no caso já nasce como letra). Em “Noite de São João”, obviamente, o poema veio antes da música. Dizer que minha musicalização o ajudou seria muita pretensão, mas acho que abriu algumas portas perceptivas aos ouvintes/leitores. O poema que eu encontrara ao jogar com o livro era descritivo, liso, direto, feito de frases livres, quase todas fechadas com um ponto-final, como um delicado fragmento de prosa. Sua leitura me transportou para o lugar do narrador. Imaginei os sons e silêncios, as luzes e sombras, os sentimentos dos lados de lá e de cá do muro do “meu” quintal. Achei que a música tinha que traduzir aquela atmosfera, respeitando sempre a expressão sem ênfases do poema. Recorri então intuitivamente a formas de canções e brincadeiras populares, com acordes simples e repetições de versos como chamados ao canto coletivo, mas, claro, tudo filtrado

pela melancolia solitária do narrador, cuja existência, segundo ele, os que brincavam do outro lado do muro desconheciam. Assim fez-se a canção: espaços, palavras repetidas, leveza e melancolia. Nem preciso dizer que eu nunca estaria do lado de lá. Do contrário, talvez não tivesse feito a canção, certamente não dessa maneira.

Durante a pandemia, fiz outra intervenção na poesia de Fernando Pessoa, mais drástica e inédita para mim. Motivado pela forma como o poeta trabalhava nos fragmentos da “grande ode” nunca finalizada “Saudação a Walt Whitman”, em que recorria à colagem, encadeando partes antes descontínuas ou unindo trechos de partes distantes e diferentes do poema, compus uma canção homônima construída a partir do mesmo processo, extraíndo passagens aqui e ali para criar a letra. Serviram-me de base as 22 páginas do livro Álvaro de Campos – Livro de versos, organizado por Teresa Rita Lopes, em que, ao contrário do que fizera a Edição Crítica (1990), todos os fragmentos do poema inconcluso foram apresentados sem pretender finalizar a ode de modo arbitrário, o que, como acertadamente argumenta a autora, só poderia ter sido feito pelo próprio poeta. Concordo com ela. Mas, considerando o apreço de Pessoa pela canção, imagino que ele não desaprovava a liberdade que me dei ao criar a partir de seus fragmentos. Tal liberdade de resto talvez caísse também no gosto do homenageado.

Respondendo à última parte da pergunta e, de certo modo, resumindo tudo o que acabo de falar: Atahualpa Yupanqui disse que “tantas são as formas da milonga quantas são as formas de cada um tocá-la”. Pode-se dizer o mesmo da canção e até mais, pois muitas podem ser as nuances formais no *corpus* de canções de um único compositor. A canção é o cerne de si mesma, mas também faz parte do cerne de muitos gêneros musicais em que haja letra, melodia e voz, notadamente daqueles cujos nomes compostos a incorporam, como samba-canção, milonga-canção etc. Observem que, quanto mais esses gêneros se aproximam daquilo que originalmente os define como samba ou milonga, tanto mais se esmaece a ideia de canção, embora seus traços definidores continuem lá, e eles são chamados simplesmente de este samba ou aquela milonga. E quanto à canção-canção? Essa definição também pode se mostrar bastante elástica ou mesmo insustentável se, preservadas letra, melodia e voz, ela estruturalmente sofrer rupturas radicais ou se sua duração for diminuta ou excessiva.

No meu caso, recorri a um gênero, a milonga, para criar, a partir de traços que identifico nela (identificação que, em boa medida, é subjetiva, uma vez que cada um tem sua própria visão, como disse Yupanqui), caminhos alternativos ao legado da bossa nova e da MPB como, por exemplo, o uso de *arpeggios*, aspecto que tornei bastante particular ao optar pelo uso de afinações preparadas e de violões de cordas de aço, recursos poucos comuns na música brasileira. Associo o desenvolvimento de uma melodia ao de um pensamento. Para isso, a milonga, que em sua etimologia significa “palavras” e que pode evoluir de forma paulatina, contínua, linear e sutil, indo às profundezas ou descortinando paisagens, sempre teve muito a me oferecer. De meu pai, uruguaio, que nunca pôde interpretar um tango, uma milonga ou um tango-milonga sem chorar, ficou para mim o sentido da canção e desses gêneros como algo que tem entre seus poderes mais elevados o de comover. Ficou também a forma dos velhos tangos em eventuais tangos ou sambas que eu componha. Minha canção, portanto, é tributária da canção brasileira, de Beatles e seus congêneres e da tradição platina por sua presença cotidiana em minha vida.

