Universidade de São Paulo

Faculdade de Educação

Evandro Rodrigues da Silva

Ouvidos Abertos: a oralidade, a escrita e a canção

São Paulo

2014

Universidade de São Paulo

Faculdade de Educação

Evandro Rodrigues da Silva

Ouvidos Abertos: a oralidade, a escrita e a canção

Dissertação de mestrado apresentada à
Faculdade de Educação da Universidade
de São Paulo.
Área de concentração: Linguagem e
Educação
Orientador: Prof. Dr. Claudemir
Belintane

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico,
para fins de estudo e pesquisa,
desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Catalogação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

SILVA, Evandro Rodrigues da,

Ouvidos abertos: a oralidade, a escrita e a canção / Evandro Rodrigues da Silva; orientador Claudemir Belintane. - São Paulo, 2014.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2014.

1. Oralidade. 2. Escrita – História. 3. Canções – História e crítica. 4. Música popular – apreciação.

Nome: SILVA, Evandro Rodrigues da

Título: Ouvidos abertos: a oralidade, a escrita e a canção.

Dissertação de Mestrado
apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade
de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Educação

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Andrea,
Vicente e
Inácio.
Minhas cantigas,
meus amores.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Claudemir Belintane pela orientação, pela confiança, pela fala e pela escuta.

Aos colegas do grupo de estudos *Oralidade e escrita*.

Aos professores Sheila Oliveira Lima e Sandoval Nonato Gomes Santos pelos apontamentos certos e generosos.

Ao professor e violonista Ivan Vilela pelo olhar e pelo som.

A dona Delza, minha mãe, que me ensinou a ler e a ser.

Ao velho Camperom, meu pai, que me ensinou a ouvir e a tentar ser.

A Dylan Frontana e Juliana Fernandes pela leitura cuidadosa.

A Lauren Couto Fernandes e Daniel Nasser.

Aos amigos músicos Luque Barros, Salatiel Silva, Chico Valle, Caio Andrade, Caio Lopes, Daniel Brita e Fabá Jimenez pelas madrugadas varadas, regadas a som.

Minha música. Minha vontade de acertar. Minha vontade de correr.

Resumo

SILVA, Evandro Rodrigues da. **Ouvidos abertos: a oralidade, a escrita e a canção.** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Observar as múltiplas relações entre a oralidade, a escrita e a canção popular brasileira são o objetivo deste trabalho. O que na canção seria atributo da cultura escrita? O que seria reverberação da tradição oral? Os estudos sobre a oralidade, a história da escrita e da leitura articulam-se à análise de fonogramas diversos, de diferentes momentos da história da canção brasileira. Oralidade, escrita, música e poesia compreendidos como campos distintos que, no corpo da canção, interpenetram-se, indiferentes a quaisquer hierarquias. A canção popular é, concomitantemente, compreendida como fenômeno musical, poético e cultural. Tratamos de pensar a canção como gênero e, de alguma forma, pensar seu lugar social (suas origens e transformações, suas relações com os “*mass media*”, sua capacidade de adaptar-se às mudanças de paradigmas de produção e recepção e o caráter dadivoso de sua economia). A voz, a palavra cantada, os corpos de quem canta e de quem ouve, os meios materiais de produção, difusão e fruição, constituem um sistema de trocas simbólicas, determinante para a conformação de um gênero específico (híbrido, poético-musical, que é a canção) que se configurou como principal vetor de representação de múltiplas sociabilidades e, não raro, promotor de uma aproximação reflexiva sobre as mesmas. Propomos, portanto, um exercício teórico que conjugue, de alguma maneira, o estudo da forma pela qual as canções se dizem ao que dizem sobre nós as canções.

Palavras Chave

1. Oralidade. 2. Escrita – História. 3. Canções – História e crítica. 4. Música popular – apreciação.

Abstract

SILVA, Evandro Rodrigues da. **Ears Wide Open: orality, writing and the song.** Dissertation. (M.A.) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work aims at observing the multiple relationships between orality, writing and popular songs. How much of song writing is attributable to written culture? How much of it is a reverberation of oral tradition? Studies about orality, the history of writing and reading are articulated with the analysis of different phonograms, from different moments in the history of the Brazilian song. Orality, writing, music and poetry, understood as distinct fields that, in the body of the song, interpenetrate each other, indifferent to hierarchy. Popular song can be simultaneously understood as a musical, poetic and cultural phenomenon. Our endeavor here is to treat the song as a genre and, somehow, to reflect upon its social place (its origins and transformations, its relationships with mass media, its ability to adapt to paradigm shifts of production and reception and the generous/bountiful/giving character of its economy. The voice, the word being sung, the bodies of those who sing and of those who listen, the material means of production, diffusion and appreciation constitute a system of symbolic exchanges, which is determining in the conformity of a specific genre (the hybrid, poetic-musical one which the song is) which became the main vector of representation of multiple sociabilities and, not rarely, a promoter of a reflexive approximation between them. What we propose, then, is a theoretical exercise which is able to connect, in some manner, the study of the form through which these songs enunciate themselves to what these songs say about ourselves.

Key-words:

1. Orality. 2. Writing. 3. Songs – History and criticism. 4. Popular music – appreciation.

Sumário:

Apresentação.....	17
Introdução:Ouvidos Abertos: a canção, a oralidade e a escrita	19
CAPÍTULO 1 – A ORALIDADE, A ESCRITA E A VOZ.....	27
<hr/>	
1.1- A ORALIDADE À MARGEM DA REPÚBLICA.....	27
1.2- ORALIDADE PRIMÁRIA / ORALIDADE SECUNDÁRIA: LINHA EVOLUTIVA?.....	35
1.3- VOCALIDADE: QUANDO A CANÇÃO FALA.....	38
CAPÍTULO 2 – UM LUGAR FORA DAS IDEIAS.....	47
<hr/>	
2.1- UM CANTO FORA DAS IDEIAS.....	47
2.2- SONHA COLORIDO E ADIVINHA EM PRETO EM BRANCO: ENTRE O FOLCLORE E O MERCADO.....	53
2.3- A RE-VOLTA DO PARAFUSO: OS RESTOS DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	57
2.3.1-TOM ZÉ: PRIMEIRA VOLTA DO PARAFUSO.....	57
2.3.2-CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI: A RE-VOLTA DO PARAFUSO.....	61
CAPÍTULO 3–O RECALCADO CANTA E DANÇA: GONZAGA E CAYMMI.....	65
<hr/>	
CAPÍTULO 4 – ABRIR OS PORTÕES DO MUNDO: PERMANÊNCIA DA CANÇÃO....	75
<hr/>	
4.1- A CANÇÃO QUE NÃO CONHECEMOS.....	75
4.2- OS PORTÕES DO MUNDO: OUTRAS TRADIÇÕES.....	81
4.3- REFAZENDO O ITINERÁRIO.....	87

4.3.1- DÁDIVA: CANTAR O CANTAR.....	88
4.3.2- REFAZENDA PERMANENTE.....	99
4.3.3- REFAZENDO TUDO.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109

RELÓGIO DE PONTO (ALBERTO DA CUNHA MELO)

Tudo que levamos a sério
torna-se amargo. Assim os jogos,
a poesia, todos os pássaros,
mais do que tudo: todo o amor.

De quando em quando faltaremos
a algum compromisso na Terra,
e atravessaremos os córregos
cheios de areia, após as chuvas.

Se alguma súbita alegria
retardar nosso regresso,
um inesperado companheiro
marcará nosso cartão.

Tudo que levamos a sério
torna-se amargo. Assim as faixas
da vitória, a própria vitória,
mais do que tudo: o próprio Céu.

De quando em quando faltaremos
a algum compromisso na Terra,
e lavaremos as pupilas
cegas com o verniz das estrelas.

Apresentação

Antes de ler eu já cantava, como todos nós, aliás. Entre a fala e a letra impressa houvera, sempre, o solfejo das cantigas. Minha infância fora profundamente marcada por um cotidiano impregnado de sons: Meu pai, metalúrgico por sobrevivência, e cantor e compositor, por vocação, fora o principal responsável por povoar a casa de música e de músicos. As festas, os ensaios, as audições acaloradas. Do outro lado, minha mãe cantava as canções de Roberto Carlos enquanto cumpria os afazeres domésticos. Cresci “arrodeado” por vozes faladas e cantadas. Uma infância com direito a arriscar-se nos instrumentos de percussão, a entoar cantigas tradicionais em uníssono com os adultos, a observar a destreza de um sanfoneiro cego, amigo da família, escandindo um tema de Sivuca ou de Dominginhos.

Tenho a impressão de que o amor pela música popular é que me aproximou das letras. Não das primeiras letras - essas eu aprendi com minha mãe, aos cinco anos, em casa -, mas sim da leitura silenciosa, analítica. Curiosamente, foram as letras das canções que despertaram em mim o desejo de interpretar textos: Quem era o Peri da canção do rádio? Que diabos quer dizer a palavra quimera?

Esse amor pelas palavras e pelos sons fez com que eu me tornasse músico e professor. Primeiro veio a música: quando prestei o vestibular para letras, já era músico da noite, tocava violão e cantava. Era também compositor. O trabalho com a música foi minha principal fonte de renda durante toda a graduação. Estudava pra tocar e tocava pra poder estudar.

Com o tempo tornei-me professor da rede pública, depois da rede privada – trabalho com ensino fundamental e médio, língua portuguesa e literatura. Em paralelo, seguiram-se os projetos musicais, tenho dois álbuns gravados, por enquanto.

O fenômeno da canção popular brasileira sempre me instigou. Seu caráter híbrido, ambivalente. Sua capacidade de sintetizar nossas maiores contradições... Essas inquietações impeliram-me ao exercício da pesquisa. A mania da compreensão exigia que eu me tornasse um pesquisador. Filiei-me ao grupo de estudos *Oralidade e Escrita*,

sob a batuta do Prof. Dr. Claudemir Belintane e, em seguida, ingressei na pós-graduação.

De certa forma, escrever esta dissertação é uma tentativa de conjugar o músico que sempre fui e o professor que sempre serei. É o resultado da luta diária para aprender a distribuir as dádivas que recebi.

Introdução

A raiz da palavra “mistério” é um verbo grego, *muein*, que significa fechar a boca. Os dicionários costumam explicar a conexão através da jura de silêncio que os iniciados nos antigos mistérios eram obrigados a fazer. Mas também é possível explicar a origem da palavra “mistério” com o fato de que aquilo que o iniciado aprende em um mistério é algo que não pode expressar em palavras. Pode ser mostrado, pode ser testemunhado ou revelado, mas não pode ser explicado. (Lewis Hyde)

O objetivo deste trabalho é investigar as relações entre a oralidade, a escrita e a canção popular brasileira. A partir da análise de fonogramas de diferentes momentos da história de nosso cancioneiro, levando-se em consideração aspectos musicais, poéticos e culturais, pretendemos relacionar diferentes formas de canção – algumas da era do rádio, outras da chamada era digital –, às diferentes vozes ali presentificadas. Não se vislumbra aqui uma análise musicológica, mas o registro de uma audição leiga que aproxime as impressões musicais doutras áreas das ciências humanas.

Oralidade, escrita e canção compreendidos como campos distintos, que no corpo da canção interpenetram-se, indiferentes a quaisquer hierarquias.

A canção é aqui compreendida como um produto cultural dinâmico, intimamente ligado às trocas simbólicas permanentes propiciadas pelo processo de urbanização, pela indústria cultural e pela assunção da música popular como um elemento fundamental à compreensão das contradições de nosso processo civilizatório.

A canção popular se mostraria, portanto, como força humanizadora, ou seja, “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 2002). Admitimos a autonomia e as idiossincrasias formais de nosso objeto (inclusive semiologicamente autônomo), no entanto, não temos como meta desvinculá-lo da experiência humana: da trama que se desdobra a partir da produção, reprodução e recepção de nossas canções.

Optamos por uma abordagem ensaística por julgarmos mais adequada à natureza de nosso objeto - a elasticidade do ensaio em algo se assemelha à da música popular: a capacidade de articular potências aparentemente díspares num todo coerente. Nosso esforço consiste na tentativa de conjugar contribuições de múltiplas áreas das ciências humanas à análise desse fenômeno arredio a campos fixos de investigação, que é a canção, sem ceder às armadilhas da lassidão teórica ou a similitudes arbitrárias.

Um dos produtos mais difundidos pela indústria cultural é a canção. A partir da consolidação do rádio como veículo de comunicação de massas, os cantores e compositores populares transformaram-se em verdadeiros agentes culturais, determinantes no jogo interminável entre manutenção e questionamento dos valores tradicionais. Reverberadores de múltiplas vozes e múltiplas sociabilidades.

Além de dar corpo e voz à circularidade entre alta e baixa cultura, parece-nos que, muitas vezes, a arte da canção popular conforma-se paralelamente ao desenvolvimento científico e tecnológico (derivados da cultura letrada) e instaura um letramento outro: uma escrita outra, uma oralidade outra. Se valer para a canção o que escrevera o professor Antonio Candido sobre literatura, deveremos considerá-la, sim, um elemento propulsor de nossa formação e de nossas transformações: “Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente”. (CANDIDO, 2002, p. 82).

A música não obedece às leis econômicas clássicas, embora seja também mercadoria, se espalha além e aquém das leis de mercado: é produto que se doa sem se perder, seu uso não a degrada, não se perde nada compartilhando-a, não há interesse em monopolizar sua fruição, seu valor não depende do tempo gasto em sua elaboração, o preço de mercado é incapaz de aferir tanto o trabalho de produção subjetiva quanto seu valor estético (ATTALI, 2001). Brinquedo sério, a canção. Rígida alegria, sutil equilíbrio entre o baile e o pensamento em que o cantar poético engendra os espelhos em que nos revelamos.

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura

literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles. (WISNIK, 2004, p. 178)

A natureza de nosso objeto é vária, ambivalente, no mínimo: entre a música e a poesia, nem música e nem poesia puras. Entre a música formal¹ e o folclore, nem música formal, nem folclore. Aproximar-se dele é um exercício permanente de mobilizar dois arcabouços analíticos de referência, complementares, embora independentes (BAUMAN, 2012). Música e letra. Escrita cantada. Ideia quando ginga.

No mundo da canção, os valores musicais recebem outros pesos e outras medidas. As tensões sonoras, paulatinamente conquistadas no decorrer da história das músicas, são incorporadas de forma compacta no acompanhamento instrumental e raramente se agregam aos componentes que dão identidade à canção. Permanecem na condição de manifestantes – de variáveis – cuja forma manifestada – bem menos variável – é a relação entre melodia e letra. De fato, por mais que se transformem os arranjos instrumentais, a linha da voz, conduzindo os valores melódicos e linguísticos, continua sendo a única garantia de que se trata da mesma canção. (TATIT, 1994, pp. 249- 250).

Face a uma tradição que concebe o pensamento como ação que se impõe a uma matéria passiva, imaginamos a canção como um *pathos* operante, capaz de estabelecer relações entre um saber e um não-saber, entre o visível e o representável, entre a palavra escrita e sua potência intrínseca, eminentemente dionisíaca (RANCIÈRE, 2009). Os elementos sensoriais, não verbais, participam ativamente da economia da canção.

Se a escrita pode configurar uma espécie de domesticação do corpo – a leitura silenciosa, promoveria um recalque da corporalidade típica da linguagem oral – da gestuália, à própria voz, poderíamos compreender a canção como um drible na escrita, a máscara sob a qual retornara o recalcado:

(...) dentro da ideia de que com a morte do rapsodo perde-se uma corporalidade mimética, caberiam estudos mais detalhados que talvez pudessem reinterpretar os fenômenos da música contemporânea (os mega-shows dos roqueiros, por exemplo) voltada para as classes alta e

¹ O termo formal refere-se ao paradigma tonal e seus desdobramentos teóricos.

média como um certo “retorno” (“do recalcado”) do antigo show mimético dos rapsodos (o tom agonístico, guerreiro, é comum nesses shows). O rap, com sua gesticulação em que o índice parece a todo momento cobrar o aqui e agora de uma bravata ou clamar por vingança, retoma parte dessa corporalidade. (BELINTANE, 2013, p. 71).

Os estudos de Erick Havelock, Walter Ong e Paul Zumthor nos guiarão pelos caminhos da oralidade, da organização da cultura antes das letras, antes de o papel impresso esquadriñar a voz e muito antes de a mídia eletrônica converter o corpo em simulacro.

A releitura dos estudos sobre canção brasileira, particularmente, a ensaística de José Miguel Wisnik, constituirá a outra ponta da corda tensionada: a seta que, através dos tempos, indica os modos como a canção popular foi investigada entre nós.

Falamos de uma poética da mistura que, inclusive, nalguns momentos, tenciona-se entre o canto para ser ouvido e o canto que precisaria também ser lido. Longe de ser uma novidade, essa transitividade entre poesia e música, por si só, assume variadas formas em nossa tradição:

Os comediógrafos gregos antigos, como Aristófanes, por exemplo, não eram só grandes poetas, eram bons músicos, e sabiam fundir muito bem as duas artes. Aristóteles, na *Poética*, fala do espetáculo trágico como de algo constituído, entre outras coisas, pela ação, pela palavra e pela música. E a grande poesia medieval quase que foi concebida exclusivamente para o canto. O barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos, que iriam recolocar o teatro no coração da música. Depois Mozart, com a *Flauta Mágica* ou com *Dom Giovanni*, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime. Tudo isso é mistura, composição a partir de elementos heterogêneos, governados a certa distância pela inteligência criadora. (RODRIGUES: 1990, p. 93).

O que talvez particularize a canção popular é a sua elasticidade, a velocidade com que se adapta aos novos meios, mesmo quando esses meios desmaterializam-se – como é o caso da música digital: produção e distribuição desmaterializaram-se e a canção se remoja, passa a ser um espetáculo também visual e, mais que um produto, parece oferecer aos ouvintes uma experiência. O ocaso do “cd” revigorara a *performance*.

Creemos que poderíamos atribuir à canção o que Otávio Paz afirma ser característico da poesia: a extemporaneidade (PAZ, 1998). Alheia ao progresso e à supervalorização do futuro, a música popular brasileira é, historicamente, transgressão da racionalidade e moralidade da sociedade burguesa: transgride pela linguagem coloquial, pela rítmica, pela temática e pelo corpo de quem canta. Apesar de a produção contemporânea incorporar elementos eletrônicos, *samplers*, timbres distorcidos, bricolagens sonoras etc., o substrato medular da composição popular, em muitos momentos, deriva das tradições imemoriais da cultura.

Falamos, portanto, de um tipo de texto mais próximo da linguagem do mito, que da razão científica, isto é, cuja potência não se traduz sob a articulação de signos conceituais (CASSIRER, 2009). Enquanto o pensar teórico necessita expandir-se (relacionar efeitos semelhantes em objetos distintos a partir de conceitos determinados), a canção, tal qual o mito, cria um objeto autônomo capaz de condensar significados vários. “Um mito não é projetado para descrever uma situação específica, mas para contê-la de tal modo que não restrinja seu significado àquela única situação. Sua verdade está dentro de sua estrutura; não fora dela” (FRYE, 2004, p. 73). Verdade centrípeta, impregnada de sombras, de vazios, diametralmente oposta à hipertrofia da esfera informativa da linguagem. O sentido se revela não a partir do vislumbre duma essência abstrata ora encoberta, mas sim da concretude corporificada pelo próprio texto:

A verdade, meu amor, mora num poço
 É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
 E também faleceu por ter pescoço
 O (infeliz) autor da guilhotina de Paris
 Vai, orgulhosa querida
 Mas aceita esta lição
 No câmbio incerto da vida
 A libra sempre é o coração²

Tratamos de um gênero, de configuração particular, cuja matéria é a própria substância: a maneira como soam as palavras agrupadas no texto da canção é que constroem seu sentido. Não raro, em benefício da eufonia, da rima consoante, operam-

² Trecho de *Positivismo*, canção de Noel Rosa e Orestes Barbosa.

se deslocamentos que, ao deformarem o verbo, abrem frinchas para representações múltiplas³.

A dança dos significantes forma uma espécie de “partitura” a partir da qual as palavras, guiadas pela melodia, libertas das amarras do discurso, encantam-se - a palavra cantada é oferta e consagração. Não pretendemos reforçar a ideia tentadora de que a canção, por seu caráter oral, funcionaria como potência deflagradora de conteúdos “primitivos”, todavia, nos parece que seu poder de encantar o mundo concreto remete a práticas arquetípicas que viam no cotidiano o espelho da transcendência.⁴

Essa transitividade entre música e poesia engendra peculiaríssimas convenções, em que se permite o uso de fragmentos de palavras, de sintagmas desconexos que, num texto alheio à melodia, fariam sentido nenhum, mas que na inteligência acústica da canção revestem-se de significados surpreendentes.

Não se trata, portanto, o nosso intuito, da manipulação de significantes não tributários de significados – como sói acontecer na era da informação descolada dos corpos dos emissários e dos objetos representados -, mas da persecução dos sentidos verbais e não verbais (sonoros, históricos e culturais), que ressoam do sopro das canções.

Nosso objetivo é destacar o caráter híbrido e mediador que a canção popular assumiu entre nós, tanto do ponto de vista estético quanto social: A canção seria a principal mediadora entre “alta” e “baixa” culturas e a redenção do corpo recalcado pela escrita.

O primeiro capítulo consiste, basicamente, numa releitura da oralidade grega proposta por Havelock (1996): destacaremos algumas similaridades entre a épica grega e a canção popular. Ao distinguir oralidade e escrita, procuraremos nos afastar de qualquer ideia de continuidade determinista e de superioridade da escrita em relação à oralidade. Estabeleceremos aproximações entre a análise da linguagem mítica (CASSIRER: 2009) e a linguagem da canção. Pretendemos, ainda, situar a canção entre o texto e a *performance*, a partir do conceito de vocalidade, desenvolvido por Paul Zumthor (2005).

³ O compositor Jorge Ben Jor, na canção *Caramba, Galileu da Galileia*, não se furta a lançar mão tanto e *non-senses* semânticos quanto ortográficos: “Como já dizia Galileu na Galileia: malandro que é malandro não bobeia...”; ou ainda Dorival Caymmi em *Lá vem a Baiana*: “não vou nem amarrado pois bem sei: se ela sambar hum, hum, hum, hum...” – Onde a verdade, senão no poço significante?

