UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada

Silvia De Ambrosis Pinheiro Machado

Canção de ninar brasileira: aproximações

Versão corrigida

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada

Canção de ninar brasileira: aproximações

Silvia De Ambrosis Pinheiro Machado

Tese apresentada ao Programa
de Pós Graduação em Teoria
Literária e Literatura Comparada do
Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em
Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Bezerra de Meneses

São Paulo
2012

MACHADO, S. D. A. P. **Canção de ninar brasileira: aproximações.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Chiara e Geraldo: princípios profundos.
Aos meus filhos, João, Gabriel e Octavio: sonoros canteiros.

AGRADECIMENTOS

À professora Adélia Bezerra de Menezes, mestra no ofício dos sentidos poéticos e da vida das palavras, e guia incansavelmente acolhedora neste meu percurso acadêmico, tantas vezes povoado de cucas, papões, bois, sapos e corujas... Obrigada.

À Clélia Pastorello, mestra no ofício dos jardins e suas infâncias; ao João Augusto Pompeia, mestre no ofício da psicologia; à Rosa Maria B. Clauzet (em memória), parteira do atendimento psicológico pós-natal, e à Cristina Pastorello, puericultora dele. Obrigada.

Aos professores Telê Porto Ancona Lopez, Maria Augusta Fonseca, Celso Favaretto, Dieter Heidemann, José Geraldo Vinci de Moraes e José Miguel Wisnik, cuja alegria despertada pelo tema foi um incentivo para buscar conhecê-lo melhor; por suas indicações de caminhos e leituras. Obrigada.

Aos que, generosos, emprestaram suas vozes para o registro de palavras faladas e cantadas: Dona Ana Simoa (em memória; MG), Irmã Ancilla (PR), Camila (MG), Dona Cinira (SP), Dona Ermita (MG), Dona Firmina (MG), Galvão Frade (SP), Júlia (SP), Dona Maria (MG), Natália (MG), Nena (SP), Nona (RS), Parê (SP), Dona Puquinha (SP), Dona Saitinha (RJ), Suzana Salles (SP), Dona Terezinha (MG), Thar Ferreira (SP), Dona Zeneide (RJ). Obrigada.

Aos que, minuciosos, cuidaram das palavras escritas: Ana Paula Andrade e Souza, Cláudia Berliner, Eduardo de Almeida Navarro, Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado, Leda Cartum, Mabel Arcari Stengel, Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado, Maria Fernanda Uehara, Silvia De Ambrosis (em memória). Obrigada.

Aos que, atenciosos, me enviaram materiais e contribuições para a pesquisa: Ana Luiza Pessoa Lustosa Cabral, Angélica Del Nery, Frei Carlos Josaphat, Clarissa Maiorino Zelada, Elisa Almeida, Elizabeth Ziani, Flora Bazzo, Francisco Assis de Souza Lima, Gil Veloso, Hélio Ziskind, Ivan Vilela, Jean Garfunkel, Joana Garfunkel, Juliana Perez, Letizia Antonello, Luana Albano, Maria Flora Guimarães, Maria Inês Salles, Pedro Milliet, Rita Mendonça, Rosária De Ambrosis (em memória), Sarah Abreu, Marily da Cunha Bezerra (em memória), Vitor Borisow. Obrigada.

Aos que, dedicados, cuidaram de aspectos musicais e de tecnologia de áudio: Gabriel Pinheiro Machado Milliet e João Pinheiro Machado Milliet. Obrigada.

Aos que, vivazes, encontraram soluções tecnológico-digitais: Octavio Pinheiro Machado Milliet e Annelise Stengel Pinheiro Machado. Obrigada.

Aos que, compreensivos, apoiaram o desenvolvimento de minhas atividades profissionais, no período de elaboração da tese: Cristiane Sapiro, Daniel Klotzel, Danielle Wolff, Érica Rades, Maria Cecília Breim, Maricy Donato, Marta Gaia, Rosane Borges, Sandra Gonçalves, Tatiana Marques. Obrigada.

Aos irmãos e sobrinhos que, pacientes, respeitaram meus retiros de estudo e escrita: Marcos e Adriane, José e Helena, Teresa e Luis, Maria Ângela, João e Daniela, Francisco e Maren, Annelise, Isabella, Thomas, Mariana, Ana Beatriz, Izabela, Paulo, Marina, Lara, Andreas, Dora, Artur, Tobias, Lucas, Matias, Hanna Chiara. Obrigada.

Agradeço, especialmente, à Chiara De Ambrosis Pinheiro Machado, que fez de “hum tudo” para a realização deste estudo, e ao Pedro Paulo Manso do Prado, eternamente afinado com o meu silêncio. Obrigada.

*Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.*

Canção amiga, Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Machado, Silvia De Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. 2012. 326 folhas. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, SP, 2012.

Palavras-chave: Acalanto. Canção de ninar. Cultura popular. Música brasileira tradicional da infância. Literatura oral. Puericultura. Humanização do nascimento.

Resumo: A definição mais imediata para canção de ninar, uma das várias denominações brasileiras para este gênero poético-musical, é estabelecida por sua finalidade: canção feita para adormecer criança pequena; uma definição funcional, portanto. A análise do conteúdo poético e da forma destas canções permite identificar os elementos imprescindíveis à sua composição e eficácia estética, ampliando tal conceito. Desta maneira, a canção de ninar pode ser considerada um dos primeiros objetos culturais a que o ser humano é exposto. O medo da morte (perdas, despedidas, separações), presente nos cuidados maternos, paternos e de outros adultos com as crianças pequenas, especialmente com os recém-nascidos, penetra as canções de ninar em diferentes culturas, expressando-se em vários elementos, inclusive em suas figuras de terror. A esta linha interpretativa, substancializada por constatações advindas de uma prática clínica de atendimento psicológico às famílias de recém-nascidos, foi acrescida outra de caráter mais sociológico: o estudo de alguns textos de canções de ninar tradicionais brasileiras revelou elementos dos encontros e desencontros étnico-culturais dos diferentes povos que formaram a nação brasileira. O traço de terror, geralmente compreendido como medida disciplinar para o sono, aparece acentuado nas nossas canções também porque se origina em um ambiente colonial, escravocrata, contaminado por ameaças e hostilidades. Junto a vestígios de horror apareceram também traços de resistência e preservação cultural das etnias indígenas e negras; como se as canções de ninar fossem veículos propícios ao transporte resguardado de elementos fundamentais da cultura dos grupos humanos colonizados ou escravizados. As pesquisas e reflexões de Mário de Andrade e o estudo de acalantos compostos por artistas brasileiros contemporâneos permitiram conhecer e delinear melhor este gênero: o contexto que o origina, seu tom melancólico, sua forma curta e repetitiva, o uso da sonoridade nasal *hum* e da vogal *u*. Por sua qualidade artística, o acalanto pode revigorar o ambiente cultural que cerca o nascimento e a infância. Neste sentido, ele é potencialmente humanizador. O ambiente cultural é tão fundamental e delimitador da experiência humana quanto o ambiente físico e emocional (familiar ou institucional). Cuidar do surgimento das palavras, da sua afinação com a experiência vivida, de seu vigor e sentido; cuidar da experiência inicial com a palavra é condição para o desenvolvimento pleno deste ser de linguagem que é o homem. Assim, redimensiona-se neste estudo o conceito de *puericultura* que passa a abranger também as ações de *cultivo* da palavra e da poesia com a criança pequena.

ABSTRACT

Machado, Silvia De Ambrosis Pinheiro. *Brazilian lullaby: approaches*. 2012. 326 pages. Thesis (doctorate). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, SP, 2012.

Keywords: Lullaby. Nursery rhyme. Popular culture. Traditional Brazilian children's music. Oral literature. Childcare. Humanization of birth.

Abstract: The most immediate definition of lullaby, only one among several Brazilian denominations for this poetic-musical genre, is determined by its main purpose: a song intended for little children to fall asleep, a functional definition, therefore. The analysis of the poetical content and of the form of these songs allows us to identify the essential elements of their aesthetic composition and effectiveness, broadening such concept. Thus, the lullaby may be considered one of the first cultural objects that the human being is exposed to. The fear of death (losses, farewells, separations), present in the cares given by mothers, fathers and other grown-ups to little children, especially newborn babies, permeates the lullabies in different cultures, expressing itself in many elements, including its terror figures. To this interpretative line, based on observations derived from the practice of psychological assistance to the families of newborn babies, another one of a more sociological nature has been added: the study of some texts extracted from traditional Brazilian lullabies has revealed elements of the ethnic-cultural matches and mismatches of the different cultures that shaped the Brazilian nation. The element of terror, generally understood as a disciplinary measure for sleeping, is highlighted in our songs because it also has its origin in a colonial slave-based environment, contaminated by threats and hostilities. Along with the vestiges of horror, there have arisen traces of resistance and cultural preservation of black and indigenous ethnic groups, as if the lullabies had been proper conducive vehicles to the hedged transportation of fundamental elements of the culture of the colonized or enslaved human groups. The researches carried out by Mario de Andrade, as well as his reflections, and the study of lullabies composed by contemporary Brazilian artists allowed the better understanding and outline of this genre: the context where it comes from, its melancholic tone, its short and repetitive form, the use of the nasal sonority 'hum' and the vowel 'u'. For its artistic value, the lullaby can be quite refreshing for the cultural environment surrounding birth and childhood. In this sense, it is potentially humanizing. The cultural environment is as important and delimiting for human experience as the physical and emotional environment (familiar or institutional). Caring about the arising of new words, their affinity to the life experience, their vitality and sense; caring about the initial experience with words is a condition for the full development of this language-based being, the man. Hence, in this study, the concept of *childcare* is resized so as also to include the actions of *cultivation* of word and poetry with the little child.

Keywords: Lullaby. Nursery rhyme. Popular culture. Traditional Brazilian children's music. Oral literature. Childcare. Humanization of birth.

SUMÁRIO

Introdução	p.12
I.Na onda do boi: a canção de ninar na formação sócio-cultural brasileira -p.26	
Introdução	p. 27
I. 1. Sobre a ingenuidade das canções de ninar	p. 32
I. 2. O colo na colônia: proteção, medo e revolta	p. 36
I. 3. Vestígios da escravidão na canção de ninar brasileira	p. 44
I. 3.a. Lugar de dormir: desigualdade social	p. 44
I. 3.b. Canção-oração: proteção	p. 46
I. 3.c. Versão brasileira mais antiga: hostilidades	p. 47
I. 3.d. Sobrecarga de trabalho e hostilidade	p. 52
I. 3.e. Versão brasileira mais recente: um outro sentido	p. 56
I. 3.f. “Xô, xô, passarinho” e “Xiu, xiu, menino”: espanto	p. 62
I. 3.g. Pássaros propiciadores do sono	p. 67
I. 4. O “Boi da cara-preta” no “Acalanto” de Dorival Caymmi	p. 69
I. 4.a. De “Canção de ninar” a “Acalanto”	p. 69
I. 4.b. Origens	p. 71
I. 4.c. Os pontos agudos: “Só eu velo” e “Mamãezinha”	p. 76
I. 4.d. O boi na base	p. 79
II. O “<i>tantum ergo</i> virado acalanto”: o vigor da brasilidade	p. 87
III. Murucututu: de terra, água, ar e de terror	p. 103
Introdução	p. 104

III. 1. Murucututu: a permeabilidade da coruja à imagem do Papão	p. 107
III. 1.a. Análise da gravação de 2001	p. 107
III. 1.b. A figura do Papão	p. 111
III. 1.c. A substituição do Acutipuru pela Murucututu: aproximação do terror	p. 112
III. 1.d. Primeiros registros do Acutipuru, da Murucututu e do Yacurutu	p. 121
III. 1.d. a) Cantigas do <i>makuru</i> e canções do berço	p. 121
III. 1.d. b) Cantigas: Acutipuru, Murucututu e Yacurutu	p. 125
III. 1.e. Os pássaros e a coruja nas culturas indígenas da região amazônica	p. 131
III. 2. Murucututu: tudo em <i>u</i>	p. 136
III. 2.a. O chirrio das corujas	p. 136
III. 2.b. A vogal <i>u</i> : aspectos fonéticos e campos semânticos	p. 139
III. 2.c. Funções do <i>u</i> em algumas canções de ninar	p. 144
III. 2.d. O <i>u</i> e o <i>tu</i> para os povos Tupi	p. 150
III. 3. O <i>hum</i> nasal: de onde “<i>Tudo tudo tudo</i>” vem	p. 152
III. 3.a. “H’hum” no conto “ <i>O Recado do Morro</i> ”	p. 155
III. 3.b. O <i>hum</i> nas canções de ninar	p. 171
IV. “o Acutipuru o Murucututu o Ducucu”: figuras do acalanto em <i>Macunaíma</i>, o herói sem nenhum caráter	p. 185
IV. 1. O acalanto em <i>Macunaíma</i>: misturas	p. 186
IV. 2. Cântico e acalanto	p. 195
IV.2.a. A brevidade da canção de ninar	p. 195
IV.2.b. A monotonia da canção de ninar	p. 196
IV.2.c. O aspecto útil da canção de ninar	p. 200

IV. 3. Acalanto: calor e calar	p. 204
IV. 4. Frio e tristeza: motivos melancólicos do acalanto	p. 209
IV.4.a. Em trechos literários de Mário de Andrade	p. 209
IV.4.b. Melancolia e terror	p. 213
IV.4.c. As tristezas do cantor de acalanto: exemplos da pesquisa de campo e discográfica	p. 222
IV.4.d. Algumas reflexões breves de Mário de Andrade sobre a tristeza	p. 229
IV. 5. Os “donos do sono”	p. 232
IV.5.a. “Ducucu”: figura inventada	p. 233
IV.5.b. O sapo: figura central	p. 237
IV.5.c. Cururu e Sapo Cururu: presença cultural	p. 239
IV.5.d. Versões do acalanto “Sapo Cururu” recolhidas por Mário de Andrade	p. 245
IV.5.e. Sapo Jururu: o tom melancólico do acalanto	p. 248
IV. 6. Acalanto: fórmula de encantamento	p. 251
IV. 7. Conclusão: “Respeitos”	p. 256
REFERÊNCIAS:	
Bibliografia	p. 259
Sites Consultados	p. 276
Discografia	p. 278
Referência de imagens	p. 282
Anexos	p. 286

INTRODUÇÃO

Acalanto; nana-nenê, dorme-nenê; canção ou cantiga de berço, de *makuru*¹; canção ou cantiga de ninar, de embalar, de acalantar, e canção para adormecer menino: todas são designações brasileiras para as canções entoadas, comumente, para conduzir ao sono as crianças pequenas². Embora estas denominações refiram-se a um mesmo gênero poético-musical, há nuances que as diferenciam. Tais diferenças evidenciam algumas questões que se manifestam, em geral, no campo dos estudos da cultura e da música popular, como por exemplo: os limites e permeabilidades entre as produções folclóricas, populares e eruditas; o anonimato das produções coletivas (domínio público) e a autoria nas produções do mercado fonográfico; as “importações” culturais e o “autêntico” brasileiro; a vitalidade das transmissões orais e a fixação por registros gráficos e fonográficos e por gravações de canções. Estas questões não são o foco principal deste estudo, mesmo sendo abordadas de maneira mais ou menos direta, ao longo dele. Aqui, elas são mencionadas por pertinentes também às canções de ninar, permitindo, assim, situar este gênero poético-musical no âmbito da cultura e da música popular. Por isso a escolha de “canção de ninar brasileira” no título deste estudo: uma expressão que integra as palavras cantadas para adormecer crianças pequenas ao contexto mais amplo das canções populares brasileiras. A segunda parte do título,

¹ Esta palavra foi usada por João Barbosa Rodrigues para designar “o berço do índio” no livro *Poranduba Amazonense ou Kochiyima-uara porandub* (cf. **Bibliografia**), importante base de pesquisa das canções dos povos indígenas amazônicos. Este assunto será retomado no tópico **III. 1.d.a) Cantigas do *makuru* e canções do berço.**

² José Leite de Vasconcellos apresenta as denominações em outras línguas. Em Portugal: *cantigas de canastra* (Trás-os-Montes), *acalanto*, *canções de berço*, *de arrolar* (Castelo Branco), *de rolar* (Moncorvo e Fozcoa), *de embalar* e *embanar* (Alandroal). Na Espanha: *nanas* e *coplas* ou *cantos de cuna*, *cansons de bréssol* (Catalunha). Na Itália: *ninna nanna*. Na França: *berceuse*, *endormeuses* (Lorena), *bresarella* e *bressarello* (Provença, no provençal moderno). Na Alemanha: *Wiegenlieder* há também *Schlummerlieder*. Na Hungria: *bölcsődal*. Na Croácia: *uspawanka*. Na região da Bohemia: *ukolébavka*. Na Holanda: *wiegelied* e *wiegezung*. Na Inglaterra: *lullaby*. Na Europa Oriental: *liulkova piesen*, em búlgaro; *cântec de légã*, em romeno; *kolybélnaia pieçnh*, em russo; *piosenka dla dzieck w kolebce*, em polonês. No Norte da Europa: em sueco, *vaggsång* e *vaggvisa*; em dinamarquês, *vuggeviser*. (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do Berço”. *Opúsculos-Etnologia*. Volume VII, Parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 780 – 809). Veríssimo de Melo acrescenta outras denominações: na Itália, *cantilena*; na Suécia, *lulla*; na Dinamarca, *lulle*; na Holanda, *lollen* e *lullen*; na Polônia, *kalebka*; na Macedônia: *wiegezung*; no Chile, *rrurpatas*; na Espanha e alguns países sul-americanos, *ninera* e *canción de cuna*. (MELO, Veríssimo de. “Acalantos”. *Clã - Revista de Cultura* 8-9. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, maio-junho de 1949. p. 52). Em conversas informais, Dona Kiyoko Kono (japonesa), informou-me que, no Japão, canção de ninar é *komoriuta*, Juliana Pérez González (colombiana), que na Colômbia é *canción de cuna*.

“aproximações”, indica uma intenção geral: chegar perto das várias facetas e aberturas de conhecimento despertadas pelo objeto “canção de ninar brasileira”, deixando-o aparecer em sua pequena forma e em seus diversos (infinitos!) desdobramentos³.

“É de dorme-nenê que você quer [que eu cante]?”⁴ perguntou-me dona Ana Simoa antes de gravar o canto que acompanhava sua tarefa de adormecer seus filhos e, posteriormente, seus netos⁵. O *dorme-nenê* e o *nana-nenê* são nomes da tradição popular, presentes na língua oral e, nem sempre, registrados nos léxicos brasileiros⁶. Não tão frequentes nos centros urbanos como *canção de ninar* e *acalanto*⁷ (denominações que são amplamente encontradas em títulos de canções, títulos de CDs, LPs, *websites*, artigos de revistas infantis, ensaios de cultura popular, coletâneas folclóricas e outros), subsistem em pequenos municípios e nas

³ É o caso de apontar que o material desta pesquisa abrange as canções de ninar brasileiras: 1. tradicionais (anônimas, folclóricas, populares, versões antigas, adaptações contemporâneas, registradas em coletâneas de estudos anteriores e a partir da coleta de pesquisa de campo); 2. produção contemporânea artística (autorais, populares, produzidas por gravadoras, divulgadas ao público infantil e/ou adulto); 3. produção caseira (criações que permanecem no âmbito familiar, não divulgadas ao público, registradas em pesquisa de campo ou conversas informais). Não estudarei a produção de intenção predominantemente comercial, objeto da cultura infantil de massa; nem as adaptações de músicas eruditas feitas para acalantar.

⁴ Trecho de entrevista com Dona Ana Simoa, no município de Morro da Garça, Minas Gerais, em janeiro de 2007. Dona Ana nasceu e viveu em Morro da Garça, pequeno município rural (3000 habitantes) que hoje faz parte do Circuito Turístico-Literário Guimarães Rosa, por ser referência geográfica no conto “O Recado do Morro”. Ela faleceu no primeiro semestre de 2011; deixou saudades e muitos versos falados, cantados e brincados. Dizia que, quando morresse, queria encontrar sua falecida irmã Raimunda, para continuar a “cantoria danada” que as duas cultivavam em improvisações, “jogando versos, uma, para a outra responder”, quando crianças. Na entrevista, essa comunicabilidade cativante de Dona Ana Simoa, vinda desde sua infância, produziu um registro maior que o *dorme-nenê*; deixou um material rico de literatura oral que, embora exceda os limites desse estudo, imerge o ouvinte na cultura da infância brasileira. A ela, Dona Ana Simoa, minha homenagem e gratidão.

⁵ Acompanha esta tese um CD do material sonoro desta pesquisa. A sugestão de escuta vem indicada em nota de rodapé, ao longo do texto, por: **ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa X.** A canção de ninar cantada por Dona Ana Simoa é a faixa 17 deste anexo. Como o texto desta canção introduz o tópico **III. 2.c. Funções do u em algumas canções de ninar**, a indicação de sua escuta aparecerá lá.

⁶ Nos dicionários consultados não encontramos *nana-nenê*, mas encontramos *nana* e *arrulho*, como denominações do canto para adormecer crianças. Já *dorme-nenê* aparece em todos os dicionários consultados. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa: Aulete Digital*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008. Verbetes: *dorme-nenê*; *nana*; *arrulho*.)

⁷ O significado e o estudo etimológico de *acalanto* serão abordados no tópico **IV. 3. Acalanto: calor e calar**.

zonas rurais dos estados de São Paulo e de Minas Gerais e no litoral sul do estado do Rio de Janeiro⁸. *Dorme-nenê* e *nana-nenê* são formas de referência a esse gênero de canção, rentes à rotina diária de mulheres e de outras pessoas que cuidam de crianças pequenas. Nomes que nascem de uma experiência concreta e de uma tarefa prática. Nessa mesma linha encontram-se denominações que expressam a ação envolvida nessa tarefa, através de verbos no infinitivo: canção de ninar, de embalar, de acalantar, para adormecer menino. São denominações nas quais sobressai a característica funcional da canção: sua utilização para conduzir crianças ao sono.

Tanto sua funcionalidade quanto o fato de ser produção anônima não excluem as intenções estéticas e as criações autorais de canções deste gênero. Há canções populares, de compositores brasileiros, que são intituladas com o termo “acalanto”, por exemplo: *Acalanto*, de Dorival Caymmi (LP: *Eu não tenho onde morar*, 1960); *Acalanto*, de Chico Buarque de Holanda (LP: *Construção*, 1971); *Acalanto*, de Edu Lobo e Paulo César Pinheiro (CD: *Ratimbum*, 1989); *Acalanto*, de Edu Lobo e Chico Buarque (CD: *O corsário do rei*, 1985); *Acalanto prá você*, de Ná Ozzetti, Neco Prates e Edith Derdik (CD: *Canções de ninar*, 1998); *Acalanto*, de Teresa Cristina (CD: *O mundo é o meu lugar*, 2005); *Acalanto*, de Hekel Tavares e Joracy Camargo (CD: *Alma Cabocla*, 2009) ⁹. Mais raras são as criações autorais intituladas por denominações “rentes à rotina”, ou “funcionais”. *Nananenem*, composição para viola caipira, de Ivan Vilela (CD: *Paisagens*, 1998), é um dos poucos exemplos, encontrados nesta pesquisa, de canção de ninar criada com intenção artística e que não recebeu o título de “acalanto”.¹⁰

Como títulos de CDs ou LPs, “acalanto” e “canção de ninar” aparecem indistintamente nas produções destinadas ao público infantil, contenham, essas produções, adaptações de cantigas tradicionais ou novas criações artísticas: *Acalantos Brasileiros* (LP contendo 13 canções do folclore brasileiro adaptadas por

⁸ Estados onde foram realizadas as pesquisas de campo.

⁹ A referência dos LPs e CDs citados nesta **Introdução** encontram-se na **Discografia** (p. 278).

¹⁰ A denominação “canção de ninar” seguida de algarismo numérico, vale acrescentar, é uma forma frequente de organização das coletâneas gráficas de material folclórico (por exemplo, no *Folclore musicado da Bahia*, 1978). Cf. **Bibliografia** (p.259).

Aloísio de Alencar Pinto e Marcus Vinícius, 1978); *Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar* (LP contendo 12 faixas com canções do folclore da Bahia recolhidas por Dona Esther Pedreira de Cerqueira, 1983); *Canções de ninar* (CD contendo 22 canções de diversos compositores e intérpretes, coordenação artística de Sandra Peres e Paulo Tatit, 1994); *Acalantos-Bia Bedran* (CD contendo 7 adaptações de canções do folclore brasileiro e 2 de autoria da intérprete, 1998).

Na pesquisa de campo e em conversas informais, *acalanto* foi, muitas vezes, especialmente no meio rural, palavra estranha aos ouvidos dos entrevistados, necessitando de explicação. O que não ocorreu com *canção de ninar* ou com as outras formas: *cantiga para adormecer*, *nana-nenê*, *canção de berço*, *de embalar*. Isso coincide, de certa maneira, com a distinção feita por Oneyda Alvarenga, que define *acalanto* como palavra erudita que designa o ato de acalantar, e *cantiga de ninar* como a forma popular como *acalanto* é chamado¹¹. Coincidência desde que se considere o termo *erudito* como algo mais distante da linguagem do povo, e *popular*, algo mais próximo dela. Além disso, o termo *canção de ninar* parece apontar para um âmbito mais íntimo e familiar, enquanto que *acalanto* inscreve a canção no universo das músicas, populares ou eruditas, compostas com intenção artística e destinadas à esfera pública.

Para finalizar estas distinções entre os termos *acalanto* e *canção de ninar*, resta apontar que a palavra “acalanto”, quando utilizada nos títulos de canções, parece indicar uma música para adormecer, não só composta com intenção artística e destinada à esfera pública, mas a um público amplo, adulto e infantil; enquanto que *canção de ninar* designa, quase sempre, as canções criadas com ou sem intenção artística, anônimas ou autorais, e aparece nos títulos de CDs destinados principalmente ao público infantil. A palavra “ninar” atrai o universo infantil. Assim, acrescenta-se às dualidades identificáveis no campo da música popular brasileira, apontadas anteriormente – entre o funcional e o artístico, o folclórico e o popular, o erudito e o popular; entre a produção anônima e a autoral – mais esta: entre a música destinada ao público adulto e ao público infantil.

¹¹ ALVARENGA, Oneyda. “Comentário a alguns cantos e danças do Brasil”. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1941. Ano VII, v. LXXX. p. 209.

Quanto à questão da dualidade, também apontada anteriormente, entre os elementos “importados” e os elementos “autênticos” brasileiros na nossa música e cultura popular, manifesta-se especialmente nas outras duas denominações, que identificam as canções para adormecer a partir do móvel doméstico onde a criança será embalada: cantigas do *makuru*, palavra tupi, e canção de berço, palavra de origem francesa.¹²

A canção de ninar brasileira já foi objeto de estudo musical e etnográfico (Mário de Andrade¹³, Renato Almeida¹⁴), sociológico (Florestan Fernandes¹⁵), folclórico (Luis da Câmara Cascudo¹⁶, Oneyda Alvarenga¹⁷, Lindolfo Gomes¹⁸,

¹² Este assunto será tratado no tópico **III. 1.d.a) Cantigas do *makuru* e canções do berço.**

¹³ O acalanto e temas a ele relacionados encontram-se disseminados na obra de Mário de Andrade. Este estudo aproveitou trechos literários, narrativas de viagem, ensaios musicais, linguísticos, registros de pesquisas folclóricas. Materiais extraídos de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (acalanto cantado por Maanape para adormecer Macunaíma, no capítulo IV, “Boiúna Luna”); *Pequena história da música* (descrição da experiência de escuta de um canto gregoriano entoado por uma índia amazonense para embalar seu filho, no capítulo XII, “Música popular brasileira”); *O turista aprendiz* (narrativa de viagem, trechos dos dias 26 de maio e 14 de junho, em que Mário descreve sua passagem por Fonte Boa - AM, local onde ouviu a índia amazonense cantar); *Clã do jabuti* (os “Dois poemas acreanos - I. Descobrimento II. Acalanto do seringueiro”). Quanto aos estudos e reflexões do autor: *Ensaio sobre a música brasileira* (Primeira parte); *Música de feitiçaria no Brasil* (“Música de feitiçaria no Brasil”); *Namoros com a Medicina* (“Terapêutica Musical”); *Música, doce música* (“Sonoras crianças”); *Aspectos da música brasileira* (“A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”); *Dicionário musical brasileiro* Mário de Andrade. Aproveitou-se também trechos de sua correspondência com Luís da Câmara Cascudo. E, por fim, registros gráficos e fonográficos de acalantos: *As melodias do boi e outras peças* (parte A, “Acalantos”, do grupo de cantigas III, “Cantos Infantis”); *Ensaio sobre a música brasileira* (os cantos infantis da 2ª parte, “Exposição de melodias populares”); *Missão de pesquisas folclóricas* (os acalantos paraibanos registrados no CD 5, “Paraíba e Maranhão”, o paraense registrado no CD 6, “Pará e Minas Gerais” e a “Toada chamada do Sapo Cururu” registrada no CD 1, “Pernambuco”); e nas *Melodias registradas por meios não mecânicos* (partituras e textos de acalantos doados por Mário de Andrade ao Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo). Cf. **Bibliografia e Discografia.**

¹⁴ O tópico “Cantigas de ninar”, do capítulo III, “As cantigas do Brasil”, da primeira parte, “A música popular brasileira”, do livro *História da música brasileira*, 1942. Cf. **Bibliografia.**

¹⁵ Resultado de um estudo acadêmico iniciado em 1941, os artigos “O uso das cantigas de ninar”, “O significado das cantigas de ninar” e “A função social das cantigas de ninar”, foram publicados em 1957 no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*. O estudo acadêmico também foi publicado em 1958, com o título “Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar”, na *Revista Brasileira* e, em 1961, no livro *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. Cf. **Bibliografia.**

¹⁶ *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 1954. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2002. O capítulo “Ciclo da angústia infantil” do livro *Geografia dos mitos brasileiros*, 1983. *Literatura oral no Brasil*, 1984. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*, 2003. Cf. **Bibliografia.**

¹⁷ O artigo “Comentários a alguns cantos e danças no Brasil” publicado na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, 1941 (p.p. 209-246). A organização dos acalantos registrados por ela, por Mário de Andrade, por Camargo Guarnieri e por Martin Braunwieser, nas coleções do Arquivo Folclórico da Discoteca Pública do Município de São Paulo: *Melodias registradas por meios não*

Amadeu Amaral¹⁹, Sílvio Romero²⁰, Veríssimo de Melo²¹), psicanalítico (Ana Lúcia Cavani Jorge²²). Esta pesquisa não localizou, porém, estudos poético-literários dos acalantos brasileiros; neste campo encontrou, sim, uma conferência do poeta e dramaturgo Federico Garcia Lorca²³ a respeito das canções espanholas e um estudo do filólogo José Leite de Vasconcellos²⁴ a respeito das cantigas portuguesas. O objetivo geral deste estudo é iniciar o preenchimento desta lacuna quanto ao acalanto brasileiro.

A definição mais imediata para esse gênero de canção é estabelecida por sua finalidade: canção feita para adormecer criança pequena; uma definição funcional, portanto. A análise do conteúdo poético e da forma destas canções, incluindo aspectos sonoros e fônicos (rimas, ritmo, verso), unidades expressivas (figuras, imagens, temas, símbolos), estrutura e organização dos recursos expressivos e significados²⁵ – bem como o estudo dos contextos e dos fatores que participam de sua gênese, permite ampliar o conceito desta modalidade musical-literária. Além disso, permite identificar os elementos imprescindíveis à sua composição e eficácia estética. Com isso, a canção de ninar poderá ser reconhecida também por sua função estética, como um dos primeiros objetos culturais, musical e literário, a que o ser humano é exposto. Antonio Candido ressalta que é a maneira como uma

mecânicos, em 1946. O capítulo V, “Cantos de trabajo”, do livro *Música popular brasileira*, 1947. Cf. **Bibliografia**.

¹⁸ O capítulo “Cantigas de adormecer” em *Contos Populares – Narrativas Maravilhosas e Lendárias, seguidas de Cantigas de adormecer – Da tradição oral, no Estado de Minas*. s/data (p.p. 95 - 106). Cf. **Bibliografia**.

¹⁹ O item “e) Inimigos das crianças”, do tópico II “O homem – Infância”, do capítulo “Superstições do povo paulista”, do livro *Tradições populares*, publicado em 1948. Cf. **Bibliografia**.

²⁰ *Cantos Populares do Brasil*, publicado em 1882. Cf. **Bibliografia**.

²¹ O artigo “Acalantos”, publicado na revista *Clã* em 1949. O capítulo “Acalantos” do livro *Folclore Infantil*, 1981. O tópico “Acalantos”, constante na publicação *Folclore brasileiro - Rio Grande do Norte*, da Funarte, em 1977. Cf. **Bibliografia**.

²² *O acalanto e o horror*, 1988. Cf. **Bibliografia**.

²³ O capítulo “Canções infantis”, publicado em *Conferências* (2000) foi, inicialmente, uma conferência sobre as canções de ninar espanholas, proferida em 1928, na Residência dos Estudantes (Madri). Cf. **Bibliografia**.

²⁴ O capítulo “Canções do berço” foi escrito para a *Revista Lusitana*, X, 86, de 1907. José Leite de Vasconcellos explica seu aproveitamento em *Opúsculos: etnologia*, de 1938: “donde se fez uma separata na forma de opúsculo na mesma data. A presente edição leva algumas novas notas acrescentadas que datam, quasi tôdas, ou tôdas, pouco mais ou menos da época em que saiu à luz aquele volume da *Rev. Lusitana*.” (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p.920. Manteve-se a ortografia do texto consultado.)

²⁵ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4º edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

mensagem é construída que lhe confere caráter literário²⁶. Uma comunicação só é literária se for um objeto autônomo, com estrutura e significado. É em função desta maneira (organização formal) que um conteúdo pode ganhar maior significado, tornar-se expressivo a tal ponto que amplia nossa capacidade de ver e sentir, aprofundando o nosso conhecimento. O objetivo específico desta pesquisa é realizar estudo estético-literário sobre a canção de ninar brasileira (isto abrange as articulações com o campo da sociologia e da psicologia), identificando seus elementos constitutivos, considerados em sua potencialidade humanizadora.

Afirma Antonio Candido:

A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes.²⁷

É nessa condição de forma construída artisticamente que a canção de ninar vê sua força humanizadora potencializada. Em sentido oposto, a brutalização que presenciamos hoje nas mais diversas esferas da experiência humana pressupõe um ambiente cultural empobrecido pelo “adoecimento” da palavra, o mau uso dela, seu enfraquecimento estético. Em relação às crianças pequenas e suas famílias, atualmente são mais frequentes as “palavras-embalagens” (superficiais e comerciais) do que palavras que embalam autenticamente os acontecimentos em torno desta experiência fundamental do nascimento e da infância humana. A canção de ninar, enquanto modalidade literária com força humanizadora, e o seu próprio estudo podem revigorar o ambiente cultural que cerca as famílias, os bebês, os agentes de saúde e educação envolvidos com o nascimento e com o acompanhamento das crianças pequenas e, indiretamente, a sociedade como um todo. Configura-se, assim, uma possível contribuição desta pesquisa.

Antonio Candido escreve:

[... a literatura] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar danos psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e

²⁶ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 4ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. pp. 176 -182.

²⁷ Ibidem. p. 182.

transfiguração. Isso significa que ela tem papel formador da personalidade.²⁸

E adiante:

verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto nos humaniza.²⁹

Talvez esteja aqui uma importante aproximação entre a literatura e a psicologia. Abro parênteses para pontuar o início do percurso que culminou neste projeto acadêmico. A escolha da canção de ninar brasileira como objeto de estudo assenta-se sobre uma intenção ampla e anterior a ele: colaborar para o desenvolvimento de uma Psicologia brasileira, mais preventiva (cuidar) do que terapêutica (tratar), e por isso mesmo, menos focada no indivíduo e seu psiquismo e mais no fortalecimento de uma coletividade saudável, criativa, viva e acolhedora das diversas individualidades. Isso implica em dispensar atenção ao que ocorre entre as pessoas, suas formas comunicativas, suas expressões, seus códigos, suas maneiras de transmitir e de receber conteúdos, valores, mensagens. Conhecer essas palavras cantadas e organizadas poeticamente, transmitidas aos pequenos que ainda não falam (infantes), em contexto de intimidade afetiva, é desvendar traços característicos de trocas comunicativas básicas e primeiras e, também, descobrir elementos fundamentais da cultura de um grupo.

Fechados os parênteses, volto para a aproximação entre literatura e psicologia. A ação preventiva em psicologia visa o cuidar mais do que o tratar. O *cuidado* concebido não no sentido de evitação de um mal futuro, mas no sentido de caprichado, feito com esmero, bem acabado, elaborado. Embora a psicoprofilaxia seja uma prática bastante diferenciada da prática psicoterapêutica, guarda com ela esse ponto comum: o de uma ação através da palavra.

É importante sublinhar que isso [a cura pela psicanálise] se faz *pela palavra*. Poder formular (isto é, poder pôr em palavras aquilo que

²⁸ CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. 4ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 175.

²⁹ Ibidem. p. 186.

não tinha representação, e por isso era vivido apenas no nível do corpo); nomear, aceder ao nível do simbólico.³⁰

Um dos principais contextos geradores da canção de ninar é o nascimento humano, tempo familiar de muitas manifestações orgânicas e fisiológicas. O nascimento de uma criança e a infância inicial são tempos do corpo, de sua natureza e de suas expressões. O atendimento psicológico no pós-natal propicia uma oportunidade de recordar – “colocar de novo no coração”³¹ – e organizar em palavras o que foi vivido durante esse período de nascimento da e na nova família³². O caráter humanizador do atendimento psicológico no pós-natal encontra-se aí: conduz para além do biológico, introduz ao simbólico.

Observamos que as puérperas sentem necessidade de falar. Há, como que o desejo de uma cumplicidade profunda onde, podendo falar sobre o que quiserem, parecem resgatar algo de sua liberdade pessoal que teria sido atingida pela experiência quase impositiva e expositiva do parto. Aliviam-se porque percebem a possibilidade de dar um sentido próprio à sua experiência. Falar sobre o parto não é exclusividade da mãe. Os pais têm vontade de descrevê-lo também. Descrevem o começo, o meio e notam que ainda não terminou. Contar e recontar a história; dar acabamentos, caprichar; aumentar aqui, diminuir ali; ser fiel à realidade ou colori-la com sentimentos; tudo isso é uma maneira de se apropriar da experiência vivida, cuidar dela. Contar é tomar conta. Contando, o pai e a mãe vão se dando conta. O vivido progressivamente vai se historicando. Fazer história é propriedade humana, humaniza. Neste sentido, o atendimento psicológico pós-natal é humanizador do nascimento.³³

Fazer sua própria história humaniza porque, no plano pessoal e familiar, permite uma elaboração da experiência do nascimento de um filho, colocando em ordem emoções, impressões, lembranças e sensações, integrando elementos

³⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. “Literatura e Psicanálise: aproximações.” In: *Do poder da palavra: Ensaios de literatura e psicanálise*. 2ª Edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004. p. 34. Grifo da autora.

³¹ MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: Ensaios de literatura e psicanálise*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004. p. 34.

³² O atendimento às famílias no pós-natal é uma atividade, de caráter psicoprofilático, que venho desenvolvendo desde 1990 e que se insere em um programa mais amplo de cuidados pré e pós-natais. Esta atividade, além de motivar o estudo dos acalantos, forneceu também caminhos para compreendê-los e interpretá-los enquanto fenômenos poéticos.

³³ MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. “O atendimento psicológico pós-parto: uma ação preventiva”. In: *A escuta psicanalítica de bebês em maternidade - Conferências de Myriam Szejer no IV Encontro Brasileiro para o Estudo do Psiquismo Pré e Perinatal*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999. p. 63.

percebidos e descobertos, enfim ampliando a compreensão do acontecimento. Como escreve Antonio Candido:

A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental.³⁴

No entanto, esse “fazer a história” do nascimento do próprio filho – fazer que favorece a apropriação da experiência vivida – ainda não cumpre função literária. Para tal é necessário que se crie, pela palavra,

uma ordem definida que serve de padrão para todos e, deste modo, a todos humaniza, isto é, permite que os sentimentos passem do estado de mera emoção para o da forma construída, que assegura a generalidade e a permanência.³⁵

Assim, parece implícito que o mais profundo e abrangente nível de humanização se dá para além do plano pessoal ou familiar. Ele pressupõe uma forma construída exemplar, que a todos e que em todos os tempos se faça sentir. Esta forma construída “no enquadramento de um estilo literário”³⁶ permite que nos reconheçamos nela – é exemplar – por isso cumpre sua função humanizadora: humaniza por revelar nossa semelhança a todos os homens e em todos os tempos.

É importante fazer uma ressalva: a potencialidade humanizadora da literatura não se confunde com os conteúdos por ela veiculados. Uma obra não é mais ou menos humanizadora por abordar temas mais ou menos humanitários. Sua potencialidade humanizadora relaciona-se a sua eficácia estética, a sua “capacidade de criar formas pertinentes”³⁷, como ensina Antonio Candido.

As reflexões sobre a humanização do nascimento e dos cuidados com as crianças pequenas, originadas no decorrer de minha experiência psicoprofilática, foram assim alinhavadas ao estudo literário das canções de ninar; encontraram nele um campo fértil para seu desenvolvimento e permanecem como bases fundamentais. Para encerrá-las, transcrevo um trecho da entrevista do escritor – e

³⁴ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 4ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 177.

³⁵ Ibidem. p. 179.

³⁶ Ibidem. p. 179.

³⁷ Ibidem. p. 182.

médico – João Guimarães Rosa a Günter Lorenz, em que o fator cultural (neste caso, a palavra) ganha o mesmo peso que o fator saúde (vacinas e antídotos) para o fortalecimento humano:

O bem estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobra, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele descobre a si mesmo. Com isso repete o processo de criação.³⁸

Conhecer e estudar a palavra dita e cantada às crianças pequenas, fortalecendo, assim, o ambiente cultural que as envolve, é o objetivo específico desta pesquisa; cuidar da infância brasileira, dos pequenos que ainda não falam, foi e é seu motivo maior. O ambiente cultural é tão fundamental e delimitador da experiência humana quanto o ambiente físico e emocional (familiar ou institucional). Cuidar do surgimento das palavras, da sua afinação com a experiência vivida, de seu vigor e sentido; cuidar do ouvir, do balbuciar, do murmurar, do falar, do cantar, do contar, do silenciar; cuidar, enfim, da experiência inicial com a palavra é condição para o desenvolvimento pleno deste ser de linguagem que é o homem.

A canção de ninar é um objeto cultural que se inclui na esfera educativa e de cuidados dispensados à criança pequena. Neste sentido, é uma ação de puericultura. Resgatar o componente “cultura” do termo “puericultura” permite situar a canção de ninar no âmbito desta pesquisa. Em 1958, no artigo “Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar”, Florestan Fernandes chegou a uma formulação abrangente dos cuidados com as crianças e situou a canção de ninar como um dos componentes de

um complexo cultural que pressupõe certas formas de lidar com a criança: de cuidar de seu corpo, de proporcionar-lhe assistência e conforto, de satisfazer suas necessidades e corresponder aos seus desejos. Como elemento de um padrão sócio-cultural de tratamento da criança pequena esse complexo cultural abrange os mais variados tipos de ação postas em prática com o fito de não deixar a criança *abandonada* ou *nervosa*. [...] Encaradas desse ângulo, as cantigas de ninar não podem ser separadas do contexto

³⁸ LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Volume 6. Eduardo F. Coutinho (organizador). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983. p. 83.

sócio-cultural mais amplo, dentro do qual elas se inserem e adquirem o caráter de uma influência sócio-dinâmica bem definida. É nesse plano que elas concorrem com outras condições e fatores psicossociais para formar a estrutura da personalidade da criança.³⁹

Esse complexo cultural – ao qual pertence a canção de ninar conjuntamente com outras ações de atenção e cuidado com as crianças pequenas, para assegurar seu bem estar e o desenvolvimento integral de sua personalidade –, esse complexo inserido num contexto social mais amplo é o conceito de puericultura que sustenta este estudo. Este conceito lança a canção de ninar para além do âmbito íntimo familiar: ela é uma forma poético-musical que circunda a criança e a insere no universo social, histórico e cultural ao qual pertence.

Nesse sentido, as cantigas de ninar, “vertentes maiores da Cultura Brasileira”⁴⁰, adquirem o valor de patrimônio cultural, solo sobre o qual as crianças brasileiras nascem, se arrastam, engatinham, andam, correm, saltam e “se esparramam pelo chão”. Lydia Hortélio escreve na apresentação do CD *Abra a roda, tin do lê lê*:

A Música Tradicional da Infância em nosso país passa por um adormecimento que já dura muito tempo. Na verdade, ela vive quase somente na lembrança dos mais velhos ou entre as populações rurais das regiões mais distantes. Mesmo havendo aqui e ali um desejo renovado de praticá-la, esbarramos na exigüidade do repertório existente, no esquecimento da tradição. Ela é, porém, muito mais vasta do que hoje supomos.⁴¹

Despertar e conhecer as canções de ninar: palavras poéticas cantadas para adormecer que veiculam heranças e tradições e, porque vinculam as crianças não apenas ao adulto que delas cuida, mas à língua que se entoa, são também fundamentos de uma nação. Se pensarmos que a palavra nação, em latim *natio, onis* deriva do mesmo radical do verbo *nascor, ēris; natus sum; nasci*, que é *nascere* e que, por sua vez, a canção de ninar se origina no contexto do nascimento e infância humanos, podemos considerá-la, a canção de ninar, como ponte que comunica a

³⁹ FERNANDES, Florestan. “Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar”. In: *Revista brasiliense*. Número 16. São Paulo: março-abril de 1958. p. 73. Grifos do autor.