Reproduzo aqui uma das muitas anotações que tenho feito ao pensar sobre o tema da “Estética do Frio”, reflexão que talvez acrescente algo ao que já disse: “O compositor de canções, espécie fazedora de sínteses, que anda por aí pescando temas ou sugestões formais ao acaso, quando não parte, no instante mesmo da pescaria, para criar algo de estalo, deixa que aqueles elementos se acumulem num falso esquecimento até que, de uma hora para a outra, a canção se arme como que por si só, como se sempre tivesse estado lá. Seja qual for o processo, a canção tem aquele traço que Gaston Bachelard vê na poesia, de ser mais rápida que o pensamento, com a diferença de que a canção não pode se dar ao luxo de contar com o leitor que, com um livro nas mãos, tem autonomia para voltar ao verso anterior para reler o que não entendeu ou desfrutá-lo com mais vagar: a canção, que está sempre em curso, precisa dizer a que veio a cada compasso. A canção, irmã da fala, precisa se comunicar”.

3. Até agora falamos dos trânsitos da literatura para a canção. Mas sabemos que esse caminho tem mão dupla, posto que o contrário também acontece no teu processo criativo. A letra de “Loucos de cara”, por exemplo, foi composta depois da música de autoria do teu irmão e parceiro Kleiton,

conforme aponta Celso Loureiro Chaves em texto incluso no teu *Songbook*. Da mesma forma ocorreu com letras para a música instrumental de parceiros inusitados, como J. S. Bach e Theolonius Monk. Como se dá esse trânsito da música para a letra (poema) em tuas composições? Podes falar das peculiaridades desse processo?

Falarei sobre cada caso.

Escrevi “Loucos de cara” a partir de uma fita cassete que o Kleiton me mandou. Na época ele morava no Rio de Janeiro, e eu, em Porto Alegre. Era um tempo de cartas e telefonemas, a gente não se comunicava tanto como hoje em dia. A música me chegou sem nenhuma observação dele. Era longa e sugeria uma letra longa também, que se desenvolvesse até o final. Do contrário, ficaria chata. Eu andava lendo Allen Ginsberg, Maiakovski, Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, escutando Bob Dylan. Talvez tenha vindo deles a verborragia, o tom épico e denso, com tintas surrealistas. Escutei a fita por muito tempo, muito mesmo, praticamente todos os dias. Ia fazendo anotações. Não lembro se o Kleiton começava a melodia com a vogal “e”, mas é bem possível que a primeira palavra, “Vem”, tenha nascido dessa sugestão sonora. Trabalhei na letra por meses, muitas vezes escutando a música baixinho enquanto nanava meu filho Ian, que era bebê. Acho que tê-lo “ombro no ombro” comigo foi decisivo para o resultado.

Quando apresentei a letra pronta pro Kleiton, datilografada, ela ocupava duas ou três páginas de papel A4. Ele ficou perplexo e me perguntou: como tudo isso vai caber na música? Demorei a entender o espanto dele. Eu tinha posto letra em tudo o que ele cantara na fita, mas ele não tinha, felizmente, me alertado de que nem tudo era melodia para ser cantada. A parte que virou o refrão “Vem, anda comigo, pelo planeta vamos sumir. Vem, nada nos prende, ombro no ombro, vamos sumir”, na ideia original dele, seria uma introdução instrumental. Para ele, a parte cantada começaria apenas onde escrevi “Não importa que Deus”. E no final, a mesma coisa: ele tinha imaginado um longo momento instrumental, talvez para um naipe de metais, mas eu coloquei letra em tudo, escrevi para cada nota que ele improvisara ao gravar. Aquele canto doido dele me sugeria algo catártico, como uma explosão do que vinha sendo lentamente desenvolvido até então. Durante a escritura, eu já sabia que ia chegar lá, ou seja, a perspectiva

da catarse final me fez escrever de modo a preparar o caminho para ela. Antes disso, as partes isoladas da letra na canção (refrão, A, B etc.) e seu encadeamento nasceram das muitas audições prévias, que me propiciaram uma espécie de antevisão de toda a sua arquitetura. Quero dizer que a letra só nasceu depois de um período de aproximação e reconhecimento. Mas foi principalmente graças à pouca comunicação com o Kleiton no período que “Loucos de cara” ganhou sua forma incomum. De modo involuntário, eu fui um pouco autor da música também, pela maneira como a abordei.