⁴ O cruzamento entre as Avenidas Ipiranga e São João, depois de *Sampa* (canção de Caetano Veloso), ganharam outros sentidos, por exemplo.

Em seguida pretendemos destacar o fato de que, na canção, o *mélos*, não raro, suplanta o *logos*: a força da canção deriva de potências alheias à ordem do discurso, poderíamos a firmar que ela se desenvolveu à margem da cultura oficial escapando das malhas tradicionais de investigação. Propusemos uma aproximação entre a teoria da dádiva, de Marcel Mauss (2003), e a economia da canção: concomitantemente, deslocada do folclore e não totalmente integrada ao mercado. Além disso, há a releitura de alguns teóricos da canção brasileira (Augusto de Campos, Antonio Cícero, Francisco Bosco) a fim de destacar que a capacidade da canção de criar respiros, frinchas, no interior da indústria cultural interfere em sua própria composição como objeto estético.

No terceiro capítulo, o objetivo é confirmar a ideia de que a canção brasileira é o veículo que melhor configura a ascensão de culturas historicamente recalcadas ao posto de formadoras de uma identidade cultural complexa. Articularemos a ensaística de Antonio Risério e José Miguel Wisnik à análise parcial de canções de Luis Gonzaga e Dorival Caymmi.

No quarto capítulo, pretendemos discutir diferentes formas de percepção e definição de canção. Seria a canção um objeto artístico encerrado no século vinte? Que ruptura se instaura entre o *rap* dos Racionais MC's e o samba tradicional? É nossa pretensão insistir na permanência e identificar algumas transformações da canção contemporânea: formação de novos cânones; retorno às tradições; transfiguração de gêneros e formas. Para tanto propusemos uma análise parcial da obra de dois compositores: Siba Veloso e Vitor Ramil.

Ainda no quarto capítulo, uma análise parcial da obra do compositor Gilberto Gil encerraria o nosso percurso – ali se evidenciariam diferentes modos de se fazer canção: ora privilegiando os aspectos harmônicos e melódicos, ora os aspectos rítmicos e timbrísticos. Aproximar-se de Gilberto Gil nos permitirá aferir as transformações da canção nos últimos cinquenta anos. De certa forma, as canções de Gil seriam o emblema arquetípico do que compreendemos como canção popular: produto derivado das manifestações populares em fricção com o mercado, modificando-se em razão das técnicas de produção e recepção e que, subterraneamente, estabelece a manutenção de uma práxis artesanal, alheia ao caráter homogeneizante deflagrado pela cultura de massas.

As contribuições da crítica literária, direta ou indiretamente, orientam todo o percurso do texto. As vozes de Adélia Bezerra de Meneses, Alfredo Bosi, Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Luis da Costa Lima , Octávio Paz, ressoam, ditam o ritmo do que ora se pretende apresentar.

Capítulo 1-A oralidade, a escrita e a voz

1.1) A oralidade à margem da República

Antes de a cultura escrita espalhar-se pelo ocidente e assumir o posto de principal reguladora das trocas sociais, as civilizações organizavam-se sob a regência doutros “livros”, impressos na memória, atualizados quando falados, declamados, decantados. Poderíamos afirmar que os livros existem para registrar informações que poderiam ser consultadas por quaisquer indivíduos, de determinado grupo, que dominassem seu código - a língua e o contexto - de registro. Os livros seriam transmissores de cultura, depositários de conhecimento acumulado, arquivos de experiências passadas.

Nem todas as sociedades desenvolveram uma forma de escrita, mas todo agrupamento humano ensaiava uma forma de “ler o mundo”, bem como um registro dessas leituras e um mecanismo de irradiação do conhecimento tradicional. Hoje sabemos que a publicação de um texto jamais se limitou à mera impressão. Escrevemos porque lemos. Pensamos porque lemos. Aprendemos porque lemos. E, antes de tudo, porque ouvimos.

(...) contra as tentações do ‘etnocentrismo da leitura’, é necessário lembrar quão numerosos são os gêneros e trabalhos antigos que de maneira alguma almejavam um objeto impresso como veículo e um leitor solitário e silencioso como alvo. Compostos para serem declamados ou para serem lidos em voz alta e compartilhados por um público ouvinte, investidos com uma função ritual, tidos como máquinas designadas a produzir certos efeitos, eles obedecem às leis próprias, à transmissão oral e comunitária. (CHARTIER, 2000, p. 23)

A cultura oral produziu e produz seus “livros”. Com o auxílio de mecanismos eminentemente sonoros: a relação entre falante e ouvinte compôs narrativas, determinou códigos religiosos, éticos e morais. Antes de Homero, o livro cultural grego depositara-se na memória oral. (HAVELOCK, 1996).

Ninguém duvida de que a capacidade de contar seja definidora do estatuto antropológico; de que as lembranças, os sonhos, os mitos, as lendas, a história e tudo mais constituam, juntos, a maneira pela qual indivíduos e grupos tentam se situar no mundo. Não seria absurdo considerar hipoteticamente que toda produção de arte, tanto na poesia quanto na pintura e nas técnicas plásticas, inclusive na arquitetura, seja, pelo menos de modo latente, narrativa. E a música? Talvez; certamente de forma secundária e por repercussão. (ZUMTHOR, 2010, p. 52).

Noutras palavras, afirmaríamos sem titubear que quando cantamos, contamos.

O fato é que uma sociedade matriciada pelo discurso oral produz não somente hábitos verbais típicos, mas subjetividades típicas: o estilo aforístico determinante do discurso oral é revelador de uma condição intelectual, de um modo de ler o mundo. (HAVELOCK, 1996, p. 14)

As diferentes tecnologias de registro e transmissão da palavra acabam por forjar diferentes discursos e subjetividades: distintos são os textos orais, escritos, digitais; distintos são os sujeitos, a situação comunicacional, a produção e a recepção desses textos.

Essas considerações alertam para os paradoxos que cercam as relações entre a palavra falada original e todas as suas transformações tecnológicas. O motivo para as complexidades torturantes aqui é obviamente que a inteligência é inexoravelmente reflexiva, de modo que até mesmo as ferramentas externas que ela usa para implementar seus procedimentos se tornam “internalizados”, isto é, parte de seu próprio processo reflexivo. (ONG, 1998, p. 96)

Historicamente, o pensamento sobre a linguagem tendeu a supor a oralidade como um estágio primário que se realizaria plenamente com o advento da escrita. Haveria uma linha evolutiva do arcaísmo oral à sofisticação escrita.

Na realidade, as culturas orais produzem realizações verbais impressionantes e belas, de alto valor artístico e humano, que já não são sequer possíveis quando a escrita se apodera da psique. Contudo, sem a escrita, a consciência humana não pode atingir o ápice de suas potencialidades, não é capaz de outras criações belas e impressionantes. Nesse sentido, a oralidade precisa e está destinada a produzir a escrita. A cultura escrita, como veremos, é imprescindível ao desenvolvimento não apenas da ciência, mas também da história, da filosofia, ao entendimento analítico da literatura e de qualquer arte

e, na verdade, à explicação da própria linguagem (incluindo a falada). Dificilmente haverá uma cultura oral ou uma cultura predominante oral no mundo, hoje, que não esteja ciente da enorme pletora de capacidades absolutamente inacessíveis sem a cultura escrita. (ONG,1998, p. 23)

Parece-nos que temos aí uma idealização das potencialidades da cultura escrita. É como se o seu desenvolvimento fosse contínuo, uniforme e a sua presença iluminasse as trevas da fala, apontando-lhes a saída da caverna como única via possível desde sempre. Esquece-se, portanto, das articulações entre a cultura escrita e as alienações originais que a evolução da ordem produtiva impõe aos sujeitos. No mundo moderno, o controle (naquilo que tem de negativo) legitimara-se plenamente a partir da assunção do discurso científico que, ao desbancar a teologia, passara a exhibir as vestes de enunciador da verdade. A fala silenciada pela página impressa configura, é bom que se diga, uma alienação da expressão dialogal. O avanço da cultura escrita caminha em simbiose com o avanço dos mecanismos de controle e da centralização e esquematização dos sujeitos: do discurso dos especialistas à metamorfose do dueto falante/ouvinte em emissor/receptor. O racionalismo da linguagem escrita tanto produziu possibilidades múltiplas e generosas de interpretação do sujeito quanto significações fechadas em si mesmas, blindadas pela univocidade da palavra sem eco – penso na relação apassivadora típica do discurso televisivo, por exemplo. Palavra sem troca.

(...)No limiar da modernidade, encontra-se o processo de autoformação da elite letrada ou esclarecida (que agora se distingue por seus “modos civilizados”, com suas duas faces de refinamento espiritual e adestramento corporal) que foi, ao mesmo tempo, um processo de formação orientada das “massas” como campo potencial da função, ação e responsabilidade de supervisão das elites. A *responsabilidade* era conduzir as massas à humanidade; a *ação* podia tomar a forma de persuasão ou coação. Eram essa responsabilidade e o impulso vinculado de agir que definiam as “massas” – em suas duas encarnações coexistentes e mutuamente complementares, ainda que em aparência opostas: a “turba” (que assumia a dianteira sempre que a força estava na ordem do dia) e “o povo” (invocado quando se esperava que a educação tornasse redundante a coação). (BAUMAN,2012, p. 49)

Desta forma, a escrita pode ser também a mão que tenta calar a boca do outro.

Em seu famoso Ensaio sobre a Dádiva, Marcel Mauss demonstra ser a troca um movimento estrutural básico em toda organização social. A

troca não se dá apenas no nível econômico, mas também em várias outras instâncias da vida social, tais como as relações de parentesco, linguísticas, políticas. O aspecto linguístico interessa particularmente ao problema da comunicação, porque a mobilidade simbólica (que possibilita o livre fluxo das significações linguísticas e funda a reciprocidade da comunicação humana) é estabelecida pela troca. Esta, implicando na obrigatoriedade de retribuir, pressupõe que a hierarquia social seja pluralista e não-cristalizada. Só assim se ativam mecanismos de reequilibração, capazes de manter o jogo das classes em aberto ou de reabrir a disputa em torno do sentido. (SODRÉ, 199, p. 23)

Segundo Ong, a reflexão atenta e profunda nas culturas orais esbarrava nas fórmulas mnemônicas, padronizadas e repetitivas, sob essa lógica repetir é quase sinônimo de não refletir, é como se os padrões orais fossem arquétipos imóveis e, caso houvesse, algum avanço analítico numa exposição oral de pouco ou nada valeria, já que se perderia no vento do esquecimento sem um suporte gráfico que lhe garantisse a permanência: “não seria um conhecimento confiável, mas simplesmente um pensamento momentâneo, embora complexo”(ONG, 1996, p. 46).

Sob esse ponto de vista, a cultura letrada terminaria quase que por anular o modo de pensar oral, ou seja, a capacidade de transformar a emissão em experiência conservada segundo leis acústicas comeria poeira na carreira evolutiva do pensamento ocidental. De certa forma, Ong refunda a República platônica e naturaliza o ostracismo da cultura oral. “A vitória da cultura escrita sobre a oral foi, acima de tudo, a vitória da abstração sobre o empirismo. Na possibilidade de emancipar-se das situações particulares está a raiz do eixo que sempre ligou de modo inextricável escritura e poder.” (GINZBURG, 2006, p. 104).

A poesia nos tempos de Homero, segundo Havelock, exercia uma função pedagógica, deixar ao poeta a função de expor os modelos a serem seguidos socialmente representaria uma ameaça à utopia civilizatória de Platão: o caráter mimético da poesia, seu poder de aparência e sua potência sensorial colocariam em xeque a ordem civil racionalista sonhada na República. O caráter antifuncional da poesia a condenaria à exclusão do *logos*. “Platão defende, por essa razão, que aqueles que contam histórias e lendas devem ser vigiados, pois deixam na alma da criança um traço mais duradouro que as mãos dos que lhe cuidam do corpo”. (JAEGER, 2013, p. 775).

O termo *mimesis* que, originalmente, designava uma dança das bacantes, era compreendido como a manifestação de estados anímicos a partir da configuração musical-dançada. Expressão física e revelação anímica correspondiam-se.

A exclusividade primeira da *mimesis* ao campo da dança e da música parece significar que, em seu gesto inaugural, ela não é semanticamente modelada; fenômeno básico de expressão, ela antes põe do que expõe; é apresentação e não, basicamente, representação. Originária e literalmente, a *mimesis* dança e não por ela se encena algum conteúdo, mesmo que sua finalidade fosse ser ele dançado. O que vale ainda dizer, originariamente é um evento e não a ornamentação plástica de uma ideia que então se narrasse. (LIMA, 1995, p. 65)

O juízo platônico instauraria o filtro ético que à *mimesis* se aplicaria: o discurso poético seria ilusionismo, oposto à exatidão e fidelidade mecânica da experiência empírica e duplamente distanciada da reprodução das formas perfeitas. Ora, se tencionarmos ao limite tais critérios, não só o mito, a poesia, a arte e a linguagem, mas o próprio pensar teórico não seria mais que frágil fantasmagoria, já que não poderíamos supor os conceitos como sendo autênticos reflexos da realidade. O que são os conceitos senão formações e criações do pensar, que, em vez da verdadeira forma do objeto, encerra antes a própria forma do pensamento? (CASSIRER, 2009, p. 21).

À época de Platão a inscrição pública grega, sabe-se, não implicava uma alfabetização popular, poderíamos supor uma alfabetização profissional, marco regulatório das trocas oficiais, quanto aos poetas, embora pudessem dispor de técnicas cada vez mais aprimoradas de redação, redigiam para um público que não leria seus escritos, escrevia-se, portanto, para os ouvidos.

O arquétipo verbal, isto é, o conjunto de valores que garantia a manutenção da memória social coletiva dependia da inteligência acústica imanente ao texto poético.

A única tecnologia verbal possível e disponível que garantisse a conservação e fixidez da transmissão era a da fala rítmica, habilmente organizada em padrões verbais e rítmicos, singulares o bastante para preservar sua forma. É esta a gênese histórica, a *fons et origo*, a causa motora daquele fenômeno que chamaremos de “poesia”. (HAVELOCK, 1996, p. 59)

Uma sociedade eminentemente oral disporia de uma tecnologia integral da palavra conservada, um sistema que articularia a memória dos indivíduos em todos os níveis etários à memória coletiva por meio da palavra declamada:

(...) ao passo que um homem moderno, embora considerando-se o resultado do curso da História Universal, não se sente obrigado a conhecê-la em sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente em grande parte. É aqui que encontramos a diferença mais importante entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o primeiro. (CASSIRER, 2009:21)

A suposta adesão incondicional do ouvinte aos acontecimentos narrados era o que Platão não podia tolerar, a disposição mental poética era o principal obstáculo ao racionalismo científico tributário das causas e dos efeitos: contra a experiência rítmica memorizada, a análise daquilo que é dito; contra a identificação, o afastamento. Poderíamos supor que se inicia aqui um processo de controle do imaginário, espécie de doutrina do recalque às “imprecisões” inerentes à poética oral – movimento análogo ao recalque sofrido pela música modal e suas pulsações ruidosas durante a conformação do sistema tonal. Questionava-se, agora, a legitimidade de uma poética subjugada por fórmulas rígidas, ancorada na identificação passional e catártica que, ao mesmo tempo, dava vazão às pulsões mais íntimas de quem falava e de quem ouvia. Presença inexoravelmente sensível: demasiadas sombras para um projeto iluminador.

(...) É que reina, no campo da concepção discursiva, uma espécie de luz uniforme e, em certa medida, difusa; e, quanto mais progride a análise lógica, tanto mais se estende esta clareza e luminosidade uniformes; contudo na área perceptiva do mito e da linguagem, sempre aparecem junto a certos lugares dos quais se irradia a mais intensa luminescência, outros que se apresentam como que envoltos em treva absoluta. Enquanto certos conteúdos da percepção se convertem em centros de “significância”, há outros que, por assim dizer, permanecem por debaixo do nível significativo. (CASSIRER, 2009, p. 108)

A poesia de Homero é uma enciclopédia da *paideia* grega. Poesia de comunicação conservada, a narrativa homérica fundamenta-se num acervo comum à sua

época, ele não criou esse código, sua virtuosidade desloca-se dentro de limites restritos, a força de seu relato reafirmava igualmente a organização social e moral de uma cultura oral. O poema épico deve ser considerado em primeiro lugar, não como um ato de criação, mas como um ato de lembrar e recordar. A história da invenção pertence à esfera do *logos*, não à do mito, trata-se da busca prosaica de uma linguagem não-poética e de uma definição não-homérica de verdade. Nos termos de Havelock, Homero seria um menestrel enciclopédico.

De pronto, me vem à mente a obra de Luiz Gonzaga – música de Gonzaga e letras de Humberto Teixeira e Zé Dantas, principalmente. Como não enxergar uma enciclopédia da vida sertaneja, a manutenção de um *ethos* sertanejo, na carne de suas canções? A seca cíclica rediviva no canto da acauã: “Na alegria do inverno / canta sapo, jia e rã. / Mas na tristeza da seca / só se ouve acauã.” Verdade imutável, a certeza das secas vindouras, memória inscrita no canto da ave agoureira:

Acauã

Acauã, acauã vive cantando
 Durante o tempo do verão
 No silêncio das tardes agourando
 Chamando a seca pro sertão
 Chamando a seca pro sertão
 Acauã, acauã,
 Teu canto é penoso e faz medo
 Te cala acauã,
 Que é pra chuva voltar cedo
 Que é pra chuva voltar cedo
 Toda noite no sertão
 Canta o João Corta-Pau
 A coruja, a mãe da lua
 A peitica e o bacurau
 Na alegria do inverno
 Canta sapo, jia e rã
 Mas na tristeza da seca
 Só se ouve acauã
 Só se ouve acauã
 Acauã, acauã...

O menestrel Luiz Gonzaga ressoa a conduta típica do sertanejo em conflito permanente com o meio físico inóspito, seu canto é a reafirmação de uma paisagem

impregnada de memória, de simbologia. De uma natureza prenhe de sinais, reveladores dum futuro cíclico, arcaico, primordial, que a vida sertaneja sabe ler:

De certo modo, o passado e o presente interpenetram-se quando o veículo de registro é a palavra formular mantida na memória viva. Falando de uma maneira restrita, é impossível uma percepção do tempo histórico. Toda orientação enciclopédica presente diz respeito também ao passado: assim era nos tempos dos nossos ancestrais, podem ter sido muito diferentes, mas a aproximação produz-se instintivamente nos versos, que são repetidos e remodelados, e o que fora específico a uma época ou ocasião transforma-se naquilo que é típico. (HAVELOCK, 1996, p. 141).

“Na tristeza da seca só se ouve acauã”. A seca soa. Entoa um canto. Constitui-se num recado, imediatamente assimilado por uma relação empática: a sanfona destemperada – para não dizer desafinada -, a voz bárbara de Gonzaga mimetizando o canto do pássaro funesto, a condução estridente do triângulo, são índices de extrema significação. Cada elemento condensa e revela a impotência do homem ante o esperado destino trágico. Um canto que cala todos os outros. Trata-se de uma estrutura poética especial desenvolvida a partir da fala conservada e significante, concentrando o máximo significado possível em tudo que se enuncia. Mítico acauã:

(...) Com a máxima energia, o eu está voltado para este único objeto, vive nele e perde-se em sua esfera. Aqui reina, por conseguinte, em vez do alargamento da percepção, o seu mais extremo estreitamento; em lugar de uma expansão que poderia conduzi-la sempre a novas esferas do ser, vemos o impulso para a concentração; em lugar de sua distribuição extensiva, sua compreensão intensiva. Nessa reunião de todas as forças em um só ponto reside o pré-requisito de todo pensar mítico e de toda enformação (sic) mítica. (CASSIRER, 2009, p. 52).

A contradição em relação ao desenvolvimento da escrita é que, não raro, supõe-se que o domínio sobre essa técnica significaria tão somente um índice de liberdade, de legitimação da busca pela verdade. Platão supôs que o poeta grego exercia um controle monopolizador sobre a disposição mental e a consciência gregas. No entanto, a escrita é também controle. O uso do alfabeto estabelece uma relação de percepção da realidade a partir de elementos causais, sequenciais, contínuos e fragmentários. A percepção

subordina-se a ideia de relações contínuas. A própria noção de lógica sugere um encadeamento sequencial das ideias (SODRÉ, 1994).

O controle sobre o estilo do falar de um povo, não obstante indireto, significa controle igualmente sobre o seu pensamento. As duas tecnologias da comunicação conservada conhecidas da humanidade, isto é, o estilo poetizado, com sua organização acústica, e o estilo prosaico visual, com sua organização visual e material, cada um dentro de seus respectivos domínios, controla também o conteúdo do que é comunicável. Sob um único conjunto de circunstâncias, o homem organiza a mesma experiência de maneiras diferentes, com diferentes palavras e com uma sintaxe diferente e talvez, quando assim o faz, a própria experiência se transforma. (HAVELOCK, 1996, p. 160)

Na República do *logos* a cultura oral é cavalo de Troia: não há muros que calem seu tropel.

1.2) Oralidade primária/Oralidade secundária: linha evolutiva?

“Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo”.
(Manoel de Barros)

O registro e a transmissão da experiência compõem a própria experiência, o vivido transfigura-se na forma pela qual é relatado. Nos vinte e oito séculos decorridos desde as transcrições dos poemas homéricos, a voz e o alfabeto forjaram novas “realidades”, transformaram-se mutuamente. A descoberta da escrita é, seguramente, um instrumento de pensamento de primeiríssima ordem, capaz de representar operações abstratas das mais sutis, em sincronia com o oral parece sugerir uma profunda unidade intrínseca indispensável – embora os “mecanismos” de funcionamento sejam distintos, parece-nos que os dois campos se interpenetram.

Imaginar a oralidade como uma potência estática, repetidora de fórmulas, é um equívoco: a ausência de escrita não possibilita a cópia, toda declamação é nova; idêntica – não, igual. Há novidade embutida em cada ato de repetição. Da maneira como Walter Ong trata a oralidade é como se a aprisionasse num campo de atraso, defasagem

constante em relação à escrita. De um lado a linguagem oral seria natural em oposição à artificialidade da escrita – artificialidade leia-se engenho. Escrever naturalmente seria impensável. Já a linguagem oral é mero atributo, completamente natural, dos seres humanos, no sentido de que todo ser humano que não seja fisiológica ou psicologicamente deficiente aprende a falar, em qualquer cultura. A fala seria um complemento da vida consciente em linha direta com emanções profundas do inconsciente, já a escrita não derivaria passivamente do inconsciente: “o processo de registrar a linguagem falada é governado por regras conscientemente planejadas e inter-relacionadas” (ONG, 1998, p. 97).