⁴⁰ HORTÉLIO, Lydia (Pesquisa e direção). *Abra a roda – tin do lê lê*. São Paulo: Instituto Brincante, s/data. Encarte do CD.

⁴¹ *Ibidem*, s/p. Texto de apresentação do trabalho.

macro história social, cultural e étnica de um povo à micro história da infância na família; ou, menor ainda, de uma criança desse povo em sua família. A canção de ninar, objeto cultural que circunda o nascimento humano, participa fundamentalmente, pois, da organização de uma “nação”; estudá-la é também conhecer um pouco mais os dinamismos desta “nação”.

Nesse sentido, assinalo um ângulo importante aberto no decorrer do estudo das canções de ninar brasileiras: a análise de seus textos deixou transparecer elementos reveladores dos encontros e dos desencontros étnico-culturais dos diferentes povos que formaram a nação brasileira⁴². Junto a vestígios de dor e horror de um tempo de investidas colonizadoras e dominações, apareceram também traços de resistência e preservação cultural dessas etnias, nos conteúdos e no material sonoro das letras das canções de ninar; como se elas fossem veículos propícios ao transporte resguardado de elementos fundamentais da cultura dos grupos humanos invadidos e/ou submetidos à escravidão, no período colonial brasileiro⁴³. Se é possível distinguir elementos assim polarizados, é necessário também pontuar que, justamente enquanto expressão artística, a canção de ninar constitui um espaço hospitaleiro entre línguas e culturas, ultrapassando suas fronteiras, misturando-as e gerando o novo. Sob esse ângulo e com a indagação sobre a eficácia estética da canção de ninar – ou seja, que elementos a tornam um objeto de arte e, nessa medida, potencialmente capaz de humanizar? – desenvolveu-se este estudo, apresentado em quatro capítulos: **I. Na onda do boi: a canção de ninar no contexto sócio-cultural brasileiro; II. O “*tantum ergo virado acalanto*”: o vigor da brasilidade; III. Murucututu: de terra, água, ar e de terror e IV. “o Acutipuru o Murucututu o Ducucu”: figuras do acalanto em *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter.**

Um último ponto a assinalar: dispensa justificativa imediata a presença constante do pensamento, de registros etnográficos, de narrativas literárias, de

⁴² É oportuno observar que, embora tenha recolhido algum material de imigrantes, principalmente no Rio Grande do Sul (italianos e alemães) e na capital paulista (japoneses, portugueses, espanhóis, israelenses), privilegiei o estudo das canções tradicionais brasileiras, aquelas que contêm elementos advindos da cultura dos colonizadores portugueses, dos povos indígenas nativos (especialmente os da região amazônica) e dos grupos de africanos e seus descendentes escravizados no Brasil.

⁴³ Tais categorizações, povo dominador e invasor/povo submetido e invadido, servem para caracterizar genericamente o modo como ocorreu o processo de colonização no Brasil.

poemas, de ensaios, de estudos linguísticos, musicais e culturais, em resumo, do trabalho sensível e intelectual de Mário de Andrade em toda a elaboração deste estudo sobre a canção de ninar brasileira. E, como as primeiras palavras ouvidas ressoam sempre com seu efeito de silêncio, retomo a história ouvida, na minha infância, de uma entrevista concedida por Mário de Andrade a um grupo de estudantes, ao qual meu pai pertencia. Apresento o trecho final de um pequeno artigo, intitulado “Viver”, escrito pelo entrevistado, em 1936, para o jornal estudantil *O Símbolo*, endereçado aos estudantes responsáveis pela publicação:

Nós estamos em frente do futuro. Nosso estado não é primitivista por Primitivismo escola de arte, ou primitivismo diletante de *blasés*. Somos necessariamente primitivos, como filhos de uma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está principiando. Nesse sentido é que somos primitivos. E se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, como os primitivos de todas as nações e períodos históricos universais, temos que adotar o princípio da arte-ação. Sacrificar nossas liberdades, as nossas veleidades e vaidades pessoais, e colocar como cânone absoluto de nossa estética, o princípio da utilidade. O PRINCÍPIO DA UTILIDADE.

Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do ‘princípio da utilidade’, será vã, será vaidosa, será individualista, será diletante, será anti-histórica. Que bem me importa agora se não fico eternamente celebrado, que nem um CAMÕES, um BACH ou MIGUEL ANJO? Se não vou ser petrificado em estátuas mudas pelos cantos dos jardins daqui a cem anos?... Que bem me importa não ficar eternamente redivivo, se vivi?... MÁRIO DE ANDRADE.⁴⁴

O “agora” era 1936 e Mário nos apresentava princípios: o da “arte-ação” e o da “utilidade”. Os dois parecem indicar um fazer artístico compromissado com a cultura brasileira, não apenas por originar-se nela, mas por cuidadoso e zeloso dela: uma “arte-ação” vinculada àquilo que está perto do início, primitivo; além disso, útil para reconhecer o mais autêntico brasileiro⁴⁵. Neste sentido está a intersecção com a canção de ninar: elemento de arte-ação, relacionado ao início da vida humana, útil também para revelar e fortalecer raízes e fronteiras culturais (lugares-limites de troca e comunicação).

⁴⁴ ANDRADE, Mário de. “Viver (aos rapazes d’“O Símbolo”)”. In: *A filosofia no Brasil*. MACHADO, Geraldo Pinheiro. 3ª edição. São Paulo: Cortez e Moraes, 1976, p. 100. Todos os destaques em letras maiúsculas são do próprio Mário. Um exemplar de *O Símbolo* (cf. **Bibliografia**), contendo o artigo de Mário de Andrade, encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo.

⁴⁵ A ideia de *autêntico brasileiro*, neste estudo, é compreendida não como o *puro brasileiro*, mas como *misturas* de elementos de diversas procedências.

Capítulo I: Na onda do boi: a canção de ninar na formação sócio-cultural brasileira

“Winy”

Fotografia: Germano Neto

“– O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... [...]. Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois [...].”⁴⁶

⁴⁶ Trecho extraído de “Conversa de bois”, de João Guimarães Rosa, por Adélia Bezerra de Meneses para acompanhar esta fotografia. A referência desta e de todas as outras imagens deste estudo encontram-se em **Referência de imagens** (p. 282).

Urbe imensa
Pensa o que é será e foi
Pensa no boi
Enigmática máscara boi
Tem piedade.⁴⁷

Aboio - Caetano Veloso

Introdução

De modo geral, o terror das canções de ninar é construído com a participação de figuras que ameaçam, especialmente, por não possuírem forma definida – é o caso do Papão e do Tutu Marambá, por exemplo. No Brasil, porém, uma das canções tradicionais mais conhecidas, em tom ameaçador, apresenta uma figura bem definida, com forma e, inclusive, com cor: o boi da canção “Boi da cara preta”. Esta canção é amplamente conhecida, está presente na memória coletiva⁴⁸ e em diversas gravações de LPs e CDs infantis⁴⁹ e foi aproveitada esteticamente em composições populares brasileiras como na canção “Noiva da cidade”⁵⁰, de Chico Buarque, e “Acalanto”⁵¹, de Dorival Caymmi.

Por que o boi? Que características deste animal o teriam transportado para o interior de uma canção de ninar? Sua lentidão compassada? Seu silêncio predominante? Seu mugido grave e contínuo? Sua obediência auditiva, mais ou menos dócil, aos chamados dos aboios⁵², cantados por vaqueiros? Sua presença em

⁴⁷ VELOSO, Caetano. TROPICÁLIA 2. *Aboio*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. CD. Faixa 8. O trecho da letra da canção foi extraído do encarte. (Cf. **Discografia**).

⁴⁸ Nas entrevistas da pesquisa de campo e mesmo nas conversas informais, não houve uma só pessoa que não a conhecesse.

⁴⁹ Alguns exemplos: *Acalantos Brasileiros*, 1978. *Brincadeira de viola*, 2003. *Acalantos*, 1998. (Cf. **Discografia**).

⁵⁰ BUARQUE, Chico. “A noiva da cidade”. *Meus Caros Amigos*. São Paulo: Philips, 1976. LP. Faixa 7. (Cf. **Discografia**).

⁵¹ CAYMMI, Dorival. “Acalanto”. *Eu não tenho onde morar*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1960. LP. Faixa 4. (Cf. **Discografia**).

⁵² *Dicionário musical brasileiro* - Mário de Andrade, verbete *aboiar*: “O Marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem costume de cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão quando por palavras interjectivas, ‘boi’, ‘êh boi’, ‘boiato’, etc. O ato de cantar assim chamam de *Aboiar*. Ao canto chamam de *Aboio*.” O verbete *aboio* apresenta as *Notas de pesquisa* de Mário de Andrade sobre este canto dos vaqueiros. Trata-se de um estudo abrangente que vai das investigações do limiar entre a linguagem oral e a linguagem musical às notações de gritos para chamar, parar, encantar, acalmar, espantar animais em diversas localidades. Nesse sentido, parece haver entre o aboio e o acalanto certa finalidade comum. (ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro* – Mário de Andrade. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni (coordenadoras). Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série: volume 162. Belo Horizonte: Itatiaia;

diversas manifestações da cultura popular brasileira? Sua força e peso – animal de grande porte cuja presença ocupa espaço, tal como o adulto – corpo grande que embala o corpo pequeno da criança? Sua mansidão que pode se reverter em agitação e tornar-se ameaçadora? Sua imprevisibilidade, característica também própria às crianças pequenas? O mamífero cuja fêmea nutre, com seu leite, os filhotes humanos? E por que a cor preta? Evocação do escuro da noite, período predominante do sono? Evocação da pele escura de homens e mulheres, africanos e de seus descendentes, escravizados no Brasil e responsáveis também pelo cuidado com as crianças pequenas?

Certamente todos os apontamentos acima motivaram a presença do boi nesta canção de ninar. Mas é especialmente a aproximação entre a imagem do boi e a imagem do escravo – imagens carregadas do signo do trabalho e da força vital explorados, do corpo sacrificado e feito base de sustentação da sociedade brasileira – é esta aproximação que angula o primeiro capítulo deste estudo. Capítulo que busca sentir e compreender a canção de ninar inserida no contexto histórico-social brasileiro, bem como alguns de seus traços particulares e originais provavelmente advindos desse contexto.

A presença de figuras de terror nas canções de ninar foi um dos traços que mais atraiu a atenção de estudiosos brasileiros dedicados, de algum modo, a este gênero poético-musical. Ao longo deste estudo, abordarei mais de uma vez este aspecto; aqui, ele valerá como ponto de partida para a contextualização deste objeto de cultura, bastante vinculado às tradições orais e ao campo da música popular, no universo histórico e social brasileiro.

Luís da Câmara Cascudo sugere que as figuras atemorizantes eram utilizadas para impor o sono às crianças inquietas:

A Cuca ou a Coca é um ente velho, muito feio, desgrehado, que aparece durante a noite para levar consigo os meninos inquietos, insones ou faladores. Para muitos, a Coca ou a Cuca é apenas uma ameaça de perigo informe. Amedronta pela deformidade. Não sabem como seja o fantasma. A maioria, porém, identifica-a com uma velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem

barulho. É um fantasma noturno. Figura em todo o Brasil nas canções de ninar.⁵³

Florestan Fernandes, apoiado na explanação acima de Câmara Cascudo, chama a função exercida por essas entidades apavorantes de “repressão simbólica”: “um estilo de disciplina que prescinde largamente dos castigos físicos, substituídos por pressões indiretas, que impõem a obediência por outros meios.”⁵⁴ Ana Lúcia Cavani Jorge identifica nessas figuras atemorizantes os representantes da “castração simbólica” e articula “a contradição *horror-ternura* das cantigas de ninar ao exercício das funções maternas – de completude narcísica e de reconhecimento da Lei que a interdita [...]”⁵⁵.

Acrescento a estas abordagens de teor folclórico, sociológico e psicanalítico, uma outra, na perspectiva da literatura oral, baseada na permeabilidade da canção de ninar ao meio que a circunda: as figuras de terror das canções de ninar brasileiras, além de originarem-se em um ambiente psicológico (maternal, paternal, familiar ou educacional) tonalizado pelo temor da morte⁵⁶, carregam as experiências de medo e de hostilidade que contagiavam o ambiente colonial brasileiro. Período longo, marcado pela devastação de povos e culturas nativas e atravessado por modos brutais de dominação de homens, mulheres e grupos que caracterizaram o regime de escravidão no Brasil. Ao estudarmos as nossas canções de ninar, especialmente as mais antigas, não podemos negligenciar as influências que receberam do início traumático instaurador deste “povo-nação”⁵⁷. Influências

⁵³ CASCUDO, Luís da Câmara. “Ciclo da angústia infantil”. In: *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983. p. 169,170.

⁵⁴ FERNANDES, Florestan. “Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar”. In: *Revista brasiliense*. Número 16. São Paulo: março-abril de 1958. p. 74.

⁵⁵ JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Editora Escuta, 1988. p. 16.

⁵⁶ Questão que será abordada no tópico **IV. 4.b. Melancolia e Terror** (p. 213).

⁵⁷ Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*, considera o povo do Brasil como um “povo-nação”, já que “os brasileiros se sabem, se sentem e se comportam como uma só gente, pertencente a uma mesma etnia”(p. 22), mesmo com todas as diferenças existentes neste vasto território (matrizes raciais e culturais, funções ecológico-regionais, descendência dos povoadores mais antigos ou de imigrantes mais recentes). Elucida o autor que o “povo-nação” brasileiro resultou da instauração forçada de uma “unidade nacional” (p. 23) e de uma “uniformidade étnico-cultural” (p. 23), processo que ocorreu através do “genocídio mais brutal na dizimação dos povos tribais e pelo etnocídio radical na descaracterização dos contingentes indígenas e africanos” (p. 448). Tal processo traumático está relacionado fundamentalmente ao regime de trabalho escravo que, além de violentar, oprimir, dizimar e descaracterizar etnicamente, gerou profunda desigualdade social que se mantém ainda hoje. (RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.)

que acentuaram os tons ameaçadores e hostilizadores de figuras, temas e motivos, traços enfim, que compõem nossas canções de ninar.

A canção de ninar é um gênero poético-musical que pertence, especialmente, ao campo da cultura oral. Alfredo Bosi mostra que “sob o limiar da escrita”⁵⁸ sobrevive, desde o período colonial brasileiro, uma cultura gestada em meio a um “povo pobre e dominado”, composto por populações de diversas origens e pelo cruzamento de diversas raças, cuja “linguagem acabou ficando também mestiça” e cujas criações podem guardar uma expressividade mais “primitiva ou arcaica” (“formas de cultura material ou espiritual peculiares ao homem que sempre viveu sob o limiar da escrita”), ou podem pertencer às “expressões de fronteira” (aquelas “que se produzem pelo contacto da vida popular com os códigos letrados para cá trazidos ao longo de todo o processo colonizador”). Bosi acrescenta que, tanto uma como outra, as expressões “puras” e as “mistas” – qualificativos que nos remetem ao problema do autenticamente brasileiro – as “proibidas” e as “toleradas e estimuladas” – qualificativos que denotam a predominância de uma cultura sobre outra – são equivalentes do ponto de vista antropológico: podem ser identificadas como criações populares. O autor orienta, então, a observação estético-literária de tais criações:

É papel da análise formal discernir os componentes (chamados em geral traços) de estilo que entram em cada rito, narrativa ou figura; e é trabalho da interpretação histórico-social colher os significados e os valores que organizaram essas criações simbólicas.⁵⁹

É nessa medida, balizada por tais margens do exercício crítico-literário, que busco observar, aqui, algumas canções de ninar brasileiras, distinguindo seus traços oriundos da cultura luso-europeia (“cultura-reflexo”⁶⁰, utilizando a expressão de Bosi) e alguns de seus traços originais (“cultura-criação”⁶¹) advindos, provavelmente, da experiência do processo de colonização ocorrido no Brasil.

⁵⁸ BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 46. A expressão “Sob o limiar da escrita” intitula o quinto tópico do capítulo; todas as citações deste parágrafo encontram-se nas páginas 46 e 47 dele.

⁵⁹ Ibidem. p. 47.

⁶⁰ Ibidem. p. 31.

⁶¹ Ibidem. p. 31.

Na onda do boi: a canção de ninar na formação sócio-cultural brasileira contém quatro tópicos: os dois primeiros (**I. Sobre a ingenuidade das canções de ninar** e **II. O colo na colônia: ambiente de medo e revolta**) relativizam as idealizações frequentes de que as canções de ninar tradicionais brasileiras são ingênuas, puras e cantadas apenas por mães amorosas; e situam-nas no contexto colonial, marcado por medo, hostilidade e rivalidade femininas. No tópico **III. Vestígios da escravidão na canção de ninar brasileira**, analisarei alguns componentes de algumas de nossas canções de ninar tradicionais: o motivo do lugar (rico ou pobre) de dormir; o uso da palavra “mandar”; o motivo ameaçador da “faca que corta e dá golpe/talho sem dor”, registrado textualmente em diversas fontes, desde o século XIX, e cuja estranheza parece se esclarecer com o registro recente (2010) de um canto gravado em pesquisa de campo; a ambiguidade da figura do anjo; as figuras ameaçadoras (animais e humanas); as figuras protetoras (sacras e humanas); as interjeições ‘Xô’ e ‘Xiu’ para espantar. Todas essas análises permitirão, por um lado, identificar e compreender a presença e a acentuação dos traços de terror na canção de ninar brasileira, além de um sentido particular para alguns versos inicialmente incompreensíveis. E, por outro, acompanhar, nas várias formas populares de cantar para fazer dormir, anônimas ou autorais, os modos de cuidar deste medo grande, horror, que nos ficou desde o princípio do Brasil: há quadras que o tratam com hostilidade, outras com ameaças, outras com dissimulação, outras com apelos à proteção religiosa, outras evocando a proteção parental. No último tópico, **IV. O “Boi da cara preta” no “Acalanto” de Dorival Caymmi**, analisarei a figura do boi, a canção de ninar tradicional do “Boi da cara preta” e o seu aproveitamento estético na canção de Caymmi. A análise de “Acalanto” também permite identificar mudanças nas ações de puericultura: da forma tradicional de disciplinar o sono da criança pequena, através do medo e de ameaças (“dorme anjo/o boi pega neném”), à participação efetiva e afetiva do pai nos cuidados com a criança pequena (“dorme anjo/ papai vai lhe ninar”). Com isso, “Acalanto” produz um efeito de acolhimento, de colo maior, que se faz continente dos temores de viver e dos terrores veiculados, também, pela canção de ninar tradicional “Boi da cara preta”.

Como escreve Alfredo Bosi a respeito das combinações culturais entre metrópole e colônia:

Há casos de transplantes bem logrados, enxertias que vingam por gerações e gerações, encontros afortunados; e há casos de acordes dissonantes que revelam contrastes mal resolvidos, superposições que não colam. De empatias e antipatias se fez a história colonial.⁶²

Neste primeiro capítulo, **Na onda do boi: a canção de ninar na formação sócio-cultural brasileira**, encontram-se os dois casos, os “bem logrados” e os “acordes dissonantes” e, se é um capítulo que expõe os duradouros e influentes sofrimentos brasileiros – “o que é será e foi” cantado por Caetano Veloso (conforme epígrafe) – aponta, também, para a canção de ninar como uma forma cultural de acolher e de cuidar do *pathos* histórico-social brasileiro. Este capítulo pensa o boi.

I. 1. Sobre a ingenuidade das canções de ninar

Convido à escuta:

Essa menina⁶³

Essa menina
não dorme na cama
dorme na limeira
debaixo da rama.

Xô, xô passarinho
não me coma esse arroz
esse arroz é de laiá
que me mandou apanhar.⁶⁴

“Essa menina”, primoroso trabalho artístico sobre um canto popular, preserva um bem do patrimônio cultural da infância brasileira, por seu valor estético: é belo. Beleza construída por uma intencionalidade artística que acentuou o traço de sonoridade brasileira deste canto, através do arranjo instrumental, potencializando sua autenticidade. Canto originado no meio do povo (domínio público) e tratado artisticamente pelo violeiro Paulo Freire, em canção para voz, e

⁶² BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 30.

⁶³ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 1.

⁶⁴ “Essa menina”. Domínio público. In: *Paulo Freire - Brincadeiras de viola*. Intérprete: Ana Salvagni. Campinas: MM Estúdio; São Paulo: Estúdio Trilha Certa, 2003. CD. Faixa 9.

viola caipira, sonoridade timbrística familiar e bastante afeição aos ouvidos brasileiros. Beleza construída, também, a partir de uma sensibilidade artística que escolheu⁶⁵, para gravar e divulgar, uma canção de ninar, na qual se escuta uma antiga voz feminina do Brasil: voz suave e terna, feita para adormecer, que, cantando sua labuta diária, faz acordar o ouvinte para uma situação de desequilíbrio social no país. A canção “Essa menina” canta um pouco da história brasileira numa sonoridade brasileira.

O texto da canção expressa o dinamismo das relações femininas de trabalho e de poder, na sociedade brasileira dividida em camadas desiguais e distantes, umas das outras, desde o tempo da escravidão⁶⁶. A estruturação de classes, estabelecida pelo critério simples de quem manda (“me mandou”) e quem trabalha (apanhar arroz), fica evidenciada nesta canção, através das figuras femininas que apresenta: uma mulher, que trabalha na lavoura a mando de outra (“Iaiá”), protege a colheita do avanço do passarinho e, simultaneamente, acalenta uma menina que “não dorme na cama”, podendo ser sua própria filha em tratamento distanciado (“essa menina”) – que não tem o privilégio da cama – ou a filha de Iaiá (“essa menina”) que a acompanha em sua atividade de trabalho no campo, sinalizando um acúmulo de tarefas.

Alfredo Bosi, no primeiro tópico do capítulo “Colônia, culto e cultura”, apresenta um estudo etimológico das palavras do título (colônia, culto e cultura), todas derivadas do verbo latino *colo*. O autor aponta dois planos semânticos para *colo*: morar/ocupar a terra e trabalhar/cultivar o campo⁶⁷. E, ao apontar seu sentido básico, relaciona-o também ao verbo “mandar”:

O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobredetermina. *Tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*.⁶⁸

⁶⁵ A seleção do repertório é de Paulo Freire e Ana Salvagni (informação encontrada no encarte).

⁶⁶ O uso do tratamento “Iaiá” remete a esse período, conforme verbete original do *Dicionário Aulete Digital*: “tratamento familiar das meninas e das moças, muito empregado no tempo da escravidão e atualmente quase extinto”.

⁶⁷ *Colo* é raiz de colônia e sua forma nominal, no particípio passado, é *cultus* (culto) e no particípio futuro, *culturus* (cultura). BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 11 - 19.

⁶⁸ *Ibidem*. p. 12.

Em sua simplicidade, característica comum às canções de ninar tradicionais, o texto de “Essa menina” traduz, nitidamente, o desequilíbrio que atravessa a estrutura social brasileira e caracteriza suas relações de trabalho: uma classe mandante que acumula bens (o arroz é de Iaiá), uma classe mandada que acumula tarefas (acalantar e zelar pelo sono da “menina” enquanto colhe e cuida da colheita).⁶⁹

“Essa menina”, ao expor uma voz feminina que canta enquanto trabalha com acúmulo de tarefas e uma “Iaiá” ausente que “mandou” a outra (cantadora) trabalhar, toca em dolorosas feridas e conflitos gerados nas relações interpessoais femininas, desde a implantação do sistema escravocrata de colonização.⁷⁰ Vamos penetrar nesse universo social, com a intenção de contextualizar historicamente a canção de ninar como um objeto cultural, permeável às vicissitudes do ambiente em que ocorre; vulnerável, então, aos impactos das ações colonizadoras.

Começamos com a adjetivação de canção “ingênua” que aparece em *História da música brasileira*, de Renato Almeida:

O acalanto, canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam seus filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia, que leva a criança a adormecer. Forma muito primitiva, existe em toda a parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura, povoada às vezes de espectro de terror, que os nossos meninos devem afugentar dormindo. Vieram as nossas de Portugal, na sua maior parte, e vão passando por todos os berços do Brasil e vivem em perpétua tradição, de boca em boca, longe das influências que alteram os demais cantos.⁷¹

⁶⁹ Note-se aqui a ideia de cultivo/cultura comum à agricultura e à puericultura. Literalmente o cultivo dos frutos da terra: colheitas e crianças. No capítulo II, **O “*tantum ergo virado acalanto*”: o vigor da brasilidade**, retomarei estes termos à luz do estudo etimológico do verbo latino *colo* realizado por Bosi, supracitado.

⁷⁰ Reverberações disso permanecem nas relações femininas e impregnam, especialmente, as relações entre empregadoras e empregadas domésticas. Um exemplo, dentro da própria história da canção popular brasileira, é um dado biográfico da cantora Clementina de Jesus. Ela foi criticada, por sua patroa, porque cantava realizando tarefas (Clementina tornou-se cantora profissional aos 63 anos, antes disso trabalhou como empregada doméstica). Informações contidas no livro *Clementina, cadê você?* (BEVILAQUA, A. et al. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte e Legião Brasileira de Assistência, 1988. p. 15. Publicação do Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura. Ministério da Cultura, 1988-1998.)

⁷¹ ALMEIDA, Renato. “A música popular brasileira”. *História da música brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.- Editores, 1942. p. 106.

Quando pensamos nessas cantigas, quase que instantaneamente imaginamos uma cena terna entre mãe e filho pequeno ou atualmente, talvez, também entre pai e criança pequena. Imaginamos uma cena familiar, principalmente maternal, acompanhada por uma “canção ingênua”, doce e suave, como tantos estudiosos a qualificaram, talvez apoiados em uma visão idealizada de maternidade. Cometemos um duplo engano ao permanecer nesses limites do ingênuo e do maternal: primeiro, negamos a presença de elementos culturais, não tão inofensivos, nas cantigas de ninar, elementos que inscrevem, desde cedo, o ser humano em um determinado contexto histórico-social; e, segundo, restringimos o uso da canção ao âmbito materno-infantil, desprezando a existência de um sistema de trabalho para atender crianças pequenas que ultrapassa os limites do cuidado materno.

A canção de ninar se dá no contexto do adormecimento de uma criança, sim, mas não necessariamente entoada por sua mãe, seu pai ou algum familiar. Há outros intermediadores do sono infantil, representantes de contextos históricos e sociais específicos: mãe-preta, ama-de-leite, ama-seca, mucama, pajem, babá, baby-sitter, enfermeira, berçarista, educadora infantil, cuidadora infantil. Estes tratamentos, além de inserirem a canção de ninar num complexo de relações de trabalho e não da atividade materna apenas, indicam transformações sócio-culturais na relação de cuidados com as crianças pequenas, transformações “puericulturais”⁷². A canção de ninar ultrapassa, assim, o âmbito familiar, participa de outras organizações e agrupamentos humanos, insere-se num complexo de relações de trabalho. Ilustra isso, por exemplo, a descrição feita por Lindolfo Gomes de uma cena de trabalho na lavoura de café:

No tempo da escravidão, as mães cativas e ainda agora as que trabalham na lavoura, dependuravam nos ramos dos cafeeiros os berços de taquara, onde acomodavam os filhinhos, enquanto se entregavam aos labores da colheita, da campina ou do plantio. De quando em quando corriam a ver se os filhos repousavam tranquilos. E se era preciso acalentar entoavam uma dessas cantigas tradicionais que tem sido o encanto de gerações e gerações.⁷³

⁷² De acordo com o conceito de puericultura apresentado na **Introdução**.

⁷³ GOMES, Lindolfo. *Contos Populares – Narrativas Maravilhosas e Lendárias, seguidas de Cantigas de adormecer – Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d. p. 98.

Essa descrição é encerrada com as canções que “encantam” gerações, no mesmo tom que o caráter ingênuo, doce e suave apontado anteriormente. Porém, é iniciada com a indicação do “tempo da escravidão” e dos personagens centrais da cena do embalo: os filhos que dormem e suas “mães cativas”, trabalhadoras rurais. O sistema escravocrata de colonização, com toda sua carga de opressão, certamente não terá deixado apenas notas melódicas de ternura em nossas canções de ninar, como sugere o texto da canção “Acalanto”, de Hekel Tavares, gravada por Ana Salvagni:

Acalanto⁷⁴

Drome, drome, sinhozinho
drome, drome pra crescê
que o galo já tá cantando
e não tarda amanhecê
inhóra Dona Izabé
se esqueceu dos nego mina
dos cambinda, dos malê
que viu ela pequenina.⁷⁵

I. 2. O colo na colônia: proteção, medo e revolta

O poema “Ancila Negra”, de Jorge de Lima, nos introduz no cenário da escravidão através dos olhos do homem que se vê menino crescendo, acompanhado por sua mucama, e através dos ouvidos sensíveis do poeta, capaz de escutar e reapresentar o que permaneceu ressoando “Para sempre”, como versa o poema:

Ancila negra

Há ainda muita coisa a recalcar,
Celidônia, ó linda moleca ioruba

⁷⁴ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 2.

⁷⁵ “Acalanto”. TAVARES, Hekel; CAMARGO, Joracy. In: *Alma cabocla – as músicas de Hekel Tavares – Ana Salvagni*. Intérprete: Ana Salvagni. Campinas: MM Estúdio, 2008. CD. Faixa 16. Letra extraída do encarte. Manteve-se a ortografia da publicação. Ver também ANEXO B: PARTITURA E TEXTO DA CANÇÃO: “P’RA SINHÔSINHO DRUMI”. Mais uma canção com música de Hekel Tavares (letra de Luiz Peixoto); embora não seja uma canção de ninar, seu texto tematiza a transmissão oral de marcas deixadas pelo regime escravocrata às crianças, na hora de dormir. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, a voz do próprio “preto velho”, cantando sua dor ao “sinhôsinho” que deve adormecer.

que embalou minha rede,
me acompanhou para a escola,
me contou história de bichos
quando eu era pequeno,
muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar:
As tuas mãos negras me alisando,
os teus lábios roxos me bubuiando,
quando eu era pequeno,
muito pequeno mesmo.

Há muita coisa ainda a recalcar
ó linda mucama negra,
carne perdida,
noite estancada,
rosa trigueira,
maga primeira.

Há muita coisa a recalcar e esquecer:
o dia em que te afogaste,
sem me avisar que ias morrer,
negra fugida na morte,
contadeira de histórias do teu reino,
anjo negro degredado para sempre
Celidônia, Celidônia, Celidônia!

Depois: nunca mais os signos do regresso.
Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando.
E eu parado em pequeno,
mandingando e dormindo,
muito dormindo mesmo.⁷⁶

As mães cativas, as amas de leite, as amas secas, as mucamas, as mães pretas são, com as crianças pequenas, as principais personagens na cena do embalo durante o período de escravidão no Brasil. Quem eram essas mulheres? Mulheres africanas, procedentes de diversas nações, principalmente bantos (Sudoeste e Sudeste da África) e sudaneses (Noroeste do continente), viveram sob a condição de escravas durante a vida colonial e início do Império⁷⁷. A importação de

⁷⁶ LIMA, Jorge de. "Ancila Negra". In: *Poesia Completa – Poemas Negros*. Volume único. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. pp. 305,306.

⁷⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª Edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. pp. 383-386. Para o estudo desses aspectos, a leitura do capítulo "O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro", de *Casa-grande & senzala*, é base importante; primeiro, por apresentar informações históricas de puericultura que configuram uma cena cotidiana de cuidados com as crianças pequenas que nem sempre coincidem com as cenas harmônicas que se prefiguram em nossas mentes quando falamos de mães, bebês, cuidados infantis e de canção de ninar. Segundo porque Gilberto Freyre apresenta,

mulheres africanas respondia principalmente à necessidade de povoação da colônia, onde era escassa a presença de mulheres brancas. Escreve Gilberto Freyre:

Joaquim Nabuco colheu em um manifesto escravocrata de fazendeiros as seguintes palavras, tão ricas de significado: “a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador”. [...] O que se queria era que os ventres das mulheres gerassem. Que as negras produzissem moleques.⁷⁸

O interesse estava no ventre gerador de mão de obra escrava, para uso ou para venda. Para descrever a chegada dos navios negreiros, Lilia M. Schwarcz cita Zurara, um cronista português do século XV, e mostra o que qualificou como:

o retrato arrasador do negócio de vidas humanas: “Criaturas na miséria maior que se podem ver entes humanos. Extraídos dos porões escuros, debilitados por fome e desagasalho, para a contemplação da turba na praia. Repartidos em lotes, ao acaso do momento ou de um capricho. Os homens cabisbaixos, no pavor da sorte obscura; *mulheres a chorarem pelos filhos de que as separavam, meninos em pranto, engrandecendo o coro trágico*”.⁷⁹

Schwarcz também informa que, apenas em 1869, proibiu-se a venda de marido e mulher separadamente, assim como a de filhos menores de 15 anos⁸⁰. As mulheres africanas representaram, então, o ventre “transplantado” que implantou vidas para o trabalho escravo; o ventre fértil desenraizado de sua família e de seu meio social, e violentado em sua função materno-reprodutiva.

já no “Prefácio à 1ª edição”, quadrinhas de acalantos. José Geraldo Vinci de Moraes, no artigo de abertura do *Dossiê História e Música*, intitulado “Sons e música na oficina de História” destaca a “obra em três andamentos de Gilberto Freyre” e relaciona alguns gêneros populares que aparecem em cada um deles: “No primeiro volume, *Casa-grande & senzala*, os ritmos africanos se misturam às canções infantis e de ninar, às músicas das festas profanas e religiosas, e aos lundus e modinhas. No volume *Sobrados e Mocambos* surgem as modinhas tocadas ao piano pelas moças, as músicas dos salões e também as das ruas, feitas pelo violão e batuques. Em *Ordem e Progresso*, a música aparece de forma destacada com comentários sobre modinhas, polcas, dobrados, entre outros e surge até documentada em forma de partituras”. (MORAES, José Geraldo Vinci. “Sons e música na oficina de História”. In: *Revista de História: Dossiê História e Música*. Nro 15. São Paulo: Departamento de História; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2º semestre de 2007. p. 8.)

⁷⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª Edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 399. Na nota 83 do capítulo IV, Gilberto Freyre informa que este trecho de Joaquim Nabuco encontra-se em *O abolicionismo*.

⁷⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil.” In: *Negras Imagens: Ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Souza (organizadoras). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Estação Ciência, 1996. p. 13. O grifo é meu.

⁸⁰ Ibidem. p. 21.

Separação entre criança e família

Mais uma ajuda poética de Jorge de Lima:

História

Era princesa.
Um libata a adquiriu por um caco de espelho.
Veio encangada para o litoral,
arrastada pelos comboieiros.
Peça muito boa: não faltava um dente
e era mais bonita que qualquer inglesa.
No tombadilho o capitão deflorou-a.
Em nagô elevou a voz para Oxalá.
Pôs-se a coçar-se porque ele não ouviu.
Navio guerreiro? não; navio tumbeiro.
Depois foi ferrada com uma âncora nas ancas,
depois foi possuída pelos marinheiros,
depois passou pela alfândega,
depois saiu do Valongo,
entrou no amor do feitor,
apaixonou o Sinhô,
enciumou a Sinhá,
apanhou, apanhou, apanhou.
Fugiu para o mato.
Capitão do campo a levou.
Pegou-se com os orixás:
fez bobó de inhame
para Sinhô comer,
fez aluá para ele beber,
fez mandinga para o Sinhô a amar.
A Sinhá mandou arrebentar-lhe os dentes:
Fute, Cafute, Pé-de-pato, Não-sei-que-diga,
avança na branca e me vinga.
Exu escangalha ela, amofina ela,
amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
sou só uma mulher perdida neste mundão.
Neste mundão.

Louvado seja Oxalá.
Para sempre seja louvado.⁸¹

Por critério de aparência e beleza⁸², eram escolhidas as mulheres que serviriam ao trabalho doméstico: mucamas, molecas, amas de leite, amas secas, mães-pretas, cozinheiras, lavadeiras. Escravas habitantes do interior da casa-grande, que recebiam vestes e tratamentos diferenciados e participavam da intimidade da vida de seus senhores. Entenda-se intimidade também como vida sexual, tratada por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*. Escreve o autor:

Não era o negro, portanto, o libertino: mas o escravo a serviço do interesse econômico e da ociosidade voluptuosa dos senhores. Não era a “raça inferior” a fonte de corrupção, mas o abuso de uma raça por outra. Abuso que implicava conformar-se a servil com os apetites da todo-poderosa.⁸³

Muito da rivalidade entre as senhoras e as escravas vinha daí, escreve Freyre:

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. [...] toda uma série de judiarias. O motivo, quase sempre, o ciúme do marido. O rancor sexual. A rivalidade de mulher com mulher.⁸⁴

No LP *Acalantos Brasileiros* (1978), encontra-se uma canção de ninar do nosso folclore, que expressa abertamente o castigo dado pela senhora à escrava:

Vamos atrás da Sé, oh calunga⁸⁵

Vamos atrás da Sé, oh calunga
Ver a mulatinha, calunga,
Da cara queimada, calunga,
Quem foi que queimou?
Foi a senhora dela, oh calunga,
Diz por causa de que, calunga,
Pelo peixe frito, calunga,
Que o gato comeu.⁸⁶

⁸¹ LIMA, Jorge de. “História”. In: *Poesia Completa – Poemas Negros*. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977. pp. 298, 299.

⁸² “A negra ou mulata para dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe da roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe – é natural que fosse escolhida dentre as melhores escravas da senzala. Dentre as mais limpas, mais bonitas, mais fortes.” (FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 436.)

⁸³ Ibidem, p. 402.

⁸⁴ Ibidem, p. 421.

⁸⁵ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 3.

Separadas de seus filhos, castigadas e punidas por suas senhoras, assediadas por seus senhores, ou ameaçadas por qualquer um desses fantasmas, as escravas só poderiam, suponho, entoar canções de ninar às crianças pequenas ou alienadas de sua dolorosa experiência feminina e maternal, ou com hostilidade e revolta, ou com medo ou, compensatoriamente, exacerbando sentimentos maternos amorosos e apegos religiosos⁸⁷. Essas possibilidades eram atravessadas, ainda, por um sentimento melancólico de perda e saudade da comunidade e da terra natal⁸⁸ e por uma identificação com a fragilidade e vulnerabilidade da criança pequena. Por ser manuseada (carregada no colo, transportada, trocada, vestida, banhada, amamentada, alimentada, embalada, etc.), a criança pequena fica mais exposta à vontade alheia. Condição aparente de submissão e de objetificação, facilmente assemelhável à do escravo. Nisto sim, nesta condição comum de fragilidade e vulnerabilidade do escravo e da criança pequena, parece ter havido uma oportunidade de encontro humano, capaz de despertar a ternura, o cuidado e os vínculos afetivos.

E as iaiás? As sinhazinhas? As sinhás-donas? As mães biológicas dos sinhozinhos brancos? As iaiás das casas-grandes eram as filhas de senhor de engenho. Casavam-se e envelheciam precocemente, e aos quinze anos já eram

⁸⁶ “Vamos atrás da Sé, oh calunga”. Domínio público. In: *Acalantos brasileiros*. Composições do folclore brasileiro adaptadas por Aloysio de Alencar Pinto e Marcus Vinicius. Interpretação: Jane Vaquer. SP: Discos Marcus Pereira, 1978. Lado B, faixa 2. Transcrição feita pela pesquisadora. Calunga, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, possui mais de um significado. Designa principalmente a boneca, confeccionada de diversos materiais, que acompanha os Maracatus. Há, porém, um outro significado que parece fazer sentido no contexto dessa canção: rapaz que auxilia nas carroças, caminhões e automóveis. A cantora estaria indicando para o condutor do veículo, o lugar onde deseja ir (“atrás da Sé”). Há também uma comunidade negra em Goiás que vive em quilombos chamados Kalungas (Alto Paraíso, Monte Alegre de Goiás e região da Chapada dos Veadeiros). No *Folclore musicado da Bahia*, de Esther Pedreira de Cerqueira, encontra-se uma variante dessa cantiga, na qual aparece “Caiumba” no lugar de “Calunga”. A partitura desta variante está no ANEXO C: PARTITURA DA CANÇÃO DE NINAR Nº4 – “CAIUMBA”.

⁸⁷ Gilberto Freyre reproduz um depoimento autobiográfico de Sílvio Romero em que relata ter aprendido a rezar com sua mãe negra: “Nunca vi criatura tão meiga, e nunca vi rezar tanto. Dormia comigo no mesmo quarto e, quando, por alta noite, eu acordava, lá estava ela de joelhos... rezando...”. Na nota 174 do capítulo IV, Gilberto Freyre informa que este depoimento está publicado no volume intitulado *O momento literário* (Rio de Janeiro, 1910). (FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 437.)

⁸⁸ Em geral, as crianças recém-nascidas despertam, naqueles que as veem, sentimentos e lembranças relacionadas à sua própria origem: pais, avós, pátria, casa de infância, etc.

mães. “Casadas, sucediam-se nelas os partos. Um filho atrás do outro. Um doloroso e contínuo esforço de multiplicação. Filhos muitas vezes nascidos mortos – anjos que iam logo se enterrar em caxõezinhos azuis.”⁸⁹. Muitas mães morriam durante o parto,

sem tempo de criarem nem o primeiro filho. Sem provarem o gosto de ninar uma criança de verdade em vez dos bebês de pano, feitos pelas negras de restos de vestidos. Ficava então o menino para as mucamas criarem. Muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negra. Que não aprendeu a falar mais com a escrava do que com o pai e a mãe.⁹⁰

O corpo feminino explorado e o medo da morte, própria e do filho, atravessavam essa experiência precoce de maternidade. Mas o medo é emoção que vem em cadeia:

O isolamento árabe em que viviam as antigas sinhá-donas, principalmente em casa-grande de engenho, tendo por companhia quase exclusivamente escravas passivas; sua submissão mulçumana diante dos maridos, a quem se dirigiam sempre com medo, tratando-os de ‘Senhor’, talvez constituíssem estímulos poderosos ao sadismo das sinhás, descarregado sobre as mucamas e as molecas em rompantes histéricos; ‘passados adiante’, como em certos jogos ou brinquedos brutos. Sadistas eram, em primeiro lugar, os senhores com relação às esposas.⁹¹

Houve também outros medos impingidos, agora como medida educativa, castigo ou ameaça de castigo, para combater a enurese noturna das crianças. Gilberto Freyre, referindo-se a Imbert, em *Guia médica*, descreve a medida:

o medo consistia principalmente em dizer-se, em voz grossa, ao menino mijão, que o Mão-de-pêlo, o Quibungo ou o Negro Velho

⁸⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 443.

⁹⁰ Ibidem, p. 433.

⁹¹ Ibidem, p. 421. “Isolamento árabe” porque os portugueses, habitantes de uma península intercontinental, apresentariam traços étnicos também da África árabe, conforme lemos no primeiro capítulo de *Casa-grande & senzala*: “A indecisão étnica e cultural entre a Europa e a África parece ter sido sempre a mesma em Portugal como em outros trechos da Península. [...] O que se sente em todo esse desadorno de antagonismos são as duas culturas, a europeia e a africana, a católica e a maometana, a dinâmica e a fatalista encontrando-se no português, fazendo dele, de sua vida, de sua moral, de sua economia, de sua arte um regime de influências que se alternam, se equilibram ou se hostilizam.” (FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 67 e p. 69.)

havia de comer-lhe ou cortar-lhe a piroca. Medo que se fazia também à criança masturbadora.⁹²

Essas figuras também aparecem na canção de ninar, exercício prévio de ser criança no Brasil colonial. E vale perguntar se não há um racismo implícito nessa associação de uma ameaça à imagem do Negro Velho. Gilberto Freyre cita uma quadrinha registrada por Lindolfo Gomes:

Olha o negro velho
Em cima do telhado
Ele está dizendo
Quero menino assado.⁹³

E Lindolfo Gomes, em *Contos Populares – Narrativas Maravilhosas e Lendárias, seguidas de Cantigas de adormecer – Da tradição oral, no Estado de Minas*, comenta:

Quem se der ao estudo de tão evocadoras cantigas verá que, em muitas dellas, figuram seres mythicos, fantásticos e lendários (a *cóca*, o *papão*); figuras sinistras (o *negro velho* em cima do telhado); supertições.⁹⁴

Sobre o “negro velho”, Gomes completa com nota decididamente carregada de racismo: “Este *negro velho* é um symbolo do demônio, a quem o povo trata de *negro sujo*.”⁹⁵

Vemos um ambiente no qual predomina uma cadeia de medo e sucessivas submissões: da mucama à sinhá, dessa ao sinhô... Ou, como diz Gilberto Freyre, “macacos tomando a benção aos moleques do mesmo modo que estes aos negros velhos e os negros velhos aos senhores brancos.”⁹⁶ Ou as molequinhas e molequinhos, crianças de colo, proximidade sonora com colônia⁹⁷, submetidas a todo esse ambiente amedrontador do Brasil patriarcal e escravocrata.

⁹² FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 493. Nota 197 do capítulo IV.

⁹³ Ibidem, p. 410.