Passado muito tempo, revi *8 e 1/2*, do Fellini, e encontrei no final do filme a frase (igual ou parecida, não lembro agora) “coisas saindo do nada, indo pro nada” em meio a um diálogo do protagonista com um jornalista, diálogo este que continha outros pontos em comum com a reflexão final da letra de “Loucos de cara”. Com essa frase, eu me referia a tudo o que fora enumerado ao longo da canção. Hoje, acho que a frase veio do filme, bem como o pensamento final da letra, mas não sei dizer se o fiz de modo intencional. É possível que tenha sido uma citação consciente, mas não posso garantir.

“Perdão”, sobre prelúdio de Bach, é experiência única. Foi o pianista pelotense Gabriel Victora, hoje um dos mais importantes cientistas e pesquisadores brasileiros, radicado em NY, EUA, que me apresentou a peça de Bach, tocando-a no meu piano. Originalmente, o andamento é muito rápido. Pedi a ele que a executasse bem lenta e gravei. Passei a escutar aquela gravação todos os dias, de fones de ouvido, enquanto caminhava pela casa. Depois de assimilar bem o prelúdio, comecei a compor uma melodia para ele, obrigando-me a respeitar rigorosamente sua forma. Às vezes, quando estamos compondo melodia e harmonia juntos, uma delas pode eventualmente tomar o protagonismo e direcionar o movimento da outra. No caso, não havia essa possibilidade. Eu não mudaria “acordes” de Bach! E esse era o grande atrativo do desafio. Difícil não recorrer ao clichê de considerar a experiência como divina. Foi um dos momentos mais elevados que já vivi. E foi de sentir-me tão perto de Deus, refiro-me a Bach, claro, que me veio a letra, através da qual perdoei a mim mesmo. Sei que é das letras mais tristes que já escrevi, se não for a mais triste de todas. Mas criá-la, bem como a melodia, foi uma alegria profunda, indescritível.

“Meia noite, meu amor”, escrevi no começo dos anos 1990 para “Round Midnight”, de Thelonius Monk, um clássico do *jazz*. A motivação foi o *show Animais*, que apresentei com Celso Loureiro Chaves. No *show*, meu personagem era o Barão de Satolep; o do Celso era o Monge. Não lembro se o personagem dele referia-se ao Monk ou se nos demos conta disso depois, mas acho que escolhemos “Round Midnight” para o repertório a partir dessa associação. Nunca consegui autorização para gravá-la. O tema de Monk possui uma letra em inglês, embora seja mais conhecida como instrumental. O caso da letra é parecido com o de “Loucos de cara”, no sentido de que havia uma melodia definida (guiei-me pela partitura original executada pelo Celso, pois, como convém ao *jazz*, as inúmeras regravações da música contêm improvisações sobre a melodia). Mas também se parece com “Perdão”, porque me senti na posição de estar lidando com algo sagrado. Minha letra é leve e melancólica, considero das mais maduras que escrevi no período. Não quis conhecer a letra original antes de escrever. Simplesmente tomei a ideia de “meia noite” e me transportei para Satolep. A atmosfera que criei reaparece em meu trabalho justamente no livro *Satolep*.

4. Ainda não tratamos, nesta entrevista, de tua produção como escritor. De que forma o cancionista se relaciona com o escritor? Existem processos criativos comuns às duas formas de atuação? No âmbito da escrita, há preferência pelos ensaios (“Estética do frio”) e pelas narrativas ficcionais longas (*Satolep*, *Pequod* etc.), posto que não há produção em poesia ou narrativa curta. Seriam dois extremos da tua relação com a linguagem (voz entoada na canção e narrativa longa de ficção)?

O cancionista é mais democrático e desencanado, divide tempo e espaço. Está sempre à espreita e à disposição. O escritor não gosta de dividir, quer que o mundo pare e tudo gire em torno dele. O compositor pode trabalhar quinze minutos no mês ou o mês inteiro. Já o escritor, quando se instala, é sempre por longa temporada. Ocupa dias e noites, preferencialmente os instantes entre a vigília e o sono (mas também trabalha durante os sonhos). O compositor pode estar fazendo outra coisa enquanto compõe, como conversando com os amigos ou vendo televisão. O escritor gosta de estar só e escrevendo. O compositor gosta de arrumar o quarto. O escritor precisa reformar a casa. O compositor anda pela casa. O escritor fica no quarto. De tanto observar a casa, o compositor sabe o que fazer com o

quarto. O escritor encontra no quarto a inspiração para redesenhar a casa. Moram na mesma casa. O compositor parece vir de fora para dentro; o escritor, ir de dentro para fora. Mas nenhum dos dois sabe o que é fora e dentro.