Todo pensamento, inclusive nas culturas orais primárias, é de certo modo analítico: ele divide seu material em vários componentes. Mas o exame abstratamente sequencial, classificatório e explicativo dos fenômenos ou de verdades estabelecidas é impossível sem a escrita e a leitura. Os seres humanos, nas culturas orais primárias, não afetadas por qualquer tipo de escrita, aprendem muito, possuem e praticam uma grande sabedoria, porém não “estudam”. (ONG, 1998, p.17)

As marcas visíveis da escrita – o alfabeto, diga-se- representariam a entrada num mundo ordenado pela consciência humana: um sistema visualmente codificado que permite aos escritores determinar as exatas palavras que o leitor iria gerar a partir da leitura do texto. Ora, tamanha idealização da escrita esbarra no fato de que os signos não são transparentes e que a interpretação de qualquer texto pressupõe perscrutar sentidos encobertos entre um significante e outro, relacionar o texto ao contexto de enunciação e à tradição cultural a que se filia a obra em questão, acionar o repertório íntimo do leitor a fim de estabelecer potenciais relações significativas. É como se a oralidade fosse sinônimo de lassidão intelectual e estética, enquanto a escrita, maravilha técnica infalível ao operar a transmissão de pensamentos complexos e precisos sob o silêncio do olhar.

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama *interpretação*. Acontece, porém, que as palavras não são diáfanas. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade. Esse fenômeno é estrutural. O processo em que se gesta a escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à

luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria. (BOSI, 2003, p. 461)

A chamada oralidade primária – designação que caracterizaria as sociedades sem quaisquer contatos com a escrita – seria o sistema perfeito daquela referida representação estática da cultura. A oralidade secundária – termo que designa “a nova oralidade alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (ONG, 1998, p.19) – seria uma espécie de resíduo, sobra mal assimilada a emperrar a marcha de nossa aventura iluminista. Haveria ainda a oralidade mista, praticada dentro de um universo regulado pela escrita mas que ainda reproduz práticas anteriores a ela.

Imaginamos a cultura –seja oral ou escrita – como um domínio de trocas constantes, identidade cuja manutenção depende de mudanças, adaptações, rearranjos. É propriedade essencial da língua ser capaz de se alterar enquanto continua funcionando de maneira eficiente e constante para transformar o incomum em comum, o original em estabelecido, estar apta a se tornar uma aquisição ou eliminação contínua e, nesse sentido, perpetuar sua capacidade de ser ela mesma (CASTORIADIS, 1975).

O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se “autoperpetua” na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo. O paradoxo da cultura pode ser assim reformulado: o que quer que sirva para a preservação de um padrão também enfraquece seu poder. (BAUMAN, 2012, p. 28)

A cultura oral permanece porque transformara-se. Vejamos – e escutemos - a presença constante de diferentes formas de oralidade em nossos dias: os meios eletrônicos encenam uma nova oralidade em que a imagem do corpo – simulacro de diálogo – instaura uma relação performática não presencial, orientada, contudo, também pela voz.

1.3) Vocalidade: quando a canção fala

Trataremos agora de um fenômeno vocal: o corpo de quem canta é elemento fundamental no funcionamento da estrutura complexa que é a canção: o que se canta, quem canta e a quem. Cada elemento dessa tríade é imprescindível. Não poderíamos delimitar a canção ao que chamamos oralidade – primária, mista ou secundária -, tampouco diríamos que a canção cabe na cultura escrita.

Mesmo sabendo que as letras das canções são escritas, a *performance*, desloca-a para outro lugar:

A performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe. As palavras aqui são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. (ZUMTHOR, 2005, p. 87)

Como dissociar a voz de quem canta daquilo que é cantado? Corpo que fala para o corpo, a canção se traduz no que Paul Zumthor denominou vocalidade:

A presentificação performancial de um enunciador e de seus ouvintes implica uma mediação que (na acepção corrente da palavra performance) é vocal. Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado **oralidade** (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de **vocalidade**, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior. Disso tudo eu só retenho que, num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um monumento incomparável, porque único. (ZUMTHOR, 2005, p. 141)

Pois bem, essa presença – no sentido de, antes de tudo, apresentar que representar algo-, que a palavra cantada pressupõe e produz, é o motor de sua atualização a cada audição. Ouvir uma canção é um drible no tempo, do mundo dessacralizado erige-se

uma ordenação sonora da qual se pode compartilhar: o velho cantor abre a voz e o tempo canta:

Tempo e artista

Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatava-lhe a garganta
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta

Dança o tempo sem cessar, montando
O dorso do exausto bailarino
Trêmulo, o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito

No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito

(Chico Buarque)

Chico Buarque, num relance, apresenta sua versão de vocalidade: uma voz que arrebatava e canta através de nós. Sentido revestido de pulsões maiores que o cantor e maiores que o ouvinte. *Tempo e artista* desenvolve-se sob uma tessitura melódica extremamente simétrica e cíclica, a melodia escande-se como se houvesse um esforço para conter as notas nos tempos precisos: há um substrato agônico sob a suavidade desse canto. Sob a ordem melódico-harmônica há uma desordem subterrânea, sob a permanência cíclica do tempo a glória fugaz de tudo que nasce e morre.

Aponta-se um paradoxo nessa canção, duas concepções em tensão. Instaura-se uma dialética entre o tempo cíclico, potência primordial, princípio criador do eterno retorno, e tempo linear e irreversível, agente da finitude. (MENESES, 1996, p.81)

Quando o cantor abre a voz algo canta por ele: Na letra da canção é o tempo. O que se ouve ainda está por ser escrito: só cabe na voz (“Trêmulo, o ator recita um drama / Que ainda está por ser escrito”). O ouvinte da canção é também tocado pelo tempo-escultor, é tela também, é o cavalo desse tempo dançarino: a audição, teatro aberto, fala a todos os sentidos.

A fugacidade da voz, no cantar poético, barganha a eternidade: “... o tempo alcance a glória / E o artista, o infinito”.

A voz, por onde a poesia transita, aceita, assume a servidão que constitui a existência do corpo, com tudo que esse corpo implica, suas fraquezas e suas forças. Estamos assim de volta à ideia de espaço: a voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; mas em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido. (ZUMTHOR, 2005, p. 89)

Pela reverberação do canto, o artista ganha o infinito: ressoar infinitamente, ressignificar-se a cada audição. A letra da canção é conservação sonora: renovada a cada execução (TATIT, 1994, p. 257).

Segundo Zumthor, é a *performance* que garante a plenitude da obra. Faz-se aqui uma distinção entre texto e obra:

- o texto é a sequência linguística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus componentes sucessivos;
- a obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares. Neste sentido, a obra é por natureza teatral; o teatro é a sua forma acabada, mas toda performance o sustenta de alguma forma. (ZUMTHOR, 2005, p.142)

É a voz, em *performance*, quem extrai do texto a obra: é o som do corpo que realiza plenamente a poesia. A leitura solitária marcaria o grau zero da *performance*

mais rarefeita, o texto apartado de sua plena realização. No caso de uma audição mediatizada, sem visualização, ocorreria uma extenuação parcial da *performance*, embora ainda se preserve o binômio texto/obra.

Poderíamos supor que as novas tecnologias - que atravessaram o século XX até nossos dias - poriam em cheque a sustentabilidade da teoria ora exposta. Verdadeiramente, a introdução dos meios audiovisuais modificou profundamente as condições de *performance* - não sua natureza. A mediação de uma mensagem lhe assegura uma repetitividade análoga, sob alguns aspectos, a da escrita: instaura-se a possibilidade de um presente extra-temporal. Os aspectos corporais, tácteis, da *performance* perdem potência em virtude do caráter não presencial da mensagem mediatizada, todavia preserva-se o seu traço essencial: o jogo, na transmissão da mensagem, de estímulos e percepções sensoriais múltiplas.

O impulso de falar a todos os sentidos parece ser o cerne do sentido da canção, a voz determina a órbita donde os sons atados a ela se espalham e se espelham, a obra se realiza no percurso da garganta ao ouvido, da sensação imediata à razão vindoura. Vejamos a descrição feita pelo compositor Siba Veloso do momento da *performance*:

Avante

Desata o nó das entranhas
Se estica a musculatura
O pulmão força e sustenta
O ar na goela se apura
A língua recebe a carga
Larga depois que tritura

Desfeita a trava dos dentes
A boca escancara e canta
O rosto inteiro estremece
Em vez de sorrir, se espanta
Como um canhão que ribomba
Com ferrugem na garganta

Da mesma forma que o bafo
Precede o ronco da fera
Ou como a noite é parida
Da gravidez da cratera
A voz se esparrama aonde
Que até então não coubera

Os microfones parecem
Longas serpentes mutantes
Que copulam com as máquinas
Que acendem uns botões brilhantes
Ejaculando as descargas
De som nos alto-falantes

A língua destila a seiva
Dos dentes da cascavel
O que os ouvidos recolhem
São fragmentos do fel
Que espirrou das marretadas
Que destroçaram Babel

Um assovio solta um pássaro
Que rasga o espaço e voa
Que parte mas não retorna
Que ilumina quando entoa
Deixa sombra na lembrança
Mas já morreu quando ecoa

Palavras são como almas
Que a luz ampara e anima
Bailando desordenadas
Em baixo, ao lado e em cima
Refletidas nos espelhos
Dos vãos da casa da rima

Imagens são balões presos
Por um cordão que se tora
Porque poesia é presença
De um vulto que não demora
O canto espalha no vento
E o tempo desfaz na hora

Desarrochada a mordança
Escancarada a masmorra
Estourado o cativoiro
Balança o pau da gangorra
O carrossel solta as travas
A dama presa está forra

Na descompressão do grito

De liberdade e revolta
 Se abriram os portões pesados
 Um touro bravo se solta
 Quem parte berrando: avante!
 Pode cair mas não voltar.

Temos a descrição precisa do que na canção é potência submersa e emerge numa explosão sensorial no momento em que se canta e toca. A canção *Avante* configura uma expressão racional de toda a irracionalidade que opera tanto no ato de criação quanto na *performance*, temos portanto um exemplo vivo desse objeto de vento e fogo que é a canção popular, que se alimenta e morre no ar: parece-nos que *Avante* reforça o caráter de intermediário entre intermediários que pretendemos destacar na canção.

Presente tanto nos cânticos sagrados quanto nas festas profanas, o cantador faz as vezes de intermediário entre as sociedades e as representações que fazem de si próprias, das cantigas emergem as possibilidades de transcendência religiosa bem como de gozo dionisíaco. Há uma transitividade entre identidades sonoras e ruídos “insignificantes” – “a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Falamos, no caso específico de Siba, de um cantor e compositor refletindo sobre o ato de cantar, consciente da fugacidade do meio de que dispõe para disparar sua mensagem. A guitarra distorcida, responsável pela introdução, anuncia o gesto épico que se vai narrar - o nascimento de uma voz: entranhas, musculatura, pulmão, ar, língua, boca, rosto, bafo: “Da mesma forma que o bafo / Precede o ronco da fera / Ou como a noite é parida / Da gravidez da cratera / A voz se esparrama aonde / Que até então não coubera.” A voz recolhe e distribui todas essas imagens de concreta carnadura para além dos limites do corpo do emissário. É uma voz que sinaliza uma comunicação cósmica, órfica, espécie de nostalgia do momento primitivo, bárbara e civilizadora: assinala-se o moto-perpétuo da criação, espécie de retorno ao grito primevo. A base instrumental dialoga intimamente com esse começo de tudo anunciado pela voz: guitarra, tuba, vibrafone e bateria. A guitarra em alusão ao rock evoca a violência gritada típica desse gênero; a tuba faz as linhas de baixo, amaciando-as, como sói acontecer nas formações de bandas marciais do interior de Pernambuco; a bateria faz uma condução que sugere um frevo, porém sem evolução, tensionada ininterruptamente; ao vibrafone cabe a execução de frases melódicas que dialogam com o tema cantado que, por sua vez,

possui um desenho melódico filiado aos repentes tradicionais. Somada ao canto, a base instrumental potencializa o caráter evocativo que a canção sugere: há algo de arcaico no fundo dessa obra.

O canto passa a ser uma presença. As referências a pulsões violentas, que surgem sem a mediação da consciência, aludem ao caráter relacional e cambiável – entre o intérprete, o ouvinte, os músicos acompanhantes - próprio do momento em que se canta (“a tua presença entra pelos sete buracos da minha cabeça”⁵), a voz deriva do nó das entranhas, destrava os dentes como um canhão que ribomba, ronca feito fera, reverbera o eco mítico das marretadas que destroçaram babel – alegoria da vaidade humana e dos limites da linguagem -, a voz não admite mordanças, nem masmorras, ao expandir o corpo de quem canta até os ouvidos do outro inverte-se a ordem das coisas: o carrossel gira por si, o caos propõe novos arranjos. O *logos* é arrebatado por um *pathos* também criador, identidade entre um agir e um padecer na realização da obra. Tudo sob o signo da fugacidade. Há um ímpeto que rebenta, se presentifica e se desfaz (“a poesia é presença de um vulto que não demora”), não se repete e não retorna. Se reatualiza. Dessa presença fugaz, emerge o sentido da canção.

(...) Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não-ditas. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos “signos” rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse sentido: a linguagem não **pressupõe** (grifo do autor) a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente **mostração** (grifo nosso). Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospecções e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas. (MERLEAU-PONTY, 2004, pp. 67 a 119)

⁵ Trecho da canção *A tua presença, morena*, de Caetano Veloso.

O fogo do sentido se alimenta das imprecisões, o corpo da canção se apresenta sem dar explicações, sem bater na porta, as palavras aqui são mensageiras da desordem, embora sejam reflexos dos espelhos da rima. Embora sigam a forma rigorosa da sextilha, sob a constante rítmica do verso de sete sílabas, e reporte-se às remotas tradições ibéricas redivivas no romanceiro nordestino - O esquema de rimas, por exemplo, segue a fórmula ABCBDB:

Eu não vejo quem me afronte
 Nestes versos-de-seis-pés...
 Pegue o pinho, companheiro,
 E cante lá se quisé
 Qu'eu mordo e belisco a isca
 Sem cair do gereré...⁶

A canção *Avante* é, de certa forma, a reatualização de um mito sacrificial, a violência disparada é *encantada* pelos sons, ordenada, demarcada num campo seguro que lhe dá vazão e cabresto: “Na descompressão do grito /De liberdade e revolta / Se abriram os portões pesados/ Um touro bravo se solta”. Da mesma forma que Orfeu amansa as feras com sua lira, a violência sacrificial é encenação apaziguadora, a canção desbasta as arestas das pulsões de morte:

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima). (WISNIK, 1989, p. 35)

A canção de Siba é representação da cópula entre o contemporâneo e o arcaico, a tecnologia subjugada pela virilidade do som bárbaro. Da cópula das serpentes (microfones) com as máquinas de amplificação sonora. O som é ejaculado: gozo e danação. Evento em que a realização equivale à consumação. Afinal, “a poesia é presença de um vulto que não demora”:

⁶ CASCUDO, Luis da Camara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005; p. 19.

Para o intérprete em performance oral, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de sua palavra. Daí a necessidade de uma “eloquência” particular, de um poder de sugestão proveniente da predominância dos ritmos... O ouvinte (mesmo sendo o próprio leitor) segue o fio; nenhum retorno é possível, a mensagem deve ser passada imediatamente. No quadro traçado por tais coações, a língua tende a uma transparência, menos do sentido do que de seu próprio ser da linguagem. (ZUMTHOR, 2005, p. 146)

O fio que sustenta a canção é a voz: simultaneamente, atada ao corpo de quem canta e alçada ao infinito, aos ouvidos que estejam, por ventura, abertos. A voz, no entanto, desdobra-se a partir de duas perspectivas: ao mesmo tempo que pode ser emissária de algo a dizer – fonemas, palavras, discursos -, pode também ser veículo de um cantar – frases melódicas, motivos, melodias. Apesar de podermos analisar essas duas perspectivas separadamente, na canção elas são indissociáveis: “A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel”. (ANDRADE: 1965, p. 43-4).

O canto seria o triunfo do *mélós* sobre o *lógos*. Embora a palavra cantada desloque o sentido para as zonas opacas entre os sons revestidos pelo tecido melódico, não o anula, antes revela e oculta. É nesses desvãos que o sentido da canção se atualiza.

Capítulo 2-Um lugar fora das ideias

2.1) Um canto fora das ideias

“Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora, aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuta da pedra das palavras”.
(João Guimarães Rosa)

A música, entre nós, fora outrora concebida como símbolo de proporção, de forma harmonicamente disposta e até, abstratamente, símbolo da perfeição inaudita derivada da música das esferas. Otávio Paz relembra a passagem bíblica (Gênesis, capítulo IV, 18-22) que associa a origem da música ao nascimento da ferraria: Jubal, um dos filhos de Lamec, ao ouvir o trabalho de seu irmão, Tubalcaim, percebe que os martelos causavam consonância e boa sonoridade, decide, então, pesar os martelos e comparar o peso com o som, deste modo teriam nascido as notas e os tons. (PAZ, 1998, p. 330). Perfeição derivada da ação humana cotidiana e prosaica. Acasos metamorfoseados em correspondências.

Curiosamente, essa música ideal, etérea e perfeita, consolidara-se a partir da negação de qualquer ideia de ruído, dissonância e desequilíbrio. A história das músicas, em grande parte poderia ser compreendida como a peleja dialética entre ruídos que passam a ser sons e sons que causam ruído. (WISNIK, 1989). É como se todo som carregasse consigo, em plano invertido, os ruídos negados: esse substrato permanece, recalcado, e quando vem à superfície, arrasta o que está à sua volta e põe em xeque a fragilidade latente a toda ordem. Entre nós a rítmica e as dissonâncias talvez sejam as principais alegorias dessa potência incoercível. É como se a estrutura rigorosa que as composições musicais passaram a ostentar, tivessem por substrato um emaranhado caótico de sons negados cuja sombra reverberasse no ouvinte e o conduzisse ao campo das imprevisibilidades.

No célebre ensaio, *O Moisés de Michelangelo*, Freud relata seu desconforto perante os efeitos arrebatadores da música. Seu estranhamento esbarra na dificuldade de apreender as causas de tais efeitos, avessos e independentes ao intelecto visual e

conceitual. A arte cujo objeto é o sujeito-ouvinte exige uma reflexividade que embaralha as cisões entre exterior e interior, a compreensão do que se ouve, resiste à palavra, aloja-se no íntimo e reage com o corpo. Seu lugar parece não ser no campo das ideias:

(...) as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isso já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FREUD, 1996, p. 223).

A canção parece medrar nesses não lugares, filha dileta da desordem, costura suas vestes com os retalhos desprezados pela civilização moderna.

José Miguel Wisnik, em entrevista concedida a Luis Tatit, João Camillo Penna e Arthur Nestrovski (WISNIK, 2004), destaca o fato de a cultura brasileira desenvolver-se de forma eminentemente paradoxal. Entre a regra e a infração expõe-se uma ambivalência que não necessariamente configura um equilíbrio de antagonismos, mas um campo de atritos e tensões que produz, de maneira nunca óbvia, “inferno e maravilha”⁷. Wisnik pondera a positividade, enxergada por Antonio Candido (1993, pp. 19-54), extraída da tolerância e da informalidade brasileiras e o reparo feito por Roberto Schwarz (2005), ao assinalar que essa mesma informalidade é que produz, entre outras distorções, o arbítrio e a violência paramilitar.

Mas não é nada irrelevante o cerne da questão, e que este tenha aparecido sintomaticamente a um, num dado momento, como *remédio*, e a outro como *veneno*. Pois essa oscilação constituiu uma dinâmica incontornável da experiência brasileira, que não é por ter atingido níveis críticos que não esteja viva nas obras cruciais da nossa civilização e na pergunta atual pelo nosso destino. (WISNIK, 2004, p. 529)

⁷ Trecho da canção *Paratodos*, de Chico Buarque.

Fármakon que originara o *farmacós*, o bode expiatório, o corpo oferecido em sacrifício. Corpo do escravo, reificado no interior da máquina econômica colonial e no imaginário do senhor, sacrificado e sublimado nas sutis e exuberantes respostas que, à revelia, foi capaz de gerar: “... o coração que é soberano e que é senhor / não cabe na escravidão / não cabe no seu não / não cabe em si de tanto sim / é pura dança e sexo e glória / e paira para além da história⁸.” O paradoxo ora exposto incita interpretações afeitas aos extremos, já que o miraculoso espetáculo da música popular no Brasil (segundo Wisnik, é o emplasto Brás Cubas que deu certo) escapa às categorias analíticas tradicionais, poder-se-ia naturalizá-la, imolá-la no altar dos acasos e ignorar o fato de que o ideal seria que os segmentos menos lúdicos da sociedade brasileira se aproximassem do que a canção realiza há tempos. Para compreender a canção, há que se repensar os modelos de representação que nos paralisam em campos incomunicáveis, afeitos a determinismos extremos: ou visão do paraíso, ou inferno tropical; ou ufanismo cegueta, ou pessimismo parasita (WISNIK, 2008).

A ambivalência de nossa constituição social, permeada de zonas obscuras, parece encontrar na forma canção o veículo mais eficaz para traduzir-se. Objeto arredio, corpo sonoro mestiço de apreensão custosa e vária, parece estar um passo aquém ou além do lugar das ideias:

Por ser inseparavelmente musical e verbal, é difícil tanto compor a canção como analisá-la. Ela remete a diferentes códigos e, ao mesmo tempo, apresenta uma unidade que os ultrapassa: como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter quando muito, uma análise temática. A música, por sua vez, é refratária a uma análise de tipo linguístico, pois a melodia não apresenta unidades significativas, semânticas. Além disso, a canção comporta o arranjo, o ritmo e a interpretação vocal, que se inserem em gêneros, estilos e modas, dificultando a definição de uma unidade. A mudança de um desses elementos por si só pode configurar a passagem de um estilo, ou mesmo gênero, a outro. (FAVARETTO, 200, pp. 32 e 33)

Poderíamos afirmar que o compositor popular ocupa também um “lugar outro”, que parece brotar de força espontânea ou das possíveis frestas entre campos tangíveis e inconciliáveis. O fato é que o compositor popular, não raro, é leigo em teoria musical, não há cursos regulares que ensinem alguém a fazer canção. Talvez, justamente por

⁸ Trecho da canção *Milagres do Povo*, de Caetano Veloso.

isso, o domínio sobre essa técnica – de associar palavras a melodias – compõe o cenário mais plural – do ponto de vista estético, social, racial e político - das manifestações culturais de destaque em nosso país. Na canção falam as vozes mais díspares, vozes que não dividem o mesmo espaço em quaisquer outros campos de atuação: ouve-se a voz legalmente calada em *Diário de um detento*, a voz do migrante sem laços culturais em *Lamento sertanejo*, a urbanidade tropical em *Garota de Ipanema*. “A canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000, pp. 203-221).