⁹⁴ GOMES, Lindolfo. *Contos Populares – Narrativas Maravilhosas e Lendárias, seguidas de Cantigas de adormecer – Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d. p. 98. Manteve-se a ortografia do texto consultado. Grifos do autor.

⁹⁵ Ibidem. p. 98. Manteve-se a ortografia do texto consultado. Grifos do autor.

⁹⁶ FREYRE, Gilberto. Op. Cit.. p. 43.

⁹⁷ O colo, parte do corpo, tem outra raiz, *collo*, diferente de colônia (*colo*). Porém, no nível do significante e enquanto território materno orgânico de cultivo de uma nova vida, a aproximação é possível. No capítulo II. O “*tantum ergo virado acalanto*”: o vigor da brasilidade retomarei esse ponto.

O estudo da canção de ninar brasileira deverá considerar este eixo emocional do medo e da raiva que atravessa não uma ou outra raça, mas toda e qualquer estrutura de dominação/submissão, sob pena de ver seu conhecimento reduzido às aparências idílicas e ingênuas dessas canções. Como explicita Gilberto Freyre:

parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples do escravo: do sistema social da escravidão. Da capacidade imensa desse sistema para rebaixar moralmente senhores e escravos.⁹⁸

E, acrescentamos, para adoecer, em sadismo/agressão/dominação e masoquismo/medo/submissão, os vínculos humanos de confiança e amorosidade necessários à formação de grupos solidários e coletivizados. Há que se considerar um ambiente impregnado de medos e terrores, mais ou menos sutis, gerador tanto de intimidades exacerbadas e de apego religioso, quanto de hostilidades e punições mútuas; de qualquer forma, sofrimentos. Tudo isso, substrato, também, das cantigas de ninar.

I. 3. Vestígios da escravidão na canção de ninar brasileira

I. 3.a. Lugar de dormir: desigualdade social

O lugar de dormir pode ser um indicador de desigualdades sociais. A expressão “nascer em berço de ouro”, por exemplo, metáfora para ser bem nascido, atesta isso, ou, também, “dormir sob a ponte”, expressão do desamparo social. José Leite de Vasconcellos, nas “Canções do berço”⁹⁹, analisa os “versos populares”, de uma cantiga recolhida em Tondela (Portugal):

Dorme, dorme, meu menino,

⁹⁸ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 397.

⁹⁹ Podemos considerar esse capítulo (inicialmente, como vimos, um artigo) um pequeno tratado, talvez o primeiro, das canções de ninar em língua portuguesa: estuda as origens, a história e a universalidade das canções; apresenta os termos utilizados em diversas línguas para designar o acalanto; descreve diferentes formas de embalar e trazer as crianças ao colo enriquecendo as descrições com a ilustração de diferentes berços encontrados em Portugal; propõe uma categorização das canções a partir das diferentes etapas do trabalho de adormecer crianças; diferencia a canção de berço (cantadas quando se embala ao berço) do acalanto (cantado quando se embala a criança ao colo); relaciona 180 canções portuguesas (incluindo variações), analisa o conteúdo, as figuras, a estrutura rítmica (métrica) e outros elementos das canções; apresenta algumas partituras; faz citações e discussões bibliográficas, mostra a origem etimológica de termos relacionados ao assunto.

Nesse bercinho dourado;
Vai dormir com Jesus Cristo
Um soninho descansado.¹⁰⁰

Vasconcellos explica que, embora berços dourados fossem móveis encontrados nas casas ricas antigas, nessa cantiga “não passa de mera aspiração, e hipérbole poética, porque os berços são geralmente muito modestos”¹⁰¹. A canção seria popular, primeiramente, porque quem canta é o povo. E o povo é aquele que não possui berço de ouro e aspira por ele. O filólogo, além de citar outras canções europeias em que esse motivo aparece (o material de que é feito o berço ou as riquezas com que “o povo [o] adorna mentalmente”¹⁰²), cita uma poesia popular portuguesa de Natal¹⁰³ que revela a distinção entre ricos e pobres:

Filhas d’homem rico
Em berço dourado
Só vós, meu Menino,
Em palha deitado.¹⁰⁴

O lugar de dormir é um motivo recorrente em vários registros (gráficos e fonográficos) de canções de ninar, encontrados por esta pesquisa. Na canção “Essa menina”, por exemplo, tal motivo aparece compondo uma relaxante paisagem rural (a menina dorme sob a rama, à sombra de uma árvore frutífera, a limeira) e, simultaneamente, como dissemos anteriormente, sugerindo uma possível situação de desamparo sócio-econômico (a menina não teria o privilégio de dormir na cama).

¹⁰⁰ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 823. Cantiga 22.

¹⁰¹ Ibidem, p. 865.

¹⁰² Ibidem, p. 866.

¹⁰³ O autor explica que “o povo transmudou” cantos natalinos em canção de berço “em virtude de assimilação que [...] ele estabelece entre a sacra família e a sua própria”. Veremos adiante que esta assimilação chega às canções brasileiras. (Ibidem, p. 864).

¹⁰⁴ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 865.

I.3.b. Canção – oração: proteção

Anterior à gravação de “Essa menina”, encontramos variações de alguns de seus versos no texto de uma canção, impresso no “Prefácio à 1ª edição” de *Casa-grande & senzala*:

Senhora Sant’ Ana,
ninai minha filha;
vede que lindeza
e que maravilha.

Esta menina
não dorme na cama,
dorme no regaço
da Senhora Sant’ Ana.¹⁰⁵

Essa versão é a expressão de um apelo materno a uma santa (“Senhora Sant’Ana”). Apelo, porque soma ao pedido (“ninai minha filha”) certa dose de sedução e atração do olhar da santa para a beleza da filha (“vede que lindeza/ e que maravilha”). A intensidade da solicitação materna às proteções celestes, em geral, é proporcional ao medo da morte do filho¹⁰⁶. Trata-se de um apelo a uma figura religiosa de origem cristã, importada das canções portuguesas. Em Valpaços, José Leite de Vasconcellos coletou: “Menino bonito/ Não dorme na cama/ Dorme no regaço/da virgem Sant’Ana.”¹⁰⁷. Santana era a avó materna de Jesus, representando uma proteção especial, dupla, digamos, por ser a mãe da mãe¹⁰⁸. A

¹⁰⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006. p. 39. O “Prefácio à primeira edição” desta obra apresenta duas datas: Lisboa, 1931 e Pernambuco, 1933.

¹⁰⁶ Aprofundarei esse tema nos tópicos **II.V.d.2. Melancolia e terror** e **II.V.d.3. As tristezas do cantador de acalanto: exemplos da pesquisa de campo e discográfica**.

¹⁰⁷ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 844. Cantiga 121.

¹⁰⁸ Aqui no Brasil, o orixá, divindade do candomblé, sincretizado com Sant’Ana é *Nanã Buruku* (ou, como na África: *Nàná Bùkùú* ou ainda *Nàná Brukung*). Segundo a pesquisa de Pierre Verger, *Nanã* “é considerada a mais antiga das divindades das águas, não das ondas turbulentas do mar, como Iemanjá, ou das águas calmas dos rios, domínio de Oxum, mas das águas paradas dos lagos e lamacentas dos pântanos. Estas lembram as águas primordiais que *Odùduà* ou *Òrànmyàn* (segundo a tradição de Ifé ou de Oyó) encontrou no mundo quando criou a terra.” (VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Editora Corrupio e São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 240.) Além de sua relação com os tempos primordiais, alguns aspectos de seu nome importam ao estudo das canções de ninar brasileiras: “Nanã” assemelha-se sonoramente ao substantivo da linguagem infantil “nana” e ao verbo “nanar” (dormir), que, segundo o *Dicionário Aulete Digital*, é “a ação ou resultado da ação de ninar”; e “Buruku”, complemento do nome da divindade utilizado no Brasil, é formado exclusivamente pela vogal *u*, vogal predominante em

cantiga registrada por Gilberto Freyre é, assim, uma espécie de oração materna, em que o regaço de Santana é superior, em proteção, à cama; consolo espiritual para os desamparos materiais da vida cotidiana e para os receios maternos em relação à sobrevivência da filha, neste caso. Como escreve Alfredo Bosi:

O culto dá sentido ao tempo redimindo-o da entropia cotidiana e da morte que cada novo minuto decreta sobre o anterior. Morte, onde está tua vitória?, este desafio que Paulo faz à grande inimiga em sua fala aos coríntios, é o sumo e a suma de todas as crenças.¹⁰⁹

I.3.c. Versão brasileira mais antiga: hostilidades

O texto brasileiro mais antigo, encontrado nesta pesquisa, no qual apareceram quadras com esse motivo do lugar de dormir, é um registro gráfico (letra e melodia) feito por Esther Pedreira de Cerqueira¹¹⁰ de uma canção que sua mãe cantava para ela dormir:

Canção de ninar n°2¹¹¹

Senhora Sant'Ana,
Ninai este menino.
Enquanto ele dorme
Não faz maravilha.

Este menino
Não dorme na cama
Dorme no regaço
De Senhora Sant'Ana.

Este menino
Não dorme na cama
Dorme na rede,
Debaixo da rama.

Maria lavava,

palavras (expressões, figuras e rimas) de muitas canções de ninar, como se verá no tópico **III.2. Murucututu: tudo em u** desta tese.

¹⁰⁹ BOSI, Alfredo. "Colônia, culto e cultura". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 19.

¹¹⁰ Esther Pedreira Cerqueira nasceu em 1885, na cidade de Salvador (Bahia). Se considerarmos que as canções eram transmitidas de geração em geração, talvez esta canção remonte à década de 1860, período da infância da mãe de Dona Esther, nascida em 1863. (Estas informações constam da "Introdução" do livro *Folclore Musicado da Bahia*. Cf. **Bibliografia**)

¹¹¹ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 4. Canção interpretada gentilmente por Suzana Salles. ANEXO D: PARTITURA DA CANÇÃO DE NINAR N°2 – *FOLCLORE MUSICADO DA BAHIA*.

José estendia.
Chorava o menino
Do frio que sentia.

Não chore, menino.
Não chore, meu amor,
Que a faca que corta
Dá golpe sem dor.¹¹²

Primeira quadra: “Maravilha”, hostilidade sutil

Nesta versão, a primeira quadra tem a mesma forma de oração à Sant’Ana que encontramos na anterior, mas não apelativa nem fundada no medo materno. Trata-se agora de um menino que, se dormir, não fará “maravilha”. A palavra “maravilha”, aqui, ganha seu sentido oposto: o menino, se dormir, não fará feiura (no sentido de traquinagens, bagunças). Assim, a voz que canta parece pedir descanso em relação às agitações em vigília do menino. Gerou-se um antagonismo entre o embalador e a criança embalada. Antagonismo poeticamente expresso na palavra “maravilha”, utilizada em seu antônimo. “Maravilha” oculta, assim, certa oposição: quem canta não diz abertamente, não explicita seu cansaço, nem sua possível irritação com o menino insone. Uma hostilidade leve e sutil.

Segunda e terceira quadras: Proteção para o desamparo social

A segunda e terceira quadras apresentam diferentes lugares de dormir: lugar natural (“debaixo da rama”), lugar primitivo (“na rede”), lugar de *status* social (“na cama”), lugar sobrenatural (“regaço de Sant’Ana”). Nas duas quadras o menino não dorme na cama; menino desamparado socialmente que é protegido por uma primitividade natural (rede sob a rama) ou por uma crença sobrenatural (regaço de Sant’Ana).

¹¹² “Canção de ninar nº2”. Domínio público. In: CERQUEIRA, Esther Pedreira de. *Folclore Musicado da Bahia*. Coleção Antônio Viana – volume I. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p. 32. Esta e outras canções do folclore baiano foram compiladas por Dona Esther e fizeram parte dos *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore* (Rio de Janeiro, 1951). Apenas posteriormente (1978) este material foi publicado na coletânea intitulada *Folclore musicado da Bahia*. A gravação do LP *Brincadeiras de roda, histórias e canções de ninar* baseou-se nessa coletânea e ocorreu, também, no final da década de 1970, sob a coordenação artística de Aluizio Falcão, com narração de Elba Ramalho e canto de Solange Maria e Antônio Carlos Nobrega. Este estudo utilizou a gravação em CD, realizada em 1983 (Cf. **Discografia**); como a “Canção de ninar nº2” não consta no CD, a cantora Suzana Salles gentilmente gravou-a para esta pesquisa.

Quarta quadra: Figuras do presépio

A quarta quadra, encontrada também na coleção de José Leite de Vasconcellos¹¹³, contém nomes próprios, Maria e José, que nos remetem às figuras cristãs, representantes da maternidade e paternidade do menino Jesus. Eles são apresentados juntos numa mesma atividade, cuidando das roupas. A continuidade entre a ação de uma e de outro (lavar e estender) sugere que o choro do menino é parte contínua da mesma cena: enquanto Maria (a mãe) lava, José (o pai) estende e o menino (o filho) chora porque está com frio. Podemos perguntar: o menino sente frio porque está sem roupa suficiente (escassez material)? Sem colo que o aqueça (escassez de atenção dos pais/adultos ocupados)? Ou sem ambos, caracterizando um cenário de pobreza coincidente com a condição sócio-econômica da Sagrada Família? Confirma-se aquela “assimilação” apontada por José Leite de Vasconcellos¹¹⁴, compreendida, aqui, como identificação das famílias “do povo” com a Sagrada Família. Acrescento que, no Presépio de Natal, o recém-nascido é colocado sobre uma manjedoura¹¹⁵, representação de pobreza e de simplicidade. Além disso, a criança não aparece chorando de frio, talvez porque esteja sendo aquecida pelos bafejos do boi e do burro.

Presépio: figuras artesanais brasileiras

¹¹³ Cantiga 131: “Maria lavava,/São José estendia,/ O menino chorava/ com frio que fazia.” (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 845. Conforme nota de rodapé n.7, a cantiga foi extraída do livro *O povo Português*, de Th. Braga.)

¹¹⁴ Cf. nota 103, do tópico **I.3.a. Lugar de dormir: desigualdade social**.

¹¹⁵ Manjedoura, em francês, é *crèche*, palavra que também significa, como no português, local onde ficam as crianças pequenas diurnamente, enquanto suas mães trabalham. Mas, em português, também dizemos “berçário” para locais que abrigam nenês. Em São Paulo, observa-se que, em geral, a diferença de uso entre uma ou outra palavra se dá pelo nível sócio-econômico: creches atendem crianças de um nível econômico inferior às atendidas no berçário. Mais uma vez, a distinção sócio-econômica que vem do berço... Ou da manjedoura!

O presépio, como escreve Françoise Dolto, invenção de “um grande poeta intimista: São Francisco de Assis, *hippie*, doce e genial” ¹¹⁶, é

o psicodrama da natividade em que o mundo cósmico atualizado festeja o bem-aventurado nascimento, recolocando em seu lugar humilde os homens necessários – não somente o pai e os pastores, mas também a pobreza e a criação alimentadora, o boi e o asno, e os presentes para a alegria de todos os sentidos: luz, os perfumes, o alimento dos corpos, os cordeiros e o queijo.¹¹⁷

A representação do nascimento de Jesus – na estrabaria ou na gruta/lapinha, com o recém-nascido deitado sobre palha ou na manjedoura, com Maria e José, com os pastores e os reis magos, com o anjo e a estrela guia, com os animais: o galo, o *boi*, o burro e as ovelhas – é um cenário frequente em todo Brasil, parte fundamental das visitas domiciliares em festas populares como as Folias de Reis e as Pastorinhas, aparecendo também em canções de ninar. No CD *Baile do menino Deus*, por exemplo, encontra-se uma cantiga em que uma brincadeira vocal, de imitação dos sons emitidos pelos animais do presépio, remete ao núcleo temático do Natal (o nascimento de Cristo em Belém):

Cantiga para acalantar o menino¹¹⁸

O galo canta: - Cristo nasceu!
E o boi muge: - Onde? Onde?
E o carneiro berra: - Belém, Belém.

A ovelha traz a lã
Com o orvalho da manhã
Para alegrar o menino
Uma cabra toca o sino.
E a cantora sabiá
Se esgoela de cantar.

A aranha costureira
Tece uma roupa ligeira.
A galinha põe um ovo
que bem serve para o almoço.
E a vaca o que é que quer?
Trazer leite com café.

¹¹⁶ DOLTO, Françoise. “A gênese do sentimento materno: esclarecimento psicanalítico da função simbólica feminina”. In: *No jogo do desejo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984. p. 198.

¹¹⁷ Ibidem, p. 198.

¹¹⁸ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 5.

Se o menino não se cala
Nem se a borboleta embala
A mãe sabe consolar
Dando o peito prá mamar.¹¹⁹

Um acréscimo: Mário de Andrade recolheu, em São Paulo, uma variação do texto da quarta quadra da versão mais antiga¹²⁰, em que o caráter religioso de José, Maria e o menino é mais explícito porque dado pelo tratamento “Nossa Senhora” para *Maria*, pela forma sincopada de *santo* em “São José” e pelo uso do substantivo próprio *Jesus* em “Menino Jesus”. Além disso, este acalanto também traz a quadra com o motivo da faca que corta sem causar dor, que será analisado a seguir:

Acalanto¹²¹

Não chores, meu menino,
Não chores, meu amor!
A faca que corta,
Dá talho sem dor!

Nossa Senhora lavava,
São José estendia,
Menino Jesus chorava
Do frio que fazia.¹²²

Quinta quadra: Motivo da “faca que corta dá golpe/talho sem dor”

Retomamos a versão recolhida na Bahia: nos dois primeiros versos da quinta quadra, ocorre uma resposta afetiva ao choro do menino (“Não chore, menino/ não

¹¹⁹ MADUREIRA, José Antônio. (música) - BRITO, Ronaldo Correia de. LIMA, Francisco Assis de Souza (letra). “Cantiga para acalantar o menino”. IN: *Baile do menino Deus*. Coordenação artística: Aluízio Falcão. São Paulo: Gravadora Eldorado, ©1983/©1996. CD: Faixa 3.

¹²⁰ Variações destas quadras divulgam-se por outras regiões do Brasil. A *Missão de Pesquisas Folclóricas* coordenada por Mário de Andrade, registrou-as em Belém (PA), em 30 de junho de 1938, no seguinte acalanto: “Dorme, menino, que eu tenho o que fazer/ Vou lavar, vou engomar camisinha prá você./ / Nossa Senhora lavava, São José estendia/ O menino chorava do frio que fazia./ / [...]”. Transcrição realizada pela pesquisadora. (“Dorme menino qu’eu tenho que fazer”. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 6 – Pará e Minas Gerais. faixa 1.) ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 6.

¹²¹ ANEXO E: “ACALANTO” – PARTITURA RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE – Figuras do presépio/motivo da faca.

¹²² “Acalanto”. In: ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Discoteca Publica Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). Coleção Mário de Andrade. p. 13. Embora não conste a data de coleta, Oneyda Alvarenga informa, na apresentação à “Coleção de Mário de Andrade”, que esta publicação contém o material folclórico doado em 1936, por Mário de Andrade à Discoteca Pública de São Paulo.

chore, meu amor”), mas antagonicamente, no terceiro verso, aparece um elemento ameaçador (“faca que corta”), e o antagonismo se potencializa ao máximo no quarto verso (“dá golpe sem dor”): trata-se, na melhor das hipóteses, de uma contradição, pois um golpe sempre causa dor. Ou, na pior das hipóteses, trata-se de uma ameaça de morte, pois, sem dor, apenas se for um golpe mortal ou um golpe dado em alguém que esteja inconsciente. O ressurgimento de um antagonismo elevado a essa potência coloca em evidência, talvez, o que na primeira quadra se ocultava sob o “maravilha”: a impaciência e a irritabilidade do adulto, acumulado de tarefas, precisando do sono da criança para liberar-se para a outra atividade.

Em resumo, nesta versão baiana, identificamos outros elementos, além do lugar onde se dorme, que expressam desequilíbrios sócio-culturais refletidos sobre a relação adulto, pais ou não, e crianças, filhos ou não, envolvidos na situação do embalo: as crenças religiosas compensatoriamente atenuantes da desproteção sócio-econômica; a primitividade natural como modo protetor; as atividades (domésticas) adultas, relacionadas a um possível desamparo material e psicoafetivo infantil; e traços de hostilidade do adulto em relação à criança, que podem ser mais sutis, como no antagonismo embutido em “maravilha”, ou mais explícitos, como na ameaça insinuada da “faca que corta/ dá golpe sem dor”. Tanto em um como em outro caso, hostilidade que parece associada à sobrecarga de tarefas e ao cansaço do adulto, ambos geradores de uma oposição ao estado de vigília da criança.

I.3.d. Sobrecarga de trabalho e hostilidade

Há uma canção paraibana, recolhida pela Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Mário de Andrade, em que se identifica mais nitidamente a intersecção entre o trabalho e o cansaço do adulto (neste caso, a mãe) e a hostilidade para com a criança:

Vai dormir, menino¹²³

Vai dormir menino, tua mãe tem o que fazer
Vai lavar e engomar camisinha prá você.
Tu tu ru ru chorava eu, chorava tu
Tu tu ru ru os anjinhos dormem nus.¹²⁴

Os anjinhos, por dormirem nus, dispensam vestes e os cuidados com elas – coisas e ações mundanas. Diferencia-se, neste texto, o modo de existência angelical do modo humano – menino e mãe, igualados nos seus deveres imperativos (“vai dormir”, “vai lavar e engomar”) e nos seus lamentos (“chorava eu, chorava tu”). Mas o termo “anjinhos” gera uma ambiguidade: é forma afetiva de tratamento e refere-se também às crianças pequenas que faleceram¹²⁵.

Como forma afetiva de tratamento, um exemplo encontra-se no texto da canção de ninar “Meu anjo sim”, de Sandra Peres e Zé Tatit:

Meu anjo sim¹²⁶

Não sei se tu tens um anjo
que eu tenho um anjo sim
meu anjo é um pequenino
que agora vai dormir

Dorme meu anjo lindo
meu pequeno serafim
que o sono vem vindo
prá levar você de mim

Porque está na hora
na hora de dormir
dorme meu pequenino
dorme meu querubim.¹²⁷

Como exemplo da utilização de *anjinho* para a criança pequena que morreu, Sebastião Salgado escreve sobre a fotografia que fez no Ceará, em 1983:

¹²³ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 7.

¹²⁴ “Vai dormir, menino”. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio, Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 5 – Paraíba e Maranhão, faixa 17. Recolhido em João Pessoa, Paraíba, em 19 de maio de 1938.

¹²⁵ É conhecida a expressão “morreu anjinho” para dizer que morreu ainda criança. Também se usa como forma velada de referência a fetos abortados.

¹²⁶ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 8.

¹²⁷ PERES, Sandra e TATIT, Zé. “Meu anjo sim”. In: *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. Produção: Sandra Peres e Paulo Tatit. São Paulo: Salamandra, 1994. CD: faixa 19. Letra extraída do encarte.

Segundo a crença popular do Nordeste, quando morrem anjinhos, ainda não acostumados com as coisas da vida e quase sem conhecer as coisas de Deus, é preciso que os seus olhos sejam mantidos abertos para que possam encontrar com mais facilidade o caminho do céu. Pois, com os olhos fechados, os anjinhos errariam cegamente pelo limbo, sem nunca encontrar a morada do Senhor.¹²⁸

Sebastião Salgado

Em “Canções do Berço”, José Leite de Vasconcellos, analisando a presença da figura do anjo nas canções de ninar, escreve: “É notável que a mãe declare nas nossas canções [portuguesas] que há-de mandar o menino para os *Anjos*, pois que, segundo a concepção popular, ir *para os Anjos* ou *para os Anjinhos* é morrer” ¹²⁹. Assim, em “os anjinhos dormem nus”, encontramos novamente uma insinuação de ameaça em que se reconhece a potencialidade destruidora do adulto sobre a criança. Estamos no campo do poder do maior e mais forte sobre o menor e mais frágil. Dimensão cruel e assustadora – esta de se poder matar um filho pequeno – especialmente quando desvinculada de sua outra face, que não é o amor incondicional de mãe, mas o compromisso radical materno/paterno com o porvir, com o sentido e com a dignidade da vida de um novo ser humano.

José Leite de Vasconcellos, insatisfeito com as explicações dadas pelas mães – de que, nas canções de ninar, entregavam seus filhos aos anjos para que os

¹²⁸ SALGADO, Sebastião. *TERRA*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 140. Nota com comentário sobre a foto 69.

¹²⁹ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 874. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

criassem – e rumando para sua conclusão – de que as figuras angelicais também aparecem para ameaçar as crianças insones –, escreve: “No estudo porém da literatura popular devemos alargar o mais possível a nossa investigação, porque o que às vezes parece suficiente, torna-se insuficiente noutras circunstâncias.”¹³⁰ Aproveito esta advertência do estudioso e indago: nas circunstâncias brasileiras – sociedade na qual as experiências de trabalho, de maternidade e paternidade ficaram profundamente marcadas pelos sofrimentos gerados com a escravidão, pela exploração da energia vital e violação dos corpos femininos e masculinos, pela objetificação dos seres humanos que, nascidos ou tornados escravos, serão vendidos como peças, desconsiderados em seus vínculos afetivos e em sua história; pelo ambiente impregnado de medos e raivas, revoltas e castigos; pelas invasões culturais que fizeram desaparecer povos, línguas, mitos e valores nativos – nessas circunstâncias iniciais da história do Brasil, as figuras de anjos aparecem nas canções de ninar apenas como proteções ou ameaças para adormecer? Como recurso disciplinar do sono infantil? Ou há outros sentidos aí envolvidos, por exemplo, tornar-se anjo como fuga dos sofrimentos, alívio da dor, busca de saída para um futuro pouco ou nada promissor? Seria a canção de ninar brasileira também um canto trágico de liberdade? Refarei essas perguntas à luz do que escreveu Alfredo Bosi:

Como o Eros platônico, que é filho da Riqueza e da Penúria, não sendo uma nem outra, mas vontade de livrar-se do jugo presente e ascender à fruição de valores que não pereçam, assim o labor simbólico de uma sociedade pode revelar o negativo do trabalho forçado e a procura de formas novas e mais livres de existência. Os ritos populares, a música e a imaginária sacra produzidas nos tempos coloniais nos dão signos ou acenos dessa condição anelada.¹³¹

A canção de ninar, que reúne um pouco de “rito popular”, de “música” e de “imaginária sacra”, particularmente a canção de ninar brasileira, marcada pela experiência da escravidão, não revelaria o “negativo do trabalho forçado” e dos horrores cotidianos da dominação? Não revelaria também a “procura de formas livres de existência”? Ouviremos, no próximo tópico, o canto de Dona Saitinha,

¹³⁰ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 875.

¹³¹ BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 30.

recolhido recentemente em pesquisa de campo, que atesta essa linha de interpretação.

I.3.e. Versão brasileira mais recente: um outro sentido

A versão brasileira mais recente, encontrada por essa pesquisa, de uma canção composta por estrofes que reúnem imagens sacras (figuras de anjos e santos), o tema do local de dormir associado à pobreza e à riqueza e o motivo da faca que corta sem causar dor, é bastante semelhante à versão mais antiga, registrada por Esther Pedreira Cerqueira¹³². Nesta versão mais recente, porém, o motivo da faca que corta sem causar dor aparece seguido de dois versos “avulsos” (fora da quadra) e “originais” (não encontrados anteriormente por esta pesquisa): “Livrando meu anjo/daquele pavor”. Tais versos, ali inseridos, completam o sentido que penso estar oculto nas outras variações até aqui analisadas para os versos: “a faca que corta/dá golpe (ou talho) sem dor”; merecendo, assim, nossa atenção.

Escreve Alfredo Bosi:

Cabe à interpretação buscar o sentido cultural do movimento expressivo, dizendo de qual percepção parte e para quais valores se inclina o artista quando retoma um traço ou uma palavra.¹³³

Embora Dona Saitinha cante, mas não seja artista, no sentido formal da palavra, podemos estender essa busca, apontada por Bosi, à interpretação da canção por ela entoada, identificando a percepção da qual parte e os valores para os quais se inclina ao cantar palavras, motivos e símbolos de origem portuguesa, atribuindo-lhes um novo sentido, este sim, expressão brasileira.

Esta canção foi registrada no mês de setembro de 2010, em uma praia perto de Paraty, cidade portuária construída no período colonial, que dava vazão ao ouro trazido de Minas Gerais e onde ocorria também comércio de escravos. O local chama-se Praia Panema¹³⁴ e a cantora, repito, Dona Saitinha, uma senhora caçara,

¹³² Conforme tópico **I. 3.c. Versão brasileira mais antiga: hostilidades** (p. 47).

¹³³ BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 53.

¹³⁴ Também chamada de Praia Ipanema ou Itanema. Comenta-se por toda aquela região que ali e nas praias vizinhas (Paraty-Mirim, Pouso da Cajaíba, Calheus, Praia Grande, Saco do Mamangá)

que explicou que ouvia sua mãe cantar para seu irmão menor dormir “uma música quase que nem reza...”¹³⁵.

Antes de apresentar a canção, é importante dizer que encontrei um indício de que alguns versos dela poderiam mesmo ter vindo de uma oração. Em *Narrativas populares – estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*, Elias Xidieh apresenta uma oração que identificou com o título “Nossa Senhora lavava roupa”. Informa Xidieh que esta oração era cantada pela procissão, antes da meia-noite, na véspera de São João, na cerimônia de lavagem do santo. Ele registrou esse texto em três cidades do interior paulista – Taiaçu, Taiúva, Taquaritinga – e informa que, na última delas, a primeira parte da oração era utilizada como canção de ninar ¹³⁶.

Dona Saitinha cantou ¹³⁷:

Senhora lavava,
José estendia,
Menino chorava
com o frio que fazia.

Não chora, menino,
não chora, o meu anjinho,
que a faca que corta
é um golpe sem dor.

Livrando meu anjo*
daquele pavor.*

O filho de rico
em cama forrada,
e vós, meu menino,
em palha deitado.

Olhais(sic) para o céu,
virus(sic) uma cruz
com cama e travesseiro

aportavam navios negreiros, de onde desciam os escravos sobreviventes que seriam engordados e preparados para serem vendidos em Paraty.

¹³⁵ Trecho do depoimento de Dona Saitinha, 62 anos, à pesquisadora. Praia Panema, Paraty (RJ). 06 de setembro de 2010.

¹³⁶ XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares, estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. pp. 44,45. ANEXO F: CANTO-ORAÇÃO: POSSÍVEL FONTE DE UMA CANÇÃO DE NINAR.

¹³⁷ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 9. Observar na terceira estrofe, o uso do pronome pessoal endereçando o corte, no verso: “que a faca te corta”.

para o menino Jesus.¹³⁸

Nas análises anteriores – da canção “Essa menina” do CD *Brincadeiras de viola*, das quadras da canção de ninar do “Prefácio à 1ª edição” de *Casa Grande & Senzala*, e da versão brasileira mais antiga e publicada no *Folclore musicado da Bahia* – já foram abordados vários elementos que aparecem nesta versão cantada por Dona Saitinha. Além disso, foram sendo apontadas as matrizes portuguesas da maioria deles. Não encontrei, na coleção de José Leite de Vasconcellos, os versos “avulsos” nem os versos “a faca que corta/dá golpe sem dor”, mas encontrei duas canções de ninar que trazem o motivo de algo que corta, com ou sem dor. Canções que merecem nossa atenção porque permitem distinguir melhor a originalidade desse motivo nas variações brasileiras:

Com dor:

Porque choras, meu menino?
Porque choras, meu amor?
As tuas lágrimas, meu menino,
Cortam o meu coração com dor.¹³⁹

Vasconcellos apresenta essa canção no sub-ítem “Canções do choro e da doença”, de sua coleção. Ou seja, neste caso, a cantora (mãe ou não) sente-se compadecida pelo estado choroso e/ou doentio da criança. Situação bastante diferente da irritabilidade e do cansaço do adulto, apontados anteriormente. Trata-se de um texto em discurso direto, rimado e coeso: o primeiro verso interroga o receptor de maneira pessoal, “meu menino”; o segundo enfatiza a interrogação, aproximando afetivamente o receptor, através do tratamento “meu amor”; os terceiro e quarto versos constroem uma oração simples e afirmativa que apresenta a consequência do choro. Assim os elementos são organizados e expressos de forma clara: o choro do menino corta com dor o coração da cantora.

¹³⁸ Versos cantados por Dona Saitinha à pesquisadora. Praia Panema, Paraty (RJ), em 06 de setembro de 2010. A transcrição da entrevista e da canção foi feita pela pesquisadora. Os asteriscos (*) indicam os versos que estou denominando “avulsos”. Na última quadra: onde se lê “virus” entenda-se: vereis.

¹³⁹ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 844. Cantiga 118. Esta canção foi colhida em Bragança (Portugal).

Sem dor:

Na próxima canção, encontraremos as “navalhinhas que cortam sem dor”. Esta canção encontra-se em José Leite de Vasconcellos, no “Apêndice – cantigas obtidas já depois de coordenada e composta na tipografia a coleção precedente”, e a única informação complementar que se tem é que foi colhida em Alandroal (Portugal):

Nossa Senhora lavava
São José ‘stendia,
E o Menino chorava
do frio que fazia.

Calai-vos, mê menino,
Calai-vos, mê amor,
Qu’isto são navalhinhas
que cortam sem dor.¹⁴⁰

Nessa versão, sentimos os *cortes* nas próprias formas sincopadas de grafar as palavras que, possivelmente, reproduzem as pronúncias cantadas em (e)’*stendia*, *mê(u)*, *qu’(e)isto*; no significado do verbo *calar* que, neste contexto, pode ser compreendido como *cortar o choro*; na ocultação da conjunção causal *porque* em *qu’isto*; e, em “navalhinhas”, objeto cortante. Versão desconjuntada, geradora de ambiguidade, que parece refletir um sadismo: a cantora ameaça a criança revelando o objeto que corta (“navalhinha”), mas oculta (ou falseia) o seu poder de provocar dor (“cortam sem dor”). Mensagem dupla. Aqui, as navalhinhas são cantadas como ameaça ao menino que não para de chorar e deve se calar.

Voltemos, agora, ao texto cantado por Dona Saitinha. O primeiro verso da segunda estrofe pede ao menino, que na quadra anterior chorava de frio, que não chore. Como nas versões portuguesas, é um verso construído em discurso imperativo direto, mas, diferente delas, trata-se de uma oração negativa: “Não chora, menino,/não chora, o meu anjinho”. Um sinal de força de oposição que se expressa através do modo verbal imperativo negativo. No segundo verso, o pedido

¹⁴⁰ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 858. Cantiga 175. Canção colhida em Alandroal (Portugal). Manteve-se a ortografia do texto consultado.

é enfatizado e dirigido ao “meu anjinho”, tratamento afetivo e figura carregada da ambiguidade vivo/morto, como apontei anteriormente. O terceiro e quarto versos apresentam o motivo da faca que corta sem causar dor, golpe mortal, como analisado anteriormente, mas, agora, será ressignificado a partir da inserção dos versos “avulsos” e “originais”. Tais versos não se dirigem mais ao “meu anjinho”; constroem, numa sintaxe consecutiva, a narrativa do que acontece com o “meu anjo” depois do golpe sem dor: ele é libertado “daquele pavor”. Sob esses versos parece ocultar-se a justificativa de um provável infanticídio: libertar a criança “daquele pavor”, matando-a sem dor. O oposto do sadismo, o oposto da ameaça disciplinar para inibir o choro; aqui, a faca que corta sem causar dor salva “daquele pavor”. De que pavor?

Lilia Moritz Schwarcz, depois de descrever os castigos e punições aos escravos brasileiros, descreve, no tópico intitulado “A conquista da liberdade: a rebelião de cada um”¹⁴¹, as reações coletivas (insurreições, revoltas, assassinatos, formação de quilombos) e individuais dos escravos: as fugas, “ato desesperado de liberdade”¹⁴²; os suicídios corriqueiros¹⁴³; e os abortos, que “significavam a *negação* mais imediata do cativeiro por parte da mãe escrava, que tirava a vida de seu filho, mas o libertava dos grilhões.”¹⁴⁴ Acrescento a esta lista de reações individuais aos horrores da escravidão, o infanticídio. O foco, aqui, não é o ato de matar um filho/uma criança, mas sua expressão no motivo da “faca que corta e dá golpe/talho sem dor”; motivo recorrente, portador de um sentido peculiar no Brasil e ainda vivo nas nossas tradições populares, como atesta o canto de Dona Saitinha.

Sublinhei a palavra *negação*, no texto de Schwarcz, porque ela retoma o sentido de força opositora, anteriormente apontado nos versos “Não chora, meu menino,/Não chora, meu anjinho”, e converge para o núcleo significativo do motivo analisado: a afirmação da dignidade da vida humana, através da oposição radical

¹⁴¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil.” IN: *Negras Imagens: Ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Souza (organizadoras). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Estação Ciência, 1996. pp. 24-27.

¹⁴² Ibidem, p. 24.

¹⁴³ Ibidem, p. 24.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 24.

materna à sua inviabilidade. Um *não* que diz *sim* ao valor da dignidade humana; uma negação que reafirma a vida em sua plenitude. E, encerrando a interpretação das quadras recordadas por Dona Saitinha, se na Terra não há “cama forrada” para o menino que chora de frio, a mãe aponta para o Céu (“olhais (sic) para o céu”), onde se avista “uma cruz” – símbolo cristão que lembra a tortura, morte e ressurreição de Jesus – “com cama e travesseiro” para o menino humano divinizado e salvo, pelo olhar da mãe, em Menino Jesus¹⁴⁵.

“Aplicação da chibata”, Jean-Baptiste Debret

Na canção de ninar brasileira, concluímos, replicam-se figuras e motivos europeus do sadismo e da ameaça para fazer dormir, mas há mais: ela acentua traços de terror por originar-se em meio às invasões – à ocupação violenta e violadora de corpos e povos – e em meio aos horrores do sistema escravocrata que inauguraram o Brasil. E, como evidenciou o canto de Dona Saitinha, há mais ainda: a canção de ninar brasileira canta e guarda a voz feminina que anseia a liberdade e a dignidade humanas para si e para as novas criaturas que chegam neste mundo.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Vale notar a presença da palavra “vírus”, que parece resultante do esforço voluntário da cantora para estabelecer rima com *cruz* e *Jesus*, e que acaba por “contaminar”, seguindo o rastro semântico de vírus, a ação de ver. Vírus, agentes patológicos externos ao organismo, podem ser associados, aqui, à importação forçada de elementos culturais simbólicos cristãos (*cruz* e *Jesus*) e linguísticos portugueses (a conjugação do verbo *ver*, na segunda pessoa do plural, no futuro do presente).

¹⁴⁶ Não à toa o nome da primeira lei rumo ao fim da escravidão no Brasil: Lei do Ventre Livre (1871). A Lei Áurea será promulgada dezessete anos depois, em 1888.

I. 3.f. “Xô, xô, passarinho” e “Xiu, Xiu, menino”: espanto

Retomamos, aqui, aquela “antiga voz feminina do Brasil”, identificada na canção “Essa menina”, referida no início deste capítulo. Voz que, como dissemos, canta, para adormecer, uma verdade brasileira, despertando-nos para uma situação de desequilíbrio social no país. Nesta retomada completamos a análise de “Essa menina”¹⁴⁷: o que poderia ser uma cena idílica – paisagem rural em que a menina dorme à sombra da ramagem de uma limeira, enquanto uma mulher a embala e canta – inverte-se em tom de medo e oposição, no primeiro verso da segunda estrofe: “Xô, xô, passarinho”. Literalmente, espanto!¹⁴⁸ “Xô” é, mais uma vez, elemento de negação, interjeição que expulsa e exclui. “Xô, xô, passarinho” é o verso que inverte a cena e inaugura uma divisão. A cantadora deve espantar o passarinho, negar sua presença, sob a ameaça do castigo de Iaiá.

A oposição ao passarinho pode receber outras interpretações mais espiritualizadas, se relacionarmos pássaros e anjos¹⁴⁹, como seres alados e cantores ou mais sexualizadas, se considerarmos a linguagem infantil que associa passarinho ao órgão sexual masculino. No cruzamento de todas essas linhas interpretativas, espantar passarinho é afastar o que dissemina e faz amor, o que liberta e faz criar, o que canta e faz beleza. Em “Essa menina”, a voz feminina que canta espantando passarinhos prenuncia os gestos fundadores de uma sociedade desigual e desumana.

Estudarei a presença dos pássaros nas cantigas de ninar no capítulo **III. Murucututu: de terra, água, ar e de terror**. Por enquanto, aponto um contraste: há canções em que se espantam os pássaros porque seus cantos perturbam o adormecimento, mas há aquelas em que são evocados porque seus cantos acalmam e propiciam o sono. Entre as primeiras, podemos citar a lista de aproximadamente dez cantigas de ninar portuguesas, apresentadas por José Leite

¹⁴⁷ O texto de “Essa menina” encontra-se no tópico **I. 1. Sobre a ingenuidade das canções de ninar** (p. 32).

¹⁴⁸ Lembramos do “espantalho”, boneco confeccionado para afastar passarinhos em hortas e nas pequenas plantações.

¹⁴⁹ Os anjos, na iconografia da tradição judaico-cristã, são frequentemente representados portando instrumentos musicais (harpas, alaúdes, pandeiros e outros) e/ou cantando.

de Vasconcellos, em que figuram passarinhos, pombinhos, rouxinóis, pintassilgos; todas espantando-os em quadras como esta de Alentejo (Portugal):

Vai-te embora, passarinho,
De cima dêsse loireiro,
Deixa dormir o menino
O seu soninho primeiro.¹⁵⁰

Cito, também, uma cantiga da nossa tradição infantil, “Xô, Pavão”¹⁵¹, que será aproveitada esteticamente por Jorge de Lima, encerrando o poema “O mundo do menino impossível”. Poema que, a propósito, expressa a criatividade inquieta do menino brasileiro. Força criativa – quase impossível, se mantido o brincar na hora certa¹⁵² com “os brinquedos perfeitos”¹⁵³ – que preserva a autenticidade da cultura da infância no Brasil:

O mundo do menino impossível

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos

Mas ainda vela
o menino impossível
aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
dormem
acalentadas
por Mãe-negra Noite.
O menino impossível
que destruiu
os brinquedos perfeitos

¹⁵⁰ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 842. Cantiga 112. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

¹⁵¹ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 10.

¹⁵² Neste poema, como se lerá, as “crianças mansas”, que já dormem, são o contraponto para o “menino impossível”, que ainda não dormiu.

¹⁵³ LIMA, Jorge de. “O mundo do menino impossível”. In: *Poesia Completa – Poemas*. Volume único. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. p. 203.

que os vovôs lhe deram:

o urso de Nürenberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as *poupées de Paris aux*
cheveux crépés,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,
a caixa de música checoslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U.S.A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.

O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel,
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos
são bois...”
“Faz de conta...”
“Faz de conta...”

E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...

e os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéu de couro...

E as pedrinhas balem!
Coitadinhas das ovelhas mansas
longe das mães
presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite
no mundo que o menino impossível
povoou sozinho!

A mamãe cochila.
O papai cabeceia.
O relógio badala.

E vem descendo
uma noite encantada

da lâmpada que expira
lentamente
na parede da sala...

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado!¹⁵⁴

A cantiga que encerra este poema de Jorge de Lima é uma variação brasileira de uma matriz que, em Portugal, também possui muitas variantes. José Leite de Vasconcellos agrupou tais variantes sob o título “Ninguém acorde esse menino”¹⁵⁵, todas elas espantando pássaros ou figuras de terror, especialmente o Papão. O Pavão da cantiga brasileira, talvez tenha vindo de uma aproximação sonora com a figura portuguesa, Papão, ponto que será abordado posteriormente¹⁵⁶. Aqui, sublinho esse modo de espantar, o “Xô! Xô!” (ou “Chô, Chô”), que inicia a variação brasileira e que equivale ao “Xiu, Xiu” (ou “Chiu, Chiu”) dirigido às crianças, pedindo-lhes silêncio. A aproximação entre uma e outra interjeição ocorreu-me a partir do depoimento de Irmã Ancilla. Depoimento que, de forma simples, expõe atitudes educativas e aponta o valor de histórias e canções contadas e cantadas para crianças ¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Lima, Jorge de. “O mundo do menino impossível”. In: *Poesia Completa – Poemas*. Volume único. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. pp. 203-205. Manteve-se a diagramação desta edição.

¹⁵⁵ O autor de “Canções do berço” subdivide o tópico “IV. Cantigas do regaço e do berço” em quatros grupos: “a) Quando o menino começa a dormir”, “b) Depois que o menino adormeceu”, “c) Ninguém acorde o menino” e “d) Canções do chôro e da doença”. (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 826-844.)

¹⁵⁶ Ver tópico **III. 1.c. A substituição do Acutipuru pela Murucututu: aproximação do terror**. Vale acrescentar que o “Pavão” é figura marcante na literatura oral, especialmente nos cordéis nordestinos, por exemplo, nos romances do Pavão Misterioso.

¹⁵⁷ O depoimento de Irmã Ancilla, 67 anos, foi recolhido em 23 de abril de 2008, no Mosteiro do Encontro, em Mandirituba (PR).