Sobre as autoras e os autores

Alécio Pereira Júnior é estudante de Letras, bolsista de Iniciação Científica (CNPq). Compositor e cantor, lançou os discos *Musa Híbrida* (2012), *Verde fosco roxo cinza* (2014), *Respirei o poema cuspi...* (2016) e *Piscinas vazias iluminadas em pé* (2018), todos pela Musa Híbrida; o EP *2050* (2019). Produziu e dirigiu o curta-metragem de animação musical *2020* (2021), pelo duo Bits em Chamas. Também é formado como técnico em Mecatrônica pelo IF-Sul, *campus* de Novo Hamburgo.

Carlos Walter Alves Soares (organizador) é graduado em Música com habilitação em Composição Musical na UFRGS, onde também realizou mestrado e doutorado na mesma área. Atualmente, é professor adjunto do Curso de Composição e Diretor do Centro de Artes da UFPel. Tem vários trabalhos artísticos nas áreas de Música Popular e Música Erudita, atuando como violoncelista, cantor e violonista. Desenvolve pesquisa nas áreas do Ensino da Composição e de Música e Literatura.

Caroline Soares de Abreu, cantora, é professora no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde 2007. Participou do coletivo de professores que desenvolveu a proposta de criação do Bacharelado em Música Popular e seu currículo no curso de Música da UFRGS (Prass; Zanatta; Abreu, 2010), e, desde, 2012, com a implementação da nova habilitação, tem atuado principalmente nas disciplinas desse currículo, como Prática Musical Coletiva, Prática de Canto Popular e Análise da Canção Popular. É formada em dois cursos de graduação pela UFRGS – Letras – Licenciatura em Inglês (2000) e Música – Bacharelado em Canto (2005). Na pós-graduação, obteve os graus de mestre em Letras – Linguística Aplicada, com a dissertação *A organização do reparo iniciado e levado a cabo pelo outro na conversa cotidiana e na sala de aula tradicional em português brasileiro* (2003), orientada pelo professor doutor Pedro de Moraes Garcez; e de doutora em Literatura Brasileira, na linha de pesquisa em Canção Popular Brasileira, com a tese *Sob medida : personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa* (2017), orientada pelo professor doutor Luís Augusto Fischer, ambos junto ao Programa de

Pós-Graduação em Letra da UFRGS. Artisticamente, tem atuado principalmente como cantora popular, participado de grupos e performances de teatro, e seus temas de pesquisa envolvem performances musicais, aspectos socioculturais e performáticos de canções populares, sobretudo as do Brasil, e representações de gênero em música.

Cinara Antunes Ferreira (organização) é graduada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa (UFRGS), habilitação em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola (UCS). Tem especialização em Literatura Brasileira e mestrado em Teoria Literária (PUCRS), doutorado em Literatura Comparada (UFRGS) e pós-doutorado em Ciência da Literatura (UFRJ). Atua como docente no Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, com projetos de pesquisa sobre Literatura de Autoria de Mulheres, Gênero, Performance e Literatura e Música. Entre suas publicações, destacam-se a organização de *Lara de Lemos: poesia completa* (2017), *Performances de gênero* (2021) e *Configurações do espaço na literatura de autoria feminina* (2021).

Dennys Silva-Reis é professor adjunto de Literaturas em Língua Francesa na Universidade Federal do Acre (UFAC). Doutor em Literatura (POSLIT/UnB) e mestre em Estudos de Tradução (POSTRAD/UnB) pela Universidade de Brasília (UnB). Professor-orientador do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL/UNIR) e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN/UFRJ). Atua, principalmente, nas áreas de Estudos Interartes, Estudos da Tradução (notadamente, Historiografia, Identidades e o par de línguas francês-português), e Literatura Francófona (em particular, Literatura da Guiana Francesa e a obra do escritor Victor Hugo). Tem diversos textos (artigos, capítulos de livros, resenhas, entrevistas e traduções) publicados no Brasil e no exterior. Escreve no *blog* “Historiografia da Tradução no Brasil” (<http://historiografiadatraducaobr.blogspot.com.br>). Na área de tradução e música, coorganizou os dossiês: “Tradução Música: contrapontos” (2019) e “Tradução e Música: variações” (2020), ambos no periódico *Tradução em Revista*.