Minha História

Seu moço, quer saber? Eu vou cantar num baião
 Minha história pra o senhor, seu moço, preste atenção:
 Eu vendia pirulito, arroz doce, mungunzá
 Enquanto eu ia vender doce, meus colegas iam estudar
 A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar
 A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar
 E quando era de noitinha, a meninada ia brincar
 Vixe, como eu tinha inveja, de ver o Zezinho contar:
 - O professor ralhou comigo, porque eu não quis estudar
 - O professor ralhou comigo, porque eu não quis estudar
 Hoje todos são "dotô", eu continuo João ninguém
 Mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém
 Ver meus amigos "dotô", basta pra me sentir bem
 Ver meus amigos "dotô", basta pra me sentir bem
 Mas todos eles quando ouvem um baiãozinho que eu fiz,
 Ficam tudo satisfeito, batem palmas e pedem bis
 E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz
 E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz
 Mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão,
 Que também foram meus colegas e continuam no sertão
 Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião.

(João do Vale / Raimundo Evangelista)

O compositor João do Vale, autor de clássicos de nosso cancioneiro, como *Carcará*, *Peba na pimenta* etc., nesta letra carregada de traços autobiográficos, expõe de forma muito precisa o lugar intermediário que o compositor e o texto de canção costumam ocupar: o compositor não é nem peão, nem doutor; a letra de canção nem é

fala, nem escrita, no entanto, não deixa de filiar-se ao conceito de função da arte: “representação de uma realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade” (CANDIDO, 2002, p. 86).

A letra de *Minha História* retoma um procedimento muito comum nos textos populares, que é a aproximação com o ouvinte, este é chamado à atenção, num recurso retórico que, ao mesmo tempo, é um convite e um pacto: para que se conte ou cante é necessário que alguém ouça. Há uma ética a ser respeitada para que a história cantada alcance o efeito pretendido; é nesse sentido que o compositor popular se vincula aos narradores arquetípicos da tradição oral, a palavra não impressa, mediadora entre o corpo do enunciador e do ouvinte, irradia uma carga afetiva concreta, o som dá corpo à experiência relatada.

Poderíamos atribuir também a João do Vale o epíteto (já citado anteriormente) de menestrel enciclopédico - termo utilizado por Eric Havelock (1996) para designar aquele que, quando relata algo, “reafirma igualmente a organização social e moral de uma cultura oral (...). Ele aceita profundamente essa sociedade, não por escolha pessoal, mas por causa de seu papel funcional como seu escrivão e guardião”. Noutras palavras, um compositor como João do Vale mergulha no simbólico, moldando-se a partir dele. No rearranjo da tradição está toda a virtude, daí a criação, muito amiúde, travestir-se de recordação: na canção de João do Vale a infância passada é que dá o tom - o presente expõe os conflitos, mas é a memória dos amigos de outrora que adensa o significado do texto.

O eu lírico assume a primeira pessoa e passa a relatar a sua condição de menino pobre, à margem da escola, que precisa trabalhar pela subsistência enquanto alguns colegas, futuros “doutores”, relatam-lhe as invejadas agruras do cotidiano escolar. A melodia é lamuriosa, extremamente repetitiva, espécie de alegoria de um quase imobilismo social: noutra margem há os colegas que não sabem compor e, portanto, são condenados à exploração trabalhista como mão de obra pouco qualificada: “Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião”. João não é nem um, nem o outro, tal qual o arcaico navegador, às vezes diz ser Ninguém.

João não aprendera a fazer versos na escola, há um silêncio, um espaço em branco. Onde se deu esse aprendizado? Em qual livro se aprende a fazer baião? Note-se que o domínio dessa ciência dá ao compositor prestígio social: “todos eles quando ouvem um baiãozinho que eu fiz, / Ficam tudo satisfeito, batem palmas e pedem

bis”. Temos, portanto, um lugar de identificação e de ascensão social, uma escola informal atuando no cerne da indústria de massa. É nesse terreno instável, invisível – porque não escrito –, que muitos compositores encontram sua paideia, a educação do poeta popular é a rua. O professor, o ouvido. A formação de um João do Vale só pode acontecer pela experiência de corpo presente, escutando, observando, cantando junto com os mestres, batucando com os dedos, dançando ao som dos bombos. Aprendizado avesso ao labor silencioso que a leitura pressupõe, refratário à escolarização, pré-moderno em muitos aspectos, índice de um mundo quase extinto:

Por detrás desses séculos de uso letrado da palavra, subjaz o mundo perdido da oralidade – mundo em que o corpo era o próprio suporte de uma escrita cuja execução não acontecia sem que se invocassem as Musas, filhas de Mnemósine. Se alguma coisa fortemente recalcada, com certeza não foi apenas a imagem dos pictogramas, mas sim a poesia ou ainda o corpo como instrumento de inspiração e de catarse. (BELINTANE, 2008, pp. 36-51)

O texto revela um domínio sobre as técnicas de poesia tradicional: uso da redondilha maior, rimas toantes, rítmica bem marcada, refrãos bem definidos. O objetivo é a audição confortável, a canção concentra toda sua potência expressiva numa estrutura - tanto melódica e harmônica quanto textual - de poucas variações. Nada disso, no entanto, diminui a força narrativa, alegórica, em que se relata o imobilismo social a que é condenada uma parcela significativa da população brasileira – poucas são as brechas que promovem uma participação efetiva desses segmentos sociais, tanto do ponto de vista material quanto simbólico, na partilha de nossos bens materiais e imateriais. A música popular é uma delas. João do Vale é remédio. E Mané, Pedro e João? Estranha lição de economia: aquele que pouco recebeu materialmente oferece a dádiva imaterial a ser compartilhada por todos: nesse ponto, a história não pode ser só “minha”, o canto expõe a complexidade das relações no momento em que todos comungam e integram-se a partir do corpo e da voz de quem canta.

Noutra canção, em parceria com Luiz Vieira, João do Vale afirma; “a ciência da abelha/ da aranha e a minha / muita gente desconhece”. Curiosa associação com insetos operários, construtores, tecelões, detentores de um saber misterioso, oculto no vento:

Na asa do vento

Deu meia noite a lua faz um claro
 eu assubo nos aro e vou brincar no vento leste
 aranha tece puxando o fio da teia
 a ciência da abelha, da aranha e a minha
 Muita gente desconhece
 Muita gente desconhece ô Lara, viu
 Muita gente desconhece

Se a lua é clara o sol tem rastro vermelho
 é o mar o grande espelho onde os dois vão se mirar
 rosa amarela quando murcha perde o cheiro
 O amor é bandoleiro, pode até custar dinheiro,
 É fulô que não tem cheiro e todo mundo quer cheirar...
 Todo mundo quer cheirar ô lará, viu
 Todo mundo quer cheirar
 Todo mundo quer cheirar ô lará tá
 Todo mundo quer cheirar

(João do Vale / Luis Vieira)

Ciência que poucos conhecem, sítio avesso às cercas, ilha flutuante, a canção está dentro e fora do mercado, da cultura oficial, dos projetos nacionalistas: “Eu canto com o mundo que roda / Mesmo do lado de fora / Mesmo que eu não cante agora/ Ninguém me atende / Ninguém me chama / Mas ninguém me prende / Ninguém me engana⁹”. O lugar da canção talvez seja mesmo *a asa do vento*, onde o cheiro da rosa amarela trafega e as melodias balançam suas redes.

2.2) Sonha colorido e adivinha em preto e branco: entre o folclore e o mercado

Segundo Luis da Camara Cascudo (1984, p. 24), os elementos característicos do folclore são: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade:

⁹ Trecho da canção *A voz do morto*, de Caetano Veloso.

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizado no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental. O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. (CASCUDO: 1984, p. 24)

Nesse sentido, a canção popular escapa do folclore. E em certo sentido, também do mercado, o cancionista está mais próximo do artífice que do profissional, não há curso de especialização capaz de formar compositores, a escola é o empirismo da rua: a escuta de outros compositores, o convívio com outros músicos, as execuções gratuitas entre os amigos, o exercício renitente de compor sem finalidade imediata. Muito dessa gratuidade, inerente ao fazer musical, cria porosidades na estrutura do mercado. Para Lorenzo Mammi (1992), por exemplo, João Gilberto não é um profissional – no sentido daquele que atende às demandas de mercado com eficácia e precisão:

João Gilberto é o caminho contrário. Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do dileitante ao limite extremo da rarefação – pois é dileitante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências de mercado(MAMMI, 1992, p. 66).

A canção de rádio é um imperativo do mercado, ganha corpo com a cultura de massas, dela se alimenta. Nesse sentido a expressão “canção comercial” é quase um pleonismo. O compositor é autor, indivíduo, detentor de direitos, corpo de uma obra. Daí seu deslocamento originário do campo dadivoso dos folguedos para a indústria cultural. No entanto, a ambiguidade de sua natureza permanece, as canções são produtos e nalguns momentos, são mais que isso. Nem só folclore nem só *commodity*, a experiência da música popular preserva muito de arcaísmo em plena modernidade. Apesar de a indústria da música movimentar um imenso capital, a atmosfera de criação musical se orienta muito pela gratuidade, o inaudível da canção é pura dádiva. Refiro-me tanto ao caráter solitário da formação do compositor e da composição, até a defesa da gratuidade de sua manifestação: “Eu canto samba porque sou assim e me sinto

contente/ eu vou ao samba porque longe dele eu não posso viver”¹⁰. “Quando você me ouvir cantar/Venha, não creia, eu não corro perigo/ Digo, não digo, não ligo, deixo no ar/ Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar”¹¹.

Seria possível aproximar a economia secreta da música às economias de doação das sociedades tradicionais cuja organização, segundo Marcel Mauss, orienta-se a partir de três obrigações correlatas: a obrigação de dar (“sigo apenas porque eu gosto de cantar”¹²), a obrigação de aceitar (“sem o samba eu não posso viver”¹³) e a obrigação de retribuir (“Ela, eu vivo o tempo todo pra ela: minha música, musa única, mulher, mãe dos meus filhos...”)¹⁴.

Em diferentes momentos da história da canção surgiram artistas que, apesar de não se adequarem inicialmente aos padrões de mercado, não se filiarem às manifestações folclóricas “puras” e nem corresponderem diretamente aos ditames do bom gosto da cultura letrada (“Já não pertence mais à praça, já não é samba de terreiro”¹⁵), fizeram ecoar sua voz e passar adiante, no círculo da dádiva, o pão cantado. Paulinho da Viola inscreve-se nesse emblema, apesar de ter crescido sob as bênçãos do samba de terreiro não se pode dizer que sua obra seja uma transposição endurecida das formas típicas do partido alto ou do maxixe. Paulinho sonha colorido e adivinha em preto e branco, não retorna às matrizes, caminha com elas, sua música é tradicional e não é, sob quaisquer pontos de vista: rítmico, harmônico, melódico e poético - vide a profusão de sambas de inspiração filosófica, sem refrão definido, espalhados em sua obra: *Num samba curto*, *Para um amor no Recife* e *Para ver as meninas*. Sambas de suspensão temporal. De contemplação. De melancolia racional:

Vela no Breu

Ama e lança chamadas
 Assovia quando bebe
 Canta quando espanta
 Mal olhado, azar e febre
 Sonha colorido
 Adivinha em preto e branco

¹⁰ Trecho da canção *Eu canto samba*, de Paulinho da Viola.

¹¹ Trecho da canção *Como dois e dois*, de Caetano Veloso.

¹² Trecho da canção *Como dois e dois*, de Caetano Veloso.

¹³ Trecho da canção *Eu canto samba*, de Paulinho da Viola.

¹⁴ Trecho da canção *Ela*, de Gilberto Gil.

¹⁵ Trecho da canção *Tempos idos*, de Cartola.

Anda bem vestido
 De cartola e de tamanco
 Dorme com cachorro
 Com um gato e um cavaquinho
 Dizem lá no morro
 Que fala com passarinho
 Desde pequenino
 Chora rindo
 Olha pra nada
 Diz que o céu é lindo
 Na boca da madrugada
 Sabe medicina
 Aprendeu com sua avó
 Analfabetina
 Que domina como só
 Plantas e outros ramos
 Da flora medicinal
 Com cento e oito anos
 Nunca entrou num hospital
 Joga capoeira
 Nunca brigou com ninguém
 Xepa lá na feira
 Divide com quem não tem
 Faz tudo o que sente
 Nada do que tem é seu
 Vive do presente
 Acende a vela no breu

(Paulinho da Viola e Sergio Natureza)

Vela no breu é uma espécie de alegoria desse não-lugar que escapa à razão e cria a ilusão de que se alimenta de seu próprio fogo. A canção descreve duas personagens e dois tempos, o neto – símbolo do futuro – e a avó – símbolo do passado. Ambos vivem do presente, compartilhando uma ciência misteriosa, um saber cantado que afasta o mal: a medicina ancestral, a capoeira, a partilha com os que não têm. Analfabetina, está claro, não aprendera nos livros o que sabe e ensina. É a fala encantada que ata o nó entre memória e imaginação: sonha colorido e adivinha em preto e branco. Deixa-se conquistar pelo tempo, participa de sua corrente. O canto de Paulinho da Viola anuncia um tempo de compartilhar tempos: é o ruído da dádiva no banquete da cultura de massas.

A emergência do folclore nas canções populares (o que significa inserir-se no mercado) historicamente não se dava por vias diretas, os folguedos, as festas populares, constituíam uma espécie de fonte a ser explorada pelos compositores. Na indústria da música as vozes do folclore ecoavam por vias desviantes. Desde meados da década de noventa do século passado, temos visto o surgimento, na esteira da indústria cultural, de artistas ligados diretamente às manifestações folclóricas – se antes o compositor popular reatualizava elementos do folclore, dando-lhes novo tratamento, revestindo-lhes de elementos *pop*, reconfigurando suas formas -, instaura-se hoje uma ponte direta entre o terreiro e o palco (SANDRONI, 2004). Da festa de rua à esfera digital. Se pensarmos nos registros recentes do Jongo da Serrinha, de Dona Celma do Coco, de Lia de Itamaracá, da Fuloresta do Samba, perceberemos uma mudança de paradigma e uma encruzilhada: folclore registrado e difundido nos meios digitais ainda é folclore?

Parece-nos haver uma reformulação nas relações hodiernas entre canção popular e folclore que já não corresponderiam mais à visão com a qual nos habituamos:

Se a gente parte da cultura popular, a gente tem uma função de andar pra cima. Ou seja, ela exerce um papel ambíguo: ao mesmo tempo em que ela fortifica o que a gente vai fazer, a gente também tem que fazer uma coisa que seja além do que ela faz. Isso, pra mim, está claro. Não posso fazer nada que seja menor do que aquela cultura... (NÓBREGA, 2004, p.82)

Parece-nos que se anuncia uma tendência a se multiplicar as formas de se fazer canção. O paradigma radiofônico já não corresponde a muito do que se produz, se veicula e se compreende como música popular.

2.3) A re-volta do parafuso: os restos da indústria cultural

2.3.1) Tom Zé: Primeira volta do parafuso

Durante muito tempo, quando se escrevia algo sobre música popular, não raro falava-se em “linha evolutiva da MPB” – expressão cunhada por Caetano Veloso em entrevista à Revista Civilização Brasileira, em 1966 -, supunha-se haver um caminho demarcado pela fusão da música tradicional com os experimentos do tonalismo, a atualização ou superação da tradição seriam índices de nossa evolução musical. O marco regulatório desse processo seria a bossa nova, espécie de síntese do samba com uma sofisticação harmônica até então inédita.

João Gilberto passa a ser o grande modelo para as gerações futuras e, concomitantemente, o fiel da balança do cancionário popular a ele anterior – Geraldo Pereira, Wilson Batista, Ary Barroso, Dorival Caymmi, dentre outros, foram revisitados por João Gilberto e uma nova escuta da tradição ali se apresentou. Vimos, então, surgir uma espécie de genealogia da grande canção brasileira: haveria os influenciadores da bossa nova – cujo arco se estende de Noel Rosa a Dorival Caymmi, de Orlando Silva a Mario Reis, dos *standards* norte-americanos à *chanson française* - e os influenciados por ela – de Caetano Veloso a Djavan, de Chico Buarque a Cazuza, de Tom Zé a Luiz Melodia.

Antonio Cícero (2005) já observara que, do ponto de vista teórico, a expressão *linha evolutiva* não se aplicaria à canção popular que, diferentemente da música erudita, não se desenvolveria de modo analítico – no sentido que o seu desenvolvimento segue uma continuidade lógica, os estágios anteriores engendrariam sua própria sucessão – mas sim de modo sintético: basicamente, seleção e combinação de elementos dispostos em plano sincrônico. A bossa nova não poderia ser interpretada como uma evolução do samba tradicional, mas como o resultado de um processo de adição –ou exclusão – e ordenação de formas da tradição brasileira e internacional. A influência da bossa nova, portanto, só poderia gerar desdobramentos múltiplos.

A dicotomia entre a vertente nacionalista dum lado e tropicalismo e jovem guarda doutro, no fim dos anos sessenta, é que estimulou o debate em torno do que seria o melhor caminho para a música popular no futuro. O presente da ditadura militar e da guerra fria foi pródigo em empregar futuros: com o futuro nos lábios torturava-se, com o futuro nos lábios, não poucos, rebelavam-se. Com o futuro nos lábios definia-se a música empenhada e a alienada.

Segundo Augusto de Campos, naquele período havia aqueles que pregavam

(...) explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa-nova, na expectativa de uma vaga e ambígua “reconciliação com as formas mais tradicionais da música brasileira”. Ou seja, a diluição, a descaracterização, o amolecimento da linha criativa da nossa música, aquela que, precisamente por sua independência e por suas inovações, alcançou maioria, ultrapassou fronteiras e se impôs ao mercado interno e externo (CAMPOS, 1978, pp. 63-64)

Campos reivindica a independência criativa no sentido da livre incorporação de elementos estrangeiros, da imersão na cultura *pop*, da liberdade temática. O campo “adversário” insistia no retorno aos temas nacionais, à música de protesto, à organologia regional etc. Temos, portanto, um debate programático: discutia-se o que estética e politicamente seria válido como opção artística. O pensamento crítico doravante também sambava.

Eis a contradição: a gratuidade, típica das manifestações populares, se ressentia. O lugar do compositor e do intérprete populares se complexifica, espraia-se e tenciona-se entre a vadiagem e a reflexão, entre o gozo e a razão. O ouvido e o olho. O batuque e a letra. Esperava-se do compositor popular uma postura de intelectual público. A obra deveria refletir escolhas políticas prévias. Canto, logo penso.

O compositor Tom Zé, atento ao debate sobre os rumos da canção e, conseqüentemente, sobre o papel do compositor, apresenta em 1973 um retrato irônico daquele momento:

Todos os olhos

De vez em quando
 todos os olhos se voltam pra mim,
 de lá de dentro da escuridão,
 esperando e querendo
 que eu seja um herói.
 Mas eu sou inocente,
 eu sou inocente,
 eu sou inocente.
 De vez em quando
 todos os olhos se voltam pra mim,
 de lá do fundo da escuridão
 esperando e querendo
 que eu saiba.

Mas eu não sei de nada,
 eu não sei de ná,
 eu não sei de ná.
 De vez em quando
 todos os olhos se voltam pra mim,
 de lá do fundo da escuridão
 esperando que eu seja um deus
 querendo apanhar, querendo que eu bata,
 querendo que eu seja um Deus.
 Mas eu não tenho chicote,
 eu não tenho chicote,
 eu não tenho chicó.
 Mas eu sou até fraco,
 eu sou até fraco,
 eu sou até fraco.

Tom Zé aproxima-se do samba de maneira tão peculiar que às vezes é difícil identificar em suas canções a matriz do ritmo “sagrado” da identidade nacional. Em *Todos os Olhos*, o deslocamento da acentuação rítmica produz um efeito de deslocamento de sentido – estranho samba, quase estrangeiro. O quatro por quatro anunciado pela percussão nos dois primeiros compassos sofre a interferência do tema introdutório conduzido por contrabaixo e violões dobrados, a síncope, típica do samba, perde o passo, enquanto os ataques no primeiro e terceiro tempos subvertem a célula rítmica tradicional. Quando a letra começa a ser cantada, só o contrabaixo marca a síncope do samba, enquanto a guitarra preenche os contratempos e desaparece, seguidamente. É como se o samba fosse recortado e depois colado aleatoriamente (mesmo o tamborim não é tocado como um tamborim “de samba”). A tensão desse samba “sem pé” desenvolve-se até o refrão, que aponta para um tema que poderia ter sido assinado por qualquer cantor de iê, iê, iê. Ouve-se rock, ouve-se samba, ouve-se brega. Mais do que uma linha evolutiva deparamo-nos com uma sobreposição de tempos, de linguagens, de tradições.

A letra dispensa a rima. O canto, quase falado, reforça o aspecto narrativo da letra, o tom confessional resvala num sujeito que se afirma pela negação, que se revela em ótica invertida: Se querem o herói temos o inocente; se é o sábio, eis o que nada sabe; ao Deus que bate, o sem chicote, o fraco. A repetição, que é elemento fundamental na economia da canção, limita-se à anáfora “De vez em quando todos os olhos se voltam pra mim”, apartada do clímax da melodia. Festa adiada. Gozo negado ao ouvido.