Irmã Ancilla, cujo nome nos remete coincidentemente ao poema “Ancila Negra”, de Jorge de Lima¹⁵⁸, é monja beneditina. Agnes, seu nome de nascimento, é uma senhora negra, nascida na Zâmbia (África), em 1940 e, à época de sua entrevista, estava a menos de um ano no Brasil (chegou em 2007). Parte de sua infância passou na Zâmbia e parte, no Congo. Seu pai trabalhava como pedreiro e missionário, sua mãe como dona de casa. Agnes auxiliava sua mãe a cuidar dos irmãos menores (ela é a quinta filha de uma família de 15 irmãos) e cantava, para embalá-los, o que ouvia e aprendia com sua avó, sua mãe e sua tia. Perguntada sobre a dificuldade de lembrar as canções, ela respondeu: “Eu não precisei lembrar tanto, porque é natural. A gente cresceu com isso, cantei pros meus irmãos que cresceram com isso também. É do coração. O meu povo sempre cantava. Cantava para trabalhar e quando chegava a noite, ao redor do fogo, cantava e contava as histórias do dia... Contar história sobre o respeito é melhor do que dizer: – Seja respeitoso. Assim também cantar para criança dormir. Você não precisa dizer: Xiu, Xiu! Você canta e ela dorme.”¹⁵⁹ Irmã Ancilla propõe um gesto, o cantar, que, ocupando o espaço com palavras e sons ritmados, dispensa o sobre-esforço disciplinar de fazer calar, para adormecer as crianças. Nesse sentido, a interjeição “Xiu! Xiu!” dirigida a elas equivale ao “Xô, Xô!” dirigido aos pássaros. Ambos espantam e causam espanto¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Ver tópico **I. 1. Sobre a ingenuidade das canções de ninar**. No *Angelus Domini* (Anjo do Senhor), oração da tradição católica, Maria se autodenomina *ancilla*: *Ecce ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum*, cuja a tradução no Evangelho de São Lucas (I, 26 a 38) é: “Eis aqui a escrava do senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra”. O trecho em latim foi retirado do livro de orações *Come gli Angeli*. (BRUNELLA, Natale. *Come gli Angeli*. Varese: La Tipografia Varese, s/data. p. 5.)

¹⁵⁹ Trecho do depoimento de Irmã Ancilla, Mosteiro do Encontro, Mandirituba (PR), em Abril de 2008. Transcrição da pesquisadora.

¹⁶⁰ Estendendo um pouco mais a abrangência das interjeições que espantam, lembramos a canção “Xô, xúá, cada macaco no seu galho”, de Riachão, gravada por Gilberto Gil (em 1972, no LP: *Expresso 2222*) e por ele e Caetano Veloso (em 1993, no CD: *Tropicália 2*). Lembramos também que a mesma canção foi gravada por esses intérpretes em um compacto, no ano de 1972, quando voltaram para o Brasil, depois do exílio em Londres, marcando, portanto, o momento de reocupação do lugar (“galho”) que lhes era próprio – a Bahia, o Brasil – e expulsando (“Xô”) os que os haviam expulsado – o governo militar. Além desse caráter político, especialmente reforçado pelo contexto de gravação da canção, sublinho o conflito racial nela presente: “Xô xúá/Cada macaco no seu galho/Xô xúá/Eu não me canso de falar/Xô xúá/O meu galho é na Bahia/Xô xúá/O seu é em outro lugar./Não se aborreça/moço da cabeça grande/você vem não sei de onde/fica aqui não vai prá lá./Esse negócio/de mãe preta ser leiteira/já encheu sua mamadeira/vá mamar n’outro lugar.”

I. 3.g. Pássaros propiciadores do sono

Há, porém, canções em que os pássaros compõem cenários propiciadores do sono. Um exemplo é a canção lembrada por Irmã Ancilla, em que os passarinhos não são espantados, como veremos. A canção africana chama-se “*A kalumendo*”, cuja tradução do Kimambue, uma das 72 línguas faladas na Zâmbia, é: “Um menino pequeno”.

A Kalumendo¹⁶¹

Sasi ni Kongolo
Sasi ni Kongolo
Na Kalumendo ako
Katumine sasi
Sasi shamwela tola
Mbala mbala
Mbala Kubili
Sakumbee do do do do
Alai mayo
Sasi kumalumbeluke.¹⁶²

A tradução mais literal, feita pela própria cantora, foi:

Um menino pequeno

Arco-íris é Kongolo
Arco-íris é Kongolo
Aquele menino pequeno lá
Lançou o arco-íris
Arco-íris no vento. Segure-se no
Passarinho, passarinho
Passarinho, o par
Sussurra: dorme, dorme, dorme, dorme.
– Oh! Mamãe! O arco-íris é muito lindo!

Irmã Ancilla esclareceu, em seu depoimento: “Kongolo é nome próprio. Você canta com o nome da criança que estiver no seu colo. Você diz, para ela, que ela é o arco-íris e que um menino pequeno lançou o arco-íris no céu. Você canta: você vê [o arco-íris]? Pegue, menino, um passarinho em cada lado, em cada mão. Segure-se neles. Escute os passarinhos, eles sussurram: – Dorme, dorme, dorme, dorme. O

¹⁶¹ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 11.

¹⁶² “*A kalumendo*”. Canção de ninar da Zâmbia. Informação fornecida por Irmã Ancilla, em seu depoimento para a pesquisadora, no Mosteiro do Encontro, Mandirituba (PR), em Abril de 2008.

canto dos passarinhos, ‘do, do, do, do’, ajuda a criança a dormir. Quase adormecido o menino diz: [Irmã Ancilla suspira] – Oh mamãe! O arco-íris é muito lindo!”¹⁶³

Além da *carona* rumo ao arco-íris, os passarinhos desta canção africana levam o menino a dormir através de seu cantar. Nessa mesma linha de cantigas, nas quais os pássaros não são afugentados porque são propiciadores do sono, destacamos uma, colhida por João Barbosa Rodrigues, às margens do Rio Purus, na região amazônica, intitulada “*Yapacany*” (pássaro grande/gavião, segundo tradução do próprio pesquisador).

Yapacany

Yapacany uirá uassú poranga
Yapacanim pássaro grande (gavião) bonito

Re uapêca muirá racanga recé
Tu pousas galho no

Yapacanim, yapacanim, yapacanim!
*Yapacanim, yapacanim, yapacanim!*¹⁶⁴

O pássaro *Yapacany* não é espantado pelo canto humano, ao contrário, a imagem transmitida pela canção é a do gavião, pássaro grande bonito, pousado no galho, cantando. Seu canto não é evitado, mas proclamado pelo homem. Ao representá-lo onomatopeicamente (“*yapacanim!*...”) o cantor como que acomoda a criança ao ambiente acústico que a rodeia, agindo como um intermediador que facilita o convívio dela com esse som. Um canto de gavião, na hora de dormir, terá menos chance de surpreender e despertar a criança que foi embalada ao som da voz humana familiar, que, por sua vez, o imitou. O canto do pássaro, potencialmente assustador, foi cuidado pelo homem, transformou-se em onomatopeia e, assim, incorporou-se ao universo humano. A palavra, em estado primitivo, conteve o medo, apaziguou-o. Nesse sentido, a palavra cantada para

¹⁶³ Trecho do depoimento de Irmã Ancilla, Mosteiro do Encontro, Mandirituba (PR), em Abril de 2008.

¹⁶⁴ RODRIGUES, João Barbosa. “Cantigas do *Makuru*”. In: *Poranduba Amazonense ou Kochiyima - uara Porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890, p. 291. Cantiga X. A tradução, palavra por palavra, feita pelo pesquisador, pode ser reorganizada em: “Yapacanim, pássaro grande bonito/ Tu pousas no galho/ Yapacanim, yapacanim, yapacanim”.

adormecer acolheu a criança pequena, tal como um colo caloroso que a embalasse. Um colo acústico, digamos.

Para encerrar a primeira parte deste estudo, analisarei “Acalanto”, de Dorival Caymmi; canção que, como disse anteriormente, aproveita esteticamente o “Boi da cara preta”, cantiga de ninar tradicional brasileira que expõe, provoca e brinca com o medo. Nesse sentido, a canção de ninar “Acalanto” pode ser considerada um colo acústico maior, que ultrapassa a esfera familiar, do pai que canta para adormecer a filha pequena (aspecto histórico desta canção, como se verá), e alcança a esfera pública, do compositor que canta para seu povo. Um colo maior, também, porque “Acalanto” origina-se no meio cultural brasileiro, uma composição artística que cuida dos medos veiculados por uma canção de ninar da tradição do povo brasileiro. O que o canto assustador dos pássaros é para o ambiente natural que circunda a criança, o “Boi da cara preta” é para o ambiente cultural que também a circunda.

I.4. O “Boi da cara preta” no “Acalanto” de Dorival Caymmi

Acalanto¹⁶⁵

É tão tarde... (1)
A manhã já vem. (2)
Todos dormem, (3)
A noite também... (4)
Só eu velo... (5)
Por você, meu bem. (6)
Dorme, anjo. (7)
O boi pega neném. (6)

Lá, no céu, (9)
Deixam de cantar. (10)
Os anjinhos (11)
Foram se deitar (12)
Mamãezinha (13)
Precisa descansar (14)
Dorme, anjo. (15)
“Papai vai lhe ninar”... (16)

Boi, boi, boi (17)
Boi da cara preta (18)

¹⁶⁵ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 12.

Pegue essa menina ⁽¹⁹⁾
Que tem medo de careta. ⁽²⁰⁾¹⁶⁶

I. 4.a. De “Canção de Ninar” ao “Acalanto”

A canção “Acalanto” de Dorival Caymmi foi composta no início da década de 40 e sua primeira gravação ocorreu em 1960, no LP *Eu não tenho onde morar*. Nessa ocasião, foi interpretada por Dorival e Nana Caymmi, que estreava como cantora. Essa gravação será a base desta análise¹⁶⁷.

Inicialmente, a composição recebeu o título de “Canção de Ninar”. Em 1947, Caymmi publicou o *Cancioneiro da Bahia*, livro que reúne suas composições e as agrupa em: “Canções do mar”, “Canções sobre motivos do folk-lore”, “Cantigas do folk-lore bahiano” e “Sambas”. É no *Cancioneiro* que encontramos o título “Canção de ninar”: no índice geral, na página de abertura da segunda parte do livro (“Canções sobre motivos do folk-lore”) e no centro da página que apresenta a canção. A palavra “acalanto” aparece com letra minúscula, em dimensão menor, no canto direito da página, como um subtítulo¹⁶⁸.

O último título, o que remete a essa belíssima canção, é “Acalanto”. Fica a inquietação: o que ocorreu nesta passagem de “Canção de ninar” para “Acalanto”? Esta análise não buscará uma resposta para este caso particular, mas extrairá dele elementos que permitam conhecer melhor as relações entre o universo popular (incluindo o folclore) e o culto (incluindo o erudito) na formação da cultura brasileira. Caymmi compôs o “Acalanto” a partir de uma canção de ninar de nossa tradição popular. Estudar como isso se deu, os recursos poéticos e musicais utilizados, a maneira como Caymmi se apropria e estetiza o “Boi da cara preta”, pode nos revelar algo sobre essa dinâmica entre o popular e o erudito, ou melhor, entre o folclórico (domínio público) e o popular (autoral). A adoção de “Acalanto” em substituição à “Canção de Ninar” reflete, a princípio, a permeabilidade entre uma e outra forma.

¹⁶⁶ CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947. pp. 68, 69.

¹⁶⁷ CAYMMI, Dorival. “Acalanto”. Intérpretes: Dorival Caymmi e Nana Caymmi. In: *Eu não tenho onde morar*. Rio de Janeiro: Emi / Odeon, 1960. LP. Lado A. Faixa 4.

¹⁶⁸ ANEXO G: “CANÇÃO DE NINAR” - “Acalanto” – PÁGINAS DE O CANCIONEIRO DA BAHIA.

I. 4.b. Origens

Dinahir, a primeira filha do casal Dorival e Stella, nasceu em 1941, em Salvador; recebeu o mesmo nome que a irmã caçula do pai e se tornou a cantora Nana Caymmi. Quando pequena, certamente algumas vezes adormeceu no colo de seu pai que compôs, para embalá-la, o “Acalanto”. Dorival Caymmi nasceu em 1914, em Salvador e, quando menino, foi embalado por Dona Aurelina, sua mãe, que cantava para ele o “Boi da cara preta”.

Compus essa cantiga de ninar embalando Nana, minha filha
pequenina, recordando o mesmo estribilho com que minha mãe
me adormecia:

Boi, boi, boi
Boi da cara preta
Pegue essa menina
Que tem medo de careta.¹⁶⁹

A circularidade ocorrida impressiona: Dinahir é o nome que encerra a família de origem de Dorival, sua irmã caçula. É também o nome que inaugura a família que ele próprio formou, sua primeira filha, a “pequenina” Nana, apelido que também remete ao sono infantil e que se torna nome artístico. As pontas do fim e do começo enlaçadas; uma linhagem não apenas sanguínea, mas também sonora e musical. Conta-nos Dorival que as palavras de “Boi da cara preta” “ficaram adormecidas na minha memória desde a infância, para despertarem quando tive eu também de adormecer uma filha...”¹⁷⁰. De mãe para filho; de filho, agora pai, para filha e desta, Nana Caymmi, que agora estreando acompanhará o pai na primeira gravação de “Acalanto”.

Na recapitulação dos traços históricos de “Acalanto” parece impossível descolar, umas das outras, as etapas de transmissão musical, até que a nova canção se constitua e se propague: a filha embalada pelo pai, o pai que recorda o canto entoado por sua mãe para levá-lo ao sono. Do pai ao compositor, que se apropria do canto materno para torná-lo elemento composicional de uma nova canção. A canção que juntos, pai e filha, o compositor e a intérprete estreante, reproduzirão

¹⁶⁹ CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947. p. 69.

¹⁷⁰ Ibidem. p. 69.

em canto gravado ao público. O público que acolhe o “Acalanto” e recolhe o “Boi da cara preta”, quem sabe embalando o sono de outros pequenos brasileiros. Ciclo; “não no sentido de repetição abstrata, metronômica, mas no sentido de retorno fundamental dos eventos.”¹⁷¹

O tempo cíclico é uma das características essenciais do que Antônio Risério chamou de “disposição arcaica” das canções praieiras de Caymmi e, posso acrescentar, do “Acalanto” também. A filósofa Nancy Mangabeira Unger escreve: “A palavra grega *arché* significa princípio: princípio não é início, nem começo. Princípio é origem, e, enquanto tal, a origem de algo é a fonte de sua natureza.”¹⁷² O nascimento humano é um tempo principal não apenas porque tem início uma nova vida, mas porque uma constelação de núcleos originais é ativada.¹⁷³ Eventos que retornam. Assim, ao “Acalanto” também podemos atribuir essa “disposição arcaica”¹⁷⁴: ele nos remete a um tempo cíclico, de retornos fundamentais.

O próprio sistema de transmissão oral, do qual a canção de ninar faz parte, pertence a essa mesma disposição. “Acalanto” vincula-se a um circuito completo da oralidade, não apenas nos seus veios comunicantes transgeracionais, mas, especialmente, pela presença da palavra cantada em contexto de intimidade. O canto para adormecer, constelado de núcleos originais, é capaz de se guardar intacto, pela profunda intimidade que o envolveu em seus primórdios, e de ser reavivado em uma nova dinamização da experiência afetiva original, palavra viva. No “Acalanto”, Caymmi, “poeta da oralidade, do ato concreto da fala, das palavras que ressoam ao seu redor”¹⁷⁵, poetizou a fala baiana e suas tradições populares, transmitidas pela voz materna. Até aqui observamos que o nascimento de Nana e a tarefa de embalá-la reavivaram o “Boi da cara preta”.

¹⁷¹ RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. p. 74.

¹⁷² UNGER, Nancy Mangabeira. *Da foz à nascente, o recado do rio*. São Paulo: Cortez Editora; Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 66.

¹⁷³ Este ponto será retomado no tópico: **III. 2.b. A vogal u: aspectos fonéticos e campos semânticos**.

¹⁷⁴ RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. p. 75.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 107.

O compositor Caymmi, porém, não ecoa apenas a voz materna nem, tampouco, reproduz simplesmente a canção tradicional; ele cria algo novo. “Caymmi viajou, recriando o discurso das ruas, dos becos, das ladeiras e largos da Cidade da Bahia. Além disso, Caymmi é dono de uma sensibilidade onipoética. Muitos dos seus versos parecem colhidos no ar”¹⁷⁶, completamos: no mar... E no ninar. Na observação atenta do trabalho de puxar a rede e do trabalho de embalar a rede. Pulsar e ritmar. Caymmi parece escutar os sons fundamentais, os ritmos de um universo primordial, pulsante e móvel. “O mar quando quebra na praia”¹⁷⁷... e as agitações iniciais de um novo e pequeno ser que solicitam continência: acalmar. Em “Acalanto”, Caymmi estetizou uma cena cotidiana e primitiva do trabalho de adormecer criança pequena.

É desse universo, de seus mananciais arcaicos, que surge o “Acalanto”. A poesia de Caymmi “brota da participação num repertório comum de experiências, todas elas imediatamente legíveis e decodificáveis no âmbito comunitário”¹⁷⁸. Transcrevo um trecho da filósofa Nancy Mangabeira Unger, cuja visão do ato de conhecer nos permite fundamentar o conceito de “comum” e a linguagem do “âmbito comunitário”:

Nesta dimensão do pensar, o ato de conhecer não é somente uma operação lógica, um ato do intelecto. Também não se reduz a uma experiência empírica. Na medida em que acolhe a presença dos seres e das coisas, o conhecimento é afinidade e correspondência. É dessa correspondência que provém a possibilidade de reconhecer a alegria do Outro através da própria alegria. Tal experiência transcende a dicotomia sujeito-objeto, porque se funda na intuição de que há um denominador comum do qual partilham, ou compartilham, todas as coisas, e que não se revela como uma coisa, mas como uma força de reunião e de tensão entre diferenças.¹⁷⁹

¹⁷⁶ RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. p. 108.

¹⁷⁷ CAYMMI, Dorival. “O mar”. Intérpretes: Dorival Caymmi e Nana Caymmi. In: *canções praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. LP. Lado A. Faixa 3.

¹⁷⁸ RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. pp. 103, 104.

¹⁷⁹ UNGER, Nancy Mangabeira. *Da foz à nascente, o recado do rio*. São Paulo: Cortez Editora, Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 70.

Enriquece essa reflexão o estudo da palavra “conhecer”, realizado por Adélia Bezerra de Meneses, interpretando a expressão do personagem Riobaldo, de João Guimarães Rosa, ao narrar sua descoberta de que Diadorim era mulher. Destaca a autora que Riobaldo “não diz ‘eu soube’, mas ‘eu conheci’”¹⁸⁰ e completa:

Impõem-se uma distinção entre saber (latim *scire*) e conhecer (latim *cognoscere*, de *cum* + *gnoscere*), em que ressalta o prefixo *co*, do latim *cum*.[...] “Conhecer”, do latim *cognosco* (que aliás significa também “reconhecer”), é do mesmo radical já referido grego de *gnosco*, mas abriga o prefixo *cum*: de comunicação, de partilha, de experiência conjunta. Sem comunhão, no limite não haveria conhecimento possível.¹⁸¹

Caymmi faz poesia a partir de uma linguagem comum e o faz com maestria em função do seu *conhecimento* dela, “intimidade essencial” com ela, a linguagem simples, rudimentar, “pré letrada”¹⁸², oral. Linguagem dos primórdios. Caymmi é íntimo das sonoridades fundamentais: o jeito do povo falar, da gente falar, a voz da mãe, os cantos antigos, o som do mar e... o choro do bebê, pré-falante, a ser silenciado para “embarcar” no sono. Caymmi “é o poeta do sensível na vida. Do palmar. Do tátil. E seu objetivo é o encantamento sensorial.”¹⁸³

A canção “Acalanto” se origina, então, na experiência concreta de Caymmi de conduzir sua filha ao sono (“tive eu também de adormecer uma filha”¹⁸⁴), no reavivamento em sua memória do “Boi da cara preta” entoado pela mãe, na cena arcaica e primitiva do trabalho de embalar crianças pequenas cantando canções de ninar e na intimidade essencial do poeta com a linguagem comum, simples e sensorial.

“Acalanto” foi amplamente difundida na voz de vários intérpretes e, cada vez mais, parece se tornar algo que uma vez Caymmi desejou: “ser autor de uma

¹⁸⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. “Grande Sertão: Veredas e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”. In: *Cores de Rosa- Ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 33.

¹⁸¹ MENESES, Adélia Bezerra de. “Grande Sertão: Veredas e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo”. In: *Cores de Rosa- Ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 33.

¹⁸² RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. p. 104.

¹⁸³ Ibidem. p. 101.

¹⁸⁴ CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947, p. 69.

Ciranda-cirandinha, uma coisa que se perca no meio do povo.”¹⁸⁵ Além disso, a observação de Antônio Risério – de que Caymmi

ultrapassando a mera figuração de uma essência romântica do pescador, conseguiu produzir, no extremo deste seu enraizamento sensível, verdadeiros cantos de trabalho, imediatamente vinculáveis às atividades práticas de trabalhadores do mar¹⁸⁶

– pode ser estendida àqueles que cuidam de crianças pequenas. “Acalanto”, por seu valor poético-musical, se fez uma nova e bela canção de ninar, caixinha de música brasileira que guarda o “Boi da cara preta”.

Antes de analisar o “Acalanto”, vale apresentar uma canção de ninar recolhida em pesquisa de campo no município de São Luiz do Paraitinga (SP), criada pelo músico e compositor Thar Ferreira, para embalar sua filha, nascida em 1989. O fato da origem desta canção vincular-se à experiência de paternidade de seu compositor estabelece um ponto comum com o processo criativo de Dorival Caymmi. Além disso, ambos compuseram suas canções partindo de elementos da cultura infantil: Caymmi, já vimos, partiu de uma cantiga de ninar tradicional, recordada de sua infância; e Thar compôs a partir do desenho melódico produzido por um móbile musical de berço, criou a partir de um brinquedo sonoro. Cada uma dessas canções possui sua autonomia e singularidade; pontuar semelhanças é, aqui, apenas um modo de reconhecer traços do processo criativo que engendra as canções de ninar. Há semelhanças, também, quanto aos recursos poéticos. Além da presença da figura dos “anjinhos”, aponto o uso da palavra “só”, potencializada em sua expressividade poética porque apresentada nos seus dois sentidos: solidão e exclusividade. Retomarei este ponto adiante. Por enquanto, a escuta da canção de Thar permite identificar o destaque dado à primeira sílaba de “sorrindo”, cantada com a vogal “o” aberta, sugerindo a palavra “só” e gerando sentidos simultâneos: os anjinhos (estão) sorrindo ou só rindo; o cantor (pai) está sozinho (só) e rindo ou está apenas (só) rindo. Para o registro desta canção, Thar utilizou o violão, a voz e o móbile:

¹⁸⁵ SOUZA, Tárík de. “Cirandeiro do requinte”. In: *Songbook Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994. p. 44.

¹⁸⁶ RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993. p. 103.

Canção de Ninar¹⁸⁷

O seu sono vai
Ser de sonho bom
Com muitos anjinhos
Sorrindo.
Vai ser lindo ver
Você acordar
Como um deusinho
Que descansou.¹⁸⁸

I. 4.c. Os pontos agudos: “Só eu velo” e “Mamãezinha”

Retomando, agora, o “Acalanto”. Seus três versos iniciais situam-nos no tempo físico: a noite avançada (“É tão tarde/ a manhã já vem”) em que “todos dormem”. Ao acrescentar o sono da noite no quarto verso (“a noite também”), o compositor transporta-nos do tempo físico da rotação da terra, rotina diária, para um tempo poético no qual a noite dorme. O ouvinte é conduzido para uma posição de onde é capaz de ver a noite dormir: ele maior que a noite, gente grande, impressão de adulto.

Na primeira estrofe, depois de atingido o ponto agudo no início do quinto verso (“Só”), os versos finais (“Dorme, anjo/o boi pega neném”) traçam uma linha melódica e harmônica descendente e reconduzem o ouvinte ao plano básico da rotina diária de adormecer criança. Não à toa o boi aparece fechando a estrofe; ele é um elemento básico na canção, como figura e referência à canção de ninar de nossa tradição folclórica, conforme veremos no próximo tópico. Assim, a primeira estrofe desenha uma onda que ascende, retirando-nos do tempo rotineiro e descende, devolvendo-nos a ele.

O início do quinto verso, “Só eu velo”, é o ponto mais agudo e tenso da estrofe, não apenas melodicamente (nota mais aguda) e harmonicamente (acorde sobre o sétimo grau/sensível), mas também no plano semântico. A palavra “Só” além de indicar exclusividade – “*apenas* eu velo” – sugere também a condição solitária em

¹⁸⁷ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 13.

¹⁸⁸ “Canção de Ninar”. Informação fornecida por Tarcísio Ferreira (nome artístico: Thar Ferreira), em seu depoimento para a pesquisadora, em São Luiz do Paraitinga (SP), junho de 2010. Transcrição realizada pela pesquisadora.

que se encontra o eu ao velar. Quem vela foi, de certa forma, deixado só por quem dorme. Essa solidão se radicaliza se tomarmos o verbo velar (do latim *vigilare*) no contexto dos rituais de luto em que também é usado: velar o corpo do morto. Assim, este “Só” aproxima a condição de abandono e solidão em que se encontra o homem adulto que, ao zelar pelo sono da criança, se confronta com a morte. Em “Acalanto”, então, velar pelo sono é estar situado acima da noite, posição quase que divinizada, capaz de olhar sobre ela e vê-la dormir. E, simultaneamente, saber-se mortal, criatura finita – nesse sentido, igualado ao neném, “ser pequeno” e também criatura.

O efeito poético de velar se acentua porque traz, também, os sentidos derivados de *velare*: cobrir com véu, escurecer, encobrir, ocultar. A tonalidade escura e a qualidade misteriosa da noite que dorme apresentada na primeira quadra penetram os versos finais da primeira estrofe. Decididamente é noite alta, madrugada, tempo do escuro que mergulha a criança-embalada no sono e o adulto/poeta-embalador no sentimento de abandono e solidão, intrínsecos à sua tarefa de zelar e cuidar da (nova) vida.

Encerra o sexto verso, o “meu bem”, tratamento que confere caráter afetivo ao discurso poético. Tal afetividade, contida também na identificação da criança com o anjo, em “Dorme, anjo” será logo desestabilizada pela entrada ameaçadora de “o boi pega neném”. O tom não é mais de um pedido difuso e afetivo, beirando à queixa, mas de uma ordem dada e determinada: dormir sob pena de ser pega(o) pelo boi. Estes versos fazem referência não apenas à canção de ninar “Boi da cara preta” como, também, a um dos recursos utilizados tradicionalmente, no Brasil e em outras partes do mundo, para adormecer crianças pequenas, como vimos anteriormente: a imposição disciplinar do adulto sobre a criança através do medo¹⁸⁹. Assim, a primeira estrofe encerra-se numa retomada completa da nossa tradição puericultural: cita a canção de ninar e a figura do boi do nosso folclore e reproduz o modo ameaçador de impor o adormecimento aos pequenos. Berço puericultural brasileiro.

¹⁸⁹ O recurso da ameaça recorrendo-se a figuras imaginárias aterrorizadoras não é exclusivo às medidas disciplinares relativas ao sono: “o homem do saco”, por exemplo, pegava crianças que saíam para brincar na rua.

A segunda estrofe obedece à mesma curva melódica e harmônica da primeira: ascende do 9º ao 12º verso, culmina em tensão na primeira sílaba do 13º, “Mamãezinha”, descende e estabiliza-se nos dois últimos versos que fazem a passagem desta estrofe para a canção “Boi da cara preta”, cuja entrada é o ponto de repouso melódico e harmônico do “Acalanto”.

Os versos iniciais da primeira estrofe lançam-nos no tempo escuro da noite; os da segunda, fazem-nos ver o céu e ouvir seu silêncio: “Lá no céu/ deixam de cantar”. Silêncio também associado ao fato dos anjinhos terem ido se deitar, por contiguidade dos versos. Mas, se “os anjinhos/ foram se deitar”, a vulnerabilidade de seus protegidos terrestres aumentou. Novamente, têm lugar a solidão e o desamparo agudos que culminam e, desta vez, clamam pela proteção materna no 13º verso: “Mamãezinha”.

“Mamãezinha” tanto cumpre a função do sujeito do próximo verso, “precisa descansar”, como é um vocativo (a ausência de artigo faz dela um elemento de discurso direto; elemento independente; um apelo). Na primeira função, “Mamãezinha” devolve-nos ao tempo rotineiro: o ouvinte é transportado do céu, com seus anjinhos adormecidos, para o dia-a-dia da mãe que “precisa descansar”. Enquanto vocativo, “mamãezinha” é o apelo por proteção do adulto: o ser grande, aqui identificado com o ser pequeno da criança, diante das ameaças da vida e de sua finitude. Clamor que vem com força expressiva¹⁹⁰ proporcional ao desamparo sentido diante do escuro, do silêncio, da noite, da morte enfim. “Mamãezinha” é, assim, simultaneamente expressão do pai que adverte a filha para a necessidade de preservar o descanso da mãe – plano concreto da experiência – e expressão da sensibilidade humana diante do reconhecimento do próprio desamparo, vulnerabilidade e finitude – plano reflexivo da experiência.

A estrofe termina em “Dorme anjo/ Papai vai lhe ninar”, fechamento que cria correspondência entre a ameaça do boi (1ª estrofe) e a proteção do pai (2ª estrofe). A entrada explícita do “papai vai lhe ninar” completa a constelação familiar. No “Acalanto”, “neném”, “mamãezinha” e “papai” são as personagens que

¹⁹⁰ Na gravação de Dorival e Nana Caymmi, de 1960, há, neste trecho da música, um coro de vozes femininas que, elevando a tessitura aos agudos, sugere um canto das alturas, vozes celestiais.

compõem a cena caseira e rotineira de adormecer criança pequena durante a noite. Mas a canção realça, nessa cena comum, em todos os tempos e lugares, a questão também universal e fundamental da angústia humana diante da morte. A formalização estética disto se faz pelas correspondências entre o boi (8º verso) e o pai (16º verso), o “Só” (5º verso) e a “Mamãezinha” (13º verso), e se faz por esse movimento ascendente-descendente, onda, que transporta o ouvinte do chão às alturas (anjinhos/céu) e, novamente, ao chão (boi-Terra, mãe, pai, neném). O tratamento afetivo dado ao neném, “anjo”, no 7º e no 15º versos, é o ponto de intersecção entre aqueles planos acima mencionados: o da concretude da experiência (o anjo, neste caso, é de carne e osso e precisa dormir) e o da sensibilidade humana (o aspecto angelical do neném capaz de acolher a angústia de quem o embala). A figura do anjo no “Acalanto” faz a intermediação entre esses planos, entre o céu e a terra, entre o sono e a vigília e entre o adulto e a criança.

Extraímos dessa análise, também, uma linha evolutiva nas ações de puericultura: da forma tradicional de disciplinar o sono da criança pequena através do medo e de ameaças (final da primeira estrofe), à participação efetiva e afetiva do pai nos cuidados com o neném (final da segunda estrofe). O “Acalanto” não revela apenas nosso berço puericultural, como dissemos, mas produz um efeito de acolhimento, de colo maior, pois canta palavras que alargam nossa experiência de tempo, nossa compreensão do intervalo entre nascer e morrer e, ao proceder assim, “Acalanto” se faz, entre outras coisas, continente de nossos temores e terrores de viver: por isso acalenta.

I. 4.d. O boi na base

“Acalanto” é composta por duas estrofes que se repetem melodicamente e termina com “Boi da cara preta”. Essa canção de ninar, tradicional em nossa cultura, é a base sobre a qual Caymmi desenvolve o tema poético e musical de “Acalanto”. É nela também que “Acalanto” repousa: a única vez em que há um encontro melódico-harmônico em que o primeiro grau da escala é cantado sobre o acorde de tônica, ou seja, ponto musical sem nenhuma tensão, é na entrada do “Boi da cara preta”.

Além de ser apresentada na íntegra fechando a composição e de receber uma referência direta no final da primeira estrofe com “O boi pega neném”, o primeiro verso da canção de ninar, “Boi, boi, boi”, em sua disposição rítmica (regularidade de mínimas) e melódica (mesma nota), é retomado sistemática e intercaladamente ao longo de todo o “Acalanto”¹⁹¹:

“Boi da cara preta”		Boi,	boi,	boi »»	»»»»»»»»
“Acalanto”					
1ª estrofe	(1)	É	tão	tar ¹⁹²	de
	(3)	To	dos	dor	mem
	(5)	Só	eu	ve	lo
	(7)	Dor	me	an	jo
2ª estrofe	(9)	Lá	no	céu »»	»»»»»»»»
	(11)	Os	an	ji	nhos
	(13)	Ma	mãe	zi	nha
	(15)	Dor	me	an	jo

A retomada sistemática desse motivo melódico funciona como um brevíssimo refrão, uma repetição rítmica sobre uma mesma altura melódica, que confere um caráter de regularidade à canção e faz do verso “Boi, boi, boi” uma espécie de bordão de sustentação. O verso não é identificado por suas palavras (o boi fica oculto), mas pela sonoridade, pelo pulso no mesmo “tom” (monótono)¹⁹³ que o boi, três vezes pronunciado no primeiro verso da canção de ninar, transmite. Do “Boi, boi, boi”, Caymmi subtraiu a palavra *boi* e extraiu dela a força rítmica, regular e constante: o pulso. Boi-pulso. Com isso, o boi surge como elemento tematizado não dito, mas sentido (ouvido). Uma espécie de “som primeiro” que carrega oculto, pré verbalmente, o tema básico da canção. Som fundamental a partir do qual a canção se desenvolve.

¹⁹¹ O 5º e o 13º versos do “Acalanto” apresentam apenas a mesma disposição rítmica do “Boi, boi, boi”.

¹⁹² Nota-se que as terceiras sílabas poéticas são as últimas sílabas tônicas de cada verso, o que faz com que correspondam ritmicamente ao “Boi, boi, boi”.

¹⁹³ No “Boi da cara preta”, a monotonia também é reforçada pela figura do boi, animal pesado, de caminhar lento. Além disso, no verso seguinte o boi revela sua cara preta. O preto é cor sem variação. Todos esses elementos – a figura (boi), a cor (preta), o motivo melódico (mesma nota e duração) – se integram e acentuam o efeito de monotonia necessário ao sono.

Musicalmente, o pulso, ou pulsação, é o intervalo regular e periódico que organiza a estrutura rítmica, as durações internas da música. Mas, antes de ser terminologia musical, o pulso designa uma parte do corpo humano, onde se manifesta a vitalidade do organismo, o batimento cardíaco, o fluxo sanguíneo (ritmo somático). José Miguel Wisnik, no capítulo sobre “Periodicidade e Pulso”, de *O som e o sentido*, escreve sobre a “metáfora corporal”:

A onda sonora é um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo). Isto quer dizer que, no caso do som, um sinal nunca está só: ele é a marca de uma propagação, irradiação de frequência. Para dizer isso, podemos usar uma metáfora corporal: a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação.¹⁹⁴

Os sons, “emissões pulsantes” são percebidos, sentidos e interpretados porque temos a referência rítmica e pulsante no nosso próprio corpo. O pulso é, então, a unidade básica do ritmo sobre a qual a música se desenvolve, mas não uma unidade mecânica e sim vitalizada. E essa unidade Caymmi “laçou” no “Boi, boi, boi”, verso que se tornou a unidade rítmica do “Acalanto”. Boi-base.

O boi, animal que atravessa milenarmente as civilizações como caça e depois domesticado, é fonte de alimento, matéria-prima para vestes e utensílios e tração para transporte de carga. Atualmente, o boi é elemento central no sistema agropecuário mundial e objeto de transações financeiras internacionais¹⁹⁵. Em algumas culturas o boi tem função sagrada: na Índia, a vaca é sagrada, e sua carne não pode ser consumida; no Egito, há escultura de uma vaca em pedra, da XVIII Dinastia (aproximadamente 1450 a. C.), que representa uma divindade; no Antigo Testamento, lemos que o povo judeu construiu um bezerro de ouro para ser adorado; a palavra hecatombe, hoje utilizada para designar uma grande desgraça (massacre de um grande número de pessoas), na Antiguidade grega significava o sacrifício de cem bois. Bisões, touros e bois foram também representados na pintura rupestre.

¹⁹⁴ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989. p. 17. Grifo do autor.

¹⁹⁵ No Brasil há, até mesmo, um canal de televisão, Canal do Boi, especializado no boi-mercadoria: arrobas, cotações, valores, notícias, doenças e etc.

“Touro. Madalenense. (Gruta de Lascaux): O ciclo de Lascaux oscila entre 14.000 e 13.500 a. C.. A gruta, descoberta em 1940, constitui-se de três ambientes: um corredor de acesso, um vão com grafites e a sala dos touros em cujas paredes acham-se representados seis touros, de cinco metros cada um, todos definidos por contornos pretos [...]”¹⁹⁶

No Brasil, o boi é também um elemento básico da estrutura econômica agropecuária e financeira. É o animal usado no trabalho de carga, puxador de peso: Boi carreiro, Boi da guia, Boi de cambão, Boi de quarta, Boi de tronco, Boi de cela, Boi de coice. Outros bois: Boi de ano, Boi de lote, Boi de piranha, Boi de marrequeiro. O animal que é abatido para o corte: Boi de corte, Boi em pé. O corpo carne que sustenta a população: bife de boi e carne de vaca. A vida marcada e ferida, a morte, a servidão do boi. Nesse sentido, é possível aproximar o boi do homem-escravo, sua força vital é explorada e sua liberdade é inexistente¹⁹⁷. Mário de Andrade registrou, na Paraíba, um coco de roda que não apenas reforça esse paralelo, como revela a agressividade e hostilidade contra o negro e contra o boi.

¹⁹⁶ PISCHEL, Gina. História universal da arte I. Pintura. Escultura. Arquitetura. Artes decorativas. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1966. São Paulo: Companhia Melhoramentos. p. 10.

¹⁹⁷ Schwarcz escreve: “Outra prática comum era marcar os negros com ferro em brasa nas coxas, nos braços, no ventre, no peito ou até na face. Esses sinais serviam como marca de propriedade ou traço de identificação no caso de fuga, além de significar uma humilhação evidente que nivelava escravos e animais.” (SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil”. In: *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. SCHWARCZ, Lilia Moritz e REIS, Letícia Victor de Souza (organizadoras). São Paulo: Edusp, Estação Ciência, 1996. p. 23.)

Boi no Mato¹⁹⁸

Lá na mata tem um nego,
Na campina tem um boi:
Eu te amarro, neg',
Eu te mato, boi!¹⁹⁹

Porém, o boi subjugado pode ser ágil e forte, fugir e resistir, e suas aventuras e desventuras são narradas em festas, folguedos e cantos:

Boi. Pelas regiões de pecuária há uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, sua agilidade, força e decisão. [...] Especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão das terras com cercas de arame, os bois eram criados soltos, livres nos campos sem fim. A cada ano os vaqueiros campeavam o gado para a *apartação*, separando as boiadas pelas marcas impressas a fogo. Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando fama de ariscos e bravios. Eram os barbatões, que vaqueiros destemidos iam buscar. Às vezes o boi tornava a escapar e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidade e poderio. Outros cantadores levavam, cantando, esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre. Um dia, inesperadamente, um vaqueiro ou um grupo surpreendia-o, corria horas e horas em seu encalço, alcançando-o, derrubando-o, pondo-lhe a máscara e trazendo-o, ao grito do aboio vitorioso, para o curral. Como não era possível conservar esse animal fujão e feroz, abatiam-no a tiros, aproveitando a carne. Novas cantigas narravam sua captura, a derradeira batalha e o sacrifício. Em alguns versos o boi era transfigurado, tornava-se gigantesco, e o cantador, humoristicamente, fazia a divisão dos melhores e piores pedaços com as pessoas conhecidas da redondeza.²⁰⁰

Ironicamente, essa narrativa paradigmática faz valer a máxima “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, revelando o traço brutal humano. Trata-se de uma situação sem saída, em que o eixo da dominação/submissão é o que estrutura a relação entre os seres vivos, os homens e as classes sociais. Essa estrutura é soldada a medo (retração) e à raiva (agressão): matéria bruta emocional.

Encontramos o boi não apenas na literatura oral, nos contos, aboios e cantos populares. Está presente em textos literários brasileiros como “Uma história de amor – Manuelzão”, “Conversa de bois” e “O burrinho pedrês”, de João Guimarães

¹⁹⁸ ANEXO H: PARTITURA E TEXTO “BOI NO MATO” – RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE.

¹⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. 1ª edição. Preparação, organização e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 87. Peça 27.

²⁰⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Global Editora, 2002. Verbete: boi. Grifo do autor.

Rosa; poema XV do “Canto primeiro” da “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima e outros. Aparece na literatura de cordel e sua figura participa de várias manifestações culturais: Boi-Calumba e Bumba-meu-boi (Rio Grande do Norte), Boi-de-mamão (Santa Catarina); Boi-de-reis e Boizinho (Rio de Janeiro), Boi-Bumbá (Pará e Amazonas). Sua imagem compõe os presépios natalinos, como vimos, e aparece puxando o cantante carro-de-boi. É retratado em gravuras e telas por todo o país. É também objeto de jogos mais ou menos agressivos: a Farra do boi (hoje proibida), o Boi de fita, o Boi na vara.

Milagre de São João

Airton Marinho

Assim, é intensa a participação do boi no contexto cultural brasileiro. Sua imagem é construída não apenas dos traços pacíficos e idílicos de cenas campestres, mas também a partir de traços sócio-econômicos com forte carga afetivo-emocional, que aproximam os horrores brutalizantes das relações de poder (escravidão, exploração, dominação, submissão, perseguição, captura, morte).

É com toda essa força embutida que o boi se apresenta na canção de ninar “Boi da cara preta”. Uma canção que chama o boi... um “aboio infantil”, nesse sentido. Nela, o boi manso e previsível, aquele que se repete três vezes no primeiro verso (“Boi, boi, boi”), torna-se boi bravo e ameaçador no terceiro verso: “pega essa(e) menina(o)”. O segundo verso aproxima em *zoom* o boi. O ouvinte fica cara-a-cara com ele. A imagem, antes distante, agora toma forma nítida: tem “cara”. Mas, o que ganha em visibilidade (a cara preta) perde naquela previsibilidade do primeiro verso: é obscuro, imprevisível e por isso ameaça²⁰¹. A tensão gerada resolve-se parcialmente no último verso, “que tem medo de careta”, porque a careta confere um caráter lúdico e levemente humorado à ameaça. Careta, forma

²⁰¹ A cor preta sugere ainda a noite e o efeito escuro de se fechar os olhos (sono e morte).

diminutiva de “cara” e rima de “preta”, contém as duas palavras em si mesma, como se a cara preta, medo enorme, se reduzisse apenas a uma careta, medo mais administrável. Do cara-a-cara com o boi escorrega-se para a careta. Da ameaça à brincadeira. Assim, a careta desestabiliza a ameaça, mas não a descarta; nada, na letra da canção de ninar, afasta o perigo de o boi pegar a menina. Assim, um nível de tensão fica mantido.

É esta canção, “Boi da cara preta”, que expõe, causa e brinca com o medo, que está na base da composição de Caymmi. O compositor faz uso de alguns elementos da canção de ninar na estruturação estética de “Acalanto”. Mas não para por aí: estabelece um diálogo com aquela tensão irresoluta, com a possibilidade não descartada de o boi pegar neném²⁰². O motivo melódico do primeiro verso do “Boi da cara preta”, constante e estável, ao ser retomado regularmente ao longo do “Acalanto”, produz um efeito apaziguador; reafirma o que chamamos de boi manso e previsível (“Boi, boi, boi”). Além disso, ao fechar as duas estrofes da mesma forma: “Dorme anjo/o boi pega neném” (1ª estrofe) e “Dorme anjo/ Papai vai lhe ninar” (2ª estrofe), Caymmi faz corresponder à ameaça do boi a proteção do pai, produzindo mais uma vez o efeito apaziguador.

“Acalanto”, porém, termina com a canção de ninar cantada na íntegra, a duas vozes, preservando a integridade do “Boi da cara preta”. Com isso, oferece de volta ao ouvinte a mesma tensão irresoluta que inquietou Caymmi menino. Desta forma, o “Boi da cara preta” se mantém vivo, preservado dentro de “Acalanto”. Como apontado anteriormente: uma espécie de caixinha de música brasileira.

O estudo desta composição de Dorival Caymmi, de seus aspectos internos (estéticos, literários e musicais) e externos (origens; processo criativo; elos transgeracionais de transmissão oral; fixação, gravação e difusão), revelou a vitalidade e o dinamismo da cultura oral e popular brasileira. Cultura de um “povo-nação”, como denomina Darcy Ribeiro²⁰³, que se, por um lado, sofreu um processo de alfabetização tardia e incompleta, por outro desenvolveu “sob o limiar da

²⁰² Ouço frequentemente versões do “Boi da cara preta” inventadas por pais de bebês para aliviar essa tensão. Exemplo: “Boi, boi, boi/ boi da cara preta/ deixa o meu menino/ que tem medo de careta.”

²⁰³ Cf. nota 57 da **Introdução** deste capítulo (p. 27).

escrita”, na expressão de Alfredo Bosi²⁰⁴, modos musicais criativos de contar e (con)versar sua história, de preservar seus traços étnicos, de resistir às diversas formas de invasão e dominação cultural. A canção de ninar brasileira situa-se, então, nesse âmbito vigoroso da música popular e da literatura oral.