Gérson Werlang é músico, escritor e professor. Nasceu em Santa Rosa, RS, de onde saiu ainda criança, fixando-se em Santa Maria no início da década de 1980. Formado em Música pela UFSM, fez Mestrado em Música nos

EUA (1998-1999), e depois Doutorado em Letras na UFSM (2005-2009), do qual resultou a obra *A música na obra de Erico Verissimo* (2011). Estreou na literatura em 1997, com um volume de poemas, *Outros outonos*. Além de contos, crônicas e ensaios, também publicou um romance, *Wilde em Berneval* (2020). Atualmente é professor da Universidade Federal de Santa Maria, onde atua no Departamento de Música e no Programa de Pós-Graduação em Letras.

Guto Leite (Carlos Augusto Bonifácio Leite) nasceu em 1982 em Belo Horizonte (MG). Linguista pela Unicamp. Especialista, mestre e doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. Fez estágio de pós-doutoramento e foi professor visitante júnior na Universidad de Buenos Aires. É professor de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFRGS. Autor de seis livros de poemas e um romance, além de textos diversos publicados em várias coletâneas – o mais recente, *Devoção* (Zouk, 2021). Autor de três álbuns autorais de música popular – o mais recente, *Máquina do tempo* (2021), teve participação especial da cantora Elza Soares. Co-organizador dos livros *O alcance da canção* (Arquipélago, 2016) e *Outros modernismos brasileiros: 1870-1930* (Zouk, 2022). Ganhador de dois Prêmios Açorianos, um como escritor, outro como compositor popular. Pelo projeto Sesc Mais Leitura, em feiras de livro, congressos, colóquios, seminários etc., já deu mais de cem palestras em diversas cidades do Rio Grande do Sul e do restante do país.

João Vicente Ribas é jornalista porto-alegrense e professor na Universidade de Passo Fundo (UPF). Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com tese sobre a canção latino-americana contemporânea e período de Doutorado Sanduíche na McGill University, Canadá. Mestre em História (UPF), com dissertação sobre o gauchismo. Pesquisa nas áreas de Estudos Culturais, Comunicação e Música, História, Televisão e Rádio. Foi repórter da TVE/RS e escreveu o *blog* “Pampurbana” por 15 anos. É repórter especial de Cultura, no Jornal do Comércio de Porto Alegre, e apresentador do programa *Canciones para Despertar en Latinoamérica*, na Rádio UPF.

Leandro Maia é cantor, compositor, regente coral e professor do Centro de Artes da UFPEL. É doutor em Música pela Bath Spa University

(Reino Unido), mestre em Literatura Brasileira (UFRGS), especialista em Letras (Unirritter) e licenciado em Música (UFRGS). Vencedor do Prêmio Ibermúsicas de Composición de Canción Popular concedido pela Organização dos Estados Ibero-americanos, Leandro possui também cinco Prêmio Açorianos de Música (Grupo MPB/Café Acústico, 1999 e 2000), Revelação (*Palavreiro*, 2008), Melhor Disco Infantil (*Mandinho*, 2012) e Melhor Intérprete MPB (Suíte *Maria Bonita e Outras Veredas*, 2014), além de indicações como compositor (*Suíte...*), espetáculo (*Suíte e Mandinho...*) e disco (*Suíte...*). Também recebeu dois Prêmios Brasil-Sul de Música como melhor álbum e intérprete (*Mandinho*). Celebrou 20 anos de carreira, contados a partir da conquista do II Festival de Música de Porto Alegre, em 1999, com o grupo Café Acústico. Em 2020 lançou o filme *Paisagens*, com direção de Juliano Ambrosini e Nando Rossa (Bumbá). Em 2021 publicou sua pesquisa de mestrado, intitulada *Quereres de Caetano: da canção à Canção*, pela Editora Paco Editorial. Atualmente, prepara seu novo trabalho intitulado *Guaiepeca: uma ilusão autobiográfica*.

Luís Augusto Fischer é doutor pelo Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, onde leciona na área de Literatura Brasileira. Criou e dirige a disciplina *Canção Popular Brasileira*, nesse instituto, tendo já orientado alguns mestrados sobre o tema. É autor da novela *Quatro negros* (L&PM, 2005) e dos estudos *Machado e Borges* (Arquipélago, 2008), *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta* (Arquipélago, 2010) e *Duas formações, uma história – Das “ideias fora do lugar” ao “perspectivismo ameríndio”* (Arquipélago, 2021), entre outros. Sobre o tema da canção, organizou, com Guto Leite, o volume *O alcance da canção* (Arquipélago, 2016).