Parece-nos que, no caso de Tom Zé, a linha evolutiva se confunde. Dissolve-se nos ruídos organizados por bricolagem, nas referências diversas que se espelham sem tocar-se. Se Jacques Atalli está certo, poderíamos afirmar que a música de Tom Zé antecipa a liberdade política e estética que se delinearia décadas mais tarde:

La simultanéité des styles, l'interpénétration mouvant des formes, la liberté des créateurs inderdisent toute généalogie linéaire, toute archéologie hiérarchisée, toute localisation idéologique d'un musicien où d'une oeuvre. Chaque code musical s'enracine dans les idéologies et les technologies d'une époque en même temps qu'elle les produit.(ATALLI, 2001, p. 21)¹⁶

O encontro de Tom Zé e João Gilberto não se dá em linha evolutiva alguma. Há afinidades gratuitas: Tom Zé é um diletante tal qual seu mestre, confere às palavras e aos sons um rigor e uma carga afetiva que ultrapassam quaisquer funcionalidades, decantando a fala até intuir a música da língua.

Apertado à direita e à esquerda o parafuso volta-se sobre si mesmo. Alheio ao destino das engrenagens.

2.3.2) Chico Science e Nação Zumbi: A re-volta do parafuso

Em meados da década de noventa do século passado, na cidade do Recife surge o Manguê Beat, movimento musical que recolocou o estado de Pernambuco no mapa da música *pop* brasileira. No bojo da redemocratização e do arrefecimento do *rock* nacional como principal manifestação da juventude, o manguê se instaura (em São Paulo, no mesmo período, era o *rap* que se alevantava). Uma sonoridade em que a

¹⁶ “A simultaneidade de estilos, a interpenetração fluida de formas, a liberdade dos criadores de negar qualquer genealogia linear, qualquer arqueologia hierarquizada, qualquer orientação ideológica de um músico ou de uma obra. Todo código musical é arraigado às ideologias e tecnologias de uma época enquanto, simultaneamente, as produz.” (Tradução nossa).

música e a temática regionais se estruturavam como sustentáculos da mensagem *pop* (e não o contrário), o ritmo era maracatu, o acento poderia, sim, ser *funk*.

A canção guiada pelo tonalismo, após os altos voos de Jobim, Edu Lobo, Milton Nascimento e afins, parecia fechar-se sobre si mesma, incapaz de comunicar-se com as novas gerações filtradas pela música negra americana, educadas defronte à televisão, amadurecida sobre as ruínas das grandes ideologias. O parafuso parecia arrochado ao limite.

O primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, *Da Lama ao Caos*, veio à baila no ano de 1994. Além de uma sonoridade nova, ali, se apresentara uma poética nova, uma paisagem sonora estranha ao senso comum invade os ouvidos da classe média: O Recife contemporâneo, antilríco, seu espaço, seus costumes e suas contradições passam a compor o imaginário nacional. Nesse sentido, a afirmação de uma sociabilidade, diversa e distante dos grandes centros econômicos do país, se faz ecoar a partir de uma poética narrativo-fragmentária amplificada por uma base rítmica (tanto na enunciação quanto no acompanhamento instrumental) determinante. O parafuso se revolta e entorta a mão de quem o apertava:

Modais, urbanizadas, tonalizadas, industrializadas, eletrificadas, as músicas dançantes adotam o pulso percussivo, timbre-ruído a serviço do “esquecimento” no fluxo do momento. Frevos e maracatus, sanfonas e zabumbas, baterias de escolas de samba, triângulos de cegos e aleijados chispando no sol quente estão a serviço da fome de energia rítmica (“de baixo do barro do chão da pista onde se dança suspira uma sustança sustentada por um sopro divino”, “De onde vem o baião”, Gilberto Gil). Musicalmente, essa energia vem da decomposição do tempo através dos contratempos no espaço mínimo entre os pulsos. Do rag ao reggae, do xote ao rock, músicas populares encontram as mais diferentes soluções para a ocupação desse lugar rítmico, onde passam senhas sobre os seus modos de sociabilidade. (WISNIK, 1989, p. 214)

Rios, pontes e overdrives, composição de Chico Science e Fred Zero Quatro, faixa-manifesto do álbum *Da Lama ao Caos* é um belo exemplo da estética mangue: substrato regional sob roupagem *pop*. Caboclo de lança de óculos *Ray Ban*:

Rios, pontes e overdrives

Por que no rio tem pato comendo lama?

Por que no rio tem pato comendo lama?
 Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue...
 Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue...
 E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
 E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio dia
 O carro passou por cima e o molambo ficou lá
 Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
 É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
 Boa Viagem, Jenipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
 É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe, é o Centrão
 Eu falei!
 Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue...
 E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
 E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio dia
 O carro passou por cima e o molambo ficou lá
 Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
 Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
 Mangue, mangue, mangue, mangue...
 Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
 Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria
 Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu. Mangroove!

A lama do mangue é a matéria-prima de tudo: do rio, das pontes, dos *overdrives*. O chão do mangue é fluido, moldável, dinâmico, biodiverso. O caranguejo que ouve a música dos trovões e o menino conectado à rede mundial se irmanam, compõem o mesmo cenário.

A canção se inicia com um registro *sampleado* de alguém falando em inglês, a voz estrangeira logo é suplantada por uma condução rítmica que lembra um baião e pela repetição de timbres eletrônicos assemelhados às células rítmicas modais: o *loop* eletrônico atravessa toda a primeira parte da canção (reaparece no refrão e no final), é repetido tão insistentemente que parece presente mesmo quando não o é. Aos instrumentos tradicionais (alfaia, gongué, ganzá) vêm somar-se as guitarras, o baixo elétrico, a bateria e os efeitos eletrônicos. A guitarra “*funkeada*” flutua sobre uma levada de baque virado que se insinua e nunca se completa - o maracatu negaceia, mostra-se e esconde-se -, ora conduzida pelas alfaia, ora pelo gongué. O contrabaixo marca os tempos fortes, a “cabeça dos tempos”, diminuindo o efeito sincopado do

maracatu de baque virado. A melodia cantada por Science assume diferentes feições rítmicas nessa canção, ora se assemelha ao canto do *hip hop*, ora é embolada pura. Ruído, dissonância, polifonia.

A própria versificação é ruidosa, as estrofes vão se formando a partir de livres-associações: o pato come lama, que come o mocambo, onde há o molambo, que o vento leva, o carro atropela e, ainda assim, lá permanece. Molambo que sou eu e que é tu. Nessa corruptela de conto cumulativo: o “M” de Mangue Beat atravessa os vocábulos: lama, mocambo, molambo, come, calçamento, meio dia – repetido ruído, *drive* fonético.

O mangue donde tudo parece derivar também compõe os bairros do Recife enumerados no pulso da embolada: “É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela / Boa Viagem, Jenipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos/ É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe, é o Centrão”. É sobre o chão desses bairros que o molambo persiste, o progresso o degrada, mas não o elimina.

Os versos mais sugestivos dessa letra são: “Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira/ Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria/ Molambo eu/ Molambo tu”. A rima toante *mentira/miséria* sugere aproximações surpreendentes. O molambo não é fruto da mentira, nem da miséria. Molambo é o que produz mentira e miséria. Deixa de ser somente o trapo, alegoria de qualquer indigência, para ser também o artefato que gera essa indigência. Molambo eu e tu, ou seja, nós - quem canta e quem ouve -, também atados ao conto cumulativo que produz molambos reais e simbólicos.

O Mangue Beat surge das porosidades da indústria cultural que, apesar da vocação totalitária e totalizante, às vezes deixa vir à tona o que não ameahou por desprezo. O lixo descartável da cultura de massas, o lixo histórico do batuque de ex-escravos, o lixo poético dos cordéis nas feiras livres, a música de Tom Zé... Tudo molambo. Impressionantes esculturas de lama.

Capítulo 3- O recalcado canta e dança: Gonzaga e Caymmi

Surpreendente é o arco distendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, período que compreende a abolição da escravidão, a proclamação da República, o massacre de Canudos, o movimento modernista, a Revolução de trinta, o Estado Novo, a canção de rádio... A maneira como as manifestações populares eram retratadas pela elite letrada desse período confirma uma desconfiança extremamente agressiva em relação às produções derivadas das classes sociais mais baixas e a ascensão da canção popular como um movimento de emergência de um recalque: de um lado a classificação da música mestiça popular como folclore a imobilizava, doutro a estigmatizava quando era vista como subcultura urbana. Haveria, deste modo, uma música popular rural, anônima e não incorporada às mídias e outra “popularesca”, urbana, autoral e mediada.

A esse crivo perverso não escapara sequer a chamada música caipira, apesar de suas evidentes raízes populares:

Quando pensamos em música caipira nosso pensamento se reporta a um período não muito distante, quando estas músicas começaram a ser gravadas, no final da década de vinte. Através do rádio e dos discos, essas músicas trouxeram a nós o cotidiano do camponês do Centro-Sudeste do Brasil, o caipira, utilizando instrumentos como a viola e o violão.

Embora alvo de preconceitos pela visão urbano-progressista, estas gravações representaram a terceira maior fatia do mercado de discos no país e, por outro lado, contribuíram para que o migrante dos bolsões rurais se fixasse na cidade sem perder totalmente os valores culturais de sua origem. (VILELA, 2011, p. 31)

Se o vaticínio de Euclides da Cunha, exposto na Nota preliminar de *Os Sertões*, houvesse se cumprido outra seria a feição da música brasileira:

O jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório, serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas. Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes,

porém, uma situação de parada ou equilíbrio, que lhes não permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo. (CUNHA, 2000, p. 1)

As classes dominadas vão sempre além daquilo que lhes é permitido. Desta forma é que chegaram até nós não somente as práticas culturais toleradas pelos donos do poder, mas também manifestações tidas como inferiores ou degradantes, assim seja o samba, o candomblé, a capoeira (RISÉRIO, 1988, p. 106). Nesse sentido, a escravidão não foi capaz de reduzir o corpo do negro à máquina produtiva, nem a industrialização pôde fazer do operário urbano apenas o braço morto da fábrica (SODRÉ, 1979).

Sabemos que a modernização da sociedade brasileira desenvolveu-se sob o pulso do autoritarismo político. A malha estatal espalhava seu campo de influência nos mais diversos setores sociais: sindicatos, partidos políticos, setores estratégicos de comunicação – o rádio, principalmente. A centralidade do poder demandava uma poderosa máquina de comunicação, o rádio seria o principal veículo de conformação da voz oficial e, curiosamente, primeiro emissário de vozes populares regionais em circuito nacional. Embora o estado, não raras vezes, tentasse cooptar ou dirigir as manifestações populares, parecia haver uma fluidez nas manifestações musicais que lhe garantiam uma fuga escorregadia:

(...) a cultura popular, malgrado os êxitos na difusão da sua produção musical e as tentativas de cooptação praticadas pelo Estado, mantinha-se apartada da cena culturalmente dominante, ora mais próxima das manifestações folclóricas, ora apenas expressiva de uma subcultura originária das ‘classes perigosas’ (...) (VIANNA, 2004)

Curiosamente, essa clivagem fez da música popular um ponto de encontro, relativamente autônomo, entre acultura popular e outras esferas da sociedade.

Mesmo o ideal popular da geração de nossos compositores nacionalistas esbarrava num elitismo e numa concepção de folclore que condenava as manifestações culturais iletradas a um imobilismo perverso. Incorporava-se o folclore sob o filtro da grande Arte, guiada pelo tonalismo severo, de forma que as esferas entre popular e erudito se tocassem, mas não se amalgamassem:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito. (WISNIK, 2004, p. 133)

Gilberto Freyre afirmava haver pelo menos dois nordestes, díspares, quase antagônicos: o sertão seco, educado pela pedra, o litoral, amolecido pelas águas. Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi são emblemas desse nordeste heterogêneo:

(...) São universos radicalmente dessemelhantes, em termos ecológicos e culturais. Distintos em clima, fauna, flora, composição etnodemográfica (mestiçagem cabocla / negromestiçagem), moral sexual (severidade do sertão, permissividade nas cidades eróticas do litoral), culinária, religiosidade (misticismo impregnado de África na zona costeira / milenarismo no sertão – a distância que vai do pai de santo ao Padim Ciço, digamos) e por aí vai. (RISÉRIO: 1990, p. 36).

Gonzaga e Caymmi instauram dois olhares sobre o Brasil: a ótica do sertanejo austero e caboclo e a do mulato neurastênico do litoral.

Quando Luiz Gonzaga despontou pelas ondas do rádio, em meados da década de quarenta, novas tintas passaram a compor o cenário da cultura brasileira: “Trouxe um zabumba, no matulão / trouxe um gongué, no matulão / trouxe um triângulo, dentro do matulão / Xote, maracatu e baião”¹⁷. Mais do que uma sonoridade e uma linguagem estranhas ao que se tocava à época nas grandes emissoras de rádio, anunciava-se os ecos de uma fração do Brasil até então inaudita, forjada sob os emblemas da civilização do couro¹⁸: os modos de vida do sertanejo, bem como os conflitos oriundos da migração em massa durante o salto industrial do sudeste brasileiro, encontraram uma voz e uma figura. O sertanejo, antes de tudo, um forte, para surpresa geral, também cantava e dançava. Festejava, inventava, rememorava e sonhava. Não seria falso dizer que o Nordeste, tal qual o concebemos, é, primordialmente, uma invenção musical. O sertão de Luis Gonzaga contrapõe-se à ubiquidade do modo de vida urbano-industrial,

¹⁷ Trecho da canção *Pau de Arara*, de Gonzaga e Guio de Moraes, gravada em 1952.

¹⁸ A civilização do couro, estudada por Capistrano de Abreu, conforma o modo de vida sertanejo: a pecuária é a atividade econômica que dá unidade ao sertão. Sertanejo é quase sinônimo de vaqueiro. (ABREU, 1930 apud GALVÃO, 1986)

repercute, do centro do concerto radiofônico, os ruídos rebeldes à harmonização homogeneizante da indústria cultural e da sociedade de consumo:

Estrada de Canindé

Ai, ai, que bom
 Que bom, que bom que é
 Uma estrada e uma cabocla
 Com a gente andando a pé
 Ai, ai, que bom
 Que bom, que bom que é
 Uma estrada e a lua branca
 No sertão de Canindé
 Automóvel lá nem sabe se é homem ou se é mulher
 Quem é rico anda em burrico
 Quem é pobre anda a pé
 Mas o pobre vê nas estradas
 O orvalho beijando as flô
 Vê de perto o galo campina
 Que quando canta muda de cor
 Vai molhando os pés no riacho
 Que água fresca, nosso Senhor,
 Vai olhando coisa a grané
 Coisas que, pra mode ver
 O cristão tem que andar a pé.

(Luis Gonzaga / Humberto Teixeira)

O sujeito descrito em *Sertão do Canindé* ainda não teve sua individualidade suprimida pela ordem produtiva: pra ver tudo que vê, ele anda devagar.

O automóvel é um elemento totalmente integrado a ordem econômica e simbólica oficial desde meados do século XX – *Estrada do Canindé* é de 1950. O ideal de felicidade franciscana proposto na letra é o avesso do progresso: à velocidade do automóvel contrapõe-se o passo lento, estoico, do caboclo contemplativo. A percepção da grandeza do mundo natural só se realiza pelo imperativo de andar a pé, o que implica ignorar a industrialização e sua parafernália simbólica: a canção de Luis Gonzaga e Humberto Teixeira configura a voz do “atraso”, não se trata da representação da natureza exuberante “para o mundo se admirar” dos sambas-exaltação, mas da representação de um sujeito não integrado à realidade material e nem ao aparato

ideológico do imaginário moderno brasileiro. Quem fala é um recalcado nesse processo civilizatório.

A articulação entre música popular, rádio e mercado é que permitiu a emergência tanto de um Luis Gonzaga quanto de Dorival Caymmi. Fosse pelos juízos da cultura oficial, ambos seriam descartados. Acontece que a aparente ingenuidade da canção, a maneira despretensiosa com que os falares populares se inscrevem nas letras, associadas ao poder incoercível de comunicação que a música tem, reconfigurou o imaginário nacional: “queiram ou não queiram os juízes / o nosso bloco é de fato o campeão”.¹⁹ A força, intuída por Gilberto Gil (força cujo polo irradiador primeiro são os pés e não a cabeça: “Debaixo do barro do chão, da pista onde se dança / suspira uma substância sustentada por um sopro divino / que sobe pelos pés da gente / e de repente se lança / Pela sanfona até o coração do menino”²⁰) é a matriz dos cruzamentos que só a canção foi capaz de realizar: A canção é a tripla rima caymmiana, tupi, africana e ibérica: Abaeté, batucajé, quiser. A canção brasileira é uma lagoa escura arrodeada de areia branca.²¹

Segundo Antonio Risério, a poemúsica popular brasileira exhibe um extraordinário elenco de etnógrafos de ouvido – faz-se aqui um paralelo com a expressão “tocar de ouvido”, atribuída a músicos sem educação formal. Dorival Caymmi seria o exemplo supremo dessa etnografia acústica (RISÉRIO, 2011). A cultura negra da cidade da Bahia, seus falares, seu paladar, sua religiosidade, em Caymmi, transparecem como se essa representação configurasse um processo natural (como se os ritos do candomblé, por exemplo, não tivessem sido violentamente reprimidos, inclusive, em Salvador). A dicção caymmiana é *sermo vulgaris*, desdobra-se mimetizando o falar espontâneo:

Vatapá

Quem quiser vatapá, ô
Que procure fazer
Primeiro o fubá
Depois o dendê

Procure uma nega baiana, ô
Que saiba mexer

¹⁹ Trecho da canção *Madeira do Rosarinho*, de Capiba.

²⁰ Trecho da canção *De onde vem o baião*, de Gilberto Gil.

²¹ Referência à letra da canção *A lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi.

Que saiba mexer
Que saiba mexer

Procure uma nega baiana, ô
Que saiba mexer
Que saiba mexer
Que saiba mexer

Bota castanha de caju
Um bocadinho mais
Pimenta malagueta
Um bocadinho mais
Bota castanha de caju
Um bocadinho mais
Pimenta malagueta
Um bocadinho mais

Amendoim, camarão, rala um coco
Na hora de machucar
Sal com gengibre e cebola, Iaiá
Na hora de temperar

Não para de mexer, ô
Que é pra não embolar
Panela no fogo
Não deixa queimar

Com qualquer dez mil réis e uma nêga, ô
Se faz um vatapá
Se faz um vatapá
Se faz um vatapá

Com qualquer dez mil réis e uma nega, ô
Se faz um vatapá
Se faz um vatapá
E que bom vatapá

Bota castanha de caju
Um bocadinho mais
Pimenta malagueta
Um bocadinho mais
Bota castanha de caju
Um bocadinho mais
Pimenta malagueta

Um bocadinho mais

A reviravolta do recalque em Caymmi funciona por uma apropriação fenomenológica que atribui relações empáticas entre categorias dispostas aleatoriamente, aparentemente: O Vatapá só presta se - além do fubá, da castanha de caju, do dendê - houver uma nega baiana que saiba mexer. A operação do milagre depende do sabor e do saber da nega, do resto, os dez mil réis dão conta. Iguaria que sacia a fome de pão e de sexo.

Caymmi é um artista dos sentidos, do corpo em movimento, em contato, em participação direta com o cenário derredor – desvela-se uma espécie de comércio simbiótico: “O pescador tem dois amor/ Um bem na terra,/Um bem no mar/O bem de terra é aquela que fica / Na beira da praia quando a gente sai/ O bem de terra é aquela que chora / Mas faz que não chora quando a gente sai/ O bem do mar é o mar, é o mar/ Que carrega com a gente / Pra gente pescar”²². Sentir é, antes de tudo, ter consciência de algo ou de alguém para além de si. Sente-se por meio dos outros. A terra e o mar atravessam o texto e o corpo de quem canta, de quem parte e de quem fica.

No caso de *Vatapá*, a narrativa se desdobra numa sequência de enumerações, pontuadas pela rítmica do samba de roda, que avança até a conclusão surpreendente: “Com qualquer dez mil réis e uma nega / Se faz um vatapá”. Temos um plano de equivalências possível somente nesse novo sítio que a obra de Caymmi constrói.

O grande paradoxo é ver surgir esse elemento tradicional, anacrônico ou, no mínimo, atemporal, em plena pujança da arte industrial.

Sabemos que as primeiras pessoas a terem a voz gravada, no Brasil, pertenciam à nobreza (o imperador Pedro II, a princesa Isabel, o conde d’Eu etc.), menos de meio século depois, os batuques de ex-escravos seriam gravados e reconhecidos nacionalmente:

Para que isto acontecesse foi preciso não apenas que houvesse produção de discos (coisa que, no Brasil, se iniciou por volta de 1904), mas também que o rádio tivesse se tornado comercial. Que as vibrações elétricas escapassem das asas do Estado e, entregues à iniciativa privada, deixassem de lado os conceitos de música erudita. Os anos 30 foram decisivos. Surgiu aí o rádio comercial (PRE-8, fundada em 1936), de César Ladeira (...). E como não dava para

²² Trecho da canção *O Bem do mar*, de Dorival Caymmi.

ganhar o grande público com uma receita programática de música erudita e propósitos pedagógicos, nossa música popular enxameou nas emissoras. O rádio se profissionalizou e houve um enorme expansão na venda de aparelhos receptores. Estas conjunções entre música popular e disco, entre canção e rádio, produziram alterações profundas na sociedade brasileira. Mudaram o nosso jeito de ser e estar. Claro. Para lembrar o óbvio, rádio é **mass médium**. Transmitindo formas e conteúdos a grandes distâncias, pôs à disposição de inumeráveis ouvintes o repertório musical brasileiro. Além de ter estimulado, por sua própria natureza e dentro dos seus limites, o surgimento de intérpretes orientados já para o novo **médium**. Cultivando seus canteiros, distribuindo suas especiarias, nossos músicos participam do processo psicossocial de transformação da estrutura da sensibilidade brasileira. E isso enquanto militantes, com a sedução de sua estética de base ibero-africana (mas também aberta a outros influxos), do grande canal de informação e entretenimento daqueles velhos tempos pré-televisivos. (RISÉRIO, 1988, p. 147)

Tanto Caymmi quanto Luis Gonzaga embarcam conscientemente na cultura de massas e oferecem como produto um antiproduto: o labor cuidadoso de suas composições, a força do estilo de cada um, dialogam com uma práxis artesanal, refratária às produções em série do mercado. O sertão de Luis Gonzaga, na verdade é a descrição de seu arco de visão, o mundo até onde a vista alcança, a distância é a abertura dos próprios passos. A aventura de Caymmi cabe numa concha, é o épico do miúdo, de trançar a rede, preparar o barco, enfrentar o mar, trazer o peixe. Morrer. Não voltar. Virar canção:

(...) Os artesãos não têm pátria: suas verdadeiras raízes estão nas suas vilas nativas – ou mesmo em único quarteirão, ou em suas famílias. Os artesãos nos defendem da uniformidade artificial da tecnologia e da improdutividade da geometria: ao preservar as diferenças, eles preservam a fertilidade da história.