O próximo capítulo, **II. O “*tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade**, coincide com este quanto ao aproveitamento e transformação de materiais, no campo da cultura popular. Aqui, Caymmi aproveitou o folclórico em sua composição artístico-popular; no próximo capítulo, analisarei um trecho narrativo da viagem de Mário de Andrade ao Norte do Brasil, no qual o viajante descreve a cena de uma índia amazonense cantando o *tantum ergo* para adormecer seu filho. Em outras palavras, a mãe indígena transforma o canto gregoriano em acalanto, pelo uso que faz dele. A canção de ninar brasileira parece ocorrer, então, não apenas numa região de intermediação temporal, entre gerações, mas cultural, entre as diversas matrizes étnicas que aqui se (des)encontraram. O trecho narrativo, de Mário de Andrade, incide sobre esse dinamismo de forças no contato entre a cultura europeia e a cultura nativa amazônica e parece reservar uma posição especial para o acalanto, apresentando-o não apenas como resultante, mas como expoente desse processo de formação da cultura brasileira, especialmente, da sua linguagem oral.

²⁰⁴ Cf. nota 58 da **Introdução** deste capítulo (p. 30).

Capítulo II: O “*tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade

Mário de Andrade

Marajó, julho de 1927

Introdução

Relata Mário de Andrade:

Uma feita, em Fonte Boa, no Amazonas, eu passeava sob um solão de matar. Saía um canto feminino de uma casa. Parei. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição, para não incomodar a cantora, uma tapuia adormecendo o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido, que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do Tantum Ergo em cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e, mais intuição que realidade, pude reconhecer também a melodia. A deformação era inconcebível. Porém, jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia.²⁰⁵

Esta é a narrativa completa e de cunho poético-literário, de um episódio registrado por Mário de Andrade em sua viagem ao Amazonas, em 1927. Esta narrativa aparece na *Pequena história da música*, no capítulo “A música popular brasileira”, no trecho em que o autor estuda a influência do canto gregoriano sobre a nossa música. Esta narrativa encontra-se, também, no trecho do dia “14 de junho”, do livro *O turista aprendiz*, embora de forma reduzida, apenas como citação de um acontecimento:

14 de junho – Amanheci bom. Parada matinal em Fonte Boa, repare na colocação do adjetivo. Passeio com prefeito e família. Dona Olívia com a máquina cinematográfica em punho. Para agradar pediu que o prefeito, mulher e os dez filhos “viessem vindo” pra ela os cinematografar. Vieram, uma das coisas mais augustamente amargas que já vi. A mulher tomou-se de tal comoção que nem podia mover as pernas, e afinal levou um tombo. Palavra de honra. **Fonte Boa. Foi aqui que ouvi um tantum ergo virado acalanto que relatei no Compêndio (29).** Vidinha de bordo. Matos admiráveis chorando em trepadeiras até a água do rio. Por-de-sol prodigioso. Macaquinhos de cheiro. Na boca do Jutai vimos uma índia lindíssima, tipo asiático perfeito. Estávamos parados, esperando a comunicação com um seringal lá de dentro do Jutai. Sempre o vaticano, quando vai chegar num lugar com quem mantém relações, embarque de coisas, correspondência, etc. apita de longe para avisar. Não é só o interessado que escuta, e surgem assim embarcações com gente que vem, meu Deus! Ver gente das civilizações, Manaus, Belém, o mundo. E vêm também desses índios mansos, já completamente

²⁰⁵ ANDRADE. Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. p. 184. Mário de Andrade informa, na “Nota Preliminar”, que a letra maiúscula, como aqui ocorre em “Acalanto” e em “Tantum Ergo”, é utilizada “para salientar os termos técnicos e principalmente na primeira vez em que aparecem no livro”. (s/ p)

brasileiros, que vivem por aí falando língua nossa, sem memória talvez de suas tribos. Foi o caso. Vieram na igarité, ela e o homem dela, ficaram de longe, uns trinta metros assuntando, sem pedir nada, falar nada, sem se chegar, assuntando. Ele, se percebia, tinha mais traquejo da vida, falava, gesticulava, mostrava. Ela mal se mexia, nem olhando direito o navio. Eu de óculos de alcance encima dela. Eu só não! o Schaeffer, o gaúcho, o agente postal de Manaus, o italiano Atrepa-Atrepa [...] Pois a índia maravilhosa não percebi uma só vez olhar o navio, sempre de olhos baixos. Vestia saia de mulher mesmo, apertada na cintura nua. E trazia uma espécie de blusa encarnada (a saia era escura) que caía solta em pregas até o ventre. Quando foi embora é que percebemos que a blusa era só na frente, tapando os seios, atrás acabava apenas num babado cobrindo os ombros, costadinho de fora. [...] ²⁰⁶

O estabelecimento do texto de *O turista aprendiz* foi realizado por Telê Porto Ancona Lopez, a partir dos originais deixados pelo autor. Na nota 29, conforme indicação transcrita acima, ela informa que Mário de Andrade deixou uma

anotação manuscrita a lápis em pequena folha de bloco presa à página por um alfinete; no texto datilografado, um asterisco indica a localização da nota, que tem início em “Fonte Boa. Foi...” terminando em “...no Compêndio.” ²⁰⁷

O Compêndio da história da música foi publicado em 1929. Obra que, em sua quarta edição, tornou-se a primeira edição da *Pequena história da música* (1942), “refundida em alguns capítulos, apenas modificado e atualizado em outros” ²⁰⁸, de acordo com Mário de Andrade. O lembrete manuscrito revelaria, talvez, sua intenção de trazer de volta, para *O turista aprendiz*, uma experiência de sua viagem, depois de elaborada literariamente.

Essa mobilidade dos materiais, trechos literários ou dados de pesquisa etnográfica, é característica do processo de trabalho de Mário de Andrade. Escreve Telê Porto Ancona Lopez:

As mudanças e transformações a que Mário submete seus projetos de obras são uma constante ao longo de sua produção. Algumas vezes reúne material, arrola fontes, traça esboços ou escreve rascunhos, anunciando então um livro que acaba transformando

²⁰⁶ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. pp. 91,92. Grifo meu.

²⁰⁷ Ibidem, p. 91. nota 29.

²⁰⁸ ANDRADE, Mário de. “Advertência”. In: *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942. s/p.

em artigo ou conferência, ou mesmo não dando prosseguimento.²⁰⁹

Essa mobilidade, presente no processo de produção de Mário de Andrade, é também expressão de sua vitalidade, seu desejo de conhecer ao vivo, de recolher e registrar especialmente os elementos da tradição e da cultura popular brasileira. O “turista aprendiz”, como se autodenominava o autor durante a viagem, partiu de São Paulo para o Rio de Janeiro, no dia 07 de maio de 1927, para embarcar no vapor que o levaria, conforme subtítulo do livro, no original, em *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*²¹⁰. No dia 14 de junho, chegou a Fonte Boa, cidade à beira do rio Solimões²¹¹, já próxima à fronteira com o Peru, onde escutou o “*tantum ergo* virado acalanto”.

A análise de parte desses dois trechos da obra de Mário de Andrade permitirá delinear a abrangência do episódio do “*tantum ergo* virado acalanto”. Trata-se de uma narrativa de viagem com ressonância restrita ao âmbito da interação comunicativa entre mãe e filho? Uma linha breve? Um pequeno episódio relatado? Ou guarda e reflete aspectos da história da oralidade brasileira (o surgimento de nossa fala, de nossos cantos, dos nossos modos de entoar), expondo as forças – atrações e repulsões – e os dinamismos dialéticos que se estabeleceram no (des)encontro entre as diferentes culturas?

²⁰⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Um projeto de livro”. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 27.

²¹⁰ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 47. Fotocópia do manuscrito da capa da obra.

²¹¹ ANEXO I: MAPA: FONTE BOA, TONANTINS E RIO JUTÁÍ.

I. O “*tantum ergo virado acalanto*” em: *O turista aprendiz*

Quando duas culturas se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para a outra como uma revelação. Mas essa experiência raramente acontece fora dos pólos submissão – domínio. A cultura dominada perde os meios materiais de expressar sua originalidade.

Ecléa Bosi²¹²

Mário de Andrade inicia assim o trecho: “14 de junho - Amanheci bom. Parada matinal em Fonte Boa, repare na colocação do adjetivo [...]”²¹³. Para a análise deste trecho é necessário voltarmos ao dia 26 de maio quando, pela primeira vez, o escritor-viajante anuncia Fonte Boa, já tematizando a colocação do adjetivo:

Fonte Boa, lugar onde passaremos. Fonte Boa, Jaguar-etê, Vila Bela... O camaroteiro, enquanto os “eruditos” falam traduzido: “pequeno almoço”, só me fala em “almoço pequeno”. Creio que há uma tendência muito brasileira pra botar o qualitativo depois do substantivo. Pelo menos no povo. Notar a diferença de sabor brasileiro ou português entre “o brilho inútil das estrelas” e o “inútil brilho das estrelas”. O exemplo não é bom. Brasileiro: “era um campo vasto”... Português: “Era um vasto campo”...²¹⁴

Há no escritor-viajante, em geral, uma atenção especial com a língua do lugar visitado. Segundo Thaís V. C. Pimentel:

[...] a escrita é para ele [homem das letras] a maneira de organizar os sentimentos, de elaborar as diferenças, de expor dúvidas e observar diversidades. O homem das letras que viaja é aquele que o faz atento, antes de mais nada, à diferença entre as línguas; a sua e a dos povos que visita [...] o fato de conviver de fato com essa língua e com essa cultura irá fornecer elementos novos para a reflexão sobre outros padrões culturais.²¹⁵

E, podemos acrescentar, para reconhecer e refletir os próprios padrões culturais. Mário de Andrade compara o brasileiro e o português, o erudito e o popular, para distinguir, neste campo (vasto), as raízes de sua própria língua.

²¹² BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento”. In: *Cultura brasileira, temas e situações*. Alfredo Bosi (organizador). São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 16.

²¹³ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 91.

²¹⁴ Ibidem. p. 68.

²¹⁵ PIMENTEL, Thaís V. C.. *De viagens e de narrativas: viajantes brasileiros no Além-Mar (1913-1957)*. 1998. Tese de doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 10.

Fonte Boa, palavra que pelo adjetivo pós-posto ao substantivo inquieta o viajante a pensar sobre a nossa língua falada no que ela tem de “muito” brasileiro: na confluência das origens indígenas (“jaguar-etê”) e europeias (“Vila Bela”) e, principalmente, na sua estruturação gramatical nem um pouco alheia e inatingida pela estruturação das classes sócio-culturais brasileiras (o “camaroteiro” e os “eruditos”). A marca da colonização refletida na língua falada. E, como é o povo quem coloca “o qualitativo depois do substantivo”, é ele quem guarda a língua com “sabor brasileiro”, a fonte boa – “repare na colocação do adjetivo”. Fonte Boa, então, é mais do que a citação do episódio ou bibliográfica (“*Compêndio*”). Tem função indicativa tanto de “lugar onde pararemos”, indicação geográfica, quanto de fonte do autenticamente brasileiro. Como canta Milton Nascimento: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”²¹⁶. Mário de Andrade se mostra atento à voz do povo e, para ela, direciona nosso olhar e nossa escuta.

Este conjunto que vai de “Fonte Boa. Foi [...]” até “[...] *Compêndio*.” se coloca como uma linha divisória, espécie de fronteira entre a narrativa de dois episódios, cujos personagens principais são mulheres. O primeiro narra a história da mulher do prefeito da cidade, que sentiu tamanha “comoção” por estar sendo filmada com seu marido e seus dez filhos, que levou um tombo. O segundo, aquele que se segue à nossa linha divisória, narra a história de uma “índia lindíssima, tipo asiático perfeito”²¹⁷, “maravilhosa” acentua o autor, que apareceu numa embarcação, na “boca do Jutá”²¹⁸, acompanhando seu homem e que permanece “sempre de olhos baixos”.

Duas mulheres: uma representante do poder, mulher de prefeito; outra, representante de um povo nativo submetido às forças da colonização, índia mansa e dominada. Além disso, ambas as mulheres atingidas pelo impacto (comoção e

²¹⁶ NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. “Nos bailes da vida”. In: *Milton Nascimento - ao vivo*. São Paulo: Polygram, 1997. CD. Faixa 6. A gravação original em LP é de 1983.

²¹⁷ Quanto ao aspecto asiático, José Oscar Beozzo informa que descobertas recentes apontam que a história dos povos nativos da América remonta a 42.000 anos e suas raízes encontram-se no continente asiático e nas ilhas da Polinésia. (BEOZZO, José Oscar. “Os nativos humilhados e explorados”. In: *Utopia Urgente, escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos*. Adélia Bezerra de Meneses, Frei Betto e Thomaz Jensen (organizadores). São Paulo: Casa Amarela e Educ, 2002. p. 261 - 272.)

²¹⁸ A boca, metáfora para a abertura, entrada e saída de um rio, não parece escolha aleatória de um narrador-viajante, atento e interessado nas origens comunicativas (língua) de um povo.

constrangimento) dos viajantes, com suas “máquinas de cinematografar” e “seus óculos de alcance” sobre elas. O tombo da mulher do prefeito, no que tem de grotesco, é expressão metafórica do desequilíbrio causado pela invasão da cultura ocidental no mundo primitivo brasileiro; assim como a descrição da peculiaridade das vestes da índia, no final do parágrafo, revela a artificialização dos costumes originais desse povo.

Assim, neste trecho do dia 14 de junho predomina, em tom levemente irônico, certa negatividade; impressões de um viajante que procura pelo mais genuíno de um Brasil e encontra, por todos os lados, as deformações, as descaracterizações e aniquilamentos, marcas das invasões culturais que apenas se iniciaram na ação brutal colonizadora. Vale, aqui, emprestarmos o conceito de colonização, elaborado por Alfredo Bosi, a partir do verbo latino *colo* e seu particípio passado, *cultus*, e particípio futuro, *culturum*, mostrando que os agentes colonizadores pertencem necessária, mas não exclusivamente, ao plano físico (território e local de operações econômicas). Há elementos culturais e religiosos que forçam sua entrada e admissão no universo da cultura e do culto locais:

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer.²¹⁹

É no centro do parágrafo, separando os episódios da mulher do prefeito e da índia linda, que se insere uma linha divisória, criando uma região de fronteira, lugar das diferenças (vaticano e igarité) e das trocas (comunicação, embarque de coisas, relação, correspondência). Por um lado, a mulher do prefeito e a índia linda separadas em pólos distintos do poder e, por outro, avizinhas porque mulheres nativas atingidas pelo impacto de uma mesma invasão. Nessa região, Mário de Andrade, narrador, inscreve e guarda a voz feminina, da tapuia, ouvida em Fonte Boa, como veremos adiante.

²¹⁹ BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura” em: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 15.

É, finalmente, nessa região de fronteira viva, de contornos mutáveis, carregada de tensões captadas e traduzidas pela sensibilidade do artista viajante, região intermediária do (des)encontro entre duas culturas – a original dos povos nativos da Amazônia e a ocidental (importada desde os tempos da colonização) – que Mário de Andrade insere o enunciado breve, uma linha apenas que sintetiza a fonte boa: “o *tantum ergo* virado acalanto”. Nem grotesca, nem artificial, agora “uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda” que expressa o mais autêntico da cultura brasileira, ou melhor, o nascente da cultura brasileira: misturas.

II. O “*tantum ergo* virado acalanto” na *Pequena história da música*: uma narrativa poética

Pertence à própria natureza da condição humana o fato de que cada geração se transformar em um mundo antigo, de tal modo que preparar uma nova geração para um mundo novo só pode significar o desejo de arrancar das mãos dos recém-chegados sua própria oportunidade face ao novo.

Hannah Arendt²²⁰

Retomo, agora, a narrativa do “*tantum ergo* virado acalanto” apresentado na *Pequena história da música*. Uma narrativa completa e em tom literário da experiência de Mário de Andrade, narrador-viajante que se deixou encantar por uma voz feminina, aproximou-se cuidadosamente, como um observador sensível, e nos transmitiu poeticamente a “comoção de beleza” que recebeu “dos lábios da tapuia”. Mário de Andrade se fez fio condutor da corrente poética transmitida pelo canto da tapuia, e (co)moveu-se com a beleza dele, canto, nos lábios dela. Canto encarnado, universo vivo da oralidade.

Adiante retomarei o canto, mas primeiro foco a cantora: a tapuia. Em “comoção de beleza” Mário de Andrade constrói uma unidade expressiva que retoma traços dos outros dois episódios narrados em *O Turista Aprendiz*, no dia 14 de junho: “comoção” da mulher do prefeito e beleza da “índia linda” e “maravilhosa”. Ele equilibra, purifica e harmoniza os impactos daquelas narrativas. Não mais uma mulher de prefeito (traço de civilização), nem apenas uma índia

²²⁰ ARENDT, Hannah. “A crise na educação”. In: *Entre o passado e o futuro*. Coleção Debates - Política. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p. 226.

(traço de natureza), mas uma mulher imersa na sua condição materna, uma tapuia cantando um gregoriano para seu filho dormir: transmissora, assim, das misturas culturais de seu ambiente.

O leitor está diante, também, do filho pequeno, receptor dessa mistura. O tapuiozinho é um importante personagem da narrativa: saberíamos nós de um “*tantum ergo* virado acalanto” se não fosse o menino tapuio sentir sono e precisar ser embalado para dormir? O tapuiozinho representa o novo e recém chegado. A sua condição de recém chegado o aproxima do narrador viajante, ambos encantados pela voz feminina que soa. Enquanto novo, ele é representante da próxima geração tapuia.

Mário de Andrade, na crônica “Sonoras Crianças”, em que analisou algumas produções de autores que interpretam a criança musicalmente (Mussorgsky, Schumann, Debussy e, preferidamente, Villa Lobos), refletiu sobre as experiências “graciosas” e “dramáticas” da criança pequena e formulou:

Mas a verdade é que a alma de pouca idade ainda está racialmente muito pouco diferenciada; é o período de maior universalidade do ser humano, e isto se pode perfeitamente provar pela existência de bonecas e acalantos em todas as raças, classes e civilizações, desde o inglezinho mais europeamente civilizado até o vedazinho mais primário.²²¹

Mário pressupõe um processo de diferenciação cultural que será vivido pelas crianças e que lhes conferirá traços de sua raça: um processo de transmissão de elementos da sua cultura. Bonecas e acalantos estarão presentes em todos os povos e trarão, em seus detalhes, traços específicos da *cultura* que envolve aquela criança.

Para conceitualizar *cultura*, retomo a investigação etimológica do verbo latino *colo*, realizada por Alfredo Bosi:

De *cultum*, supino de *colo*, deriva outro particípio: o futuro, *culturus*, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar. O termo, na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agricultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego *paideia*. O seu

²²¹ ANDRADE, Mário de. “Sonoras Crianças”. In: *Música, doce música*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1976. p. 306.

significado mais geral conserva-se até nossos dias. Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo.²²²

Para esta análise importa menos a educação e mais a integração do componente *cultura* ao termo *pueri-cultura*. Apoiado na investigação etimológica acima, o conceito de puericultura ganha a formulação de “trabalho feito na infância do ser humano”. Adormentar o filho é uma das ações de cuidado com a criança pequena que constitui esse trabalho. O acalanto, elemento que pertence ao universo cultural da infância, é um recurso para essa ação. Além do verbo latino, há outro “colo”, o da mãe que adormenta o filho e que se origina de *collum*, do latim, pescoço. A associação por um lado, no nível do significante, com o verbo latino *colo* e, por outro, com o sentido básico desse verbo, “tomar conta de”²²³, nos permite aproximar o colo (pescoço) da territorialidade materna. Colo de mãe: os braços que sustentam; os seios que alimentam; as cordas vocais que vibram e a caixa torácica que ecoa os sons do acalanto. Sons calorosos, palavras carregadas de “práticas, técnicas, símbolos e valores”. Além disso, tendendo à puericultura, palavras carregadas de sentimentos, pressentimentos, desejos e receios maternos²²⁴. O colo, então, é o espaço no corpo da mãe propício à cultura (do particípio futuro de *colo*, *culturus*) e ao culto (do particípio passado de *colo*, *cultus*)²²⁵.

A mãe, assim, na perspectiva temporal – de geração em geração – age como intermediadora de cultura. Ela transmite elementos não apenas do anterior para o posterior, do mundo pré-existente ao filho, mas também no sentido inverso: do filho para o mundo. A mãe é porta-voz do filho pequeno, penetra seu mundo interior e “traduz” suas necessidades, seus sentimentos, seus receios e desejos. Por um lado, traz ao filho elementos de uma cultura pré-existente; por outro, conduz

²²² BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 16.

²²³ Retomo a citação deste trecho, feita no tópico **I. 1. Sobre a ingenuidade das canções de ninar** (p. 32): “Tomar conta de, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*.” (BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 12.)

²²⁴ Tópico que abordarei nos próximos capítulos.

²²⁵ Cf. nota 67 no tópico **I. 1. Sobre a ingenuidade das canções de ninar**.

ao mundo o filho com sua potencialidade renovadora. Na narrativa do “*tantum ergo* virado acalanto”, entre as culturas, indígena da região amazônica e ocidental europeia, e o tapuiozinho, lá está, colocada como ponte, a mãe tapuia adormecendo o filho.

A mãe sim; mas foi especialmente a cantora, “fonte boa” daquela “gostosura de linha melódica”²²⁶, cantando nasaladamente o *tantum ergo* (que por sua utilização adquiriu o estatuto de acalanto), quem atraiu o viajante, pesquisador interessado na música popular brasileira.

Chega-se aqui ao ponto agudo da narrativa, em que o leitor é lançado ao turbilhão de forças interculturais que agem e se manifestam diretamente na oralidade da língua brasileira. O texto cantado poderia ser “língua de branco”; não era, por não ser Português, mas era, enquanto raiz latina. Poderia ser “fala de índio”; não era, por não ser Nheengatu, mas era, por ser nasalado. Poderia ser latim; não era exatamente, mas era “latim de tapuio”... “A deformação era inconcebível”, mas reconhecível pelo narrador viajante, que carregava em sua bagagem cultural o *tantum ergo* (texto e melodia) em cantochão. Se em *O turista Aprendiz*, Mário de Andrade descreve aqueles “índios mansos, já completamente brasileiros, que vivem por aí falando língua nossa, sem memória talvez de suas tribos”²²⁷, agora, na narrativa da *Pequena história da música*, revela uma tapuia que se, por um lado, deixou de cantar o seu canto, aquele original de sua cultura, por outro, nasaladamente, mantém seu modo cultural de origem. Uma tapuia que se apropriou do canto do colonizador e colocou-o a serviço de sua tarefa materna de adormecer o filho. Nesse contexto de intimidade, a cantora reúne latim e afeto, transformando, então, o *tantum ergo* em expressão oral brasileira. Uma mãe que escolhe o *tantum ergo* e o canta a seu modo, transmitindo-o, agora renovado, a seu filho, próxima geração. Estamos diante de um traço de resistência na língua oral brasileira; força reativa – e regenerativa – ao impacto colonialista sobre as línguas indígenas.

²²⁶ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980. p. 184.

²²⁷ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 92.

José Oscar Beozzo informa que, das duas mil línguas existentes nas Américas, quando da chegada dos europeus, apenas um quarto sobrevive. Para apoiar sua afirmação sobre o uso da língua e da religião como instrumentos deliberados de dominação, utiliza a fundamentação teórica que o Marquês de Pombal redigiu no Diretório de 1757, explicando porque proibiu o uso de línguas indígenas no Maranhão e no Brasil:

Sempre foi máxima, inalteravelmente praticada em todas as Nações que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos Povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência que, ao mesmo passo que se introduz o uso da Língua do Príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração e a obediência ao mesmo Príncipe.²²⁸

Tal é o poder da língua. Ela, aqui, se revela como um instrumento brutal de dominação, capaz de desterrar culturas e enterrar raízes afetivas (afeto), morais (veneração) e políticas (obediência).

O “*tantum ergo* virado acalanto”, nos lábios da tapuia que adormenta o filho, ou dito de outra forma, o latim transformado em oralidade brasileira pela entonação afetiva da mãe é expressão da resistência da nossa língua oral que, por um lado, se abre e é permeável ao novo e, por outro, se fecha nasaladamente retendo e guardando seus mistérios primeiros, inacessíveis e inatingíveis por forças potencialmente aniquiladoras. Segundo Mário de Andrade: “[...] os povos e suas músicas, não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam”²²⁹. O tapuiozinho, adormecido sob o acalanto, vive uma experiência inicial da sua língua e da sua cultura de origem.

Para finalizar: por que o *tantum ergo*? O que teria motivado a escolha desse canto pela mãe tapuia? A primeira consideração a se fazer é o fato de que a festa de *Corpus Christi*, em que se canta o *tantum ergo*, ocorre no mês de junho, mês da passagem de Mário de Andrade por Fonte Boa. Na passagem do dia 15 de junho,

²²⁸ Marques de Pombal. “Directorio que se deve observar nas povoações dos índios do Pará, Maranhão.”, n.6. Lisboa, 1758 apud BEOZZO, José Oscar. “Os nativos humilhados e explorados”. In: *Utopia Urgente, escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos*. Adélia Bezerra de Meneses, Frei Betto e Thomaz Jensen (organizadores). São Paulo: Casa Amarela e Educ, 2002. p.p. 266.

²²⁹ ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”. In: *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 123.

um dia depois de ter escutado esse canto como um acalanto, Mário narra que chegou a uma missão franciscana, em Tonantins e encontrou, no piano da casa dos padres, “o *Tantum Ergo* e o *Kirie* manuscritos e visivelmente sem caráter religioso”²³⁰. A audição do canto em Fonte Boa e a presença dos manuscritos em Tonantins indicam a possibilidade da proximidade da festa de *Corpus Christi*, onde se celebra a instituição da eucaristia. Embora remeta à paixão de Jesus, especificamente à Última Ceia, é uma comemoração festiva, com missa e procissão trazendo o ostensório, com lançamento de pétalas de flores e canto. Canta-se tradicionalmente o *tantum ergo* na missa e na procissão.

Nos originais do *Turista Aprendiz*, não encontrei registro da(s) estrofe(s) que Mário de Andrade ouviu e reconheceu. Escolhi para esta análise a estrofe que é mais utilizada e que dá título ao canto, pois se inicia com *tantum ergo*:

Tantum ergo sacramentum
veneremur cernui;
et antiquum documentum
novum cedat ritui
praestet fides supplementum
*sensuum defectui.*²³¹

Frequentemente traduzido por “sublime sacramento”, o “*tantum ergo sacramentum*” transmite esse sentido de especialíssimo, elevado. Um tal sacramento que, conseqüentemente, primeiro, nos convoca a venerá-lo inclinados; segundo, requer que o antigo testamento ceda ao novo rito (costume, cerimônia) e, por fim, pede que a fé sirva de suplemento às falhas (defeitos) dos sentidos (percepções).

Teria a mãe tapuia, entendendo ou não o latim pronunciado, compreendido que algo no texto correspondia à sua relação com um filho novo? Criança em idade

²³⁰ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 94.

²³¹ “*Tantum ergo*”. In: *Gotteslob: Katholisches Gebet- und Gesangbuch*. Monique: Verlag Sankt Michaelsbund, 2003. p. 519. A colaboração com as traduções do latim foi gentilmente realizada por Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Tradução: “Assim tão elevado sacramento/ Veneremos com a fronte inclinada;/ O antigo testamento/ Ceda ao novo rito/ Sirva a fé de suplemento/ Aos sentidos falhos.”

das experiências bem concretas, em que predominam as sensações e a ação dos sentidos, exigindo do adulto-cuidador os suplementos das funções humanas de abstração (previsão, memória, raciocínio)? Teria a mãe tapuia, inconscientemente, se aproximado do sentido laico de testamento (*documentum*): o que foi deixado de herança, pacto sucessório entre duas pessoas? Ou mesmo, teria sentido a mãe o efeito mobilizador e organizador das palavras *antiquum* e *novo*, por semelhança fonética, sobre sua experiência materna de gerar e cuidar de um filho novo, que requer seu lugar e novos costumes em um mundo pré-existente a ele? Caso tenha sido essa a estrofe que Mário ouviu, não pareceria tão aleatória a escolha feita pela mãe tapuia. O *tantum ergo* se integra perfeitamente ao contexto do nascimento humano.

Se o texto do *tantum ergo*, por essas aproximações significativas com a experiência do nascimento, pode ter influenciado a escolha do canto feita pela mãe tapuia, não menos influente terá sido a monotonia do cantochão. A melodia, aparecerá bem caracterizada por Mário de Andrade: um acalanto, em cantochão, “linha melódica monótona, muito lenta, muito pura”²³². A monotonia, elemento constitutivo do acalanto²³³, será alcançada pelo ritmo lento e repetitivo, pelos sons nasalados e pelo canto plano, estável e de poucas variações sonoras. A monotonia do *tantum ergo* certamente foi fator de escolha deste canto pela mãe tapuia que cuidava de adormecer o filho.

Monotonia no cantochão, no acalanto e, também, na viagem de vapor pelo rio. Escreve Mário de Andrade:

O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos. Pra gente gozar um bocado e perceber as variedades que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação.²³⁴

Duas “molduras mirins”: o escritor-viajante embalado pela monotonia das paisagens fluviais e o tapuiozinho embarcado no sono pela monotonia do canto materno. Ambos encantados pela voz tapuia, fonte boa de uma linha melódica que

²³² ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 184.

²³³ Abordarei este assunto no tópico **IV. 2.b. A monotonia da canção de ninar**.

²³⁴ ANDRADE, Mário de. Op. Cit.. p. 60.

incorporou o novo (o gregoriano), preservou o antigo (o nasal) e perdurou no tempo: comoveu o viajante-poeta e o filho-menino.

Rio Amazonas – Dezembro/2004

Angélica Del Nery

As reflexões advindas da análise dos trechos de Mário de Andrade, em *O turista aprendiz* e na *Pequena história da música*, revelam que o episódio do “*tantum ergo* virado acalanto” expressa uma dinâmica fundamental da história da oralidade brasileira. Por um lado, a ação brutal das forças desenraizantes sobre ela, presentes desde a colonização e, por outro, sua resistência para preservar seus traços primeiros. E vale perguntar: tanto o uso do canto gregoriano para acalantar, quanto o modo nasal de cantar, observado e sublinhado por Mário de Andrade, não seriam formas de proteção cultural da mãe nativa amazonense? Não teria ela acatado um jogo de aparências e, inconscientemente, vestido uma máscara que simula uma aceitação dos elementos externos à sua cultura (o canto cristão gregoriano), mas preservando a nasalidade como modo próprio de falar e cantar? Não seria esse episódio um exemplo sonoro do que Héctor Hernan Bruit formulou como “simulação dos vencidos”, em sua leitura histórica da colonização na América espanhola? Diz ele:

em outras palavras, a imagem acerca dos índios contém duas vertentes aparentemente contraditórias, mas que se juntam numa concepção surpreendente do processo histórico da conquista. Por um lado, os índios aparecem derrotados e conquistados com relativa facilidade, e sua passividade lhes tira a condição de sujeitos ativos e centrais no processo, ficando assim fundada a idéia de que o processo social do continente, já desde o início de

sua modernidade, foi feito pelas minorias. No entanto, a idéia de simulação nos apresenta uma maioria que age por vias diferentes das comuns, que resiste silenciosamente à dominação e acaba distorcendo o processo como um todo.²³⁵

E na conclusão do livro, escreve:

Os índios da América fundaram o que poderíamos chamar de *cultura da recusa*, encoberta pela simulação, e a transmitiram às gerações futuras por meio da mestiçagem biológica e cultural. Talvez seja a única herança política deixada por eles na história do continente e, como disse o professor Wachtel, “os vencidos conseguiram assim, em sua derrota, uma emocionante vitória”. É claro, a longo prazo, plantaram a semente de uma resistência que se traduziu numa recusa, num inconformismo sem fim, numa perene denúncia.²³⁶

O *tantum ergo* feito acalanto pela mãe indígena não seria um gesto dominante de alguém que torna próprio o alheio imposto, e transforma o canto de culto em canto de puericultura? A nasalidade, modo fechado de entonação, que encerra, frequentemente, a performance da canção de ninar²³⁷ poderia ser considerada uma forma “silenciosa” de resistência transmitida às gerações futuras? Não estaria aí uma forma de preservação de raízes análoga ao sincretismo dos afrodescendentes, no Brasil? Como canta Caetano Veloso: “Enigmática máscara boi”.

No capítulo **III. Murucututu: de terra, água, ar e de terror**, encontra-se outro exemplo dessa mesma resistência. Murucututu, coruja que se transformou em figura amedrontadora na canção de ninar brasileira, é uma das representantes fundamentais do tempo de origem da Terra para os povos indígenas da região amazônica. Figura simbólica, pertence aos mitos cosmogônicos desses povos e atravessou gerações e gerações de brasileiros, através do canto para dormir, chegando hoje a ser título de CD.

²³⁵ BRUIT, Héctor Hernan. *Bartolomé De Las Casas e a simulação dos vencidos – Ensaio sobre a conquista hispânica da América*. Campinas: Editora da Unicamp. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995, p. 15. Grifo meu.

²³⁶ Ibidem. p. 204.

²³⁷ Assunto que será abordado no tópico **III. 3. O hum nasal de onde Tudo tudo tudo vem**.

Capítulo III: Murucututu: de terra, água, ar e de terror

Pulsatrix perspicillata: Murucututu

O sanhaço do coqueiro
O sabiá da beira-mar
Andorinha faz seu ninho
Sabiá vem desmanchar.
Dona Zeneide²³⁸

Introdução

Murucututu é o nome indígena, de origem tupi, *Murukutu'tu*, dado a uma coruja das florestas e das noites brasileiras, que figura em nossas canções de ninar. Essa ave da família dos estrigídeos (*Pulsatrix perspicillata*) ocorre em grande parte do Brasil e da América Latina, em matas altas. Mede até 48 cm, talvez por isso seja também chamada de “corujão” ou, ainda: corujão-orelhudo, coruja-do-mato, mocho-mateiro e murucutu²³⁹. Tem o dorso marrom-escuro e, na face, traz o desenho de um X branco entre os olhos. Assim, Murucututu, além da qualidade imaginária, própria às figuras mais ou menos aterrorizantes das canções de ninar, tem suporte na realidade concreta, é ave de hábitos crepusculares e noturnos.

Neste capítulo, estudarei esta figura que, ao longo dos dois últimos séculos, até onde pude chegar, veio se fixando como uma figura de terror nas cantigas de ninar brasileiras: de um ser que originariamente carrega certa ambiguidade entre o caráter pacífico e o amedrontador, ao atual ameaçador comilão de crianças insones, aparentado ao Bicho Papão. Elemento originário da cultura dos grupos indígenas nativos da região amazônica, a Murucututu será transportada para o interior de canções culturalmente híbridas e nelas adquirirá caráter exclusivamente terrífico. Esta pesquisa localizou um grupo de textos de canções (versões e variações) que incluem a Murucututu ou aludem a ela²⁴⁰, registradas no final do século XIX (1889) e início do século XX: *Folk-Lore Brésilien* (1889)²⁴¹,

²³⁸ Versos populares cantados por Dona Zeneide, 67 anos, no Saco do Mamanguá (RJ), em julho de 2005.

²³⁹ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Verbete: Murucututu.

²⁴⁰ As canções encontradas organizam-se em dois grupos: canções curtas, compostas por uma quadrinha apenas, e canções longas, com três ou mais estrofes, em que aparecem outras figuras e outros elementos (iniciadas tanto por Tu-tu-rú-tú-tú, quanto por Murucututu).

²⁴¹ NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folk-Lore Brésilien (poésie populaire – contes et légendes – fables et mythes. – poésie, musique, danses et croyances des indiens. – accompagnés de douze*

Poranduba Amazonense (1890)²⁴², *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili* (1891)²⁴³, *Canções de Berço* (1907)²⁴⁴, *Os nossos brinquedos* (1909)²⁴⁵. Localizou também outro grupo composto por gravações da canção intitulada “Murucututu”, que começam a ocorrer a partir de 1969 e continuam neste início do século XXI: *O canto da Amazônia* (1969)²⁴⁶, *Acalantos brasileiros* (1978)²⁴⁷, *Mawaca* (1998)²⁴⁸, *Murucututu* (2001)²⁴⁹. Consta também em um livro de literatura infanto-juvenil, acompanhado por CD: *De todos os cantos do mundo* (2008)²⁵⁰. Quanto às notações musicais, nesta pesquisa foram encontradas duas partituras: *Murucututu*²⁵¹,

morceaux de musique – Préface du Prince Roland Bonaparte). Paris: Librairie Académique Didier, Perrin et Cte, Libraires – Éditeurs, 1889. pp. 71, 72.

²⁴² RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. pp. 288 e 292.

²⁴³ MOLETTI, G. Ragusa. *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*. Torino-Palermo: Carlo Clausen, 1891. p. 6.

²⁴⁴ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 872 e 897.

²⁴⁵ PINTO, Alexina de Magalhães. *Os nossos brinquedos. Contribuição para o Folk Lore brasileiro*. Collecção Icks. Série B. Lisboa: A Editora, 1909. p. 240. A professora e folclorista mineira (1870-1921) registrou uma versão, em Minas Gerais e no estado do Rio de Janeiro, em que não aparece a palavra Murucututu, mas Tu-tu-rú-tú-tú. ANEXO J – LETRA COM TU-TU-RÚ-TÚ-TÚ - RECOLHIDA POR ALEXINA MAGALHÃES PINTO.

²⁴⁶ GODOY, Maria Lúcia. (interpretação). *Maria Lúcia Godoy - O canto da Amazônia*. Transcrição musical: Guerra Peixe. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1969. LP. Lado B. Faixa 8. ANEXO K – “MURUCUTUTU”: CAPA DO LP DA PRIMEIRA GRAVAÇÃO.

²⁴⁷ PEREIRA, Marcus (produção). *Acalantos Brasileiros*. Composições do folclore brasileiro adaptadas por Aloysio de Alencar Pinto e Marcus Vinícius. Intérpretes: Jane Vaquer e José Tobias. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. LP. Lado A. Faixa 7.

²⁴⁸ PUCCI, Magda; PEREIRA, Kitty. (Direção musical). *Mawaca*. São Paulo: Ethos Produtora de Arte e Cultura, 1998; reedição: 2005. CD. Faixas 2 e 15. Esse grupo gravou duas canções onde aparece a Murucututu: “Murucututu do murundu”, com base na partitura (cf. ANEXO M: “MURUCUTUTU” - PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR ALOYSIO DE ALENCAR PINTO) publicada em *O acalanto e o horror*, de Ana Lúcia Cavani Jorge (cf. **Bibliografia**) e “Murucututu”, extraída do arranjo coral de Oscar Zander (FUNARTE, s/ed, s/d.), informações constantes no encarte do CD.

²⁴⁹ TADEU, Eugênio; QUEIROZ, Miguel. *Murucututu*. São Paulo: Palavra Cantada; Belo Horizonte: Stúdio Via Sonora, Estúdio Polifonia, 2001. CD. Faixa 2. Observa-se que a palavra Murucututu intitula a canção e o próprio CD. A pergunta inicial deste capítulo, sobre a atribuição de um caráter exclusivamente terrífico à Murucututu, foi despertada pelo texto de apresentação deste CD. Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz, músicos que baseiam seu trabalho em pesquisa de sonoridades, de repertório e de cultura infantil, escreveram: “Tudo indica que ela [Murucututu] foi se transformando numa espécie de bicho-papão – cuca ou tutu-marambá – seres imaginários que habitam o universo infantil.” (Texto de apresentação constante no encarte do CD.) Como, por quê e qual o sentido disso é o caminho a ser trilhado neste capítulo.

²⁵⁰ PRIETO, Heloísa; PUCCI, Magda. *De todos os cantos do mundo*. Ilustrações: Graça Lima. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008. Este livro traz: um breve comentário sobre a presença de figuras assustadoras nas canções de ninar e sobre a própria coruja Murucututu (p.34); a letra da “Canção do Pará: Murucututu” (p.35); e sua gravação na faixa 12 do CD (Arranjo e interpretação: Magda Pucci. Vibrafone: André Pinheiro).

²⁵¹ ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Discoteca Publica Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). p. 14. Partitura. Sobre esta partitura, acrescenta Mário em nota: “Peça usada pelo prof. José Domingos Brandão na

melodia transcrita por Mário de Andrade na década de 30, e *Murucututu, acalanto tapuia da região amazônica*²⁵², melodia recolhida e harmonizada para canto e piano pelo professor Aloysio de Alencar Pinto. Assim, as manifestações da Murucututu, figura das mais antigas e resistentes nas canções de ninar brasileiras, pontuam-se cronologicamente:

1. Primeiras manifestações: canções dos povos nativos da região amazônica, transmitidas oralmente.
2. Registros escritos dos textos das canções: a partir de 1889.
3. Gravações da canção: a partir de 1969.

Enquanto vocábulo, Murucututu consta no *Dicionário da Língua Tupy chamada Língua Geral dos indígenas do Brasil* (1858)²⁵³; no *Vocabulários da Língua Geral – Portuguese-Nheêngatu e Nheêngatu-Portuguez* (1929)²⁵⁴, nos dicionários brasileiros da língua portuguesa (já citados), em dicionários folclóricos: *Vocabulário de Crendices Amazônicas* (1937)²⁵⁵, *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954)²⁵⁶; em *websites* ornitológicos que inventariam espécies de corujas, ou culturais que inventariam acalantos. Observa-se que a figura Murucututu está disseminada cronológica e tecnologicamente: das manifestações orais às virtuais, por meio de registros gráficos e por gravações.

Há, especialmente, um marco importante na história da Murucututu. Em 1928, ela participa da obra literária *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade, no capítulo IV. “Boiúna Luna”, no trecho em que Maanape canta

sua Rapsódia nro. 1. O mesmo prof. me deu o texto e a observação de que é cantiga para adormecer meninos, muito usada em Belém.” ANEXO L – “MURUCUTUTU”: PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE.

²⁵² “Murucututu: acalanto tapuia da região amazônica”. In: JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988, pp. 244-255. Partitura para canto e piano. Acalanto 119. Coleção Acalantos do Folclore Brasileiro, cedida por Aloysio de A. Pinto à autora, em 1982/1983. ANEXO M – “MURUCUTUTU”: PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR ALOYSIO DE ALENCAR PINTO.

²⁵³ DIAS, Antônio Gonçalves. *Dicionário da Língua Tupy chamada Língua Geral dos indígenas do Brasil*. Lipsia: F.A.Brockhaus, 1858. p. 113. Verbete: murucututu.

²⁵⁴ STRADELLI, Ermano. *Vocabulários da Língua Geral: Portuguese-Nheêngatú e Nheêngatú-Portuguez*. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1929. p. 559. Verbete: murucututu.

²⁵⁵ ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de crendices amazônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. p. 172. Verbete: murucututu.

²⁵⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1954. p. 416. Verbete: murucututu.

para acalantar Macunaíma²⁵⁷. Assim, Murucututu vê acrescido aos seus atributos anteriores este, de participar, como elemento estético, de uma das grandes obras da literatura brasileira.

São três os tópicos que compõem este capítulo: **III. 1. Murucututu: a permeabilidade da coruja à imagem do Papão; III. 2. Murucututu: tudo em u; III. 3. O *hum* nasal de onde “Tudo tudo tudo” vem.** Os dois primeiros mapeiam historicamente esta figura, identificando as disposições internas e as disposições circunstanciais que tornaram Murucututu permeável à projeção dos traços do Papão e buscando resgatar suas origens. No primeiro tópico, predominam aspectos relacionados ao significado de Murucututu e, no segundo, aspectos do material sonoro que compõe seu nome e o de muitas outras figuras das canções de ninar brasileiras. O estudo da vogal *u*, som fechado e interiorizado, levou também ao estudo da emissão sonora totalmente nasal, o *hum*, modo como são finalizados, muitas vezes os cantos para adormecer crianças pequenas.

III. 1. Murucututu: a permeabilidade da coruja à imagem do Papão

III. 1. a. Análise da gravação de 2001

Murucututu²⁵⁸

Murucututu
Na beira do telhado
Murucututu
Na beira do telhado
Vem comer esse menino
Que ainda está acordado
Vem comer esse menino
Que ainda está acordado.²⁵⁹

Esta é a canção título do CD gravado por Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz, do grupo Rodapião, em 2001. O texto é o mesmo da versão apresentada por Mário de Andrade, no primeiro volume, *Melodias registradas por meios não-mecânicos*, do

²⁵⁷ Este trecho alinhava o último capítulo deste estudo: **IV. “o Acutipuru o Murucututu o Ducucu”: figuras do acalanto em *Macunaíma*.**

²⁵⁸ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 14.

²⁵⁹ “Murucututu”. Domínio público. In: TADEU, Eugênio; QUEIROZ, Miguel. *Murucututu*. São Paulo: Palavra Cantada; Belo Horizonte: Stúdio Via Sonora, Estúdio Polifonia, 2001. CD. Faixa 2.

Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal²⁶⁰. A melodia varia pouco em relação ao registro feito por Mário de Andrade, e está harmonizada em arranjo para duas vozes. A audição desta canção conduz o ouvinte a uma atmosfera sinistra, de terror. O recurso para isso não é apenas textual, mas também musical: canção com pouca variação rítmica e melódica, entoada monótona e lentamente por duas vozes masculinas, em tom grave e timbre escuro e fechado. A combinação dessas características produz um efeito arrastado e fúnebre que, somado ao texto curto (uma quadra com repetição de seus versos), em discurso direto, imperativo e com conteúdo ameaçador (“vem comer esse menino”) geram a mencionada atmosfera de terror.