Luca Bacchini, professor de Literatura Portuguesa e Brasileira da Sapienza, Universidade de Roma, é codiretor do EcoLogos Lab (Sapienza/Stanford) e pesquisador do “Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória” (UFMG). É autor do volume *Nudi come Adamo. L'immaginario biblico nelle cronache dal Nuovo Mondo* (2018) e curador das antologias *Maestro Soberano. Ensaíos sobre Tom Jobim* (2017) e *Literature Beyond the Human. Post-Anthropocentric Brazil* (2022, com Victoria Saramago).

Marcos Lacerda é sociólogo, com doutorado na área. Atualmente, faz estágio de pós-doutorado no PPGS/UFPEL. Foi professor visitante do Instituto

de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa – ICS/UL (2018/2019) e bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, Portugal. Publicou, como autor, os livros *A sociedade das tecnociências de mercadorias: introdução à obra de Hermínio Martins* (2020), *Hotel Universo: a poética de Ronaldo Bastos* (2019) e, como organizador, os livros *Sociologia das tecnociências contemporâneas: ensaios de teoria social portuguesa* (2020), *Luiz Tatit: No princípio era o meio* (2022), *A canção como música de invenção* (2018) e *Música: ensaios brasileiros contemporâneos* (2016).

Rejane Pivetta de Oliveira, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com atuação na área de Literatura Brasileira, é bolsista de produtividade do CNPq, orientadora de mestrado e doutorado, com interesse nos seguintes temas de pesquisa: Literatura Contemporânea; Representações Periféricas; Ditadura; Antropofagia e Crítica Política da Literatura. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas e políticas da memória na literatura contemporânea (UFRGS/CNPq); membro do grupo de pesquisa GALABRA (USC/Galiza), do Grupo de Pesquisa Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB/CNPq) e do GT Literatura Brasileira Contemporânea, da Anpoll. Autora de artigos e capítulos de livros; organizadora do volume *Literatura para pensar e intervir no mundo* (Uniritter, 2013); co-organizadora das obras *Sobre alguns temas sobre Walter Benjamin* (Ed. Uniritter, 2015) e *Literatura e ditadura* (Zouk, 2020).

Roniere Menezes é professor de Literatura Comparada e Teoria da Literatura no CEFET-MG e pesquisador do CNPq. É mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Realizou estágio pós doutoral no PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor de vários ensaios acadêmicos – sobre literatura, música popular, cultura brasileira e diplomacia. Em 2011, lançou o livro *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*, pela Editora UFMG. Organizou, em 2020, o livro *Na literatura, as canções*, Editora Sexo da Palavra, e foi um dos organizadores do livro *Reinvenções da modernidade: arte e literatura no Brasil*, Editora Moinhos, 2020.

Thaís Lima Nicodemo é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É uma das

coordenadoras do Laboratório de Piano da Unicamp e responsável pelas disciplinas práticas da área de piano popular; atua na Pós-Graduação nas áreas de musicologia e performance, com enfoque nos estudos de Música Popular. Possui experiência como pesquisadora na Universidade de Lisboa, Universidade de Bolonha, Berklee College of Music e Instituto de Estudos Brasileiros, da USP. É autora do capítulo “A Case Study of Brazilian Music And Censorship”, no Oxford Handbook of Music Censorship (org. HALL, Patricia. Oxford University Press, 2017).

Vitor Ramil nasceu em 7 de abril de 1962, na cidade de Pelotas/RS, Brasil. Compositor, letrista, cantor e escritor, é autor dos álbuns *Estrela, Estrela* (1981), *A paixão de V segundo ele próprio* (1984), *Tango* (1987), *À beça* (1995), *Ramilonga – A estética do frio* (1997), *Tambong* (2000), *Longes* (2004), *Satolep Sambatown* (2007), *délibáb* (2010), *Foi no mês que vem* (2013), *Campos neutrais* (2017) e *Avenida Angélica* (2022); das novelas *Pequod* (1995), *Satolep* (2008) e *A primavera da pontuação* (2014); do ensaio *A estética do frio – Conferência de Genebra* (2004) e do *Songbook Vitor Ramil* (2013).