O artesão não se define em termos de nacionalidade ou de religião. Ele não é fiel a uma ideia, nem mesmo a uma imagem, mas a uma disciplina prática: seu trabalho. Sua oficina é um microcosmo social governado por suas próprias leis especiais. (PAZ, 2006, p. 82-89)

A artesanania de Caymmi e de Gonzaga, alheias às diretrizes estatais e aos ditames do “bom gosto” nacional-popular fundam uma tradição, passam a compor o que seriam as duas principais matrizes da música popular brasileira e, particularmente, da nordestina: o samba e o baião. A cultura industrial, que instituiu o “novo” – ou seus simulacros –

como principal produto, dobra-se ante a emergência de potências arcaicas incoercíveis: o canto agreste de Gonzaga, o corpo sonoro mestiço de Caymmi. O recalcado retornara cantando e dançando. Dora, rainha do frevo e do maracatu: quando o verde dos teus olhos se espalhar na plantação, o rádio há de tocar e o mundo há de escutar.

Capítulo 4- Abrir os portões do mundo: permanência da canção

4.1) A canção que não conhecemos

Em 26 de dezembro de 2006, a Folha de São Paulo publicara uma entrevista concedida por Chico Buarque de Holanda em que ele aventava a hipótese do fim da canção “tal qual a conhecemos”:

Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou (BUARQUE).

Passada quase uma década, a dúvida de Chico Buarque ainda vibra. Qual canção já foi? De fato, talvez, devêssemos admitir que a tradição da canção popular que vem de Noel Rosa, passa pela Bossa Nova e desemboca na geração de Chico, já não constitui um paradigma hegemônico no cenário musical brasileiro hodierno: a canção ideal que equilibraria o dionisíaco do código musical, significante sensorial, ao significado apolíneo da palavra escrita.

A tradição do tonalismo, centrada no rigor harmônico, já não é quem dá o tom na produção contemporânea: tanto na produção comercial, de massa, quanto na música “alternativa”, parece haver uma constituição de outros paradigmas, centrados na rítmica, nalguns momentos, ou no diálogo com outras tradições que não o cânone da MPB, noutros.

Alguns sinais nos fariam supor que novas tradições se constituem simultaneamente nos espaços urbanos. Se a indústria musical tende à padronização de timbres, soluções harmônicas e mesmo da temática das letras, há um substrato sonoro, não programático, que nega essa padronização e se apresenta com toda a agressividade da coisa bruta,

fazendo ecoar novas vozes que, para a tradição, soam como ruídos. O *funk* carioca, sincopado e hedonista. O *rap* paulista e sua narratividade épica. As aparelhagens no Pará. A música eletrônica.

Na mesma paisagem sonora ecoam o épico periférico dos Racionais MC's e o lirismo tardio da banda Los Hermanos. A compreensão destes fenômenos exige uma escuta polimodal. Se de um lado a escuta indiscriminada configura uma não-escuta, a escuta discriminatória é também não-escuta.

O advento da cultura digital e as novas formas de consumo e divulgação da música são responsáveis por parte significativa destas mudanças: há inclusive uma nova escuta, mais fragmentada, que instaura na rede um espécie de *ethosdisc-jockey*, cada ouvinte, na rede, compõe sua programação, elege, classifica e compartilha suas preferências musicais. Por outro lado, as novas tecnologias anunciam um tempo de onipresença da música, a cidade, seus ruídos e seus fones de ouvido, compõem um cenário em que a música é onipresente e o silêncio inexistente. O risco é a conformação de uma surdez pelo excesso de som.

A música popular, no entanto, tem dado respostas a esses deslocamentos, tanto atendendo aos novos imperativos do mercado quanto buscando novas sonoridades que proponham outras representações simbólicas. O *rap*, por exemplo, não é só um gênero:

É toda uma mobilização formal que visa a simbolizar artisticamente uma realidade social, racial, ideológica e existencial; essa mobilização abrange determinadas “atitudes”, revoltosas ou afirmativas, um discurso voltado para a conscientização, crítica, denúncia ou descrição crua da sociedade da perspectiva dos excluídos, e uma espécie de *secura* geral (harmônica, melódica e rítmica) que remete à pobreza e à violência. (BOSCO, 2007)

Uma representação outra do Brasil é o que se vê. O discurso é muitas vezes alegórico, pedagógico, moral: aqui a identificação passa pelo corpo de quem canta, detentor das experiências ali narradas, o cantor de *rap* relata experiências concretas cujo testemunho é o seu próprio corpo. Constrói-se um discurso ficcional a serviço de uma pedagogia da sobrevivência:

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.
Aqui estou, mais um dia.
Sob o olhar sangüinário do vigia.

Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK.
 Metralhadora alemã ou de Israel.
 Estraçalha ladrão que nem papel.
 a muralha, em pé, mais um cidadão José.
 Servindo o Estado, um PM bom.
 Passa fome, metido a Charles Bronson.
 Ele sabe o que eu desejo.
 Sabe o que eu penso.
 O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.
 Vários tentaram fugir, eu também quero.
 Mas de um a cem, a minha chance é zero.²³

Diário de um detento é uma narrativa que se entende por sete minutos e trinta e um segundos, sem repetir estrofes nem versos – nada mais avesso aos padrões da canção tradicional: a repetição é fator fundamental à economia da canção, tudo deve caminhar para o refrão que equilibra as tensões e aponta o desfecho confortável. O desconforto de quem está sob a mira de uma HK é o mote, as contradições do cotidiano dos detentos são expostas sem maquiagem: “aqui ninguém é santo”; “homem é homem, mulher é mulher, estuprador é diferente, né?”; “preciso evitar que um safado faça minha mãe chorar”. O malandro idealizado está fora. A reificação, as relações marcadas pelas trocas de mercadoria apontam as analogias possíveis: “estraçalha ladrão que nem papel”; “país das calças bege”; “minha vida não tem tanto valor quanto seu celular, seu computador”; “O ser humano é descartável no Brasil / Como modess usado ou Bombril”.

Segundo Zumthor, em Homero o termo *epos* designaria tão somente a palavra transportada pela voz, o *rap* é canto quase falado, simulacro de sermão que reatualiza a épica na canção - tal qual outrora a canção sertaneja, a moda de viola, descrevia as desventuras épicas do caipira errante (Chico Mineiro²⁴, Ferreirinha²⁵, Menino da Porteira²⁶ etc.) e, simultaneamente, reafirmava os códigos éticos caipiras, o *rap* também descreve para ensinar, para apontar caminhos ou a falta deles: “Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos / é encontrado morto na estrada do M’Boi Mirim sem número./ Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais./

²³ Trecho da canção *Diário de um detento*, de Mano Brown e Jocenir, gravada pelos Racionais MC’s.

²⁴ Composição de Francisco Ribeiro e Tonico.

²⁵ Composição de Carreirinho.

²⁶ Composição de Teddy Vieira e Luisinho.

Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal”²⁷. A vida modelar (ou seu avesso) aparece exposta nas letras de *rap*, o destino do jovem negro urbano passa a ser cantado. Outrora as epopeias espelhavam e regulavam o cotidiano clássico, hoje o *rap* é o regulador de uma leitura social, por vezes perversa, mas que passou a ser indispensável à compreensão da música popular no Brasil.

A finalidade expressa da epopeia, relativa à função vital que ela desempenha para o grupo humano, seria expressa em termos de espaço: não é tanto o espaço geográfico definindo uma área de expansão, uma “pátria”, quanto a extensão moral, cultivada e administrada por gerações, vivida como uma relação dinâmica entre o meio natural e os modos de vida. Desta relação, a epopeia declara que é uma conquista. Como qualquer poesia oral, ela se exerce no meio deste espaço; mas finge não se desdobrar num espaço ainda mais amplo. Para o auditório ao qual é destinada (que se lhe destina), é autobiografia, sua própria vida coletiva que ele se conta, nos confins do sono e da neurose. É neste sentido, mesmo que tenha sido provocada pela lembrança do acontecimento mais próximo e menos incerto, que ela instaura uma ficção; e esta constitui imediatamente, como tal, um bem coletivo, um plano de referência e a justificativa de um comportamento. (ZUMTHOR, 2010, p. 118).

Se a canção brasileira representou, em muitos momentos, o encontro de intelectuais letrados com a cultura popular, o *rap* é sem dúvida uma cisão, seu diálogo se faz com a música norte-americana. O *Negro Drama* dos Racionais é o avesso da tradição lírica do samba (o drama é negro – não mestiço), é o avesso do malandro Chico Brito de Wilson Batista:

Chico Brito

Lá vem o Chico Brito
 Descendo o morro
 Nas mãos do Peçanha
 É mais um processo
 É mais uma façanha
 O Chico Brito fez do baralho
 Seu melhor esporte
 É valente no morro
 Dizem que fuma uma erva do norte

Quando menino estive na escola

²⁷ Trecho da canção *Homem na estrada*, de Mano Brown.

Era aplicado, tinha religião
 Quando jogava bola
 Era escolhido para capitão
 "Mas a vida tem os seus reveses"
 Diz, sempre, Chico defendendo teses
 "Se o homem nasceu bom
 E bom não se conservou
 A culpa é da sociedade
 Que o transformou"

Chico Brito não foi salvo pela escola, embora fosse aplicado. Apesar de bom de bola – afinal, o futebol sempre foi uma porta de saída -, acabou sendo craque no baralho. A violência é descrita como valentia. O malandro é adulto, segue uma ética e desperta simpatia no morro: “Morreu Malvadeza Durão, malandro, mas muito considerado”²⁸, cantava Zé Ketí. O detento dos Racionais é um detrito que a sociedade quer eliminar. A nova canção propõe outra poética.

Noutro extremo, expõe-se um cenário em que o malandro não tem sequer tempo para formar-se, morre antes, anônimo, construção que já é ruína:

Batalha Naval

J. 9 ainda era tão menino
 já dava tiros na água
 e afundou que nem submarino

M. não era mais que um pivete
 mas portava nos braços uma A.K. 47

D. 10
 A. 11
 L. 16
 não importa letra ou algarismo
 vai chegar a sua vez

e essa batalha não é de confete
 parece naval mas é batalha terrestre
 na terra da alegria, país do carnaval
 na cidade maravilha a coisa vai mal

C. 15

²⁸ Trecho da canção *Malvadeza Durão*, de Zé Ketí.

F. 14

já conhecem de berço
o poder de uma 12

sinal da cruz, hora do credo
não tem mais letra no nome
vai morrer cedo

não é mole ser alvo
tão pouco ser negro
o ponto é um tiro na palavra
que virou segredo

não pode ter nome
só pode letra
não pode ter olhos
só tarja preta

quem é o menino do jornal?
quem é o submarino da batalha social?

(Bianca Ramoneda e Pedro Luís)

Pedro Luís e a Parede apresentam aqui um Rio de Janeiro desencantado e filicida. A sonoridade samba-funk alardeada pelos elementos percussivos convive com o canto falado do *rap*. Há uma distopia entre a base rítmica que dialoga com a tradição e a melodia falada anticanção. A aproximação entre a grafia dos nomes das crianças veiculados nos jornais e o nome das armas de grosso calibre empunhadas por eles (e contra eles) é uma alegoria poderosa das relações entre a infância e a violência urbana. O tiro interrompe a vida - pássaro abatido em pleno voo -, o ponto interrompe o nome, a possibilidade de um *continuum* temporal: “não tem mais letra no nome / vai morrer cedo”. A proliferação de “nomes” J.9, D.10, A.11, L.16, anula qualquer individualidade: “não pode ter olhos só tarja preta”.

O Rio de Janeiro de Noel Rosa, cidade-mulher, esvai-se, parece não ter existido, parece jamais ter sido cantado. A nova canção expõe nosso veneno: um país embrutecido que finge não ouvir as rajadas de AK47 e os últimos suspiros de C.15, F. 14...

4.2) Os portões do mundo: outras tradições

A modernidade gerou –grosseiramente falando - dois grandes sonhos coletivos que, de certa forma, dialogam com o ideal de progresso: dum lado o projeto liberal de redenção pela técnica, pelo avanço do capital e pela regulação do mercado; doutro a teleologia marxista que acenava para a substituição da forma privada pela forma coletiva de apropriação, mediante a substituição, portanto, das relações de produção capitalistas por relações de produção socialistas (GORENDER, 1999, p. 14). Comum a ambas as partes, a ideia de superação histórica e estética trespassara o século XX: e a novidade tornara-se também mercadoria.

O novo - ou seu simulacro – é o principal produto da indústria musical, a histeria do novo é tal que atingimos o limite do descartável: jamais se produziu tanto conteúdo musical e jamais se esqueceu tanto do que foi ouvido como em nossos dias. Ouve-se muito, recorda-se pouco. “A comunicação rápida beneficia a atividade de limpar a área e esquecer, em vez de aprender e acumular conhecimento” (BAUMAN, 2012, p. 36).

Curiosamente, observamos, na canção brasileira, um movimento de “reencantamento do mundo” evidenciado pelo retorno a sonoridades tradicionais por parte de alguns compositores de diferentes regiões do país: em meio ao turbilhão de mercadorias sonoras, o retorno ao passado, a uma ordenação utópica “regressiva”, alimenta a imaginação de alguns novos compositores. Não necessariamente, o retorno dialoga com os cânones estabelecidos pela indústria cultural – nem só de samba se nutre a nossa identidade -, velhas sonoridades recalcadas ressurgem vigorosas, recompostas e atentas aos novos rumos da indústria da música, soam como resposta radical às diluições estéticas contemporâneas.

Recria-se nessas canções um universo mítico primordial, “a poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam” (BOSI, 2000, p. 174). Em meio à asfixia provocada pelo excesso de mercadorias culturais de consumo imediato, a canção configura-se numa possibilidade de oxigenação das relações afetivas e culturais nessa floresta de símbolos que se correspondem, mas não se respondem mais:

Vale do Jucá

Era um caminho quase sem pegadas
Onde tantas madrugadas
Folhas serenaram
Era uma estrada, muitas curvas tortas
Quantas passagens e portas
Ali se ocultaram
Era uma linha sem começo e fim
E as flores desse jardim meus avós plantaram
Era uma voz, um vento, um sussurro
Relampo, trovão e murro
Nos que se lembraram
Uma palavra quase sem sentido
Um tapa no pé do ouvido todos escutaram
Um grito mudo perguntando aonde
Nossa lembrança se esconde?
Meus avós gritaram.
Era uma dança quase uma miragem
Cada gesto uma imagem
Dos que se encantaram
Um movimento um traquejo forte
Traçado, risco e recorte
Se descortinaram
Umasemente no meio da poeira
Chã da lavoura primeira
Meus avós dançaram
Umapancada, um ronco, um estralo
Um tropel e um cavalo
Guerreiros brincaram
Quase uma queda, quase uma descida
Uma seta remetida
As mãos se apertaram
Era uma festa, chegada e partida
Saudações e despedida
Meus avós choraram.
Onde estará aquele passo tonto
E as armas para o confronto onde se ocultaram?
E o lampejo da luz estupenda
Que atravessou a fenda
Que tantos enxergaram?
Ah! Se eu pudesse só por um segundo
Rever os portões do mundo que os avós criaram.

(Siba)

Vale do Jucá é uma representação sonora de um passado revisitado, ou de um passado que aflora à revelia de qualquer vontade do sujeito. É como se houvesse uma autonomia desse passado em relação ao presente, súbito se ouve *um grito mudo*: vale perguntar não só onde a lembrança se esconde, mas onde ela se mostra?

Um caminho invisível se apresenta, uma trilha sem pegadas pede pra ser seguida. As pistas estão na voz, no vento, nos sussurros: elementos não verbais, comunicadores do mistério. Cada fragmento de paisagem assume um caráter mítico, índice de um passado latente, inscrito na natureza, pronto a responder aos que souberem perguntar.

Siba gravara esta canção acompanhado do grupo Fuloresta do Samba, conjunto formado por músicos tradicionais da cidade de Nazaré da Mata, interior de Pernambuco²⁹. A organologia, salvo pela presença do violão, segue a formação tradicional dos conjuntos de ciranda em que se enfatiza a presença marcante da percussão: bombo, mineiro, tarol e poica – espécie de cuíca de timbre grave. Na audição percebe-se um deslocamento da função que os instrumentos harmônicos costumam ter no tipo de acompanhamento a que estamos habituados: o centro aqui é a rítmica, o acento da ciranda, o polo irradiador. Primeiro se ouve a voz de Siba acompanhada do violão nos primeiros compassos, em seguida a percussão, paulatinamente, vem ganhando corpo, primeiro o bombo, depois o mineiro, a poica e, finalmente, o tarol. A percussão associada às vozes do coro – ora masculinas, ora femininas: quando femininas só a percussão faz o acompanhamento - deslocam a harmonia para um plano secundário. É como se os signos do passado referidos na letra se encarnassem na condução percussiva, no destaque dado ao pulso e às vozes no arranjo: o grito dos avós é uma potência feminina conformada por um solfejo sem letra acompanhado da poica – a percussão é presença e ausência, os instrumentos aparecem e desaparecem, presença e memória, pulso e pausa, chegada e partida. A canção se inicia com a voz de Siba, somente, e termina com uma voz feminina acompanhada da poica, soando como o batimento de um coração, até sobrar só a voz, o sopro sem discurso.

Não se pode rever os portões do mundo que os avós criaram, podemos ouvi-los quando o couro da mão fere o couro do tambor, o que se escuta é *um tapa no pé do*

²⁹ Esta canção faz parte do CD *Fuloresta do samba*, lançado em 2003.

ouvido, o sentido não se revela só na palavra, mas na dança quase-miragem, na semente lançada no meio da poeira, onde as folhas serenaram.

O som dos avós passa a ser também o som dos netos.

Do Rio Grande do Sul, o compositor Vitor Ramil propõe não só um retorno ao passado, mas a assunção de uma estética, denominada estética do frio. O caráter solar da cultura brasileira se depara com um contraponto: à alegria tropical, a melancolia; à paisagem litorânea, o pampa; ao samba, a milonga: “Milonga é feita solta no tempo / Jamais milonga solta no espaço / Sete cidades frias são sua morada³⁰”.

Estética telúrica, de horizontes abertos e trânsito intenso, mas de profundas raízes. O mergulho regionalista de Ramil se nutre de referências universais, tanto em relação à sonoridade quanto à poética: referências à música *pops* são ladeadas por textos de Jorge Luís Borges e Fernando Pessoa. A milonga não é aquela de, por exemplo, Noel Guarany. O retorno ao passado é motor da invenção não de uma reprodução anacrônica de formas arcaicas:

Para permanecer viva, a tradição deve ser justificada pela expressão contemporânea – e ela será justificada mesmo se o novo significa uma ruptura. A expressão contemporânea, por sua vez, para justificar sua existência, deve ser suficientemente eficaz para promover um avanço na trajetória da tradição da qual está imbuída, ela deve ser tradição, tradição em movimento, tradição futura. (RAMIL, 199, p. 265)

Em 1997, Ramil lança um CD intitulado *Ramilonga*. O nome do compositor amalgamado ao ritmo modelar da cultura gaúcha já anuncia o que se verá: um cd de milongas, um encontro contemporâneo com um passado arquetípico – extinto na concretude urbana, redivivo como ideal estético:

Chove na tarde fria de Porto Alegre
Trago sozinho o verde do chimarrão
Olho o cotidiano, sei que vou embora
Nunca mais, nunca mais

Chega em ondas a música da cidade
Também eu me transformo numa canção
Ares de milonga vão e me carregam
Por aí, por aí

³⁰ Trecho da canção *Milonga das sete cidades*, de Vitor Ramil.

Ramilonga, Ramilonga”³¹

Ao se transformar em canção, o eu-lírico é carregado por ares de milonga, trata-se, portanto, de um arrebatamento: o gatilho é o trago no chimarrão, a partir de então segue-se a inevitável partida – partida, aqui, quer dizer retorno às origens, e o *never more*, renascimento, ao invés de morte. Pode-se perceber melhor a realização dessa estética do retorno, na canção *Deixando o Pago*:

Deixando o pago

alcei a perna no pingo
e saí sem rumo certo
olhei o pampa deserto
e o céu fincado no chão
troquei as rédeas de mão
mudei o pala de braço
e vi a lua no espaço
clareando todo o rincão

e a trotezito no mais
fui aumentando a distância
deixar o rancho da infância
coberto pela neblina
nunca pensei que minha sina
fosse andar longe do pago
e trago na boca o amargo
dum doce beijo de china

sempre gostei da morena
é a minha cor predileta
da carreira em cancha reta
dum truco numa carona
dum churrasco de mamona
na sombra do arvoredado
onde se oculta o segredo
num teclado de cordeona

cruzo a última cancela
do campo pro corredor
e sinto um perfume de flor

³¹ Trecho da canção *Ramilonga*, de Vitor Ramil.

que brotou na primavera.
à noite, linda que era,
banhada pelo luar
tive ganas de chorar
ao ver meu rancho tapera

como é linda a liberdade
sobre o lombo do cavalo
e ouvir o canto do galo
anunciando a madrugada
dormir na beira da estrada
num sono largo e sereno
e ver que o mundo é pequeno
e que a vida não vale nada

o pingo tranqueava largo
na direção de um bolicho
onde se ouvia o cochicho
de uma cordeona acordada
era linda a madrugada
a estrela d'alva saía
no rastro das três marias
na volta grande da estrada

era um baile, um casamento
quem sabe algum batizado
eu não era convidado
mas tava ali de cruzada
bolicho em beira de estrada
sempre tem um índio vago
cachaça pra tomar um trago
carpeta pra uma carteadada

falam muito no destino
até nem sei se acredito
eu fui criado solito
mas sempre bem prevenido
índio do queixo torcido
que se amansou na experiência
eu vou voltar pra querência
lugar onde fui parido

(João da Cunha Vargas e Vitor Ramil)

Só o retorno (ou a possibilidade do retorno) pode dar sentido à partida. A imagem do homem em trânsito, lugar comum, na literatura e na canção, aqui se mostra sob outras vestes. A dicção gauchesca - mescla de português, espanhol e guarani -, a simbiose entre homem e cavalo que faz do gaúcho uma espécie de centauro, o pampa impresso nos hábitos ali descritos: o pala, o truco, o churrasco... O amargo do chimarrão na lembrança do doce beijo de china.