Esse clima será suavizado, porém, pelo rumor mais ou menos intenso de água corrente, produzido pelo pau-de-chuva no arranjo instrumental da canção. O som de água produz efeito relaxante, possivelmente porque pertence às primeiras experiências acústicas às quais o ser humano é exposto, ainda em fase embrionário-fetal. Muitas mães e educadores infantis observam a rapidez com que as crianças se acalmam ao escutar músicas com som de mar, de chuva ou de água corrente.

A água, elemento relacionado à origem da vida, além de devolver sonoridades familiares da vida intra-uterina às crianças pequenas, situa a canção de ninar no tempo mítico de origem. Tempo primordial em que os eventos têm seu lugar pela primeira vez. O nascimento humano é um momento potencialmente criativo, que inspira e forma canções, especialmente porque mobiliza núcleos míticos desse tempo original. Cancionistas compuseram acalantos para seus filhos recém-nascidos, e pais, em âmbito caseiro e familiar, criam canções para seus nenês, até mesmo antes da necessidade de adormecê-los, quando o sono é ainda predominantemente reflexo neurológico. Respondem com isso a essa mobilização interior.

A raiz etimológica de “origem” e de “oral” é *os,oris*, termo latino para “boca”. Assim, a canção de ninar vincula-se essencialmente a *os,oris*: no que concerne à “origem”, no sentido duplo de sua gênese (vincula-se a um tempo inicial da vida

²⁶⁰ ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). Cf. ANEXO L – “MURUCUTUTU”: PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE.

humana) e de sua remissão à origem mítica primordial – e, no que concerne à “oralidade”, também duplamente, no sentido de comunicação e vocalidade (expressão da voz: choro, resmungo, balbucio, fala, entoação, canto) e no sentido de alimentação e paladar (degustação, ingestão, digestão, deglutição, amamentação). A canção de ninar, concernente a *os,oris*, aproxima-nos do “orifício” por onde se nutre e se expressa a vida: a boca, abertura no corpo humano carregada de energia vital por onde águas e sons, alimentos nutricionais e elementos culturais fluem e refluem.

No desenho abaixo, uma representação infantil da vida intra-uterina²⁶¹, observa-se um duplo cordão umbilical: o primeiro ligado ao ventre, outro à boca. A criança desenhou os orifícios e canais comunicantes, orais e umbilicais, em situação de origem. Por isso a escolha deste desenho, para ilustrar “*os,oris*”.

Desenho feito por Léo

²⁶¹ RATTNER, Daphne; TRENCH, Belkis. (organizadoras). *Humanizando nascimentos e partos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. Desenho feito por Léo (7/8 anos) para ilustrar o livro “*Humanizando nascimentos e partos*”, em que colaborei com o capítulo: “Tempo e despedida: substâncias da humanização do parto”.

“Murucututu” é uma canção formada em ritmo quaternário. A sonoplastia com os rumores de água suaviza as acentuações metronômicas, dissolvendo-as, tornando as marcas rítmicas menos mecânicas e mais orgânicas. Adélia Bezerra de Meneses mostra que ritmo e correr (de água) têm, no grego, a mesma raiz:

Ritmo, no grego *rythmós*, significa etimologicamente movimento regular das ondas, movimento das vagas. Daí: movimento regrado e mensurado; medida, cadência. É significativo que esse substantivo grego tenha a mesma raiz de *reo* (=correr), um verbo referido à natureza do curso da água: escoar, passar, fluir. Platão, no *Teeteto*, fala de “todas as coisas passando e sem cessar levadas pelo curso do tempo” – e o verbo que usa é *reo*. Tal etimologia do ritmo, enquanto “movimento regular das ondas”, é extremamente expressiva: onda é a água que “corre”, mas volta: fluxo e refluxo. Não se trata de uma imagem matemática, de um rígido parâmetro de mensuração “científico”, como uma régua, mas de uma metáfora orgânica, dinâmica, do mundo da natureza.²⁶²

Assim, a aproximação entre a palavra cantada – neste caso, a canção de ninar “Murucututu” – e o fluxo da água (rumores, murmúrios etc.) acentua o que o ritmo tem de orgânico: o “mundo da natureza”, o corpo humano, a voz que canta, os ouvidos que escutam, o encontro dos corpos, o colo ou o regaço que embala. Estamos aqui diante da compreensão do embalo que acompanha a canção de ninar: embalar é fazer ondas corporais, ida e volta, “fluxo e refluxo”, tal como os movimentos intra-uterinos, aquáticos, provocados pelo caminhar da mãe gestante anteriormente, e tal como, posteriormente, a meia-volta-volta-e-meia das brincadeiras de roda. Ritmos da infância: intra e intercorporais.

²⁶² MENESES, Adélia Bezerra de. “Tempo: tempos”. In: *Chico Buarque do Brasil*. Rinaldo de Fernandes (organizador). Rio de Janeiro: Editora Garamond; Editora Biblioteca Nacional, 2004. p. 153.

III. 1. b. A figura do Papão

O efeito relaxante, ondular, do som de água corrente – relaxante porque familiar, do habitat natural da criança durante sua gestação – contrasta com a tensão gerada pela ameaça da Murucututu, invocada para comer o menino insone. Um Papão. O Papão é uma figura de origem portuguesa²⁶³ e aparece posicionado, em muitas variações, em cima, de cima ou para cima do telhado:

Ó Papão, vai-te embora
Para cima do telhado,
Deixa dormir o menino
Um soninho descansado.²⁶⁴

José Leite de Vasconcellos recolheu, em Portugal, 21 versões de canções nas quais aparece o Papão e com pequenas variações entre elas. Para explicar o significado primitivo dessa figura, o autor levanta a hipótese de que, assim como para muitos povos o sono não era entendido apenas como uma função fisiológica, mas resultava da saída temporária da alma do corpo, para os portugueses,

talvez, originariamente se acreditasse entre nós que o sono da criança era causado pela vinda do Papão, que lhe levava a alma, isto é, que a *papava*, porque *papão* é substantivo verbal derivado de *papar*.²⁶⁵

Para Vasconcellos, o fato de o Papão estar intimamente relacionado com o sono nas cantigas, reforça essa hipótese. Tal afirmativa precisa ser redimensionada sob o enfoque da experiência concreta rotineira daqueles que cuidam de crianças pequenas, especialmente as nutrizes, porque mamão/ papão/ comilão são formas com as quais os adultos cuidadores referem-se à condição de fome exagerada dos bebês, que não deixa dormir... A ninguém! Papão é também uma forma de tratamento afetivo, amável ou agressivo, da necessidade oral (alimentar ou não) da criança pequena. Mas, concordamos com o autor:

²⁶³ Como exemplo de registro da canção do Bicho Papão, no Brasil, pode-se escutar a última faixa do CD *Brincadeiras de rodas, histórias e canções de ninar* (Cf. **Discografia**). ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 15.

²⁶⁴ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 839. Cantiga 95. Recolhida em Óbidos (Portugal).

²⁶⁵ Ibidem, p. 890.

Fôsse porém qual fôsse a significação originária do Papão, o certo é que ele hoje, tanto na poesia, como nas superstições, exerce funções malévolas, reforçadas pelo nome que deriva, como vimos, de *papar*.²⁶⁶

O Papão tornou-se, assim, um recurso disciplinar do sono, inscrevendo as crianças, desde seu nascimento, numa cultura alicerçada no medo. Como um dos exemplos de seres malfazejos das canções de ninar, vindos de outros lugares do mundo que não Portugal, José Leite de Vasconcellos cita “o *murucututú* (mocho)”²⁶⁷ vindo da Amazônia, apoiado no *Folk-lore brésilien*, de Santa-Anna Nery²⁶⁸, e escreve: “Murucututu, vem papar este menino!”²⁶⁹.

III. 1. c. A substituição do Acutipuru pela Murucututu: aproximação do terror

Xô, xô, pavão
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
O seu soninho sossegado
Ô, ôô,ôô...²⁷⁰

No Brasil, a proximidade sonora das palavras (inclusive por sua associação com a palavra *pavor*), através de rima e aliteração, parece explicar suficientemente que o Pavão tenha ocupado o lugar do Papão português. Mas Murucututu, como e por que “pousou” nesse lugar? O fato de ser ave de rapina – que, por definição, persegue com afinco a presa, agarrando-a e atacando-a – uma ave favorecida na cadeia alimentar, em posição superior, justificaria essa sua permeabilidade à projeção assombrada do Papão? Há algo mais que justifica o pouso de Murucututu no primeiro verso dessas variações: ela possui força mítica junto aos povos indígenas nativos da região amazônica. Sua inserção, abrindo canções de ninar,

²⁶⁶ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 892. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

²⁶⁷ Ibidem. p. 897.

²⁶⁸ NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folk-Lore Brésilien (poésie populaire – contes et légendes – fables et mythes – poésie, musique, danses et croyances des indiens – accompagnés de douze morceaux de musique – Préface du Prince Roland Bonaparte)*. Paris: Librairie Académique Didier, Perrin et Cte; Libraires – Éditeurs, 1889. p. 71.

²⁶⁹ VASCONCELLOS, José Leite de. Op. Cit.. p. 897.

²⁷⁰ “Xô, Xô Pavão”. Domínio Público. In: MELO, Veríssimo de. “Acalantos”. *Folclore infantil*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981. p. 31. nota de rodapé nº 3.

pode corresponder à necessidade de preservar fundamentos culturais da mítica ancestral desses povos. Murucututu seria, então, uma espécie de mensageira, portadora de recados especialíssimos endereçados às crianças pequenas, guardiães de algum “tesouro nacional” ou “tesouro natural” para o futuro, como este estudo permitirá ver.

Frederico José de Santa-Anna Nery, autor de *Folk-Lore Brésilien* (1889) citado, como aponte, por José Leite de Vasconcellos²⁷¹, identifica a inserção de Murucututu em uma canção dos povos indígenas nativos da região amazônica, em substituição ao Acutipuru. Como observarei adiante, os novos elementos formais e de conteúdo que entram em vigor nessa substituição rompem a unidade estética anterior, produzem uma fissura que reflete o medo, base preparatória para o território do terror. O autor atribuiu essa substituição “às mães brasileiras” da Amazônia que tomaram emprestada a canção original “das índias” e acrescentaram variações tornando-a mais extensa e mais complexa²⁷². A análise desse texto justifica-se por ser o único registro encontrado nesta pesquisa que explicita esse processo de substituição, mesmo que não o explique. Santa-Anna Nery apenas o relata, sem buscar compreendê-lo, mas, ao distinguir as mães entre brasileiras da Amazônia (civilizadas) e índias, colocou-se numa posição superficial de análise do problema da formação da cultura brasileira. Primeiro, porque desconsiderou que quem cantava para embalar não era necessariamente a mãe, as crianças podiam ser embaladas também pelas chamadas “amas” daquele período. Com isso, a canção de ninar, absolutamente permeável, recebia elementos do universo cultural e pessoal da cantora. E, segundo, porque elidiu o problema dos encontros e desencontros culturais ocorridos e ocorrentes no Brasil. Desconsiderou os processos de invasão e dominação, de integração e desintegração de diversos grupos étnicos brasileiros e de seus mecanismos de resistência para garantir a

²⁷¹ O livro *Folk-lore Brésilien* (1889), além de ter sido citado pelo filólogo português José Leite de Vasconcellos, também o foi pelo italiano G. Ragusa Moleti, no livro *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili* (Cf. **Bibliografia**). Parece ser, assim, uma bibliografia de referência sobre o folclore brasileiro, no final do século XIX. Há um exemplar dele no acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo).

²⁷² NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folk-Lore Brésilien (poésie populaire – contes et légendes – fables et mythes. – poésie, musique, danses et croyances des indiens. – accompagnés de douze morceaux de musique – Préface du Prince Roland Bonaparte)*. Paris: Librairie Académique Didier, Perrin et Cte; Libraires – Éditeurs, 1889. pp. 70-72.

permanência de elementos fundamentais de sua cultura. A história da Murucututu, ser figurativo que poderia desaparecer como muitos outros e que hoje é título de CD, mesmo que à custa de sua transfiguração, testemunha esse processo. O valor desse material coligido por Santa-Anna Nery está, assim, no registro das variações que demonstram a aproximação da Murucututu ao universo de terror da canção de ninar brasileira.

O folclorista apresenta três versões da canção²⁷³: 1. o Acutipuru “*en indien*”; 2. a sua tradução para o francês e 3. a versão que chamou de “*variante des civilisés*” na qual, então, consta a Murucututu em substituição ao Acutipuru:

1. “*En indien*”:

*Acutipurú,
iparú nerupecê
cimitanga – miry uquêre uárama.*²⁷⁴

2. Em francês:

*Acutipurù,
prête-moi ton sommeil,
pour que mon enfant
puisse dormir à son tour.*

3. A “*variante de civilisés*”:

*Les mères brésiliennes de l'Amazonie ont emprunté aux Indiennes
cette berceuse, en remplaçant le singe par un oiseau du pays et en y
introduisant des fioritures. Voici cette variante des civilisés:*

*Murucututù
Prête ton sommeil
A cet enfant
Qui ne veut pas dormir.
Murucututù,
Viens manger
Cet enfant.
Murucututù,
Marmite sans anse,*

²⁷³ NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folk-Lore Brésilien (poésie populaire – contes et légendes – fables et mythes. – poésie, musique, danses et croyances des indiens. – accompagnés de douze morceaux de musique – Préface du Prince Roland Bonaparte)*. Paris: Librairie Académique Didier, Perrin et Cte; Libraires – Éditeurs, 1889. pp. 70-72. Mantive-se a ortografia do texto consultado.

²⁷⁴ O professor Eduardo de Almeida Navarro, respondendo à consulta nesta pesquisa, informou que este texto está em Nheengatu e, via mensagem eletrônica, endereçada à pesquisadora, em 14 outubro de 2010, traduziu: “Acutipuru (é o nome de um pequeno animal de belíssima cauda, também chamado de “serelepe”) / Iparú nerupecê: Está enfeitada tua cauda/ Cimitanga-miry uquerê uarama: Para esta pequena criança dormir.”

*Que celle qui t'a enfanté
Te fasse un cil.
Murucututù,
Marmite sans fond,
Que celle qui t'a enfanté
Te donne un baiser.*

Não há registro musical desta canção, mas a apresentação do autor de “variações” deixa subentendido que se trata de um mesmo motivo melódico sobre o qual ocorre variação de letra. Tomo, aqui, por base, o texto do “Acutipuru” em francês (posteriormente analisarei a versão, em nheengatu, das cantigas recolhidas e traduzidas para o português, por João Barbosa Rodrigues, na região amazônica, nas quais aparece a Murucututu). Santa-Anna Nery traduz acutipuru, do nheengatu para o francês, como *singe*, macaco. Porém, os dicionários consultados de língua portuguesa²⁷⁵, de tupi²⁷⁶, tupi-guarani²⁷⁷ ou nheengatu²⁷⁸ e os dicionários de folclore²⁷⁹ apresentam o Acutipuru como um roedor, uma cotia de bela cauda (acuti=cotia + puru=enfeitada), também conhecida como Caxinguelê e Quatipuru. Câmara Cascudo acrescenta que acutipuru, no idioma tupi, significa “salta sem barulho”²⁸⁰. Stradelli escreve que a admiração indígena por esse animal é por ele descer das árvores mais altas de cabeça para baixo, e informa que “é na forma de acutipuru que a alma da gente sobe ao céu, logo que o corpo acaba de apodrecer”²⁸¹. O Acutipuru tem, assim, a capacidade de transitar agilmente das regiões altas às baixas, do céu à terra, e das segundas às primeiras de volta, assemelhando-se a um pássaro – talvez resida aí seu encanto e a admiração por

²⁷⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. Verbete: acutipuru.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Verbete: acutipuru.

²⁷⁶ NAVARRO, Eduardo Almeida. *Dicionário de Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. Tese de livre docência. Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Verbete: acutipuru.

²⁷⁷ BUENO, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani Português*. 5ª edição. São Paulo: Brasilivros Editora, 1987. Verbete: acutipuru.

²⁷⁸ STRADELLI, E. *Vocabulários da Língua Geral: Portuguez-Nheengatu e Nheengatu-Portuguez*. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1929. Verbete: acutipuru.

²⁷⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1954. Verbete: acutipuru.

ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de credences amazônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. p. 172. Verbete: acutipuru.

²⁸⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op.cit.* p. 10. Verbete: acutipuru.

²⁸¹ STRADELLI, E. *Op.cit.* p. 362. Verbete: acutipuru.

ele: parece que voa. O Acutipuru tem ainda função metafísica, transporta a alma do corpo apodrecido, intermediador entre a vida e a morte. Aqui a leitura das origens do Papão, feita por José Leite de Vasconcellos, vista anteriormente, encontra paralelo: ao dormir, a alma deixava o corpo levada pelo Papão²⁸². Nesse sentido, o Acutipuru também seria permeável à figura portuguesa e não apenas a Murucututu. Mas, ao contrário desta, o Acutipuru não foi metamorfoseado em figura de terror; a substituição valeu-lhe proteção.

Analisarei, agora, a versão do “Acutipuru” em francês. São quatro versos em discurso direto, organizados de maneira simples e articulada: duas orações (sujeito + predicado), sendo a segunda subordinada à primeira por relação de finalidade. Há um emissor (“*prête-moi*”) que pede a um receptor (“*Acutipuru*”) que empreste algo de seu (“*ton sommeil*”) a um sujeito vinculado ao emissor (“*mon enfant*” = filho), e que justifica a finalidade de seu pedido. O complemento “*a son tour*” soa como forma para estabelecer rima com “*Acutipuru*”. Trata-se, em suma, de uma quadra construída de forma simples, direta e articulada: uma peça curta e compacta.

Foi sobre essa unidade compacta que ocorreram variações, sendo a substituição do Acutipuru pela Murucututu, nossa questão principal, apenas uma delas. Para efeito de análise, tomamos a quadra do “Acutipuru” em francês como referência, subdividindo a canção “Murucututu” em quatro estrofes e adotando como linha de corte a pontuação dada pelo autor e a evocação da Murucututu:

1ª estrofe:

*Murucututù
Prête ton sommeil
A cet enfant
Qui ne veut pas dormir.*

Esta quadra assemelha-se à do “Acutipuru” quanto à sua estrutura simples e direta, mas desestabiliza a unidade compacta da primeira, no plano do significado.

²⁸² Este autor mostra que a figura do Homem do Saco tem a mesma função de espantar os meninos: “o saco seria para levar, não propriamente o menino, mas a alma, e ele dormir” e acrescenta, em nota, que esta figura foi encontrada na África e na Alemanha, onde “supõem-se que quando se evocam as almas dos mortos, estas podem ser encerradas em um saco, e levadas para lugares pantanosos, onde aparecem em forma de ‘fogos fátuos’.” (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 890. Nota de rodapé nº 3.)

Dois pontos fundamentais diferem da quadra do “Acutipuru” e atuam nessa desestabilização: a alteração ou elisão dos pronomes e a explicitação da resistência da criança ao sono (não querer dormir): “*Mon enfant*” foi substituído por “*cet enfant*”, e o “*prête*” perdeu o pronome pósposito *moi*. Isso descaracterizou o acalanto enquanto canto de uma mãe para seu filho, perdeu-se a certeza da relação parental estabelecida nitidamente na quadra (em francês) “Acutipuru[...]”. Indício de que não necessariamente eram as mães que cantavam tais variações, já apontando para a presença das amas, pajens e outras substitutas maternas. “Murucututu” expressa o distanciamento entre mãe e filho, seja fisicamente – pode não ser ela a cantar – seja afetivamente, pois o tratamento “*cet enfant*” implica um afastamento maior do que “*mon enfant*”. Quanto à resistência ao sono da criança “*qui ne veut pas dormir*”, indica um conflito de desejos entre o embalador, que espera seu sono e o embalado, que não quer dormir. Há um atrito presente que descompassa a dupla: uma fissura naquela unidade compacta da quadrinha “Acutipuru”, em que a mãe integrada ao filho se faz canal de transmissão do sono. Lá ela é intermediadora, aqui ela é distante. É essa desestabilização da coesão presente no “Acutipuru” que se pode observar nessa primeira estrofe de “Murucututu”.

2ª estrofe:

*Murucututù
Viens manger
cet enfant.*

Nesta variação ocorre uma redução estrutural, uma quebra rítmica da quadra original: de quatro versos ficam apenas dois, outra forma de descompasso. Um corte sobre o qual se canta uma ameaça e no qual Murucututu é invocada como comedora de crianças: o Papão. Aqui a criança é posicionada em relação direta com *Murucututu*, apenas elas, sem intermediação ou proteção.

3ª e 4ª estrofes:

*Murucututù,
Marmite sans anse,
Que celle qui t’a enfanté
Te fasse un cil.*

*Murucututù,
Marmite sans fond,*

*Que celle qui t'a enfanté
Te donne un baiser.*

As semelhanças estruturais entre a 3ª e 4ª estrofes não apenas justificam uma análise conjunta, como a enriquecem. Se na quadra do *Acutipuru* os versos se articulam sintaticamente em orações conjugadas, nestas ocorre uma justaposição de elementos fragmentados que aludem a uma cena de feitiçaria: uma coruja (*"Murucututu"*), uma panela do tipo caldeirão (com característica específica, sem alça / sem fundo) e um vaticínio em que se invoca a mãe (*"Que celle qui t'a enfanté"*) para que "te faça um cílio" / "te dê um beijo"²⁸³. A panela, objeto onde se prepara o alimento, ao entrar metonimicamente no segundo verso dessas variações, sugere a figura comilona ou devoradora de gente. Uma panela sem alça é de difícil manuseio e transporte, difícil de carregar²⁸⁴. Uma panela sem fundo não contém o alimento, deixa vazar – incontinente, ou que nunca se preenche – "descontente". A quem os versos *"Marmite sans anse"* e *"Marmite sans fond"* se referem? Qualificam a criança embalada ou a *Murucututu*? Abre-se aqui um duplo caminho interpretativo: o primeiro relativo à experiência concreta de adormecer a criança pequena e o segundo relativo à presença da coruja no mito cosmogônico dos povos nativos da região amazônica.

A panela sem alça / sem fundo, por um lado, refere-se à criança comilona – "saco sem fundo", como muitas vezes é chamada – difícil de ajeitar, de acomodar, de carregar para o sono. Para esta criança chama-se a mãe, que está, portanto, distante, para que lhe faça um cílio (sem o qual os olhos não se fecham). O apelo à mãe biológica, *"celle qui t'a enfanté"*, pode trazer o pêlo ciliar que faz pesar as pálpebras e dá peso aos olhos; ou pode evocar a proximidade oral e afetiva desvinculada da fome e do alimento, através do beijo.

Estes mesmos versos podem, como vocativos, qualificar a *Murucututu*. Nesse caso, tangenciamos uma interpretação mítica: a coruja é, para os povos indígenas nativos da Amazônia, uma das formas assumidas por *Namandu*, divindade responsável pela Terra e seus seres. De dia ela assume a forma de beija-

²⁸³ As traduções do francês para o português foram gentilmente realizadas por Cláudia Berliner.

²⁸⁴ Vale a aproximação com a expressão 'mala sem alça' utilizada como referência a algo difícil de carregar.

flor e fertiliza, de noite, a de coruja e contempla a criação²⁸⁵. Murucututu se inscreve no ciclo nascimento/morte a que os seres vivos estão destinados, desde o princípio²⁸⁶. “Panela sem alça” aludiria à coruja enquanto pássaro que pouco se move, pousado, que contempla a criação. “Panela sem fundo” dá idéia de vão, de passagem sem fim. A imagem da panela sem alça e sem fundo, dessas versões, reforça os traços míticos da coruja e, com isso, sua potencialidade ameaçadora: a coruja é uma ave enviada pela divindade responsável pela Terra que parteja e engole seus filhos. Daí o caráter agourento dessa ave, referido por João Barbosa Rodrigues, no *Poranduba Amazonense*²⁸⁷ e reforçado pela citação de Câmara Cascudo a este comentário do botânico no verbete Murucututu, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*²⁸⁸.

A sequência das versões – caso tenha sido utilizada como uma canção composta por estrofes que se repetem com alteração textual, como estou supondo aqui, pois Santa-Anna Nery não menciona serem quadras separadas e as transcreve de forma contínua – permite uma interpretação em torno de um eixo narrativo da proximidade/afastamento da mãe biológica e proteção/desamparo da criança. A primeira variação deixa ambígua a presença materna e destaca a dificuldade de dormir da criança. A segunda, com a mãe ausente, desampara a criança diante da Murucututu devoradora. A terceira e a quarta quadras convocam a mãe de volta porque ela, a que trouxe o filho à luz, é quem pode ou deve, dependendo da hostilidade presente nesse chamado, regenerar-lhe a capacidade de dormir, com um cílio ou com um beijo. Assim, essas variações organizadas numa linha narrativa apontam, também, para um mal-estar gerado nas mulheres que cuidavam dos filhos insones de outras mulheres. Elemento psicológico do dinamismo das relações femininas numa sociedade de classes e discriminações raciais, que penetra a composição das canções.

²⁸⁵ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p.98.

²⁸⁶ Esta concepção mítica cosmogônica na qual está inserida a coruja será aprofundada no tópico **III. 1.e. Os pássaros e a coruja nas culturas indígenas da região amazônica**.

²⁸⁷ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. p. 288. nota de rodapé nº2.

²⁸⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global, 2002. Verbetes: Murucututu.

Se por um lado a canção “Murucututu” cria um jogo oscilante de identificação do “comilão”, “quem-é-que-pegas-e-comes-quem”, por outro encontra-se aí uma das raízes das figuras de terror das cantigas de ninar: ela está no próprio cotidiano da criança recém-nascida que, conforme reza o provérbio, “só come e dorme”. Escreve Mário Corso:

[o Papão] tem mais autoridade quanto menor é a criança, e talvez isso seja uma pista. O mecanismo do pôr para dentro e para fora (comer e descomer) é o primeiro que o bebê conhece e domina. O Papão se parece com um bebê pequeno, que só pensa em engolir, e, neste sentido é perfeitamente compreensível às crianças bem pequenas.²⁸⁹

Lembro, aqui, que a expressão utilizada para a acomodação da boca do bebê ao mamilo materno é “pega”. Assim, esse “pega-pega” é terreno fértil para o nascimento de figuras devoradoras.

A oralidade do bebê, porém, não é apenas alimentar, é também vocal: balbuciar, resmungar, chorar, gritar, berrar. O dito completa-se: o bebê “só come, dorme e chora”. Osvaldo Orico registrou, em 1937, uma versão da “Murucututu”, em que a expressão oral aparece no seu oposto complementar, “ficar calado”. Este autor, nortista, ouviu em sua infância essa cantiga e seu testemunho encerra diversas questões até aqui abordadas. Além disso, as qualidades que atribui à Murucututu em seu comentário são boas chaves de abertura para o próximo tópico deste estudo. Assim, transcreveremos na íntegra o testemunho deste pesquisador:

Desta casta de aves noturnas fizeram as velhas amas caboclas o espantalho das crianças manhosas, refratárias ao sono. Improvisaram quadrinhas de pé quebrado e compuseram uma “berceuse” íntima, que se escuta, à noite, ao embalo das redes, como uma cantiga de ninar:

“Murucututú
Da beira do telhado
Leva este menino,
Que não quer ficar calado.”

Em minha infância, no norte, ouvi muitas vezes repetida essa quadrinha e ainda me recordo de haver fechado os olhos mansamente, ao afago desses solfejos, que me ficaram na memória como uma nota viva do passado. Hoje, fitando o murucututú, vejo nessa coruja um olhar de sibila, que parece estar dono de todos os

²⁸⁹ CORSO, Mário. *Monstruário, inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. 2ª Edição. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004. p. 37. Verbete: papão.

segredos do mundo. Um olhar profundo, contemplativo, que lhe dá um ar taciturno de pitonisa engaiolada.²⁹⁰

“Quadrinhas de pé quebrado”, mancas, desequilibrando-se entre a *berceuse* e a canção de ninar, procurando sua forma autêntica de embalar²⁹¹. Ainda assim, resistentes, continuam cumprindo sua tarefa de adormecer e perpetuar, em “nota viva do passado”, a figura da Murucututu: seu “olhar de sibila”, palavra que pode significar tanto profetiza quanto bruxa e feiticeira, guarda a misteriosa ambiguidade, recurso de preservação; e, “pitonisa engaiolada”, a sacerdotisa que pronunciava oráculos em Delfos, está silenciosa e com “ar taciturno”, confinada no interior de uma quadrinha manca e descompassada.

III. 1. d. Primeiros registros do Acutipuru, da Murucututu e do Yacurutu

III. 1. d. a) Cantigas do *makuru* e canções do berço

Quanto à versão de “Acutipuru” em Nheengatu, escolhi tomar como referência a que foi recolhida, traduzida e publicada por João Barbosa Rodrigues, em 1890, no *Poranduba Amazonense*²⁹². Este livro é base importante desta pesquisa não apenas por ser um dos primeiros registros encontrados das canções dos povos indígenas do Amazonas, mas também por pertencer ao acervo de Mário de Andrade e ter-lhe fornecido elementos para a composição do acalanto que apresenta em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*²⁹³.

O pesquisador Barbosa Rodrigues, além de estudos sobre botânica, publicou inventários, análises e reflexões etnográficas, antropológicas e arqueológicas. Em

²⁹⁰ ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de credences amazônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. p. 172. Verbete: murucututu. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

²⁹¹ Embora “pé quebrado” designe uma das formas de organização poética de quadrinhas populares, os versos acima se distanciam destes parâmetros. Assim, aproveitei apenas o sentido metafórico da expressão “pé-quebrado”. Para informar tais parâmetros transcrevo do *Dicionário Musical Brasileiro*: “Segundo Luís da Câmara Cascudo: ‘o pé-quebrado é uma quadra, quase sempre de sete sílabas, rimando o 2º com o 3º verso e o 4º com o 1º da quadra imediata. O 4º verso tem um número inferior de sílabas métricas, daí dizer-se que tem o pé-quebrado.’ (Vaqueiros e cantadores, 1939, p. 47)”. (ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro – Mário de Andrade*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (coordenadoras). Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série: volume 162. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 391. Verbetes: pé-quebrado.)

²⁹² RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Há um exemplar deste livro no acervo de Mário de Andrade (Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo).

²⁹³ Cf. capítulo IV. “o Acutipuru o Murucututu o Ducucu”: figuras do acalanto em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.

viagem à região amazônica registrou lendas e canções. Pesquisador sensível à preservação da cultura dos povos nativos dessa região, conhecedor da língua por eles falada, apresenta as canções em Nheengatu, bem como suas traduções. “Cantigas do Makuru”, esta foi a designação dada pelo pesquisador ao conjunto das dezessete cantigas de ninar que recolheu ao longo de sua viagem através do Rio Amazonas, e que compõem o último capítulo, “Cantigas”, do livro *Poranduba Amazonense, ou Kochiyima-uara porandub*. O autor explica em nota:

Makuru é o berço do índio. São duas rodellas de cipó unidas uma a outra por cordeis, cobertas de algodão, formando como que um cesto, que é suspenso a um caibro da casa por uma corda, ficando distante da terra só a altura necessaria para que a criança mettida n’ella possa tocar com os pés o chão, e assim pelo movimento das pernas por si se embalar.²⁹⁴

Não foram pesquisadas referências anteriores à palavra *makuru*, mas ela aparece posteriormente em dicionários folclóricos e vem sendo difundida virtualmente em *websites* do folclore e da cultura popular brasileira. Ao que tudo indica, Barbosa Rodrigues procurou uma forma análoga à denominação *canção de berço* (tradução de *berceuse*, do francês) para referir-se a esses cantos dos povos ribeirinhos do Amazonas, com os quais adormeciam as crianças pequenas. Isso coincide com sua intenção de preservar a cultura nativa daquela região:

O *makuru* desapareceu, e as cantigas que embalavam as crianças, tiradas da natureza que as cercava, foram substituídas pelo Carnaval de Veneza e pela Maria Angú.²⁹⁵ A caixa de musica e o realejo mataram o canto e quebraram os instrumentos patrios. [...] Aqui registro, pois algumas amostras da poesia selvagem, antiga, com aquele cunho infantil, que lhes inspiram a natureza e a observação.²⁹⁶

Lemos, aqui, um claro lamento em relação às invasões culturais sofridas desde o período da colonização e às perdas ocasionadas pela introdução de elementos alheios à cultura original dos povos nativos brasileiros. Uma cultura próxima à natureza que, em contato com a civilização europeia, perdeu seus

²⁹⁴ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. p. 287. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

²⁹⁵ Cascudo informa que Maria Angú é a gigante que casa com o gigante, João Paulino, nas festas tradicionais do Bumba-meu-boi. A tradição dos gigantes veio de Portugal. (CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global, 2002. Verbete: gigante.)

²⁹⁶ RODRIGUES, João Barbosa. Op. Cit.. pp. 276, 277. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

“instrumentos”, seu canto e sua poética de “cunho infantil”. O lamento por esse acontecimento é compreensível, mas insuficiente. A emotividade, nesse caso, desvia-nos do curso de um fértil diálogo cultural: se a cultura dos povos indígenas tinha o que dizer e, sutil ou violentamente, foi calada e, rebelde ou mansamente, calou-se, o lamento funciona como prolongação desse emudecimento, indisponibilizando a expressão e a escuta do que permaneceu calado. Escreve Kaka Werá Jecupé, estudioso da história e cultura dos povos tupi:

A essa memória cultural os estudiosos, por ser muito diferente de sua idéia de história, chamaram “mitos”. E registraram muitos mitos indígenas, que expressam não uma invenção de um povo, mas uma voz distante no tempo que tenta traduzir aproximadamente fatos, ocorrências, transformações, mutações do homem, da natureza, antes e depois do tempo. Tal memória tem sido muito abalada nos últimos quinhentos anos, não tanto pela influência que possa ter recebido de fora, mas principalmente pelo fato de ter sido negada e pelo fato de os antigos terem passado um longo período de guerras, mortes, fugas, escravização.²⁹⁷

A nostalgia dessa cultura “selvagem” aprisiona no passado aquilo que está aí disponível, como elemento a ser integrado urgentemente no diálogo cultural. João Barbosa Rodrigues, cientista botânico sensível e dedicado à preservação da cultura indígena parece, porém, ter caído nessa armadilha do lamento e da nostalgia. Ao denominar as canções de ninar dos povos da Amazônia de “cantigas do makuru”, para equivalê-las às “Canções do berço” europeias e garantir-lhes o mesmo respeito, por um lado produziu a adequação desejada – contemplou as duas culturas mantendo, de uma, o modo de qualificar tal gênero de cantiga e, da outra, o nome do objeto/leito infantil – mas, por outro lado, equivalendo *makuru* a berço, restringiu seu significado e diminuiu sua mobilidade. *Makuru* e berço têm em comum o uso a que se destinam, são leitos infantis, porém *Makuru* é um cesto pendurado pelo madeiramento do telhado, enquanto berço é um objeto que se apoia fixamente no piso. *Makuru* é suspenso, pendular, aéreo. Berço é firmado ao solo, fixo e térreo²⁹⁸. *Makuru* prevê o uso da força dos membros de locomoção, o

²⁹⁷ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 58.

²⁹⁸ A maior parte dos berços atuais é construída sobre quatro pés fixos, mas nem sempre foram assim imóveis. José Leite de Vasconcellos dedica um tópico das “Canções do berço” ao estudo deste objeto (*breço* em Estremadura; *berzo* e *berce*, em galego; *brezo* e *brizo* em espanhol antigo, hoje

impulso dado pelas pernas para o embalo. O berço prevê a contenção desses impulsos.

São muitas as implicações dessas diferenças, desde uma noção de educação em que predomina a contenção ou a liberdade de movimento da criança e, portanto, de sua maior ou menor autonomia (poder de ação e decisão), até o cuidado concreto de colocá-la para dormir, exigindo diferentes gestos e movimentos para embalar, produzindo diferentes sons e ruídos (ranger, estalar, por exemplo) e imprimindo ritmos diferentes. Além disso, para o foco de estudo deste capítulo, a Murucututu, sublinhamos a sugestão imagética do pouso e do vôo de pássaro que berço e *makuru* inspiram, respectivamente. O berço relaciona-se à imobilidade e ao (re)pouso, condiz com o adormecido, sugere o parado. O *makuru* relaciona-se com a mobilidade no ar do pássaro que voa, condiz com o transitar... da vigília ao sono: o adormecer²⁹⁹.

Esse aspecto móvel do adormecer imprime ao sono uma vitalidade e não uma imobilidade diária³⁰⁰. Dormir, mais que parar de agir e parar de fazer coisas, é dispor-se à ação de outras e tão importantes coisas, abrir-se ao sonho. Isso é parte do conteúdo da cultura dos povos indígenas da Amazônia que ficou emudecido; o

cuna do latim *cunae*; *bierz* e *bers* no francês antigo e *berceau* no francês moderno; *bres* e *bressól* no catalão e outras). As formas abauladas, presentes nas ilustrações e descrições, o nome das tábuas laterais “embaladeiras”, a classificação dos berços de acordo com o sentido de sua oscilação (transversal ou longitudinal) e a própria hipótese de que *berceau* teria sua etimologia em *verticellus*, diminutivo de vértice, indicam um objeto muito mais móvel e embalável do que os berços atuais. A própria ação *bercer* (= embalar) indica movimento. (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opusculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 800 – 804.)

²⁹⁹ Compreende-se porque grande parte das figuras que aparecem nas dezessete “Cantigas do *makuru*”, apresentadas por Barbosa Rodrigues, são aves: Murucututu (coruja), Yacurutu (coruja), Yapacany (gavião), Arapaçu (*Picus ruficeps*; espécie de pica-pau), Antianti (gaivota), Yeréua (espécie de gavião preto), Çururina (*inambu aflanga*, galináceo) e Urubutinga (urubu branco). (RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. pp. 287-293. As traduções são do autor e encontram-se em suas notas de rodapé.)

³⁰⁰ Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*, aponta a característica da mobilidade indígena como elemento de resistência à estabilidade necessária em um sistema agrário e patriarcal, que teria sido garantido pela reunião do português, mais “pé-de-boi”, ao negro e não ao índio: “O português mais puro, que se fixou em senhor de engenho, apoiado antes no negro do que no índio, representa talvez, na sua tendência para estabilidade, uma especialização psicológica em contraste com a do índio e a do mestiço de índio com português para a mobilidade”. Certamente, mobilidade aqui se refere a uma dimensão geofísica, mas podemos compreendê-la também como um traço étnico, de origem, de berço ou de *makuru*. (FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Editora Global Editora, 2006. pp. 42,43.)

lamento e a nostalgia apenas atrasam a manifestação desses conteúdos. À necessidade de repouso do organismo há de ser acrescida a mobilidade sagrada, proporcionada pelo sonho. Sagrada porque reúne e religa o homem a uma totalidade orgânica (o próprio corpo), comunitária, espacial e temporal. Escreve Jecupé:

O sonho é o momento sagrado em que o espírito está livre e em que realiza várias tarefas: purifica o corpo físico, sua morada; viaja até a morada ancestral; muitas vezes, voa pela aldeia; e, algumas vezes, através do Wahutedew'á, o Espírito do Tempo, vai até as margens do futuro, assim como caminha pelas trilhas do passado.³⁰¹

“Estar livre”, “viajar”, “voar”, “ir até” e “caminhar” são expressões verbais do texto argumentativo de Jecupé que indicam a mobilidade e a transitividade propiciadas pelo sonho, e que traduzem também o caminho, a passagem, especialmente, do estado de vigília ao sono. Neste sentido do adormecer é que a imagem da ave se associa à concretude móvel e embalante do *makuru*, tornando-se um núcleo constelado de movimentos e ritmos, sons e cantos que propiciam o surgimento de uma canção em que a ave encontra força expressiva. Nisto, no movimento que se traduz simultaneamente em ritmo e imagem, está um impulso gerador da canção de ninar.

III. 1. d. b) Cantigas: Acutipuru, Murucututu e Yacurutu³⁰²

Entre as 17 canções recolhidas por Barbosa Rodrigues, duas referem-se diretamente ao sono (usam as palavras sono e dormir). Efetivamente, em Parentins, ele recolheu o seguinte texto, traduzindo-o palavra por palavra:

Acutipuru

Acutipuru re puru
Acutipuru tu emprestas

Ne ré pocêi cuá taira çupé
O teu sono este filho a

³⁰¹ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 56.

³⁰² ANEXO N – CANTIGAS DO MAKURU.

Inti u quire putare
Não dormir quer

Re puru uquir arama.
Tu emprestas dormir para.³⁰³

Em toda a extensão do “Valle do Amazonas” encontrou o “Yacurutu”, nome da coruja *Strix nacurutu*, segundo o próprio botânico. Essa canção servirá de base para a análise de “João Curutu”, recolhida em pesquisa bibliográfica³⁰⁴ e de campo³⁰⁵:

Yacurutu

Yacurutu re puru ne repocê
Yacurutu tu emprestas teu sono

Taina pitanga u quire arama
Filho pequenino dormir para.³⁰⁶

As cantigas “Acutipuru” e “Yacurutu” são evocações feitas por uma mãe a seres da floresta, pedindo-lhes emprestado o sono para o filho pequeno que, apenas na canção do Acutipuru, não quer dormir. São variações de um mesmo tema, com a diferença que, em Acutipuru, há explicitação da resistência ao sono da criança e no Yacurutu, não. Talvez a agilidade do Acutipuru (caxinguelê) inspire sua presença na cantiga e responda ao questionamento de Câmara Cascudo: “Não sei como o acutipuru adormece os curumins amazônicos, sendo um dos mais inquietos bichos da fauna nortista”³⁰⁷. É que a agitação organizada torna-se agilidade: a cotiazinha organiza sua inquietude em movimento ágil e harmônico de

³⁰³ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. p. 288. O autor apresenta outra tradução: “Acutipuru tu me emprestas o teu somno para este filho que não quer dormir.” Esta observação é necessária porque este texto do canto “Acutipuru” é uma base importante sobre a qual Mário de Andrade construirá o acalanto do capítulo IV. “Boiúna Luna”, de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.

³⁰⁴ GOMES, Lindolfo. *Contos populares: narrativas maravilhosas e lendárias seguidas de cantigas de adormecer - Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d. p. 99.

³⁰⁵ Cf. tópico **III. 2. c. Funções do u em algumas canções de ninar**.

³⁰⁶ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyima-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. p. 291. Tradução do autor.

³⁰⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1954. p. 11. Verbete: acutipuru. Se considerarmos a tradução do professor Navarro da canção transcrita por Santa-Anna Nery (ver nota 273) podemos arriscar a interpretação de que a cauda enfeitada em movimento contínuo de subir e descer seja hipnotizante.

subir-e-descer sobre os troncos das árvores. Na ação de embalar, o que intenciona o embalador é precisamente esse processo de transformação da agitação em disponibilidade para dormir, desenvolvimento da capacidade de entrega para o sono, e o recurso para isso é o movimento ritmado, organizador da agitação.

A resistência infantil ao sono nesta versão do “Acutipuru” difere daquela traduzida para o francês por Santa-Anna Nery³⁰⁸, pois não encerra a quadra e, sim, antecede a segunda formulação do pedido de sono. Repete-se. A mãe insiste em pedir. Desponta um atrito que não toma a dimensão de conflito interpessoal entre mãe e bebê, porque ela reforça sua posição de intermediadora: não é controladora do sono do filho, mas solicitadora dele a outro ser. Mãe, canal de passagem. Ela não determina, não põe termo, e sim espera junto com o filho. Aqui, o elemento tempo, sabido pela mãe e desconhecido da criança, mistura-se à resistência infantil e desta combinação de espera (fluência) e resistência (atrito) cria-se a pulsação: um fluir e estancar articulados que se repetem. Essa pulsação, que emerge da agitação ruidosa e se organiza, através da relação embalador-embalado, em presteza para ir ao sono, é o substrato musical formador da canção de ninar. Ritmo embalador que, além de organizar a inquietude e conduzir ao sono, vinca a capacidade de espera em níveis profundos do psiquismo infantil e materno e funda a capacidade humana de esperança. Eis aqui uma das potencialidades humanizadoras da canção de ninar.

A elucidação, feita por José Miguel Wisnik, de um “princípio ordenador” do som cantado, gerador não apenas de um “cosmos sonoro”, mas de um “universo social”, cabe especialmente para esses primórdios do acalanto, em que se evidenciam combinações sutis entre embalador e embalado, “acordo[s] mínimo[s]”, aproveitando a expressão do autor:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social. As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de

³⁰⁸ Cf. tópico III. 1.c. A substituição do Acutipuru pela Murucututu: aproximação do terror .

uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir de seu interior.³⁰⁹

No capítulo “Ciclo da angústia infantil”, Luís da Câmara Cascudo reconhece a ausência de figuras aterrorizantes para adormecer as crianças entre os povos da região amazônica:

Não conheço, entretanto, nas tradições indígenas mais velhas e escoimadas de maiores influências estranhas, citação de entes fantásticos para amedrontar crianças e fazê-las dormir. As mães indígenas cantavam pedindo aos pássaros e animais de sono prolongado ou fácil que o emprestasse para o piá adormecer, tranqüila e rapidamente.³¹⁰

Essa observação reforçaria o pressuposto da existência de uma cultura original infantil entre os povos amazônicos, na qual o medo não teria sido transmitido às crianças. Isso só começaria a ocorrer a partir do contato com outros povos, reflexo das invasões e dominações étnicas e culturais desencadeadas no período colonial. Nesse caso, Murucututu seria, em sua origem, uma figura exclusivamente pacífica e amiga nas canções de ninar. Embora esta hipótese mereça uma investigação mais ampla, nas “Cantigas de *makuru*” não é o que se observa. Nelas, Murucututu é uma figura ambígua: nem exclusivamente pacífica, nem exclusivamente ameaçadora. Vejamos as cantigas em que aparece; são duas: a primeira recolhida em Manaus e a segunda em Vila Bela.

1.

Murucututu

Murucututu u mumure
Murucututu bota

Mocoin rupiá
Dous ovos

Yepé ce manha çupé
Um mamãe para

Amu ce paia çupé

³⁰⁹ WISNIK, José Miguel. “Antropologia do ruído”. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1989. p. 30.

³¹⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983. p. 168.

2.

-*Murucututu ne manha ne renõe*
Murucututu tua mãe te chama

-*Piutí munhan çe nupan putare recé.*
Está mentindo me dar pancada quer ella.³¹²

Nesta última canção, lemos um diálogo: uma coruja Murucututu é chamada pela mãe, através de um mensageiro que transmite o recado, mas não é identificado. A resposta do filhote denota um clima hostil de agressividade e desconfiança, que se depreende das palavras “mentindo” e “pancada”. Uma coruja-mãe Murucututu capaz de mentir e bater. Assim, encontramos um traço agressivo na família das Murucututu que, certamente, participa da composição de seu caráter ameaçador. Este traço, somado à sua classificação ornitológica de ave de rapina – “rapace, do latim *rapax,acis*: que toma ou agarra rapidamente”³¹³ – e, ainda acrescido de certa fama agoureira, confere-lhe caráter ambíguo. Esta ambiguidade da coruja manifesta-se em outras culturas. Na mitologia greco-latina, é a ave que acompanha Atena (Minerva), a deusa da Razão, a deusa guerreira, que preside as artes, a Literatura e a Filosofia.³¹⁴ No *Dicionário de Símbolos*, a coruja aparece como símbolo do conhecimento racional, porque percebe a luz (lunar) por reflexo, em oposição à águia, símbolo do conhecimento intuitivo, porque capaz de perceber diretamente a luz do Sol³¹⁵. É também atributo dos adivinhos simbolizando clarividência. “Em muitos Códices, a coruja é representada como ‘a guardiã da

³¹¹ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyma-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. p. 288. Além da tradução literal, o autor acrescenta: “Murucututu bota dous ovos um para mamãe outro para papae”. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

³¹² Ibidem, p. 292. Manteve-se a ortografia do texto consultado. Tradução do autor.

³¹³ “Propenso a roubar, rapinante, rapaz, roubador; que persegue a presa afincamente, que ataca outras aves e animais.” (HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Verbetes: ave de rapina; rapace.)

³¹⁴ Cf. GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 9ª edition. Paris: P.U.F., 1981. Verbetes: Athena.

³¹⁵ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008. Verbetes: coruja.

morada obscura da terra”³¹⁶, associando-se tanto às águas, vegetação e o crescimento sobre a terra, quanto à morte. Para os astecas, simbolizava o deus dos infernos. Na civilização pré-incaica Chimú (Peru), ela aparece em representações de objetos sacrificiais (facas) em forma de meia lua, encontradas nos materiais funerários das tumbas. Em outras etnias indo-americanas, é a divindade da morte e guardiã dos cemitérios. Complementam os autores:

Entretanto, permanece como fato surpreendente que um vetor de símbolo tão universalmente tenebroso e associado às mais sinistras idéias tenha podido, em algumas línguas latinas, designar como adjetivo a mulher bonita (fr. *chouette*=bonito(a), *être chouette*= ser bonito, distinto, perfeito etc.), passando a designar depois tudo aquilo que é de bom augúrio.³¹⁷

Esse fenômeno de alguns termos guardarem sentido antitético – palavras que se prestam a uma dupla conotação (a palavra ‘bendito’, por exemplo) – incide também sobre a coruja intensificando sua ambiguidade simbólica. A coruja é, pois, um símbolo ambíguo com marca telúrica: carregado de aspectos terríficos, por um lado, e pacíficos e generosos, por outro.

No cotejo das “Cantigas de *Makuru*” onde aparece a Murucututu esta ambiguidade está presente. O traço ameaçador encontrado na segunda cantiga, em forma de diálogo, destoa do traço amistoso contido na primeira, na qual a coruja é tão pacífica que até mesmo um filhote de homem pode aproximar-se para lhe pedir ovos para seus pais. Ela não se configura, aqui, como um Papão, mas como um ser ao qual se pode recorrer em busca de alimento (ovos). Posição diametralmente oposta ao que ouvimos nas últimas gravações de “Murucututu”, nas quais a coruja é evocada pelos adultos (pais?) para comer a criança (filhos?) insone. Todos esses traços misteriosos e ambíguos tornam Murucututu permeável à projeção das figuras de terror.

³¹⁶ CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008. Verbetes: coruja.

³¹⁷ Ibidem. Verbetes: coruja.

III. 1. e. Os pássaros e a coruja nas culturas indígenas da região amazônica

Os pássaros, para os povos indígenas brasileiros, participaram de um tempo primordial, o “Primeiro Grande Ciclo da Terra”³¹⁸, por isso são portadores de mensagens dos “Mistérios Sagrados” e têm poder de cura. As aves relacionam-se a um tempo de origem que guarda forças regeneradoras:

O conhecimento dos povos do Oiapoque a respeito das aves se apóia na rememoração de episódios dos tempos míticos, quando todos os seres adquiriram suas atuais características. [...] Para os *Galibi-Marworno* as aves assumem um papel de destaque com relação às práticas de cura, sendo auxiliares dos pajés. Por ocasião das festas do *Turé*, realizadas pelos pajés para retribuir as curas, os espíritos das aves são chamados, por meio de cantos, para receber homenagens e recompensas pelas curas realizadas. Nas festas, elas são convidadas a sentarem em bancos esculpidos em madeira e pintado em cores vivas – bancos que representam alguma ave – cuja forma e ornamentação são transmitidas aos pajés pelos espíritos das aves.³¹⁹

Assentos utilizados nas festas do *Turé*

Há um traço bastante semelhante entre a cultura grega e a cultura dos povos indígenas nativos da região amazônica em relação à função sinalizadora do voo dos pássaros. Escreve Adélia Bezerra de Meneses em sua interpretação do sonho narrado por Penélope no Canto XIX da *Odisséia*:

[...] em grego, a própria palavra pássaro, *ornis*, significa presságio, vaticínio, augúrio. O vôo das aves era interpretado para se conhecer a vontade divina. É o caso de a gente se perguntar o que é que os pássaros têm a ver com a adivinhação. Uma resposta

³¹⁸ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 22.

³¹⁹ GALLOIS, Dominique Tilkin (organizadora). *Patrimônio Cultural e Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. Macapá e São Paulo: IEPÉ - Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena, 2006. pp. 30,31.

seria que seu vôo predispõe para servir de símbolo das relações entre a terra e o céu.³²⁰

Para os povos da região amazônica, além da função como auxiliares dos pajés nas curas, os pássaros e seus movimentos também são considerados sinais comunicativos. Escreve Jecupé: “cada desenho que um pássaro faz no céu em seu vôo é uma tarefa que realiza de comum acordo com a Mãe Terra. Nenhum vôo é gratuito, nenhum pouso é vão.”³²¹. Essa visão inscreve-se na ciência sagrada dos povos Tupy-Guarany e Tupinampá, ciência que trata da “lei dos ciclos da Terra, do Céu e do Homem”, a “*Arandu Arakuaa*” ou a “Sabedoria dos Movimentos do Céu”³²². Explica Jecupé que são quatro os ciclos ou estações que se movimentam tendo ao centro *Nandecy*, a Mãe Terra:

Em cada estação reina um Nande Ru [pronuncia-se *nhanderu*], que são quatro divindades que comandam os quatro cantos do espaço, que por sua vez, comandam os quatro elementos sagrados do espaço: terra, água, fogo e ar, que interagem com o crescimento e desenvolvimento do ser humano, bem como de todo o conjunto de vidas [...]³²³

O quadro abaixo apresenta a organização dos ciclos³²⁴:

Ciclo	<i>Nande Ru</i> (Divindade)	Responsabilidade (elemento)
1º	<i>Jakairá</i>	Espírito, substância, bruma, neblina, fumaça
2º	<i>Karai Ru Ete</i>	Fogo e luz
3º	<i>Tupã</i>	Raios, trovões e águas
4º	<i>Namandu</i>	Terra

Os pássaros movimentam-se no céu sintonizados à *Nandecy*, a Mãe Terra; Jecupé destaca alguns deles: o falcão, o gavião real, a águia e a pomba são considerados pássaros superiores, porque relacionam-se com os “Grandes

³²⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 86.

³²¹ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 98.

³²² Ibidem. p. 20.

³²³ Ibidem. pp. 21, 22.

³²⁴ Quadro elaborado pela pesquisadora a partir do texto do tópico “*Arandu Arakuaa*”. (JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. pp. 21, 22.)

espíritos”, os “Pássaros Trovões”³²⁵, possuidores de força e poder criativo (Tupã). O beija-flor e a coruja são formas assumidas por *Namandu*, divindade que rege o quarto ciclo, também chamada de “O Grande Mistério”: “*Namandu* antecede todos os ciclos e permeia todos; é a Grande Unidade, embora seja um Ser Tribo.”³²⁶

Namandu tomou a forma de coruja “para refletir sobre a criação dos Pássaros Trovões”, e assumiu, assim, uma posição contemplativa diante da criação. E, “durante o Nada da Noite, empoleirou-se sobre si mesmo e criou a sabedoria”³²⁷. Os ciclos dia/noite, claro/escuro, luz/treva, tudo/nada e todas as complementaridades integram uma visão de totalidade, da “Grande Unidade” (expressão da comunhão de todos os seres) e do “Ser Tribo” (expressão da comunidade dos homens). O pouso sobre si da coruja complementa a atividade extrovertida, esvoaçante e polinizadora do beija-flor, primeira forma assumida por *Namandu*. Alinhada consigo mesma, concentrada e ensimesmada, a coruja – *Namandu* – contempla com grandes olhos, a criação. Cultiva a sabedoria.

A extensão simbólica da coruja é ainda maior. Jecupé enumera três classes de símbolos encontrados em materiais arqueológicos: símbolos serpentinos, símbolos do feminino e símbolos do masculino. Os últimos relacionam-se à ação/dia (sol, flecha, lança), os femininos, à fertilidade (lua, gravidez, prosperidade, abundância) e, entre os símbolos serpentinos, da “Grande Mãe”, está a coruja: “[...] triângulos, animais como rã, a *coruja*, a onça, o gavião”³²⁸. Os *Satere Mawé*, conhecidos como “povo do guaraná” que habita, hoje, a fronteira entre os estados do Amazonas e do Pará e pertence à etnia tupy-guarany, possuem um livro sagrado e nele pode-se conhecer a narrativa mitológica da transformação da “Serpente Gigante” (*Mói Wató Maekaru Sése*) no planeta Terra. Tal narrativa evoca o contexto gerador daqueles símbolos serpentinos aos quais se referiu Jecupé – entre os quais está a coruja.

³²⁵ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 98.

³²⁶ Ibidem, p. 21.

³²⁷ Ibidem. p. 98.

³²⁸ Ibidem. p. 41. O grifo é meu.

Mói Wató Magkaru Sesé, Cobra-Grande ou Boiúna

Para embasar este tópico, apoio-me em *Sehaypóri: O livro sagrado do povo Saterê-Mawé*³²⁹, escrito por Yaguarê Yamã³³⁰, outro dedicado estudioso da cultura dos povos nativos da região amazônica. *Sehaypóri* significa “coleção de mitos” na língua Saterê e “é um escrito tão importante como a Bíblia para os cristãos ou a Torá para os judeus”³³¹. Do *Sehaypóri* faz parte o mito cosmogônico *Mawé*, em que se conhece o surgimento do planeta Terra, a Mãe Terra. Trata-se de uma grande pajelança que transforma *Mói Wató Magkaru Sesé*, a Serpente Gigante (também conhecida como Cobra-preta, Boiúna, Cobra Grande) no planeta Terra:

Sinto que a pajelança está transformando minha carne em minerais, em terra firme. As águas correm em minhas veias como nascentes, formando lagos, rios e mares. Sinto as florestas brotando pelos meus poros. Vejo o sol, o meu grande amante,

³²⁹ YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri, o livro sagrado do povo Saterê-Mawé*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2007.

³³⁰ A nota “Sobre o autor”, no final de seu livro, nos apresenta Yaguarê Yamã como nome indígena do geógrafo Ozias Glória de Oliveira, de origem Maraguá e Saterê. No “Caderno 2: Cidades e Metrôpoles” do Jornal *O Estado de São Paulo*, do domingo, 22 de agosto de 2010, encontra-se uma pequena nota com alguns dados biográficos que nos permitem conhecer um pouco da história deste estudioso: “Nascido em uma aldeia indígena na divisa entre Amazonas e Pará, Yamã foi designado pelo conselho de anciãos da tribo para vir à metrópole e fazer um curso superior que fosse útil à comunidade.” Até concluir sua graduação em Geografia, morou em uma aldeia guarani em Parelheiros (S.P.). “Diploma em mãos, voltou para aldeia e vive como escritor – já publicou 11 livros –, professor e líder comunitário.”

³³¹ YAMÃ, Yaguarê. Op. Cit. p. 11.

colorindo a vida transformada em mim. Percebo a Lua, meu outro amante, rebocando a noite de estrelas. É tudo grandioso e divino! Sei que querem que eu fique igual ao meu primeiro filho, transformado em paraíso [...]. Mas se enganaram! Não farei tudo que querem, pois me forçaram a dar meu corpo para ser Terra.³³²

Revoltada diante de seu destino, Wató Magkarú desobedece ao Paini (pajé) e fica de bruços, dando às costas ao universo, com isso legou a seus filhos a condição de seres mortais:

Vocês me fizeram Terra, está bem, mas eu vos chamarei sempre para mim. Esse será o preço que vocês pagarão, por terem me transformado em um planeta!³³³

A partir dessa concepção mítica compreende-se o caráter ambíguo que envolve a figura da Murucututu. A coruja, um dos símbolos serpentinis, como afirma Kaka Werá Jecupé, relaciona-se à gênese terrestre – transformação agônica da Grande Cobra em planeta Terra, narrada no *Sehaypóri* – associa-se a esse tempo. Ela guarda as forças matriciais, criativas e destrutivas, de vida e de morte, que lá agiam; guarda as marcas de um tempo de antagonismos e oposições, em que se manifestava o dinamismo cíclico pontuado pelas extremidades da vida: nascer e morrer. Tempo telúrico que se abre em generosidade por um lado, e em terror, por outro.

Murucututu é, dentre os pássaros e seres da fauna amazonense, a figura que permanece na canção de ninar por conter essa dinâmica de opostos. Agourenta e de bom augúrio, contempla a passagem humana: nascer e morrer. Se, por um lado, é uma figura que ameaça, parece ser também a guardiã da origem sagrada dos povos nativos da Amazônia, obedecendo aos desígnios da Grande-Cobra. A canção para adormecer na qual se pronuncia “Murucututu” é um acalanto especial, o acalanto dos acalantos, neste sentido, pois é a voz ou a porta voz da Mãe Terra.

³³² YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri, o livro sagrado do povo Saterê-Mawé*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2007. p.29.

³³³ Ibidem. pp. 29,30.

III. 2. Murucututu: tudo em *u*

III. 2. a. O chirrio das corujas

Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, escreve sobre a coruja Murucututu: “Parece ser considerada a mãe do sono. Nas cantigas das amas indígenas, o murucututu é invocado para levar o sono às crianças que tardam a dormir”³³⁴. Mãe do sono, mãe do mato, mãe das águas, mãe do corpo e tantas outras mães que povoam o universo cultural dos povos nativos da Amazônia são representantes do lugar central e dinâmico de onde as coisas vêm. Nesse sentido, Murucututu seria um núcleo de origem do sono que, especialmente, guarda a potencialidade de gerar o sono através do som. Cascudo aponta que o nome Murucututu se deve “ao grito que repetidamente faz ouvir, quando, durante a noite, vagueia em procura de presa”³³⁵. Assim, sua vinculação ao universo do sono talvez tenha ocorrido da mesma maneira como apontado anteriormente³³⁶ a respeito do “Yapacanim” (gavião): o canto humano, reproduzindo onomatopeicamente o canto/grito do pássaro, ajuda a criança a se acomodar ao ambiente acústico que a rodeia, tornando-o menos ameaçador porque transmitido por uma voz familiar a ela.

Os estudos folclóricos relacionam frequentemente as denominações dos seres com os sons por eles emitidos, gerando palavras onomatopeicas.³³⁷ Assim, Murucututu, Murucutu ou Curucutu (coruja orelhuda), palavras oxítonas, terminadas pela sílaba *tu*, com predominância da vogal *u*, são onomatopeias para o canto das corujas³³⁸. A seguinte canção infantil imita expressamente esse canto:

No meio da floresta
morava uma coruja
e nas noites de festa
ouvimos seu cantar:

³³⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global, 2002. Verbete: murucututu.

³³⁵ Ibidem. Verbete: murucututu.

³³⁶ Cf. tópico **I. 3.g. Pássaros propiciadores do sono.**

³³⁷ A onomatopeia é, para as crianças pequenas, uma forma de referir-se a seres, acontecimentos e ações que despertam seu interesse imediato, dentro de um arco de emoções que vai da alegria, gerada pela surpresa, ao medo, contido no susto, que tais eventos provocam. A onomatopeia, tradução vocal do som produzido pelo objeto (ser, evento) em foco, é um dos primeiros recursos de ordenação vocal dos sons.

³³⁸ Reforça isso a palavra alemã para coruja: *Uhu*, cuja pronúncia ocorre com *h* aspirado em português.

tuitú, tuitú
tuitú, itu, itu
tuitú, tuitú
tuitú, itu, itu.³³⁹

Os estudos linguísticos acerca da onomatopéia – de suas relações com as origens das línguas³⁴⁰, de seus limites quanto a significações mais complexas, de sua expressividade sonora, de seu valor nas construções dos poemas e canções – contribuem para uma postura crítica e atenta, que não a superestime como forma expressiva pura, nem a subestime como expressão infantilizada. Escreve Alfredo Bosi:

Seria bom poder lidar com os fenômenos imitativos da linguagem de tal modo que a sua presença, nítida em mais de um texto poético, não acabasse extrapolada de modo abusivo ou pueril.³⁴¹

No caso das corujas, de outros seres reais ou imaginários e de elementos variados das canções de ninar (nomes de objetos, de alimentos, de pessoas e lugares, sílabas repetidas, interjeições) nos quais predomina a vogal *u*, é imprescindível realizar uma análise abrangente e profunda das sonoridades dessas palavras, buscando compreender o sentido da pregnância dessa vogal nas canções de ninar brasileiras que, como veremos, vai além dos limites da imitação do canto das corujas.

O ensaio “O som no signo”, vem ao encontro dessa necessidade. Primeiro por estudar, em uma série de palavras, exatamente a sonoridade e os efeitos da vogal *u*, objeto deste capítulo, que retomaremos adiante. Segundo porque, ao se debruçar sobre a “aparência das palavras”³⁴² – desde sua condição mais primordial, do som atado ao sentido (a onomatopeia, por exemplo), até uma

³³⁹ Canção do repertório de infância da própria pesquisadora. Esta canção era cantada em acampamentos das “fadinhas” (estágio anterior ao de “bandeirantes”), em volta de uma fogueira, à noite. Curiosamente, as chefes das “fadinhas” eram chamadas de “corujas”.

³⁴⁰ NOGUEIRA, Rodrigo Sá. *As onomatopéias e o problema da origem da linguagem*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1950. Para este autor as palavras utilizadas hoje em dia evoluíram, passaram por transformações fonéticas e semânticas de formas onomatopéicas muito antigas. A onomatopéia estaria, assim, relacionada à origem das línguas.

³⁴¹ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 56.

³⁴² Ibidem. p. 73. “Aparência”, nos seus dois significados: aspecto (significante) e aparição (origem).

abordagem mais complexa, do signo linguístico e suas combinatórias sintáticas³⁴³, o ensaio esboça uma linha de desenvolvimento histórico da linguagem que permite um paralelo com o desenvolvimento da linguagem infantil, área de conhecimento que abarca a canção de ninar.

Quanto a essa linha do desenvolvimento histórico da linguagem, escreve Bosi:

O mais provável é que a multiplicação dos signos, comum a tantas culturas, tenha feito crescer sobre aquele primitivo tronco motivado uma profusa ramagem secundária e terciária na qual outros procedimentos, que não os da imitação pelo som, acabaram sendo os responsáveis pela aparência das palavras.³⁴⁴

A onomatopeia, forma “que resulta de um esforço para transpor para o som da voz o som das coisas”³⁴⁵, situa-se neste “primitivo tronco motivado”, pertence ao conjunto de signos que têm relação mais direta e forma semelhante ao objeto que significam. Tal relação estreita entre som e significado nas onomatopeias não poderia se manter diante das inúmeras necessidades de “representação, expressão e conceptualização”³⁴⁶ criadas pela vida em sociedade. O alcance comunicativo da onomatopeia é, pois, limitado. Partindo das reflexões de Karl Bühler, escreve Bosi:

[...] se o homem tivesse ficado jungido à onomatopéia jamais teria encontrado condições para trilhar o caminho do discurso. Este exige a combinação temporal de formas e relações sintáticas sem o que se esgotaria em uivos, gritos e outros gestos vocais isolados.³⁴⁷

Dos resmungos, choros, gritos, berros, balbucios, murmúrios, estalos de língua, engasgos, tosses, espirros e da imitação sonora dos outros e das coisas do mundo – emissões vocais da primeiríssima infância – às formas articuladas do discurso adulto, ocorre um processo extenso de complexificação da linguagem alavancado pelo desenvolvimento da capacidade de simbolização. Alfredo Bosi aponta no homem, “corpo-que-fala”, a “vontade-de-significar” e o som como um

³⁴³ “Desde que se arme uma sintaxe, isto é, uma combinatória feita de sequências, começa a prevalecer o sistema social da comunicação sob o som em si, organicamente motivado. Já não é som em si que significa, mas o signo complexo, a frase, o discurso. Esta, sempre, a lição de Saussure.” (BOSI, Alfredo. Op. Cit. p. 51.)

³⁴⁴ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 73.

³⁴⁵ Ibidem. p. 55.

³⁴⁶ Ibidem. p. 50.

³⁴⁷ Ibidem. p. 56.

mediador entre essa vontade e o “mundo a ser significado”³⁴⁸. Nessa perspectiva, a voz é o som do corpo que aparece como possibilidade de significação. Completa o autor:

A palavra aparece como um “dentro de nós” em oposição a um mundo fora de nós. E à medida que a consciência se torna mais aguda, mais presente a si própria, a linguagem tende a ser menos mimética, mais modalizada, mais intelectual.³⁴⁹

Ou seja, a onomatopeia, enquanto procedimento imitativo para significar, vai dando vez a procedimentos sintáticos mais complexos.

Enquanto elemento dos primórdios da linguagem, porém, a onomatopeia guarda força expressiva e pode vivificar o signo linguístico. Escreve Bosi:

A invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração, a paranomásia não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo.³⁵⁰

Pode-se acrescentar aqui, além da rima, da aliteração e da paranomásia, a onomatopeia; ela também é forma potencialmente expressiva, capaz de avivar o som do signo, de aproximá-lo do objeto que é fonte do som e, com isso, trazer aos ouvidos algo dos primórdios e dos tempos de origem.

Murucututu é, assim, uma palavra construída também com o som emitido pelo ser (coruja) ao qual se refere, signo motivado. Nesse sentido, também no nível do significante, o traço original e matricial da Murucututu, desenvolvido no tópico **III. 1.e. Os pássaros e a coruja nas culturas indígenas da região amazônica**, se vê preservado.

III. 2. b. A vogal *u* : aspectos fonéticos e campos semânticos

O fonema /*u*/ é considerado vogal “grave, fechada, velar e posterior”³⁵¹, cuja articulação requer uma posteriorização da língua e um arredondamento dos lábios. Embora ocorra essa projeção labial externalizada, a emissão do *u* parece trazer o

³⁴⁸ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 61, 62.

³⁴⁹ Ibidem. pp. 75, 76.

³⁵⁰ Ibidem. p. 64.

³⁵¹ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 56.

som para dentro, quase nasal, produzindo, então, uma sonoridade oclusa, interiorizada, grave, próxima à guturalidade.

Em função dessas características é que linguistas, baseados no simbolismo orgânico dessa vogal, correlacionaram-na com palavras que se referem a objetos também fechados e escuros. Como apontarei adiante, Alfredo Bosi, no ensaio já citado “O som no signo”, mostrará os limites dessa relação direta e unívoca de significação dos fonemas. Como material inicial para suas reflexões, porém, o autor apresenta uma lista de aproximadamente 120 vocábulos (em todos a vogal *u* ocupará a posição tônica) que trazem esses significados, organizando-os segundo campos semânticos (ou simbólicos). São cinco campos:

1. “Obscuridade material ou espiritual” (por exemplo: *dúbio*, *noturno*, *escuro*, *penumbra*, *profundo*);
2. “Fechamento” (por exemplo: *casulo*, *cuca*, *fissura*, *oculto*, *sutura*, *tubo*, *útero*);
3. “Triste, aborrecido, mal-aventurado” (por exemplo: *angústia*, *calundu*, *jururu*, *lamúria*, *queixume*, *resmungo*, *solução*);
4. “O sujo, o putrescente, o mórbido” (por exemplo: *culpa*, *cuspe*, *impuro*, *imundo*, *muco*, *sujo*)³⁵²;
5. “Morte” (por exemplo: *luto*, *fúnebre*).

Os exemplos acima foram retirados das listas apresentadas por Bosi porque são palavras que aparecem com frequência no ambiente familiar de crianças recém-nascidas. Chamou-me a atenção o fato dos campos simbólicos a que pertencem tangenciarem certos núcleos psicológico-existenciais ativados nas famílias no período pós-natal³⁵³. A canção de ninar, uma das primeiras formas

³⁵² Bosi acrescenta, neste campo, denominações para diabo (*belzebu*, *cujo*, *exu*).

³⁵³ Em 1993, publiquei, no livro *Tocoginecologia psicossomática*, organizado por Décio Teixeira Noronha, o capítulo “Panorama psicológico do puerpério”, em que aponto esses núcleos psicológicos existenciais. Este texto aborda o período pós-natal buscando responder a pergunta: “Que momento é esse capaz de sensibilizar, de fragilizar, de produzir somatizações e, em grau extremo, psicotizar? O que há de tão mobilizador no puerpério?”. Como fio condutor das reflexões, utilizei trechos de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e apontei cinco “núcleos originais”, assim denominados porque se fundamentam no conceito de “tempo de origem”, formulado por Mircea Eliade no livro *Mito e realidade*. São eles: morte, potência, primitividade, sexualidade e criatividade. Tais núcleos dinamizam as relações familiares e as experiências pessoais, caracterizando o período pós-natal. (MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. “Panorama psicológico do puerpério”. In: *Tocoginecologia psicossomática*. Décio Teixeira Noronha; Gerson Pereira Lopes; Malcolm Montgomery. (organizadores). São Paulo: Almed, 1993. p. 76.)

artísticas a que o ser humano é exposto, pertence ao contexto do nascimento e da infância inicial. O nascimento humano é um momento potencialmente criativo e inspirador de canções e poemas, também por mobilizar esses núcleos psicológico-existenciais. Morte, melancolia, fechamento, obscuridade, sujeira – campos apontados por Bosi – são facilmente identificáveis no período pós-natal: relação *dúbia*, sentimento *dúbio*, ficar na *dúvida*; deixar o pequenino no *escuro* ou na *penumbra*; experiência *profunda* de tornar-se pai, mãe, irmão; *fissura* mamária, *sutura* cirúrgica, recuperação do *útero*, secreção de *muco*, o *tubo* digestivo do bebê; sentir *angústia*, sentir *culpa*, sentir-se em *luto*; tempo *impuro* e de recuperação, limpeza do ambiente *sujo* ou *imundo*, higienizar ou banhar a criança que está *suja*, *imunda*; e pode-se acrescentar coto *umbilical* e *umbigo* à lista de vocábulos com *u* (embora não em posição tônica), e, neste caso, com pertinência dupla ao campo semântico do fechamento e do putrescente. Observa-se que o som do *u* é um ponto de intersecção entre os três conjuntos: o semântico, o fonético e, digamos, o psicológico-existencial do período pós-natal. Além disso, na listagem de Bosi, encontram-se palavras ditas pelos adultos para referir comportamentos vocais das crianças pequenas: *lamúria*, *resmungo*, *queixume*, *soluço*. Há, ainda, palavras encontradas nas próprias canções de ninar: *cuca* (da “Cuca vem pegar”), *jururu* (do “Sapo jururu”) e *calundu* (do “Dorme nenê/ nenê de calundu”). Aqui o som do *u* é ponto de intersecção entre os campos semânticos elencados por Bosi e o universo cultural da infância (expressões orais e canções infantis). Essas intersecções revelam a importância do fonema /u/ para este gênero musical. Ele parece impregnar o texto e o contexto gerador dos acalantos.

A canção de ninar leva o ouvinte a desligar-se do mundo, a interiorizar-se até o sono. Será que esse gênero recorre ao fonema /u/ como um de seus elementos constitutivos, por ser ele um som fechado, interiorizado, bem próximo ao nasal³⁵⁴ – qualidades sonoras propiciadoras de estados alterados de consciência, de sonolência e do próprio sono?

³⁵⁴ Podemos observar que o som totalmente nasal, produzido com a boca fechada, só pode ser emitido com o som de *u*; nenhuma outra vogal consegue soar quando em *boca chiusa* (abordarei a interjeição *hum*, som totalmente nasal, no tópico III. 3. O *hum* nasal: de onde *Tudo tudo tudo vem*).

A correspondência da vogal *u* com campos semânticos precisa, porém, ser contida para que se evitem extrapolações simplistas e vazias. Alfredo Bosi apresenta alguns argumentos nesse sentido, ou seja, contrários à fixação rígida do fonema /*u*/ aos campos semânticos: “Se a vogal escura guarda uma relação unívoca e natural com imagens e sensações igualmente escuras, como explicar que o signo da fonte de toda a claridade a tenha no seu centro: luz?”³⁵⁵. E continua:

É preciso sair do círculo de impasses que é a discussão isolada do simbolismo fonético. O problema, por ser parcial, virou um nó cego. A motivação que age no signo, e especialmente no signo mais pesado de vida (o mito, o sonho, o poema), percorre *todos* os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas. Ora, de todos os níveis da língua o fonema é, precisamente, o único que se possa dizer, a rigor, não semântico ou, pelo menos, o que supõe a mais leve carga explícita de significação. O teor simbólico parece ser, no fonema, apenas subliminar e, sem dúvida, mais difuso que outras articulações da língua. O som é volátil, capaz de resvalar labilmente de uma palavra a outra conforme as exigências da simbolização. Os níveis mais altos, “corticais”, da linguagem dispõem, com grande liberdade, das potências do som e as dobram a seus fins.³⁵⁶

Se essa equalização do problema do simbolismo fonético dá a impressão da pequenez do fonema (“subliminar”, “difuso”, “leve carga de significação”, nível mais baixo e menos “cortical” da linguagem), urge dizer que, ao examiná-lo, Bosi está especialmente redimensionando seu valor expressivo, como elemento sonoro vitalizante do signo. Vitalizante porque originado, experimentado e vivido no “corpo-que-fala”:

A vogal /*u*/... pode abaixar-se na tristeza murcha dos sons opacos (se o *luto* é morte), ou vibrar elétrica pela energia que dispensa toda vogal tônica seguida de consoante explosiva (se o *luto* é lutar). A substância do som parece a mesma, mas não é, na medida em que foi assumida e trabalhada diversamente pela vontade-de-significar. A subjetividade do corpo, que vive a significação, é responsável pelo nexos entre som e sentido.³⁵⁷

Ao ajustar o peso simbólico do fonema, Bosi ressituiu sua carga concreta: o som do e no corpo humano.

³⁵⁵ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 73.

³⁵⁶ Ibidem. p. 63.

³⁵⁷ Ibidem. p. 75.

É nas “experiências fundamentais do corpo humano” que os elos entre som e sentido se estabelecem em “acordo profundo”, “acorde vivido” ou “acordo subjetivo”. Todas estas são expressões de Bosi para dar contorno à “radical subjetividade”³⁵⁸ que atravessa os vários níveis da linguagem: do fonema ao discurso complexo. Para o presente estudo, essas expressões são também pistas indicativas do valor da canção de ninar como experiência significativa, no sentido usual, de experiência importante para a vida, e no sentido linguístico de uma experiência que gera, vivifica, transmite e perpetua signos. A canção de ninar pertence ao rol de “experiências fundamentais do corpo humano”³⁵⁹; é própria de um período intensamente corporal do desenvolvimento. Canção gerada, ritmada e entoada no corpo a corpo da ação de embalar: uma interação íntima entre corpos falantes e infantes, cantadores e ouvintes, que, através da música para dormir, cavam entre si os primeiros e mais profundos ductos e canais comunicantes. Arquitetando passagens interiores e exteriores, estabelecem as bases da linguagem e da comunicação.

O signo vem marcado, em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo. [...] O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual.³⁶⁰

O fonema /u/ talvez guarde um “proto-sentido, orgânico e latente” do recolhimento, da interiorização, do aprofundamento. Por sua presença frequente nos acalantos e no contexto gerador deles, e por sua qualidade sonora de interiorização, a vogal *u* pode ser considerada uma unidade fonética especial para

³⁵⁸ BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 61,62. Todas estas expressões encontram-se nas páginas referidas, e a última, a “radical subjetividade”, é utilizada pelo autor para aproximar a “corporeidade interna e móvel da matéria verbal” (p. 62) e mostra sua intenção de ponderar ou mesmo de contrapor-se a uma visão objetificada e mecanicista da linguagem. Lemos na “Introdução”: “Escrevendo estes ensaios sobre o ser e o tempo da poesia, a intenção era relativizar (no sentido forte de pôr-em-relação) algumas fórmulas autocentradas, inclusive nos discursos da Linguística, então moeda corrente nos meios universitários; e sustentar, contra a maré, que a interação de sons, imagens, tom expressivo e perspectiva é um processo simbólico delicado, flexível, polifônico, ora tradicional, ora inovador, numa palavra, não mecânico.” (Ibidem. pp. 11,12).

³⁵⁹ Ibidem. p. 61.

³⁶⁰ Ibidem. 52,53.

esse gênero musical. Parece equivaler, para os ouvidos, ao movimento das pálpebras para os olhos: um fechamento que preserva a abertura, uma espécie de abre-e-fecha sonoro, *rallentando* até o sono.

III. 2. c. Funções do *u* em algumas canções de ninar

Em pesquisa de campo, Dona Ana Simoa, do município de Morro da Garça (Minas Gerais), cantou um “Dorme neném” (como ela mesma denominou) que cabe como ilustração atual da observação de sílabas com *u*, nos acalantos:

Dorme neném³⁶¹

Dorme neném
Neném de Calundu
Dorme neném
Du-du-du.

Papai foi pra roça
Mamãe foi costurar
Dorme neném
Du-du-du.

Dorme neném
Que eu tenho o que fazer
Tenho roupa pra lavar
Tenho costura por fazer.

Papai trabalha muito
Com a coragem que tem
Para ganhar dinheiro,
Que com neném há de gastar.

Dorme neném,
Neném de Calundu
Dorme neném
Du-du-du.

Dorme neném,
Que a cuca vai pegar
Dorme neném
Du-du-du.³⁶²

³⁶¹ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 16.

³⁶² Canção gravada em entrevista com Dona Ana Simoa. Morro da Garça, Minas Gerais, em janeiro de 2007. Transcrição feita pela pesquisadora.

O uso predominante da vogal *u* e das sílabas *tu*, *ru*, *du* e *cu*, demonstram outras funções além da imitação das corujas e desse efeito de interiorização. Revelam, por exemplo, a combinação de elementos provenientes da cultura indígena, africana e europeia em canções de ninar brasileiras, ou ainda a significância e efeito primitivo dessas sonoridades sobre os seres humanos.

A predominância da vogal *u* é notável tanto em Murucututu, como em várias nomeações de figuras e seres que aparecem, muitas vezes, iniciando as canções de ninar. De origem tupi: Acutipuru, Yacurutu, Bacururu³⁶³, Sapo Cururu³⁶⁴, Sapo Jururu³⁶⁵, Curutu³⁶⁶. Há também as figuras de origem africana: Tutu³⁶⁷, Tutu-marambá/Tutu-marambaia³⁶⁸, Tutu-zambê³⁶⁹, Tutu-Zerê³⁷⁰. Encontramos registros em que as canções são iniciadas por sílabas repetidas em *u*: “Lu, lu” ³⁷¹, “Sussussu” ³⁷², “Tu - tu - ru - tu - tu” ³⁷³, “Juju” ³⁷⁴, “Tu-tururu” ³⁷⁵.

³⁶³ AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 3ª edição. São Paulo: Editora Hucitec e Instituto Nacional do Livro, 1982. p. 392.

³⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. p. 99.

³⁶⁵ JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O Acalanto e o Horror*. São Paulo: Editora Escuta, 1988. p. 171.

³⁶⁶ GOMES, Lindolfo. *Contos populares: narrativas maravilhosas e lendárias seguidas de cantigas de adormecer - Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d. p. 99.

³⁶⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983. p. 167.

³⁶⁸ Ibidem. p. 168.

³⁶⁹ Ibidem. p. 169.

³⁷⁰ CARNEIRO, Souza. *Os mitos africanos no Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife: Companhia Editora Nacional, 1937. p. 281.

³⁷¹ Em entrevista, Dona Maria do Carmo, 70 anos, Cordisburgo, Minas Gerais, julho de 2008 disse: “Lulu, Bidu, Tutu são todos nomes que a gente põe também nos cachorros.” Esta informação importa porque o latido do cachorro é um elemento do ambiente sonoro que pode, além de incomodar o sono tal como o grito dos pássaros, despertar o medo de ser mordido, medo vizinho daquele suscitado pelo Papão.

³⁷² FALCÃO, Aloísio. (coordenação artística). *Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar*. Obras do folclore recolhidas por Dona Esther de Pedreira Cerqueira. Interpretação: Solange Maria e Antônio Carlos Nóbrega. Narração: Elba Ramalho. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1983. CD. Faixa 12.

³⁷³ PINTO, Alexina de Magalhães. *Os nossos Brinquedos*. Lisboa: A editora, 1909. p. 240.

³⁷⁴ PEREIRA, Marcus (produção). *Acalantos Brasileiros*. Composições do folclore brasileiro adaptadas por Aloysio de Alencar Pinto e Marcus Vinícius. Intérpretes: Jane Vaquer e José Tobias. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. LP. Lado B, faixa 3.

³⁷⁵ “Vai dormir, menino”. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas – Música tradicional do Norte e Nordeste: 1938*. Marcos Branda Lacerda (curador). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo; Serviço Social do Comércio; Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 5 – Paraíba e Maranhão, faixa 17.

Em pesquisa de campo, Dona Zeneide, do Saco do Mamanguá (Rio de Janeiro), cantou o “João Marutu”. Em sua entrevista, comentou que se pode cantar como “Murutu ou Curutu e, também, puxar os versos que quiser”:

João Marutu
do rabo azul
pega essa menina
pra comer com angu.

João Marutu
do rabo amarelo
pega essa menina
pra comer com farelo.

João Marutu
do rabo encarnado
pega essa menina
pra comer com quiabo.³⁷⁶

João Marutu, Murutu ou Curutu são nomes para um possível ser da espécie animal. Ave? Coruja? Animal com rabo colorido, cuja cor rimada ao alimento não apenas tonaliza o último como substancializa a primeira: o azul adquire a consistência do angu, o amarelo a granulação do farelo e o encarnado (cor de carne) a viscosidade do quiabo. Uma canção que tempera o alimento com a cor e a cor com a textura do alimento. Esta combinação a cada estrofe intensifica a ameaça do João Marutu sobre a menina, por aumentar-lhe o apetite: canção de sedução, com forte apelo erótico, em que a menina é literalmente a mistura da refeição³⁷⁷. Destacamos outra canção em que aparece o João Curutu. Em ambas, as figuras são bichos comedores de crianças, ameaçadores comilões:

³⁷⁶ Canção gravada durante a entrevista com Dona Zeneide, no Saco do Mamanguá (RJ), em julho de 2005.

³⁷⁷ Na canção “A noiva da cidade”, Chico Buarque expressa artisticamente esse motivo erótico, fazendo referência direta a versos e figuras tradicionais das canções de ninar brasileiras, abaixo assinaladas: “Ai, como essa moça é descuidada/ com a janela escancarada/ quer dormir impunemente/ ou será que a moça lá no alto/ não escuta o sobressalto/ do coração da gente./ Ai, quanto descuido o dessa moça/ que papai tá lá na roça/ e mamãe foi passear/ e todo marmanjo da cidade/ quer entrar/ nos versos da cantiga de ninar/ para ser um Tutu Marambá. /Ai, como essa moça é distraída/ sabe lá se está vestida/ ou se dorme transparente./ Ela sabe muito bem que quando adormece/ está roubando/ o sono de outra gente./ Ai, quanta maldade há nessa moça/ e, que aqui ninguém nos ouça/ ela sabe enfeitiçar/ pois todo malandro da cidade/ quer entrar/ nos sonhos que ela gosta de sonhar/ e ser um Tutu Marambá.” Vale acrescentar que Chico Buarque, inclui, na íntegra, as canções “Tutu marambá” e “Boi da cara preta”, respectivamente na abertura e no encerramento de sua composição. (BUARQUE, Chico. *Meus caros amigos*. Coleção Abril – Chico Buarque: Volume 3. São Paulo: Editora Abril, 2010. Faixa 7. p. 38)

João Curutu
atrás do murundu
toma este menino
papa com angu...
ru, ru, ru, ru
ru, ru, ru, ru
ru, ru, ru, ru
De trás do murundu
Teu pai e tua mãe
Não tem medo do Tutu.³⁷⁸

Esta canção, recolhida por Lindolfo Gomes em Minas Gerais, com predominância da vogal *u* em suas rimas, em suas figuras (Curutu, Tutu), em seus elementos narrativos (murundu, angu) e na repetição da sílaba *ru*, permite ver a vogal *u* funcionando como um agente sonoro unificador das vertentes culturais e linguísticas que constituem a canção³⁷⁹.

O Curutu, da figura inicial da canção acima – João Curutu – pode ser uma redução de Yacurutu, a coruja *Strix nacurutu*, que abre uma das “Cantigas do Makuru”, recolhidas por Barbosa Rodrigues³⁸⁰. Curutu, assim, proviria da vertente cultural dos povos indígenas nativos da região amazônica e é na sua combinação com a cultura europeia, acompanhando secundariamente João, vindo depois dele (“atrás”), e vindo de modo reduzido (perdeu o *ya*), que Curutu ganha tom ameaçador, pois, na canção tupi, Yacurutu é evocado para emprestar o sono às crianças e não para comê-las. Outro aspecto importante é que ao perder o *Ya*, Curutu perdeu também sua base objetiva de coruja, e tornou-se um ser indefinido, o que reforçou seus traços ameaçadores.

A canção do “João Curutu” traz três palavras de origem africana. “Murundu”, do quimbundo, significa monte, montanha, cocuruto³⁸¹; “angu”, mingau de farinha

³⁷⁸ GOMES, Lindolfo. *Contos populares: narrativas maravilhosas e lendárias seguidas de cantigas de adormecer – Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d. p. 99.

³⁷⁹ Renato Almeida fez o registro musical de uma variação dessa canção, apresentando-o no tópico “Cantigas de ninar”, do livro *História da música brasileira*. O autor utiliza esta canção para exemplificar a presença de palavras de origem africana em melodias portuguesas, cantadas pelas mães-pretas no Brasil. ANEXO O: “JOÃO CURUTU” – PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR RENATO ALMEIDA. A gravação desta cantiga pode ser ouvida no ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 17. Canção interpretada gentilmente por Suzana Salles.