O regionalismo da letra articulado ao canto, filtrado pela bossa nova, de Vitor Ramil, não deixa de causar estranheza: percebe-se um enunciador moderno atualizando um mundo arcaico: *é o céu fincado no chão*. A suavidade dos violões e do canto quase ciciado contrastam com o discurso dum *índio do queixo torcido que se amansou na experiência*. O contraste é o passado como ruído, a face do segredo que emana dos teclados da *cordeona*.

Câmara Cascudo já havia alertado para o aspecto andarilho dos mitos e das tradições fabulosas no Brasil, entre nós, não há

mito-de-presença, sedentário, com atribuições determinadas, inamovíveis. Os nossos são mitos de movimentos, ambulação, porque recordam os velhos períodos dos caminhos, dos rios, das bandeiras, de todos os processos humanos de penetração e vitória sobre a distância. (CASCUDO, 2002, p. 53)

A perambulação mental de Vitor Ramil revive o mito do gaúcho andejo, o cavalo é a milonga, a distância é infinita: até onde a voz puder alcançar.

4.3) Refazendo o itinerário

Foi Gilberto Gil que viu o sertão de Luiz Gonzaga virar praia e mar aberto de Caymmi, segundo a canção de José Miguel Wisnik³². Gilberto Gil parece se esmerar em harmonizar o coro dos contrários. Se a canção brasileira é o registro de um processo em permanente reordenação, “o alarido de um povo a se inventar”³³, talvez o compositor

³² Trecho da canção *Sou baiano também*, de José Miguel Wisnik.

³³ Trecho da canção *Tuaregue Nagô*, de Lenine e Bráulio Tavares.

que melhor represente esse caráter plural e dinâmico tão evidente em nosso cancioneiro seja Gilberto Gil. Até pelo tempo em que Gil se faz presente no mercado de música popular, propondo novas sonoridades, retornando aos modelos do passado, dialogando com sonoridades contemporâneas, é perceptível, em sua obra, as marcas das transformações da canção a partir da segunda metade do século passado.

Nos seus primeiros registros fonográficos nota-se a presença do nacionalismo pós-bossa nova em canções como *Louvação*, *Procissão* ou *Roda*; posteriormente, os caminhos se desdobram, apontam outros destinos: a influência da narrativa cinematográfica se faz notar em canções como *Domingo no Parque* e *Luzia Luluza*; os diálogos com o *rock*, em *Back in Bahia* e com o *reggae*, em *Extra*; a questão da negritude, abordada em canções como *Refavela*, *Zumbi (A felicidade guerreira)* – esta última em parceria com Wally Salomão. As canções de Gilberto Gil refletem um permanente redirecionamento, um diálogo com estímulos exteriores: a tecnologia, a política, a religião. Em Gil a cultura não é ilha, mas redemoinho. É a capacidade de selecionar, reciclar, rearranjar novos e arcaicos materiais – cultura de massa, literatura oriental, baque de maracatu – que lhe garante a continuidade.

Acreditamos ser possível tomar a obra de Gilberto Gil como alegoria das transformações do gênero canção. Para tanto pretendemos destacar dois aspectos de sua obra: 1) Consciência do caráter dadivoso da práxis musical: a doação alimenta a produção; 2) Capacidade de reordenação dos temas e materiais sonoros: estética da refazenda permanente.

4.3.1) Dádiva: cantar o cantar

Segundo Marcel Mauss, o mercado é um fenômeno humano que não é alheio a nenhuma sociedade conhecida (MAUSS: 2003, p. 188), mesmo nas sociedades em que não havia moeda, as trocas garantiam a circulação de bens materiais e simbólicos. Essas trocas, apesar de seu caráter voluntário e aparentemente livre, encerravam, na verdade laços obrigatórios e interessados. Aquele que recebe um presente tem uma única obrigação: retribuir. Trata-se de uma lógica avessa à acumulação: se o capital tem por

meta o lucro a partir da venda de uma *commodity*, as dádivas funcionariam como promotoras da abundância: riqueza é sinônimo de partilha, é mais rico quem mais distribui.

A música popular é um mercado real, que movimenta cifras exorbitantes em todo o mundo, no entanto, ela é também mais que isso (aliás, o resultado dos fenômenos sociais quase sempre é maior que a soma de suas partes), isto é, o fenômeno da música popular escapa à lógica que trata todo excedente como capital, aqui o excedente pode ser dádiva. Instaura-se uma circularidade que movimenta a tradição: a oferta recebida é transformada e oferecida aos ouvidos abertos que, por sua vez, recomeçam o movimento.

La musique est enfin um plaisir partagé. Faire de la musique, c'est aussi trouver son plaisir à faire plaisir, à accompagner, à danser, à faire jouir. La composition devient alors l'occasion d'une jouissance partagée entre le musicien et son auditoire pour faire naître quelque chose qui les dépasse l'un et l'autre. Quelque chose que tient de la vie. (ATTALI, 2001, pp. 250-251).³⁴

O tropicalismo compreendia as dinâmicas do mercado de massas e, de certa forma, lograra escapar à diluição que lhe é própria, incorporando elementos da cultura *pop* à canção popular. À difícil equação caberia conjugar arte industrial e qualidade estética. Oferecer uma nova música de massas de alta voltagem lírica: eis a dádiva ideal proposta pelos tropicalistas.

Sua maior contribuição (e estrago, na opinião de alguns críticos) para futuros trabalhos na produção cultural do país foi, sem dúvida, a fidelidade a uma ideia salutar do *novo* como valor popular e de consumo, e não apenas como um esnobismo estético restrito a grupos de intelectuais vanguardistas. Apesar da gramática complexa que os escritores e os poetas concretos passaram a utilizar para interpretar o movimento musical, os compositores baianos, os maestros do grupo Música Nova de São Paulo e os músicos da banda Os Mutantes visavam fundamentalmente ao contato com uma nova concepção de *popular* na música e na cultura brasileiras. Não mais o popular ligado às “massas revolucionárias”, mas à nova indústria cultural – paradas de sucesso, capas de revista coloridas, programas de televisão, textos de Quentin Fiore e de Marshall McLuhan, pastiche, *design* industrial, usos do *kitsch* e experimentação (COELHO, 2010, pp. 112 e 113).

³⁴ “A música é, portanto, um prazer a se partilhar. Tocar é ter prazer em produzir prazer, em acompanhar, fazer dançar, promover diversão. A composição torna-se, desta forma, o momento de uma alegria partilhada entre o músico e seus ouvintes, que faz nascer qualquer coisa que lhes ultrapassa. Qualquer coisa que toma da vida”. (Tradução nossa).

Idealmente é como se na arena do mercado se instaurasse um espaço de comunhão e não de anulação, como se a dádiva, travestida de produto, iludisse o mercador, a voz do dono encantasse o dono da voz. É no palco que se dá a partilha e no calor da performance, o sacrifício:

Palco (Gilberto Gil)

Subo nesse palco
Minha alma cheira a talco
Como bumbum de bebê
De bebê
Minha aura clara
Só quem é clarividente pode ver
Pode ver

Trago a minha banda
Só quem sabe onde é Luanda
Saberá lhe dar valor
Dar valor
Vale quanto pesa
Pra quem preza o louco bumbum do tambor
Do tambor

Fogo eterno pra afugentar
O inferno pra outro lugar
Fogo eterno pra consumir
O inferno fora daqui

Venho para a festa
Sei que muitos têm na testa
O deus Sol como um sinal
Um sinal
Eu, como devoto
Trago um cesto de alegrias de quintal
De quintal

Há também um cântaro
Quem manda é a deusa Música
Pedindo pra deixar
Pra deixar

Derramar o bálsamo
Fazer o canto cantar o cantar
Lalaiá

Fogo eterno pra afugentar
O inferno pra outro lugar
Fogo eterno pra consumir
O inferno fora daqui

O caráter dadivoso da criação, a consciência de que o motor das coisas é a partilha das mesmas, parece ser um dos principais vetores da obra de Gil: “Eu, como devoto/ Trago um cesto de alegrias de quintal/ Há também um cântaro/ Quem manda é a deusa Música/ Pedindo pra deixar/ Derramar o bálsamo/ Fazer o canto, cantar o cantar”. As trocas é que garantem a permanência do rito: aquele que recebe o cântaro deve repartir seu conteúdo, deixar que o bálsamo esorra sobre todos, para todos. Os ouvidos do artista abertos aos aboios dos vaqueiros, aos desafios dos repentistas, à sofisticação de João Gilberto, à catarse incisiva de Jimmi Hendrix tudo recebe, quando canta devolve tudo, e o ciclo se mantém. A festa é o momento de comunhão, sob um teto comum, partilham-se os bens, a canção se multiplica, o cantor se confunde com ela, o ouvinte com os dois.

A mercadoria exposta: alegrias de quintal. O canto alimenta o fogo eterno. O que se consome multiplica-se e o calor punitivo do inferno não pisa esse terreiro. Tradicionalmente, o que se oferece aos deuses – e quem manda é a deusa música – é sempre a destruição do que é sacrificado: a fugacidade do rito e a consumação das oferendas garantem a permanência da força criadora. O canto que ao cantar se acende, se oferece, se consome, se alimenta e dá de comer.

A canção é um trabalho consciente que, simultaneamente, aciona estruturas inconscientes do espírito: o bumbum do tambor é significante indomável: disparador de sentidos, de gestos, de transes. O som que se propaga no vento, breve, dissolve-se em ruído comum e em silêncio, externamente; na concha do ouvido, reverbera infinitamente, até retornar em forma de grito, dança ou canto:

Rebento, tudo que nasce é rebento
Tudo que brota, que vinga, que medra
Rebento raro como flor na pedra
Rebento farto como trigo ao vento

Outras vezes rebento simplesmente
 No presente do indicativo
 Como a corrente de um cão furioso
 Como as mãos de um lavrador ativo

Às vezes mesmo perigosamente
 Como acidente em forno radioativo
 Às vezes, só porque fico nervoso
 Às vezes, somente porque eu estou vivo

Rebento, a reação imediata
 A cada sensação de abatimento
 Rebento, o coração dizendo: "Bata"
 A cada bofetão do sofrimento
 Rebento, esse trovão dentro da mata
 E a imensidão do som
 E a imensidão do som
 E a imensidão do som desse momento³⁵

Essa força, aparentemente desinteressada, que concentra a grandiosidade em células sonoras- em partículas de tempo de quatro minutos -, a palavra orvalhada de presença fugaz (trovão, bofetão, flor brotada na pedra), amolecida pela melodia, reencanta o mundo desencantado do mercado:

O dom subjetivo se opõe, é certo, às relações comerciais, mas carrega sempre os seus estigmas. Pois no imaginário dos indivíduos e dos grupos ele se apresenta um pouco como o inverso sonhado, como o “sonho invertido” das relações comerciais e pela busca do lucro de um lado, pelas relações políticas, pela conquista e pelo exercício do poder do outro. Ao idealizar-se, o dom “sem interesse” funciona no imaginário como o último refúgio de uma solidariedade, de uma generosidade na partilha que teria caracterizado outras épocas da evolução da humanidade. O dom torna-se um portador de utopia (de uma utopia que pode se projetar tanto para o passado quanto para o futuro) (GODELIER, 2001, p. 315).

A canção, portanto, atua no mercado mas não, necessariamente, se limita a ele, para além do fonograma, do vídeo clipe, do grande festival, partilha-se um imaginário, a possibilidade de novas ordenações que para serem vividas precisam ser sonhadas e cantadas primeiro.

³⁵ Trecho da canção *Rebento*, de Gilberto Gil.

No princípio régio da doação, as coisas não se gastam, potencializam-se - poderíamos fazer um paralelo com a via dupla grega para o sentido da palavra vida: de uma lado *bios*, a vida finita, consumível, passível de devoração pelo tempo, doutro, *zoë*, aquilo que permanece, a vida que atravessa *bios* e sobrevive além do corpo do ser, tudo aquilo cuja destruição é também potência vital. A terra que se fertiliza a partir da degradação dos corpos. Se a canção de massa costuma explorar o amor eterno como tema, em Gil, o fim do amor é também potência geradora:

Drão (Gilberto Gil)

Drão
O amor da gente é como um grão
Uma semente de ilusão
Tem que morrer pra germinar
Plantar nalgum lugar
Ressuscitar no chão
Nossa semeadura
Quem poderá fazer
Aquele amor morrer!
Nossa caminhadura
Dura caminhada
Pela estrada escura

Drão
Não pense na separação
Não despedace o coração
O verdadeiro amor é vão
Estende-se, infinito
Imenso monólito
Nossa arquitetura
Quem poderá fazer
Aquele amor morrer!
Nossa caminha dura
Cama de tatame
Pela vida afora

Drão
Os meninos são todosãos
Os pecados são todos meus
Deus sabe a minha confissão
Não há o que perdoar
Por isso mesmo é que há
De haver mais compaixão

Quem poderá fazer
 Aquele amor morrer
 Se o amor é como um grão!
 Morrenasce, trigo
 Vivemorre, pão
 Drão

A morte do amor, obra do tempo, a ressurreição do amor, obra do canto. A ciência do amor, maquinário da ilusão, ciência da finitude e da permanência. Amor morto na separação dos corpos, redivivo no pão a se compartilhar, a se dizer na canção de amor.

(...) a voz, mais facilmente que a escrita, assume em poesia o discurso erótico explícito. A única forma poética que, em todos os contextos culturais, a isto se presta de forma massiva, imediatamente acessível à coletividade, é a “canção de amor”, na diversidade de suas retóricas, conservadas e sempre reinventadas: palavra fora do tempo, fora do espaço, indefinidamente escandida de formas apaziguantes, cujo paradigma é o apelo indizível do desejo; mas também, a todo instante, ruptura e novo elã, vontade de dizer o novo – de novo. Guiada para um sujeito desconhecido, imprevisível, uma escuta vazia, a canção, por isso mesmo, espera o receptor real, desejado, futuro virtual do cantor, seu Outro (ZUMTHOR, 2010, p.181).

O tempo que, dentre outros, tem por emblema a morte, quando cantado, traveste-se, a voz se oferece em sacrifício para que tudo permaneça do jeito que tem sido: “Transcorrendo / Transformando/ Tempo e espaço navegando todos os sentidos”³⁶. Desse ponto de vista, a fragilidade (e não a durabilidade) é o que faz da vida um bem inalienável e, ao mesmo tempo, dádiva a ser consumida e consumada pelo tempo.

A consciência da dádiva pressupõe a gratidão, o fruto do trabalho desvia-se do fim para justificar-se simbolicamente num começo: “Agora deve estar chegando a hora/ de ir descansar/ Um velho sábio na Bahia recomendou: ‘Devagar’/ Não posso me esquecer que um dia/ Houve em que eu nem estava aqui/ Se eu ando por aí correndo, ao menos/ Eu vou aprendendo o jeito de não ter mais aonde ir”³⁷. A poética de Gil atribui ao tempo os dotes recebidos. É ao tempo, portanto, que se deve retribuir. Retribuir dignamente é também agradecer.

³⁶ Trecho da canção *Tempo Rei*, de Gilberto Gil.

³⁷ Trecho da canção *Cada tempo em seu lugar*, de Gilberto Gil.

Um permanente sentimento de gratidão leva uma pessoa a “laborar” a serviço de seu *daemon*. O oposto disso é chamado, com propriedade, de narcisismo. O narcisista acredita que seus dons têm origem em si mesmo. Trabalha para expor a si próprio, não para transformar-se. Uma época na qual ninguém oferece sacrifícios a seu *genius* ou *daemon* é uma época de narcisismo. (HYDE, 2010, p. 98).

Retribuição não se confunde com subserviência ou reverência incontestada, trata-se, isto sim, de consciência dos materiais com os quais o compositor se propõe a trabalhar. O resultado pode ser a afirmação, a reelaboração ou mesmo a negação das tradições. Gilberto Gil é o oposto do herói cantado por Caetano Veloso em canção homônima:

Nasci num lugar que virou favela
 cresci num lugar que já era
 mas cresci a vera
 fiquei gigante, valente, inteligente
 por um triz não sou bandido
 sempre quis tudo o que desmente esse país
 encardido
 descobri cedo que o caminho
 não era subir num pódio mundial
 e virar um rico olímpico e sozinho
 mas fomentar aqui o ódio racial
 a separação nítida entre as raças
 um olho na bíblia, outro na pistola
 encher os corações e encher as praças
 com meu guevara e minha coca-cola
 não quero jogar bola pra esses ratos
 já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
 quero ser negro 100%, americano,
 sul-africano, tudo menos o santo
 que a brisa do brasil briga e balança
 e no entanto, durante a dança
 depois do fim do medo e da esperança
 depois de arrebanhar o marginal, a puta
 o evangélico e o policial
 vi que o meu desenho de mim
 é tal e qual
 o personagem pra quem eu cria que sempre
 olharia
 com desdém total
 mas não é assim comigo.
 é como em plena glória espiritual
 que digo:

eu sou o homem cordial
 que vim para instaurar a democracia racial
 eu sou o homem cordial
 que vim para afirmar a democracia racial

eu sou o herói
 só deus e eu sabemos como dói³⁸

O herói hipernarcísico da canção de Caetano Veloso é a face invertida do jovem marginal de “má índole”, interpretado não como fenômeno social, mas como anomalia moral de nosso processo civilizatório. Os venenos e os remédios de nossa sociedade, segundo essa interpretação vulgar, seriam a-históricos, desmemoriados e plenamente “meritocráticos” em si mesmos. O herói descrito por Caetano não tem filiação (“sempre quis tudo que desmente esse país), não partilha nada, segrega: O homem cordial assumindo a mão esquerda de Deus. O tempo aqui é de separação, não de partilhamento. Separação, inclusive do enunciador em relação ao próprio tempo – “fiquei gigante, valente, inteligente” –, barro rebelado, o herói soprou-se a si próprio e não deve nada a ninguém.

Gil, por sua vez, faz as contas com o tempo espelhando-se em Dorival Caymmi e em Luis Gonzaga, as canções *Buda Nagô*, que louva Caymmi e *Treze de dezembro*, Gonzaga, são retribuições, dádivas:

Buda nagô (Gilberto Gil)

Dorival é ímpar
 Dorival é par
 Dorival é terra
 Dorival é mar

Dorival tá no pé
 Dorival tá na mão
 Dorival tá no céu
 Dorival tá no chão

Dorival é belo
 Dorival é bom
 Dorival é tudo
 Que estiver no tom

³⁸ Letra da canção *O Herói*, de Caetano Veloso.

Dorival vai cantar
Dorival em CD
Dorival vai sambar
Dorival na TV

Dorival é um Buda nagô
Filho da casa real da inspiração
Como príncipe, principiou
A nova idade de ouro da canção
Mas um dia Xangô
Deu-lhe a iluminação
Lá na beira do mar (foi?)
Na praia de Armação (foi não)
Lá no Jardim de Alá (foi?)
Lá no alto sertão (foi não)
Lá na mesa de um bar (foi?)
Dentro do coração

Dorival é Eva
Dorival Adão
Dorival é lima
Dorival limão

Dorival é a mãe
Dorival é o pai
Dorival é o peão
Balança, mas não cai

Dorival é um monge chinês
Nascido na Roma negra, Salvador
Se é que ele fez fortuna, ele a fez
Apostando tudo na carta do amor
Ases, damas e reis
Ele teve e passou (iaiá)
Teve o mundo aos seus pés (ioiô)
Ele viu, nem ligou (iaiá)
Seguidores fiéis (ioiô)
E ele se adiantou (iaiá)
Só levou seus pincéis (ioiô)
A viola e uma flor

Dorival é índio
Desse que anda nu

Que bebe garapa
Que come beiju

Dorival no Japão
Dorival samurai
Dorival é a nação
Balança, mas não cai

A Caymmi é atribuída toda uma cosmogonia e a responsabilidade pela “nova idade de ouro da canção”, ecoam as vozes de Xangô, Alá, Buda. Alegoriza-se o território da canção como continente de todos esses cruzamentos. O corpo de Caymmi confunde-se com a própria ideia de país: “Dorival é a nação / Balança, mas não cai”. Por similaridade, diríamos que a gênese da canção se confunde com a gênese da imagem do Brasil. O compositor Lamartine Babo propôs numa marcha carnavalesca³⁹ a seguinte questão: Quem foi que inventou o Brasil? Diríamos, por nossa vez, que foi a canção. A mãe generosa e o pai legislador encarnados no corpo da voz.

Treze de dezembro (Gilberto Gil / Luiz Gonzaga e Zé Dantas)

Bem que essa noite eu vi gente chegando
Eu vi sapo saltitando e ao longe
Ouvi o ronco alegre do trovão

Alguma coisa forte pra valer
Estava pra acontecer na região
Quando o galo cantou
Que o dia raiou
Eu imaginei
É que hoje é treze de dezembro
E a treze de dezembro nasceu nosso rei

O nosso rei do baião
A maior voz do sertão
Filho do sonho de Dom Sebastião
Como fruto do matrimônio do cometa Januário
Com a estrela Sant'Ana
Ao romper da era do Aquário
No cenário rico das terras de Exu
O mensageiro nu dos orixás

³⁹ Referência à marchinha carnavalesca *História do Brasil*, de Lamartine Babo.

É desse treze de dezembro que eu me lembrarei
E sei que não me esquecerei jamais

O nascimento de Gonzaga (espécie de Cristo pagão, nas palavras de Gil, eco do sebastianismo ibérico e anunciador da nova era, concomitantemente), marca o nascimento de um reinado, da conformação de uma identidade, da voz que engendrará outras: “A maior voz do sertão”. Pela voz de Luiz Gonzaga é a terra que passa a cantar. Rei de um reinado a se inventar, inventor de si mesmo, Gonzaga deu régua e compasso à música nordestina.

A voz de Gilberto Gil, herói sabedor de seus deveres, louva os que o precederam e o fizeram identificar-se. Espelho perpétuo: os sons de Gonzaga e Caymmi em meio aos ruídos do mundo.

As canções de Gilberto Gil, graças a Caymmi e Gonzaga, gostam de partir porque sabem que podem voltar.

4.3.2) Refazenda permanente

Refazendo Deus

Caymmi e Gonzaga, mais João Gilberto, são os pilares a partir dos quais se desdobra a voz de Gilberto Gil, por si só, confluência de vozes. Nela se percebe uma constante reavaliação, tanto temática, nas letras, quanto em relação às sonoridades: os sambas e baiões de Gil espelham-se na tradição, emulando-a, às vezes estilizando-a. Um poeta desfolha a bandeira⁴⁰, desmonta o brinquedo para remontá-lo à sua maneira. Instaura-se um estado de refazenda permanente, afinal, o “mundo é uma coleção de

⁴⁰ Trecho da canção *Geleia geral*, de Gil e Torquato Neto.

enigmas giratórios”⁴¹. Mais do que mudanças a partir de contingências quaisquer, a nosso ver, Gilberto Gil faz da refazenda uma poética, vetor determinante em sua obra.

Procissão (Gilberto Gil)

Olha lá vai passando a procissão
Se arrastando que nem cobra pelo chão
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu
As mulheres cantando tiram versos
Os homens escutando tiram o chapéu
Eles vivem penando aqui na terra
Esperando o que Jesus prometeu

E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive nesse mundo sem amor
Só depois de entregar o corpo ao chão
Só depois de morrer neste sertão
Eu também tô do lado de Jesus
Só que acho que ele se esqueceu
De dizer que na terra a gente tem
De arranjar um jeitinho pra viver

Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria
E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará
Mas se existe Jesus no firmamento
Cá na terra isto tem que se acabar

A gonzagueana *Procissão* dialoga com o ideário do CPC, reverbera, de certa forma, o pensamento nacional popular que propunha denunciar a alienação de alguns setores de nossa sociedade. A religião cristã e o populismo são alvos de duras críticas: esse narrador, que não segue a procissão, questiona Deus e os que fingem ser Deus, a promessa da salvação eterna e a promessa da compensação material imediata – por vias indiretas, critica-se também os que creem nessas promessas e também os que fingem crer.

⁴¹ João Guimarães Rosa, “O texto, um animal bravo e vivo”, trecho de carta a Harriet de Onís, tradutora para o inglês de *Grande sertão: veredas* e *Sagarana*, publicado no *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 de maio de 1996, p. 4, Cit. da carta datada de 4 de março de 1965.

O olho que avista a procissão está apartado dela, não comunga desta espera redentora, descreve-a duramente e propõe, ao final, uma conciliação ambígua: “Entra ano, sai ano, e nada vem / Meu sertão continua ao deus-dará/ Mas se existe Jesus no firmamento/ Cá na terra isto tem que se acabar”. Percebe-se em Gil uma tensão e uma hesitação perante uma possível ruptura com a religiosidade popular: “eu também estou do lado de Jesus”, no limite, a própria encarnação do deus-dará. Ora temos um afastamento radical ora uma aproximação empática em relação aos homens e mulheres que compõem a procissão ali descrita.

O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a ideia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular. “Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela “mentalidade do povo”, nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. O termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo. Quando os agentes do CPC se referem às “obras de cultura popular”, eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura (ORTIZ, 2012, p. 72).

Os versos de *Procissão* ressoam esse pensamento, que imagina a cultura como veículo de interferências políticas, no entanto, de forma não harmônica. Um certo milenarismo sertanejo parece tomar de assalto a voz do cantor: antes de a canção iniciar-se, propriamente, temos a citação de um bendito (“Meu divino São José / Aqui estou em vossos pés / Dai-nos chuvas com abundância / meu Jesus de Nazaré”), esse cântico deslocado do corpo da canção, que reaparecerá muito sutilmente na última frase melódica feita pela flauta, parece ser o elemento que põe em xeque o distanciamento e a suposta superioridade do enunciador.

Poderíamos comparar esta canção à *Súplica Cearense*⁴², ambas se valem de elementos do cristianismo popular que, inclusive, tem por característica um diálogo direto e reivindicatório com a divindade: “Eu também tô do lado de Jesus só que acho que ele se esqueceu de dizer que na terra a gente tem que arranjar um jeitinho pra viver” – humaniza-se a segunda figura da trindade. “Se eu não rezei direito, Senhor, me perdoe/ Eu acho que a culpa foi / Desse pobre que nem sabe fazer oração”⁴³: Em ambas

⁴² Composição de Gordurinha e Nelinho, gravada pelo próprio Gordurinha em 1960, por Luis Gonzaga, Fagner etc.

⁴³ Trecho de *Súplica Cearense*.

as canções há o referido questionamento, no entanto, busca-se uma conciliação, se há falha, ela só pode ser humana, nalgum tempo a justiça virá: “se existe Jesus no firmamento, cá na terra isso tem que se acabar”.

Procissão assume a fissura entre uma adesão afetuosa e uma crítica racional. Noutro momento o próprio Gil se questionará cantando: “Você há de achar gozado / Ter que resolver de ambos os lados/ De minha equação”⁴⁴. Estamos diante de uma reflexão sobre o sagrado: sobre o que não queremos ver que produzimos e que, curiosamente, nos produz. O enunciador de *Procissão* afasta-se do sagrado e ao se afastar revela o quão atado está a ele:

O sagrado só pode aparecer quando alguma coisa do homem desaparece. E o homem que desaparece é o homem co-autor, com a natureza, dele mesmo, o homem autor de sua maneira de existir, de seu ser social. Pois os seres humanos são tais que não vivem apenas *em* sociedade como os outros animais sociais, mas produzem sociedade pra viver (...) algo acontece e faz com que os homens reais apareçam não mais como atores e como autores, em parte, de si mesmos, mas como atuados. O desdobramento do homem se faz acompanhar de uma alteração, de uma *ocultação* do real e de uma *inversão* das relações de causas em efeitos (GODELIER, 2001, p. 259).

A poética de Gil reflete uma constante retomada de temas, reelaboração de materiais (sonoros e poéticos), reavaliação de caminhos: Deus aparece em *Procissão* rumo à apocalíptica redenção, em *Se eu quiser falar com Deus*, a voz humana parece esbarrar nos limites do próprio corpo e na impossibilidade da ascese absoluta para alcançar o divino: “tenho que dizer adeus/ dar as costas caminhar/ decidido pela estrada que afinal vai dar em nada/ nada, nada, nada, nada/ nada, nada, nada, nada,/ nada, nada, nada, nada/ do que eu pensava encontrar”. Nem a fala nem o pensamento são capazes de aproximar-se da grande máquina do mundo, transparência de todas as coisas.

A imagem de Deus é muitas vezes refeita por Gilberto Gil: O Deus rasteiro e rastejante de *Procissão* (Deus dos roçados e dos vestidos de algodão). O Deus que só dá ouvidos a quem comer o pão amassado pelo diabo. Deus redivivo no lavrador-poeta que tem o real fincado na terra e o imaginário nas estrelas:

Se os campos cultivados neste mundo
São duros demais

⁴⁴ Trecho da canção *Retiros Espirituais*, de Gilberto Gil.

E os solos assolados pela guerra
 Não produzem a paz
 Amarra o teu arado a uma estrela
 E aí tu serás
 O lavrador louco dos astros
 O camponês solto nos céus
 E quanto mais longe da terra
 Tanto mais longe de Deus⁴⁵

Deus, refeito e rarefeito, mostra e esconde a face em diversos momentos da obra de Gil: “Sei que a arte é irmã da ciência/ Ambas filhas de um deus fugaz/ Que faz num momento e no mesmo momento desfaz”⁴⁶. Noutras palavras, poderíamos afirmar que Gilberto Gil é um mestre em desfazer pra refazer.

4.3.3) Refazendo tudo

Refazenda

Abacateiro,
 Acataremos o teu ato
 Nós também somos do mato
 Feito o pato e o leão
 Aguardaremos
 Brincaremos no regato
 Até que nos tragam frutos
 Teu amor, teu coração
 Abacateiro
 Teu recolhimento é justamente o significado
 Da palavra temporão
 Enquanto o tempo
 Não trazer teu abacate
 Amanhecerá tomate
 Anoitecerá mamão
 Abacateiro sabes ao que estou me referindo

⁴⁵ Trecho da canção *Amarra o teu arado a uma estrela*, de Gilberto Gil.

⁴⁶ Trecho da canção *Quanta*, de Gilberto Gil.

Porque todo tamarindo tem
 O seu agosto azedo, cedo,
 Antes que o janeiro
 Doce manga venha ser também
 Abacateiro serás meu parceiro solitário
 Nesse itinerário da leveza pelo ar
 Abacateiro saiba que na refazenda
 Tu me ensina a fazer renda
 Que eu te ensino a namorar
 Refazendo tudo, Refazenda
 Refazenda toda Guariroba.

A canção *Refazenda*, de 1974, integra o LP homônimo que, por sua vez, configura o ponto de partida do que se convencionou chamar a “fase em RÉ” de Gilberto Gil – compreendida pelos LP’s: *Refazenda*; *Refavela*; *Refestança* e *Realce*. Para nós, *Refazenda* pode também soar como uma canção-emblema, uma síntese, sua presentificação conformaria um ideal de canção.

Esse “RE” de retorno, de refacção, que perpassa a obra do compositor, parece indicar, mais do que um experimento de linguagem, uma concepção poética tributária duma ideia de tempo não progressivo, não linear, cujo movimento circular, o aéreo itinerário, liberta o futuro e sonha eternidades.

Liberta, por exemplo, da concepção de progresso que engendrou termos como desenvolvido e subdesenvolvido a partir de um único modelo de desenvolvimento. A concepção temporal de Gilberto Gil é mítica, tempo sagrado recuperável pelo rito. E o canto é sempre uma forma de reatualização. “Efetivamente, o tempo sagrado sempre se compõe de períodos de caos e de recriação do mundo, de destruição da ordem normal e de restabelecimento da harmonia perdida” (BASTIDE, 2001, p. 96). É o tempo quem elege as histórias:

É como se o livro dos tempos pudesse
 Ser lido trás pra frente, frente pra trás
 Vem a História, escreve um capítulo
 Cujo título pode ser "Nunca Mais"
 Vem o tempo e elege outra história que escreve
 Outra parte, que se chama "Nunca É Demais"
 "Nunca Mais", "Nunca É Demais", "Nunca Mais"
 "Nunca é Demais", e assim por diante, tanto faz
 Indiferente se o livro é lido

De trás pra frente ou lido de frente pra trás⁴⁷

Esse mergulho no tempo reaparece em muitos momentos: em *Tempo Rei*, em *Parabolicamará*:

‘De jangada leva uma eternidade/de saveiro leva uma encarnação/de avião o tempo de uma saudade’. A jangada, o saveiro e o avião, que atestariam simplesmente, numa visão histórico-linear, a curva cumulativa do progresso tecnológico, trazem consigo, num contraponto de correspondências temporalmente desiguais e vertiginosamente simultâneas, a experiência da eternidade, da encarnação e da saudade como dimensões da transformação da vida humana na Terra, de sua condição mortal e transtemporal. (WISNIK, 2004)

A expressão “liberta o futuro” pretende situar o compositor aquém ou além das concepções históricas teleológicas, à esquerda ou à direita, tão fortemente presentes na inteligência brasileira no período em que ela foi composta – o LP é de 1975. Refazer o percurso desta canção nos impele a pesar as palavras tendo por fiel o corpanzil de um estado de exceção que cerceava o verbo e pretendia domar suas manifestações.

O significante “ato”, presente no tronco da palavra abacateiro, carrega o eco do AI5, por exemplo – embora, o compositor negue que a canção faça referência aos Atos Institucionais da ditadura militar (RENNÓ, 1996). “O significante de fato entra no significado, ou seja, de uma forma que, embora não seja imaterial, coloca a questão de seu lugar na realidade” (LACAN, 1998, p. 503). Acatar o ato do abacateiro é negar a ordem e o imperativo do sentido lógico. O mato comum ao pato e ao leão inclui também a nós, os ouvintes: só não há cachorro nesse mato - pra lembrar o dito popular.

Pretendemos, no entanto, destacar outros aspectos de *Refazenda*. Na letra dessa canção há dois significantes-chave: *abacateiro* e *tempo*. A árvore de linguagem que se desdobra no tempo, se enrama em significantes outros e que, a partir da enunciação, compõe uma sombra de significação de natureza contemplativa, paciente, remanescente, travestida de fé no futuro.

Do abacateiro derivam: *acataremos*; *ato*; *mato*; *pato*; *até*... Há uma variação anagramática guiada pela sonoridade, que vai desenhando aproximações semânticas derivadas da similitude formal, nos intervalos entre um significante e outro é que se

⁴⁷ Trecho da canção *O fim da história*, de Gilberto Gil.

poderiam vislumbrar sentidos: a repetição da consoante “t”, casada com a acentuação rítmica do xote, dá corpo e voz ao tempo não progressivo sugerido pelo texto. Os verbos no futuro – *acataremos*, *aguardaremos*, *brincaremos*, *amanhecerá*, *anoitecerá* etc. – não anunciam nada além da passagem do próprio tempo. É ele quem determina se será tomate, manga, tamarindo, abacate, mamão. Note-se que o doce não anula o azedo; a manhã, a noite; o agosto, o janeiro. No mito, os tempos coabitam o mesmo espaço, os contrastes se equilibram.

Esse abacateiro mítico, temporão, convoca o estoicismo dos que olham menos o fora do que o dentro; miram os desvãos, as frinchas e veem aflorar o sentido do lento desenrolar das ações humanas mais prosaicas: “Aguardaremos / Brincaremos no regato / Até que nos tragam frutos / Teu amor, teu coração”.

Em *Refazenda* é curioso notar a gradação que ocorre nas vozes presentes na canção, da primeira pessoa do plural em *acataremos*, *brincaremos*, até a interpelação direta, chamando o abacateiro ao diálogo, “sabes ao que estou me referindo”, “serás meu parceiro”, “saiba que na refazenda”. Da igualdade – “nós também somos do mato” - até a comunhão amorosa- “tu me ensina a fazer renda/que eu te ensino a namorar”. Oeu lírico movimenta-se, confunde-se com a coletividade e com a natureza, como se não houvesse fronteiras entre os seres.

O significante *fazenda* abriga o sentido bucólico da vida interiorana, do homem impregnado pela natureza, bem como a ação de fazer (*refazendo tudo*, *refazenda toda*), *fazenda* é também sinônimo de tecido, *Refazenda* é fina tessitura, texto verde e maduro. *Refazenda* é abacateiro íntimo, parceiro solitário de raízes aéreas, mulher rendeira invisível, namorada das canções que ainda estão por vir.

Refazenda, mais que uma cantiga, uma estética. Um jeito de olhar a canção brasileira, também ela, mulher feita, afeita a refazer-se.

Considerações finais

É atributo humano narrar. Cantar é também contar. O que contam, os que cantam? O cantar brasileiro é, de fato, um cantar vagabundo, *pré-flâneur*, nômade que adentra o festim global de pés desnudos. Esse corpo estranho que desordena as categorias racionalistas é que procuramos delinear, ou melhor, tatear, roçar-lhe a pele, dançar com ele. O compositor Chico Buarque de Holanda - referindo-se ao futebol, é verdade - afirmou: “O Brasil talvez seja isso mesmo, um país que impõe respeito, quando brinca”⁴⁸. Chico Science definira o *manguebit* como diversão levada a sério. A canção é mediatriz entre os pés e a garganta. O tal *pathos* operante de que tratou Rancière (2009).

A música popular, no Brasil, é um fenômeno cultural extremamente complexo. Equilibrando-se entre polos opostos, ganhara corpo e se conformara numa das invenções lúdicas mais sofisticadas que fomos capazes de conceber. Fenômeno cuja origem remonta à primeira metade do século vinte - a partir da rima tripla: abolição da escravidão, modernização das cidades e advento da tecnologia de gravação e reprodução de voz – a música popular soube transformar o artesanato dos batuques e folguedos em arte industrial de massas: as ondas do rádio reverberaram os mores do sertanejo que, além de forte, cantava e dançava, a partir da voz de Luiz Gonzaga; a Bahia mítica, litorânea e africanizada pôde reluzir na obra de Dorival Caymmi; os primórdios da urbe moderna brasileira e suas contradições traduziram-se nas canções de Noel Rosa. Ampliara-se a galeria de tipos humanos brasileiros, éramos Peri, Ceci, Brás Cubas, Macunaíma e passáramos a ser também, Rosinha, João Valentão, Antonico, Mato Grosso, Joca. Retratos cantados de carnadura palpável, ao rés do chão, emissários de uma composição social e cultural complexa e dinâmica.

Devemos à canção popular muito de nossa educação sentimental. Pressupondo-se que nosso processo civilizatório, em grande parte, se deu, e se dá, à margem da cultura

⁴⁸ BUARQUE, Chico. *Até a próxima*. In *Donos da Bola*. COELHO, Eduardo (organizador). Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

letrada⁴⁹, é imperativo constatar o fato de que a canção é ponta de lança em nossa constituição imaginária. Muito do que somos passa pelo que assobiamos e cantarolamos distraidamente.

Distraidamente - no sentido de que a canção se desenvolve num espaço alienado das diretrizes educacionais -, apartada de qualquer aparato estratégico formal de desenvolvimento, formara-se uma tradição vigorosa e diversa, alimentada por uma dinâmica própria nem sempre equacionada à marcha progressiva da modernização do país.

Tratamos, portanto, de pensar a canção como gênero (nem oralidade, nem escrita, vocalidade é o que melhor lhe cabe) e, de alguma forma, pensar seu lugar social: 1) Suas origens e transformações: a música popular representa a reviravolta de um recalque, a ascensão da cultura negro-mestiça a símbolo nacional; 2) Suas relações com os “*mass media*” - o rádio, a televisão, a internet: apesar de a cultura de massas diluir diferenças e padronizar processos criativos potencialmente comerciáveis, a canção cria frinchas, inventa espaços, escapa mesmo à lógica do mercado nalguns momentos; 3) Sua capacidade de adaptar-se às mudanças de paradigmas de produção e recepção; 4) O caráter dadivoso de sua economia.

A canção pressupõe e promove uma inteligência específica, acústica, mais auditiva que visual. É esse lugar incerto, espécie de sítio de oralidade em meio à cultura escrita, que procuramos delinear. Que escrita é essa que não se senta à mesa do logos discursivo? Que ímpeto sensorial é esse que impõe seu grito em meio ao cantochão hiper-rationalista da modernidade?

Justamente por não integrar-se ao ideal de progresso é que a canção pôde amearhar os ruídos que não couberam na ordem do discurso. O corpo, recalcado pela escrita, canta e dança. E, dadivosamente, faz cantar e dançar.

Refazendo percursos, inventando tradições, a canção permanece. Agora para além do rádio. Agora para além da materialidade do *long play* ou do *compact disc*.

Segue, firme, seu curso.

A canção, para nós, é curso, não discurso.

⁴⁹ “O domínio do alfabeto, reservado a poucos, serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular. O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita” (BOSI, 2000, p 25).

Referências bibliográficas

ABREU, Capistrano. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Livraria Briguiet, 1930. Apud GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M. *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1974.

_____. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962.

ANDRADE, Mario. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

ATALLI, Jacques. *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard, 2001.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. Cultura como estrutura. In: *Ensaaios sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELINTANE, Claudemir. Vozes da Escrita: Em tempos de crianças e Menestréis. *Estilos da Clínica*: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. Vol. XIII, n. 25, p. 36-51, 2008.

_____. *Oralidade e alfabetização: uma nova abordagem da alfabetização e do letramento*. São Paulo: Cortez, 2013.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (org). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. A interpretação da obra literária. In: *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

BUARQUE, Chico. Trecho da entrevista de Chico Buarque extraído do site (acessado em 19 jun. 2013): http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTORIADIS, Cornelius. *L' Institution imaginaire de la société*. Paris: Seul, 1975.

CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, p. 19-31, 2000.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora; São Paulo: Publifolha, 2000.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa, Edições 70, 1963.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos de influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

FRYE, Northrop. *Código dos Códigos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GIL, Gilberto e RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político e outros escritos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GODELIER, Maurice. *O enigma do dom*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GORENDER, Jacob. *Marxismo sem utopia*. São Paulo: Ática, 1999.
- HAVELOCK, Erick. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papirus, 1996.
- HYDE, Lewis. *A dádiva: como o espírito criador transforma o mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LIMA, Luis Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Notas sobre Tempo e Artista. **Percursos – Revista de Psicanálise**, São Paulo, n. 15, p. 77-81, mar. 1996.
- _____. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *O Olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A Astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- _____. *Formalismo e Tradição Moderna*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221, 2000.
- NÓBREGA, Antônio. Entrevista concedida. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, n. 82, p. 32 – 37, jan. 2004

ONG, Walter J., *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas, SP, Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inês de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. *El arco y la lira*. Mexico, DF: Fondo de Cultura Economica, 2003.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. O uso e a contemplação. **Revista Raiz**, São Paulo, n.3, p. 82-89, fev. 2006.

PROENÇA, M.Cavalcanti. *Literatura Popular em Verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: FISCHER, Luis Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. PortoAlegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RENNÓ, Carlos. *Giberto Gil - Todas as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

_____. *O solo da sanfona: contextos do rei do baião*. In: Revista USP: São Paulo, dezembro/janeiro/fevereiro, 1990.

RODRIGUES, Antonio Medina. De música popular e poesia. In: Revista USP: São Paulo, dezembro/janeiro/fevereiro, 1990.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. . In : *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*, Organização: Berenice Cavalcante, Heloísa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, Rio de Janeiro, Nova Fronteira; São Paulo, Fundação Perseu Abramo, V.1, 2004.

SANTANA, Paola Verri. *Maracatu-nação: festa na cidade*. Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo, Cortez, 2004.

_____. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1999.

_____. *Samba, o dono do corpo: ensaios*. Rio de Janeiro, CODECRI, 1979.

TATIT, Luis. *Semiótica da canção*. São Paulo, Escuta, 1994.

_____. *Todos Entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

TAVARES, Bráulio. *Contando histórias em versos*. São Paulo, Ed. 34, 2005.

TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. São Paulo, Ed. 34, 2000.

TFOUNI, Leda Verdiani. *Letramento e alfabetização*. São Paulo: Cortez, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In : *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*, Organização: Berenice Cavalcante, Heloísa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, Rio de Janeiro, Nova Fronteira; São Paulo, Fundação Perseu Abramo, V.1, 2004.

VILA NOVA, Júlio César. *Panorama de folião: o carnaval de Pernambuco na voz dos blocos líricos*. Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado-Programa de Pós-graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 2004.

_____. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

_____. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.