³⁸⁰Cf. tópico III. 1. d. b) **Cantigas: Acutipuru, Murucututu e Yacurutu.**

³⁸¹ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Verbete: murundu.

de milho, de fubá, de mandioca ou de arroz ³⁸² e “Tutu”³⁸³, figura de terror das canções de ninar, que “é uma corruptela da palavra *quitutu*, do idioma quimbundo ou angolês, significando *papão, ogre*.”³⁸⁴. Assim, a canção é iniciada e finalizada com bichos comilões, figuras ameaçadoras, originárias de diferentes continentes, vindas de trás do murundu, mas associadas ou relacionadas pela sua potência devoradora e pela rima em *u*. Entre elas, no interior da canção, aparece uma série repetida de “ru, ru...”. Mais uma vez o *u* articula elementos de diferentes origens linguísticas, estendendo-se agora à cultura infantil³⁸⁵ do continente europeu. Cantigas de ninar da Península Ibérica apresentam o “ru, ru...”:

A la ru ru, mi nene,
que viene el coco
y lleva a los niños
que duermen poco...³⁸⁶

José Leite de Vasconcellos citou também os versos de Th. Braga que encontrou em *O Povo Português*: “Oh, meu menino, *ru, ru* / Cantam os Anjos, dormirás tu”³⁸⁷. O autor identificou o uso de palavras como arrolar, rolar, arrular, arrulhar, em diferentes regiões da Península Ibérica, para referir o ato de imprimir movimento ao berço, acompanhado por um canto. Explica ele que “estas palavras são tiradas da linguagem que se usa quando se fala dos pombos e das rôlas[...]” ³⁸⁸. As mães e as amas utilizariam o *rô-rô*, o *rôu-rôu* ou o *ru-ru* para provocar o sono nas crianças imitando o som emitido por esses pássaros. Também os dicionários brasileiros trazem arrulho (e a forma verbal arrulhar) com os sentidos de: canto

³⁸² Ibidem. Verbete: angu.

³⁸³ No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (cf. **Bibliografia**) encontramos cinco verbetes para Tutu: exceto “saia da bailarina” e “dinheiro”, os outros significados relacionam-se à alimentação (alimentos, ânus, indigestão, bicho-papão).

³⁸⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983. p. 167.

³⁸⁵ “As neumas *ró ró* e *rô rô* são muito da linguagem infantil.[...] Na Beira Alta usa-se o jogo chamado de *rô-rô*. Em hespanhol também há *ro* [...] daqui vem o chamar-se *rorro*, na mesma língua, a uma criancinha.[...] Provavelmente *ro-ro*, *ru-ru* são na origem a primeira sílaba de *(a)rro(lar)*, *(a)rru(lar)*; em hespanhol *(a)rru(llar)* repetida ritmicamente[...]”. (VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opusculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 861,862. Manteve-se a ortografia do texto consultado.)

³⁸⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit, p. 174. Esta quadra encontra-se na nota de rodapé na qual Câmara Cascudo cita Vicente Medina, em *La Canción de la huerta* (Cartagema, 1905).

³⁸⁷ VASCONCELLOS, José Leite de. Op. Cit.. p. 861.

³⁸⁸ Ibidem. p. 804.

dos pombos e rolas, linguagem amorosa entre namorados, acalanto e canto para adormecer crianças.

Assim, a canção de ninar “João Curutu”, que abriga, tanto no começo como no final, seres ameaçadores – mesmo que parcialmente contidos pelo pai e pela mãe que não temem o Tutu – faz, no seu decorrer, uma alusão a essas aves dóceis e inspiradoras da amorosidade. A imagem da ave que se perdeu na possível redução de Yacurutu em Curutu é, de certa forma, resgatada onomatopeicamente, em posição central da canção, entre uma e outra estrofe: a série “ru-ru” situa-se entre as ameaças. Desenha-se uma estrutura delimitada pelos seres potencialmente ofensivos, João Curutu e Tutu, protegida pelo pai e pela mãe e, em seu centro, presentifica-se uma espécie pequena e inofensiva de passarinho, através de seu canto, “ru-ru...”.

Filhotes em posição de receber comida

Ocorre, aqui, a ativação de um núcleo arquetípico, transcultural e transgeracional, que identifica o bebê humano ao passarinho dentro do ninho. Tal identificação vai além da caracterização do bebê como ser pequeno e inofensivo. Sua boca é foco de atenção da mãe nutriz. Ela imitará suas expressões faciais como forma de aproximar-se dele, comunicar-se com ele. A emissão da vogal *u* exige a formação de um “bico labial” e sua pronúncia desenha esse bico na face humana. O *u* estabelece comunicação sonora e facial entre mãe e bebê. A criança lactente faz bicos e biquinhos, bocas e bocões. Aos olhos projetivos da mãe que amamenta, o bebê transita do passarinho ao papão (mamão) de acordo com a avidez e abertura da boca com que vai ao seio. A oralidade, porém, não se esgota na boca do bebê, o

mamilo materno também é chamado de “bico do peito”, e pode ser “devorado” pelo “Papão”, ou “bicado” pelo “passarinho”. A mãe, o bebê, o pai, a família enfim, todos estão imersos num ambiente no qual o bico é imagem nuclear, período da oralidade na família, tempo de nutrição (assimilação de alimentos e de elementos culturais), em que os pássaros serão evocados também por possuírem bicos.

Além de onomatopeia para o chirrio das corujas, de vogal fechada e interiorizada, de sonoridade articuladora das diversidades culturais brasileiras nas canções de ninar aqui analisadas e de vogal que vincula mãe, bebê e pássaro, através do bico, o *u* e o *tu* têm uma significação mais ampla para muitos povos indígenas nativos brasileiros.

III. 2.d. O *u* e o *tu* para os povos tupi

Kaka Werá Jecupé mostra que o “ser de cada tom” (*y, u, o, a, e, i*)³⁸⁹, inserindo-os em um contexto espiritual, no qual o som ocupa espaço privilegiado. Tupã, divindade bastante representativa para esses povos, “Senhor dos Trovões e das Tempestades”³⁹⁰ que abençoa os homens com inteligência (*arandukua*) e sabedoria (*mbaekua*), significa “Grande Som, na língua abanhaenga, a língua que originou o Tupi. *Tu* quer dizer som e barulho, e *pan*, expansão, fluir”³⁹¹. A essência que Tupã legou aos homens lhes confere a possibilidade de exercitar “a arte de criar e destruir”³⁹² através da palavra – essência manifestada de Tupã – e do pensamento – essência não manifestada de Tupã. “Compreendendo o ser como um *tu-py*, um som-de-pé, os antigos afinavam o espírito³⁹³ a partir dos tons essenciais do ser, tons que participam de todos os seres”³⁹⁴. Esses tons são sete (ver diagrama abaixo): quatro relacionados aos elementos terra (*ỹ*), água (*u*), fogo (*o*) e ar (*a*) que

³⁸⁹ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 25.

³⁹⁰ Ibidem. p. 23.

³⁹¹ Ibidem. p. 23. Grifos do autor.

³⁹² Ibidem. p.23.

³⁹³ Para os Tubuguaçu, ancestrais dos Tupy-Guarani e dos Tupinambás, o espírito é entendido como música, “uma fala sagrada (*nê-emporã*)” que encontra, no corpo, seu canal de expressão, por isso considerado “flauta (*U'mbau*), veículo por onde flui o canto que expressa o *Avá* (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração.” (JECUPÉ, Kaka Werá. *Op. Cit.* p. 24.)

³⁹⁴ JECUPÉ, Kaka Werá. *Op. Cit.* p.24. Grifo do autor.

coordenam as funções física, emocional, sentimental e psíquica do ser; os outros três (*e; i; mb* – “som insonoro”³⁹⁵) referem-se a dimensões espirituais³⁹⁶.

I
E
A
O
U
Ÿ

Este é o diagrama elaborado pelo autor, situando os tons da base da coluna (parte inferior do diagrama) ao fundo da cabeça, na altura entre os olhos (parte superior do diagrama). Pode-se observar que o tom *Ÿ* (*u* gutural) e a vogal *u* encontram-se na região pélvica, são tons da base, da vitalidade física (*Ÿ*) e emocional (*u*), como explica Jecupé:

Ÿ: é o tom do *angá-mirim*³⁹⁷ *raiz*; vibra o padrão terra do ser. Sua morada é na base da coluna. É o tom da vitalidade física, da concretização, da segurança, da determinação. Bater o pé direito no chão e liberar esse som é o ato guerreiro de estar firme sobre o caminho.

U: é o tom do *angá-mirim* *água* e vibra nessa direção. Sua morada é o umbigo. Quando ele está no seu fluxo natural, manifesta o bem-estar emocional e estimula a criatividade. Quando o corpo está preso, lançá-lo solta as más águas.³⁹⁸

Assim, *tu* é partícula constitutiva comum às palavras que designam um povo, tupi, e uma das mais significativas divindades desse povo, Tupã. A vogal *u* e o *u* gutural, *Ÿ*, são tons vitais: relacionam-se ao equilíbrio, estruturação, arraigamento e fluência do ser humano. Pronunciar *tu(s)* e *u(s)* nas canções de ninar, especialmente nas de origem tupi, é mobilizar esses núcleos vitais, no entoador e na criança embalada.

³⁹⁵ Na canção de ninar de origem Guarani Mbya, “Tokénã Mitã”, cantada pelo Grupo Tenondé Porã (São Paulo, SP) percebe-se o referido “som insonoro mb”. ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 18. No ANEXO P: TEXTO E TRADUÇÃO DA CANÇÃO TOKÉNÃ MITÃ.

³⁹⁶ JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998. p. 25.

³⁹⁷ “Cada vogal vibra uma nota do espírito que os ancestrais chamavam de angá-mirim [...]” Ibidem. p.24.

³⁹⁸ Ibidem. p.25. Grifo do autor.

III. 3. O *hum* nasal: de onde “Tudo tudo tudo” vem

Nas canções de ninar, a presença dos nasais é marcante; mais do que isso, ela é intencional, porque a canção tende a acabar cantada pelo nariz, como que para não despertar a atenção do pequeno ouvinte para as articulações e dicções das consoantes e das vogais. Um som emitido pelas narinas para subtrair o “ataque” inicial do som, uma forma de arredondá-lo. Assim, versos que se diluem em esparsas palavras que, por sua vez, desfazem-se em sons nasais (cantados e ritmados pelo nariz) é recurso comum à entoação da canção de ninar. Recurso vivo no canto daqueles que, hoje, embalam crianças pequenas. Em pesquisa de campo, registramos o canto de Dona Chiara; ela lembrou-se de um acalanto de sua infância, que cantava a seus filhos e, agora, canta-o embalando seus netos. Em seu depoimento, escutamos a cantiga com a letra e sua retomada na íntegra em *hum*. Comenta Dona Chiara, antes de entoar a canção apenas pelo nariz: “– E aí se faz com *sottovoce* [...]” e “[...] é lindo *sottovoce*³⁹⁹, eu gosto muito!”:

Dorme, dorme⁴⁰⁰

Dorme, dorme,
criancinha,
que por uma escadinha,
anjos descem
prá ninar
os que dormem
sem chorar.

Dorme, dorme,
bonequinha,
que precisa tua mãezinha
ir lá fora
para ver o que faz
para comer.

Hum, hum, hum...⁴⁰¹

Os nasais são sons característicos da língua falada no Brasil e encontram, nas canções de ninar, veículos para sua transmissão. Neste tópico, abordarei esses

³⁹⁹ *Sottovoce* e *boca chiusa* são termos italianos que significam cantar baixo, com pouco volume, ou de boca fechada, nasaladamente.

⁴⁰⁰ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 19.

⁴⁰¹ Canção gravada em entrevista com Chiara De Ambrosis Pinheiro Machado. Maylasky (SP), abril de 2010. Transcrição feita pela pesquisadora.

sons a partir da análise de acalantos e de trechos literários que permitem ampliar o conhecimento dessas sonoridades nasais. Estudarei especialmente o *hum* porque, além de nasal, é composto pelo *u*, vogal com alta pregnância nos acalantos, como observou-se ao longo desta pesquisa.

O *hum* é palavra monossilábica que pode ser pronunciada tanto pela boca quanto emitida pelo nariz. Um som curto que pode ser alongado ou reduzido, percorrer a extensão da voz de seu emissor em glissandos, ascendentes ou descendentes, ou sustentar-se sobre uma mesma altura; um som bem aberto às interpretações de seu entoador, portanto. Uma interjeição capaz de exprimir emoção, sensação, aviso, apelo, capaz enfim de transmitir diferentes mensagens dependendo das expressões faciais, corporais e das variações entoativas que a acompanhem. Unidade linguística compacta à qual se podem atribuir diferentes sentidos e que guarda a possibilidade de substituir frases e enunciados. Escreve Alfredo Bosi: “A onomatopéia e a interjeição teriam sido, quem sabe, formas puras, primordiais da representação e da expressão”⁴⁰². O *hum*, interjeição, pode ser considerado, então, uma dessas formas primordiais e estaria relacionado, possivelmente, à origem das línguas.

Além disso, o *hum* é prontamente identificável no início da fala humana: um som emitido pela criança pequena nos prenúncios do sono, como um dos últimos gestos vocais antes do adormecer, espécie de murmúrio final, ou, ao despertar, uma das primeiras vocalizações que acompanha o espreguiçar-se. Som das passagens da vigília ao sono (período no qual ocorre a canção de ninar) e, vice-versa, do sono à vigília (muitos pais cantam também para acordar as crianças). O *hum* é uma emissão sonora que se prolongará, na vida adulta, às mais diversas situações: expressão de queixa, de espanto, de dor contida, de prazer, de desconfiança, de curiosidade, de indagação, de perplexidade, de hesitação, de afirmação, de negação e, além de todos os outros, som para cuidar do sono das crianças: elemento composicional dos acalantos. O *hum* parece fazer de tudo um pouco e, para ganhar sentido, necessita da participação do corpo, da voz, do gesto ou do contexto.

⁴⁰² BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 50.

No extremo oposto desta gama de significações, o *hum* inverte-se e pode não significar nada. Justamente aí parece residir sua potencialidade hipnótica: perdendo seus coadjuvantes de significado (a expressão corporal, gestual, o contexto e variações entoativas) o *hum* nasal torna-se mono-tom e, como uma borracha, apaga, progressivamente, falas, notas melódicas e ruídos; desliga, enfim, a pessoa do ambiente sonoro que a cerca, conduzindo-a ao sono. Nesse caso, o *hum* perde e faz perder os sentidos; um som gerador de monotonia, propiciador do recolhimento, da internalização e do fechamento – para quem ouve e para quem canta. Se há algo de universal nessa unidade sonora, talvez isso se deva mais à sua potencialidade hipnótica do que à sua vasta abertura para significados. O *hum* nasal ocupa o lugar da não-palavra e, com isso, parece levar o ouvinte ao fundo amorfo e primeiro da linguagem humana; um elemento que pertenceria ao substrato sonoro das línguas⁴⁰³.

⁴⁰³ O som prolongado do *hum* assemelha-se às entoações do principal mantra hindu, o *aum*. No capítulo “Antropologia do ruído”, em *O som e o sentido – uma outra história das músicas*, José Miguel Wisnik, acompanhando o percurso de Marius Schneider – estudioso que encontrou em cosmogonias de diferentes tradições um fundamento musical – escreve: “Na origem do universo, o deus se apresenta, se cria ou cria outro deus ou cria o mundo, a partir do som.[...] O deus profere o mundo através do sopro ou do trovão, da chuva ou do vento, do sino ou da flauta ou da oralidade em todas as suas possibilidades (sussurro, balbucio, espirro, grito, gemido, soluço, vômito).” E, para exemplificar, Wisnik apresenta a significância do som *oum* para os hindus: “No hinduísmo, que é, como já disse, uma religião intrinsecamente musical, toda constituída em torno do poder da voz e da relevância da respiração (onde o próprio nome do deus, Brama, significa originariamente força mágica, palavra sagrada, hino, e onde todas as ocorrências míticas e eventos divinos são declaradamente recitações cantadas com caráter sacrificial, mantra), atribui-se a proferição da sílaba sagrada *OUUM* (ou *AUM*), o poder de ressoar a gênese do mundo. O sopro sagrado de Atman (que consiste no próprio deus) ‘é simbolizado por um pássaro cuja cauda corresponde ao som da consoante *m*, enquanto a vogal *a* constitui a asa direita e o *u* a asa esquerda’”. Seja o *aum* (*om*, *oum*), proferido pelos hindus, seja o *hum*, proferido por aqueles que cuidam do sono de crianças pequenas, essa sonoridade parece conter mesmo algo de universal. (WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras e Círculo do Livro, 1989. p. 34.)

III. 3.a. “H´hum” no conto “O Recado do Morro”⁴⁰⁴

Para ampliar a compreensão dessa interjeição recorro à linguagem poética de João Guimarães Rosa, no conto “O Recado do Morro”⁴⁰⁵. Como escreve Adélia Bezerra de Meneses:

Desde os gregos, sabemos que *mythos* e *lógos*, a narrativa mítica e o pensamento racional, são as duas maneiras que os homens têm para se aproximarem da realidade, para a enfrentarem, na busca de uma resposta (vital!) a questões essenciais para a vida humana. Do lado do *lógos*, está o pensamento racional, a lógica, o raciocínio. Do lado do *mythos* está a poesia, a fantasia, essa outra maneira de abordar a realidade que a arte propicia [...]⁴⁰⁶

A arte de João Guimarães Rosa, sua linguagem-*mythos*⁴⁰⁷, no início do conto “O Recado do Morro”, aproxima o leitor dos sons nasais característicos da língua falada no Brasil, do contexto primitivo e arcaico no qual se originam, de traços iniciais da linguagem verbal (primeiras falas e escutas) e da própria interjeição *hum*, objeto de interesse deste tópico.

⁴⁰⁴ ROSA, João Guimarães. “O Recado do Morro”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém - Corpo de Baile*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978. Para indicar a localização de palavras, expressões e trechos deste conto, marcarei entre parênteses o número da página em que se encontram, logo após a citação, no corpo do texto.

⁴⁰⁵ Em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* esta interjeição também está presente e mereceria uma análise. Aqui, apenas aponto suas presenças (localizei três), como assinalamento de estudo futuro e como reforço da importância desta interjeição ouvida, sentida e aproveitada por grandes escritores brasileiros em suas obras. O som *hum* aparece no capítulo IV, “Boiúna Luna”, na resposta que a cabeça da cobra Capei deu a Macunaíma, ao subir ao céu para tornar-se Lua: “– Você vai mesmo pro céu, cabeça? – Uum, ela fez não podendo abrir a boca.” (p. 31). Aparece, ainda, duas vezes no capítulo VII, “Macumba”, na resposta das “gentes dançando e cantando” em um ritual de macumba presidido pela tia Ciata, à enunciação do nome de Exu: “[...] era um tormento na sala uivando: - Uúum!...uúum!...Exu! Nosso padre Exu!” (p. 56); e aparece na resposta de Exu à apresentação de Macunaíma: “– Como se chama? Perguntou Exu. – Macunaíma, o herói. – Uhum... o maior resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina...” (p.61). (ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978)

⁴⁰⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. “A paixão na literatura – Do *Cântico dos cânticos* e dos gregos à poesia contemporânea.” In: *Literatura e sociedade*. Edição comemorativa. Número 6. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2001/2002. p. 41.

⁴⁰⁷ Gabriela Reinaldo aponta que som e mito são vocábulos ligados etimologicamente: “Na raiz de *mythos* está *mu* –, que se refere ao latim mugir, ressoar, e a musso, ou seja, murmurar entre os dentes, falar em voz baixa, e ao grego *múdzō*, que é gemer, bufar, resmungar. Mas esse som liga-se também ao que não é dito, ao silêncio. *Mythos* também contém *múo*, estar tapado, calado, calmo e *mutus*.” Dessas informações depreende-se a força primordial de um som nasal em *u*, próximo do silêncio e do murmúrio – o *mu* – que originará as palavras mito e som. (REINALDO, Gabriela. “*Uma cantiga de se fechar os olhos...*”: Mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2005. p. 44)

Este conto traz, embutida em sua trama narrativa, a gênese de uma canção – o que, por si, já interessaria ao estudo de um gênero musical como as canções de ninar. Escreve Rosa a Edoardo Bizzarri, tradutor italiano do *Corpo de Baile*:

“O Recado do Morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial.⁴⁰⁸

Neste conto, então, o autor narra o percurso de um recado emitido pelo Morro⁴⁰⁹, recado “que vem do fundo da terra, de ‘debaixo do barro do chão’”⁴¹⁰, como escreve José Miguel Wisnik, e é escutado por Gorgulho, personagem “marginal da razão”. Depois, o recado será transmitido oralmente, sofrendo alterações, complementações e interferências até atingir sua forma final, através da composição poético-musical de Laudelim (do latim, *laudes*: louvor + *lim*: sufixo diminutivo na linguagem oral mineira⁴¹¹). Essa canção será enfim escutada, cantarolada e decifrada por Pedro Orósio (Pedro: pedra e *oros*: montanha em grego), protagonista do conto, como aviso de traição de morte planejada contra ele.

Focarei, aqui, apenas a escuta e a transmissão do primeiro recado, trecho da narrativa em que entra em cena o personagem Gorgulho – “O nome dele, de verdade, era Malaquias” (p. 13). Além de aparecer, na fala deste personagem, a interjeição “– H’hum...” (p.15)⁴¹², ocorre aí também um aproveitamento estético-literário dos sons nasais da língua falada no Brasil na composição de um contexto narrativo arcaico. Esse contexto caracterizado, por um lado, por traços telúricos e

⁴⁰⁸ BIZZARRI, Edoardo (co-autor e organizador). *João Guimarães Rosa - Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª edição. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; T. A. Queiroz, 1981. p. 59.

⁴⁰⁹ ANEXO Q – FOTOGRAFIA DO MORRO DA GARÇA.

⁴¹⁰ WISNIK, José Miguel. *Sem receita, ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 170. O autor cita um verso da composição *De onde vem o baião?*, de Luiz Gonzaga.

⁴¹¹ Por vezes, a sílaba *lim* aparece em canções infantis como onomatopeia para o som da viola. Exemplifica isso a “Estória da coca”, narrada por Elba Ramalho e cantada por um coro infantil, no CD *Brincadeiras de roda, histórias e canções de ninar* (Cf. **Discografia**). Encontramos essa onomatopeia nos seus últimos versos: “De uma coca fiz angu. De angu fiz sabão. De sabão fiz uma navalha. De uma navalha fiz um cesto. De um cesto fiz um pão. De um pão fiz uma viola. Dingue- lingue- que eu vou para Angola.”

⁴¹² A interjeição *hum* aparece duas vezes na fala do Gorgulho, a primeira vem grafada: “– H’hum...” (p. 15) e a outra “– Pois, hum...” (p. 15).

primitivos – aos quais se relaciona o nome Gorgulho⁴¹³ e, por outro, por traços transcendentais, inacessíveis à razão, mas fundamentalmente inspiradores – relacionados ao nome Malaquias⁴¹⁴ alude a um tempo de origem do homem e da linguagem humana; tempo primordial. Mircea Eliade mostra que as narrativas mitológicas dão acesso a esse tempo primordial e o descreve como o “Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez* [...] Tempo prodigioso, ‘sagrado’, em que algo de *novo*, de *forte* e de *significativo* se manifestou plenamente.”⁴¹⁵. Esse tempo primordial forte é reiterado a cada nascimento humano e vivifica um dos principais contextos geradores dos acalantos: o nascimento de uma criança e sua infância inicial. No conto de Guimarães Rosa, Gorgulho é um personagem que aproxima o leitor deste tempo primordial.

Entre os elementos telúricos e celestes, corpóreos e anímicos, das origens e das destinações humanas, entre a Terra – por associação, a maternidade – e o céu – por associação, a paternidade – pontifica-se tanto o velho (personagem do conto) quanto o recém-nascido, como portadores de algo primordial. Assim, o Gorgulho, primeiro recadeiro do conto – “criaturo ananho” (p. 15) (pequenino), “todo arcaico” (p. 13) (*arché*: que remete ao tempo de origem), “homenzinho terém-terém” (p. 13) (comparável à criança pequena e cambaleante), eremita que “morava sozinho dentro de uma lapa” (p. 13) – veicula algo de primordial que nos aproxima da infância, dos inícios da vida⁴¹⁶. Gorgulho, o idoso, traz consigo elementos da origem – como veremos adiante; o recém-nascido, exatamente por ter acabado de saltar para a vida, aponta para seu fim: a morte. Assim, pode-se formular que o nascimento é um salto mortal para a vida. Fecha-se o círculo que permite avizinhar criança e idoso, não como pontos de uma linha cronológica, mas como

⁴¹³ Gorgulho significa: fragmentos de rocha entre os quais se encontra o ouro e, na Amazônia, é pedra miúda que se vê, por vezes, no leito dos rios. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. Verbete: gorgulho.)

⁴¹⁴ Malaquias remete ao profeta bíblico, homem que escutava a voz de Deus e a transmitia.

⁴¹⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p. 22. Grifos do autor.

⁴¹⁶ A própria gruta (lapa, caverna) como espaço interior da terra, permite uma aproximação simbólica com o útero e a gestação: “... e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo, sem mal; se sente.” (“O Recado do Morro”, p. 69)

representantes de um tempo cíclico, no qual origem e destino se interpenetram, circulam, volteiam.

Como tempo primordial, próximo da origem, o nascimento de uma criança é um momento potencialmente criativo, que entusiasma e inspira poeticamente. Como disse, no tópico **III. 1.a. Análise da gravação de 2001**, muitos pais, mães, avôs e avós compõem canções nesse período e muitos acalantos, posteriormente gravados e divulgados ao público, foram criados quando seus compositores tornaram-se pais (Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Chico Buarque). Adélia Bezerra de Meneses, analisando a canção “Tempo e artista” de Chico Buarque, retoma a ideia platônica de inspiração poética:

A ideia de “passividade” do artista em relação às instâncias criadoras remete à concepção platônica da inspiração poética, que vê o poeta como um ser *entusiasmado* (de *en + theos* = com um deus dentro de si), e por cuja boca fala o *daimon*, fala a divindade. Há no artista, no poeta (*poiésis* vem do verbo *poiéo* = fazer), um momento de ação e um momento de deixar agir.⁴¹⁷

O contexto do nascimento é gerador da canção de ninar, e carrega para dentro dela recados “entusiasmados” e sonoridades da terra. Que recados? Que sonoridades? São essas perguntas que orientam, agora, esta leitura do trecho da escuta e transmissão do primeiro recado no conto “O Recado do Morro”. Aproveitarei o acesso aos núcleos fundamentais da origem da linguagem humana, propiciado pela sensibilidade do artista João Guimarães Rosa e por sua narrativa mitológica – mitológica, de certa forma também, porque narra a origem da canção.

Morro: intimidade com a terra

Do morro, substantivo e verbo, à revelação para Pedro Osório de que poderia morrer em uma emboscada – “Parecia coisa que [ele, Pedro Orósio] tinha estado escutando aquilo a vida toda!” (p. 69). A morte, condição humana, se faz presença constante, ressoa desde os princípios da vida, tal como o Morro, “testemunho” (p. 17)⁴¹⁸, que norteia os viajantes e insiste em aparecer entediando-

⁴¹⁷ MENESES, Adélia Bezerra de. “Tempo: tempos”. In: *Chico Buarque do Brasil*. Rinaldo de Fernandes (organizador). Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004. p. 151.

⁴¹⁸ Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro escreve: “[...] a designação ‘testemunho’ é eminentemente geográfica, pois assim se designam, naquela ciência, os relevos ‘residuais’ que dão testemunho, comprovação de que a erosão subtraiu das superfícies rochosas – por degradação

os; índice de monotonia⁴¹⁹: “a presença igual do morro era o que mais cansava.” (p. 25). Morro que determina. Se um dos termos balizantes do trajeto humano é a morte, o outro é o nascimento, expressão de sua sexualidade e vitalidade: o morro é “sobressainte” (p. 25), “morro em mama erguida e corcova de zebu.” (p. 16). São imagens fálicas e sexualizadas que expressam a força matricial e original do Morro – femininas enquanto mamas que seduzem e alimentam, e masculinas na virilidade do animal de grande porte.

Heloisa Vilhena de Araujo em sua leitura de “O Recado do Morro”, toma a viagem ali narrada como expressão metafórica da vida humana⁴²⁰, do movimento/passagem de um corpo/alma pelo tempo, da travessia. Encontramos em sua análise essa aproximação entre nascimento e morte:

Assim, vemos que o *corpo* (Pedro Orósio) e a *alma* (Alquiste/ Sinfrão/ Jujuca) humanos viajam no *tempo* (Ivo). O corpo e a alma humanos são efêmeros e não eternos. Estão sempre na situação de já ter sido, de estar sendo e de vir a ser: situação no tempo, no meio da viagem. São, portanto, mortais. A viagem deste corpo/alma é, assim, viagem de vida e morte, daquele que se sabe mortal. Daqueles que estão vivos e cujo destino certo é a morte. Assim, a viagem do mortal, de quem está entre a vida e a morte – terreno ambíguo –, é a viagem que se desenrola, ao mesmo tempo, em direção ao passado (à vida, ao nascimento, ao país natal, à origem) e ao futuro (à morte, ao destino). No tempo, o mortal foi, é e será.⁴²¹

Remetendo às extremidades da vida humana, seja à morte, seja ao nascimento/sexualidade, o Morro dá o rumo: dele se escuta o primeiro recado.

vertical ou fragmentação horizontal – uma parte considerável, deixando algum ou alguns ‘restos’, ‘resíduos’ ou testemunhos (morros testemunhos) isolados.” (MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. “A mensagem geográfica n’O Recado do Morro”. Texto básico de apoio à série de três palestras ministradas em um curso inserido na programação da XIII Semana Roseana, Cordisburgo (MG), 2001. p. 20.)

⁴¹⁹ A monotonia é elemento fundamental na composição de um acalanto. É também elemento essencial para conduzir ao sono. Desta forma, podemos pensar que o morro e a morte são signos carregados dessa mono-tonalidade, necessária aos acalantos.

⁴²⁰ “Ao contar a movimentação do corpo e da alma, isto é, ao contar a vida – a viagem do grupo de Pedro Orósio –, o conto transforma a vida, a viagem, em história, em imaginação, em lembrança. É imagem da vida.” (ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 94).

⁴²¹ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. Op. Cit.. p. 88.

Esse recado foi escutado apenas por Gorgulho, personagem que na sua juventude foi valeiro (marcava os limites territoriais cavando valas)⁴²². Com a chegada do arame farpado, essa função tornou-se obsoleta e Gorgulho recolheu-se a uma “caverna a cismorro” (p. 17), solitário e isolado. Esse personagem tem, portanto, forte intimidade com a terra, demarcou sua superfície e habita seus interiores. Por isso é capaz de captar o recado do morro: escuta o silêncio da caverna, seus estalos, rumores de fios de água, gotejamentos, borbulhos dos terrenos calcáreos por onde a água faz “salitrados desvãos” (p. 7), onde “chuvas cavadoras, recalcentes, que caem fumegando como vapor e empurram enxurradas mãos de rios, se engolfam descendo por funis e furnas, antros e grotas, com tardo gorgolo musical.” (p. 6) Aliteraões: gorgolo, Gorgulho, “gogó sobe-descia” (p. 15)... borbulhos e barulhos produzidos pelo movimento das águas nos canais e gargalos subterrâneos. “Tardo gorgolo musical” (p. 6) já que aparecerá no fim, no idoso, já “meio surdo” (p. 15), e, por isso, homem de aguçada escuta interior. Gorgulho “escutava reduzido” (p. 17), e, a contragosto se dispôs, todo ouvidos, a captar as mensagens do Morro: “Silenciou. E prestava atenção toda, de nariz alto, como se seu queixo fosse um aparelho de escuta. Ao tempo, enconchara mão à orelha esquerda.” (p. 14). Uma espécie de antena captadora dos sons da Terra, por sua intimidade com ela⁴²³.

São duas as epígrafes do livro *No Urubuquaquá, no pinhém*, e ambas são a respeito da Terra. Na primeira Plotino aconselha a ouvir Platão, que diz que a Terra “oferece um sólido firme a quem sobre ela caminha e os animais que estão em sua superfície, dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.”⁴²⁴ Uma solidez de “pedra preciosa” descrita por Ruysbroeck o Admirável, na segunda epígrafe, como “inteiramente redonda e igualmente plana”⁴²⁵. Gorgulho é parte integrante e integrada à Terra, minério. Malaquias sonoramente sugere também malaquita, minério de cobre. Assim, Gorgulho/Malaquias é parte da terra,

⁴²² Cf. MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. “A mensagem geográfica n’O Recado do Morro”. Texto básico de apoio a série de três palestras ministradas em um curso inserido na programação da XIII Semana Roseana, Cordisburgo (MG), 2001. p. 23.

⁴²³ Tanto a terra com seu peso arquetípico materno, quanto esse aspecto de intimidade sensorial com seu interior remetem à vida intra-uterina e à capacidade auditiva do feto.

⁴²⁴ ROSA, João Guimarães. “O Recado do Morro”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém - Corpo de Baile*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978. p. 1.

⁴²⁵ Ibidem. p. 1.

mineralizou-se sólido como ela, conforme a epígrafe, transportando, em si, seus vãos e desvãos rochosos calcáreos, e os sons e o silêncio que por elas perambulam. Gorgulho, espécie de ouvido da Terra, com seus pavilhões, condutos, cavidades e labirintos calcários, personifica essa escuta primeira, primordial, rente ao solo, escuta capaz de alcançar fragmentos das origens e desencadear comunicação a partir daí.

Sons nasais

Nesse sentido, Gorgulho é o personagem que também nos permite compreender algo das origens das primeiras falas, organização elementar dos primeiros sons: “A fala dele é que não auxiliava o se entender às vezes um engrol fanho, ou baixando em abafado nhenhêném, mas com partes quase gritadas.” (p. 17).

Nhenhêném é palavra tupi, significa “falar, falar, falar”, daqui provém o sentido de falação desnecessária, resmungo inútil, queixa manhosa. Palavra utilizada nas restrições dos adultos que chamam a atenção das crianças com um “chega de nhenhêném!”, solicitando dos pequenos que saiam desse tipo de falação dispersiva, atordoante, e se reorganizem de modo mais (con)centrado. Assim, o nhenhêném remete à fase inicial da língua falada, tanto no plano de desenvolvimento da linguagem oral infantil quanto no plano das origens da língua brasileira, com a integração da palavra tupi *nhe*: falar.

Além disso, os *nhs* (*a, e, i, o, u*) pertencem ao grupo dos fonemas nasais. Mário de Andrade, no capítulo “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, sublinha a presença marcante da sonoridade nasal na pronúncia brasileira, falada e cantada, e trata a abundância de exemplos discográficos arrolados no capítulo de modo superlativo: “feira da nasalação

nacional”⁴²⁶. Segundo ele, a língua falada em Portugal já traz forte constância nasal e, no Brasil, isso se acentua pela presença do Tupi-Guarani, “língua autoctone nasal”⁴²⁷ e pela pronúncia falada e cantada afrobrasileira também nasalada. No Brasil, diferentemente de Portugal, exemplifica Mário, o vocábulo *mãe* não rima com *pai* – em Portugal a pronúncia é quase *mai*, aqui é nasal puro. E, o *não* brasileiro nasalase ainda mais do que o já nasal *ão* português e vai fácil do *nãum* para o *num*⁴²⁸.

Guimarães Rosa acentua essa sonoridade original da fala brasileira enfatizando o nasal *ão* (por exemplo: “gaviãoão” (p. 8) e “[...] no plão, sem razão, a não ser para [...]” (p. 7)) e, também, utilizando repetidas vezes o *nh* nesse trecho, em que entra em cena o Gorgulho: “Nenhum filho de nenhum.” (p. 14); “o rápido nhar de um gavião” (p. 15); “criaturo ananho” (p. 15); “urubu nenhum lá não entrava, nenhonde” (p. 15). A utilização mais extremada deste fonema, que causa estranhamento, se dá numa palavra central no início do conto, quando o narrador descreve a paisagem típica da região e explica o processo de formação do “anhanhacanhua”; observa-se aí o uso vasto dos nasais:

Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrodilhado ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhacanhua. Vara, suterrão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengulido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo se alisando branca e em leves laivos se azulando, que qual polpa cortada de caju. (p. 7)

A água desaparece sob a terra (“suterrão”) e reaparece: “ora adiante [...] num bilo-bilo fácil”. A palavra “ora” estreita a correspondência entre o fluxo das

⁴²⁶ ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos.” In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 138. Depois de estudar minuciosamente timbres e entonações de intérpretes brasileiros, através de pesquisa discográfica, e, preocupado com a descaracterização do canto erudito brasileiro quando submetido a regras vocais do canto erudito europeu, conclui Mário, enfatizando a nasalidade brasileira: “Diante, pois, de tão numerosos exemplos de timbre e de entoação bem nacionais que a discografia nos fornece; tendo a resolver o problema de uma dicção própria, inconfundível, inassimilável à de qualquer das línguas européias; apresentando principalmente uma nasalidade abundante e original, será possível ao canto erudito brasileiro sujeitar-se às exigências vocais do belcanto europeu sem se desnacionalizar?” (p. 140)

⁴²⁷ “Que as línguas autóctones desta parte da América, especialmente o Tupi-Guarani, eram muito nasais, parece indiscutível”, escreve Mário de Andrade. (ANDRADE, Mário de. Op. cit.. p. 133.)

⁴²⁸ Cf. ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos.” In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. pp. 137, 138.

águas fluviais sob a terra (“fiúme”, “ribeirão”, “riachinho”) que “ressurge adiante”, e o percurso da comunicação oral: a água do rio some, atravessa o subterrâneo e “fala adiante”. “Bilo-bilo”, expressão utilizada pelo escritor como onomatopeia de água rebrotando, é também o som pronunciado pelos adultos em uma brincadeira infantil antiga na qual, tocando os lábios do bebê (estimulando-o sensorialmente) ou os próprios lábios do adulto que brinca (estimulando a criança à imitação), com os dedos indicador e médio alternadamente, falam: “bilú, bilú, bilú...”. No epílogo de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, Mário de Andrade faz referência à mesma brincadeira: “Então veio brisando um guanumbi e boleboliu no beijo do homem: – Bilo, bilo, bilo, lá... tetéia”⁴²⁹. O beija-flor (“guanumbi”) desperta a fala a partir de uma estimulação tátil (“boleboliu”) do “beijo do homem”, gesto trazido do brinco⁴³⁰ infantil “bilo, bilo, bilo”. Esses trechos de textos literários, tanto o de Mário de Andrade, quanto o de João Guimarães Rosa, aproximam o leitor do estágio inicial da língua falada da criança, no qual os brincos com o corpo-boca e com a emissão de sons em contexto afetivo estabelecem as raízes fundamentais da comunicação oral: despertam e ativam os canais de passagem da voz, o aparelho fonético, e introduzem as sonoridades da sua língua de origem.

Voltando ao “anhanhonhacanhuva”, “nome gentio” dado a um buraco cavado pela água na rocha. Ele reaparece no conto, no centro do último salão da caverna habitada por Gorgulho, ou seja, no centro da parte mais interna, de mais difícil acesso e, por isso, mais preservado:

O salão derradeiro é que era sempre escuro, e tinha no meio do chão um buraco redondo, sem fundo de se escutar o fim de uma pedra cair; mas lá a gente não precisava entrar – só um casal de suindaras certos tempos vinham, ninhavam, esse corujão faz barulho nenhum. Respeitava ao nascente. (p. 18)

O início (“nascente”) embutido no fim (“derradeiro salão”); o infinito cavado num buraco sem fundo. O “anhanhonhacanhuva” é representação também do silêncio testemunho, aquele que restou depois da passagem da água, marca do som

⁴²⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. pp. 221, 222.

⁴³⁰ Veríssimo de Melo explica o que são brincos: “chamamos ‘brincos’ a esses primeiros e ingênuos mimos infantis, agrados de pais e mães para entreter o bebê”. (MELO, Veríssimo de. *Folclore brasileiro – Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1977. p. 54.)

primeiro e original: primitivo *ão* do “corujão” e *nh* do “vinha”, “ninhava”, “nenhum”, “nenhonde”, “nhenhêném”, “pinhém”... Por isso, o atributo “todo arcaico” (p.13) para o personagem Gorgulho pode ser estendido ao “anhanhonhacanhuva”. *Arché* diz respeito à ordenação cíclica, manifestação do princípio preservado no fim e revelação do fim indicado desde o princípio. “Anhanhonhacanhuva” é palavra toda arcaica: no significado, guarda o silêncio testemunho de um som original; no significante, revela o nasal original.

Modulações da fala

O modo fanhoso de Gorgulho falar e o seu nhenhêném levaram-nos aos *nhs* e aos *ãos* do texto e à característica nasal na língua falada brasileira. Há, ainda, outras maneiras de falar desse personagem, que suscitam aproximações com a primeira infância. Seguem trechos de seus diálogos: primeiro, sua resposta imediata ao Morro: “– Eu? Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando” (p. 14). Palavras pronunciadas aos gritos exclamativos e incompletos, “logo ecfônico” (p. 14). Gorgulho recusa o recado, nega-se a ouvi-lo: o *ão* dos *nãos* retumba aumentado. Somados *nãos* e *nenhuns*, totalizam cinco negações em dez palavras componentes da primeira fala – e todas nasaladas. Trata-se menos de uma resposta e mais de uma reação agitada e assustada de um “eu” desamparado (“comigo não”, “nenhum filho de nenhum”). Sons nasalados, reações agitadas e assustadas, o desamparo e a própria negação são observações gerais também cabíveis às primeiras interações do recém-nascido com o meio que o cerca.

A segunda fala é uma resposta de Gorgulho não mais ao Morro, mas a Pedro Orósio. Diz: “H’hum... que é que o Morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...” (p. 15). O Morro grita e Gorgulho o imita; o narrador conta que Gorgulho “mais gritava batendo com alecrim no chão” (p. 14). Gorgulho ecoa o Morro, seu modo gritado (agitado) de reagir. A resposta a Pedro Orósio, porém, não é mais uma reverberação apenas; Gorgulho concentra-se, cuida do modo de se expressar: “Mas a gente notava quanto esforço ele fazia para se conter, tanta perturbação ainda o agitava.” (p. 14). Na passagem da primeira para a segunda fala, ocorre uma modulação: do modo reativo da expressão oral inicial, primitiva neste sentido, ao modo contido e mais cuidado de falar, atitude comunicativa.

No conto “O Recado do Morro”, o fonema nasal *hum* aparece na interjeição com que Gorgulho inicia sua resposta a Pedro Orósio: “H’ hum...”. Interjeição que expressa negação? (Se a imaginarmos acompanhada por um movimento da cabeça em negação.) Hesitação? (Reforçado pelas reticências.) Desobstrução da garganta que acabara de gritar para preparar a fala? (Pigarrear.) Todas essas possibilidades interpretativas cabem no “H’ hum...”. Uma interjeição, diríamos, que remete ao começo titubeante e incompleto da fala humana. Interjeição que nega antes de aceitar, hesita antes de se afirmar e que cuida de si, prepara o corpo-instrumento, emissor da palavra. Na sonoridade do “H’hum...”, encontra-se um som cujo ataque é o *h*, letra muda, que antecede o nasal (*h*)*um* e as reticências indicando pausa e continuidade. Interjeição iniciada no silêncio ou em uma emissão sutilíssima de ar, que se interrompe em suspensão no ’ (apóstrofe) e é retomada integralmente no *hum*, som nasal. Trata-se, pois, de uma onda que ascende, é suspensa e descende. “H’hum...” é a grafia de uma unidade sonora nasal que sugere, pois, uma onda respiratória. Essa unidade sonora nasal é recurso bastante utilizado para adormecer crianças pequenas, quase como que reproduzindo os movimentos e os ruídos sutis da respiração (inspiração e expiração).

A segunda vez em que aparece o *hum* é na resposta de Gorgulho à seguinte pergunta de seu Jujuca: “E que foi que o Morro disse, seu Malaquias, que mal pergunto?” (p. 15). A resposta: “– Pois, hum... Ao que foi que ele vos disse, meu senhor? Os senhor vossemecê, com perdão, ossenhor não está escutando? Vigia ele-lá: a modo e coisa que tem paucta...” (p. 15). Na segunda emissão do *hum*: uma pausa para pensar? Uma desconfiança a respeito da incapacidade de seu Jujuca de escutar o Morro? Um desdém à pergunta feita? Mais uma vez a abertura às interpretações que dependem das variações entoativas.

Escuta inicial: o profundo de si e o comum a todos

Há, ainda, um momento da narrativa em que a fala do Gorgulho opera de modo monotonizante e conduz Pedro Orósio a uma escuta introspectiva, desligada do mundo exterior e, por isso, semelhante à escuta que se processa na audição da canção de ninar. Desta vez, o modo de falar de Gorgulho não é nem reativo nem contido, mas lento e arrastado. Uma modulação da voz que atravessa o receptor

abrindo passagens interiores e atingindo níveis profundos de seu próprio ser. Trata-se de uma interiorização pessoal que, paradoxalmente, revela o solo fecundo e comum ao humano; região onde não há interiores nem exteriores, não há eu e outro, não há valas nem fronteiras:

O Gorgulho, como arrastava as palavras, ao parecer ele se esquecia, num costume de quem morava sozinho e sozinho necessitasse de falar. E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. Mas pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraíu, coração ficou batendo somente. Pequenino, um resto de tristeza se queixando por dentro, de transmúsica. Ali o riachinho, por pontas de pedras, parecia correr defugido, branquinho com uma porção de pés. Suaves águas. Da gameleira, o passarim, superlim. E, longe, piava outro passarinho – um sem nome que se saiba – o que canta a toda essa hora do dia, nas árvores do ribeirão: – **“Toma-a-bênção-ao-seu-ti-í-o, João...”** (pp. 21, 22 – grifo do autor)

“O Gorgulho, como arrastava as palavras, ao parecer ele se esquecia, num costume de quem morava sozinho e sozinho necessitasse de falar.” Um falar para si mesmo, desavisado e meio esquecido, que é presença sonora, mas que, ao se desligar, replica-se em Pedro Orósio retirando sua atenção do mundo exterior. “E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias.” O desligamento do mundo exterior conduz ao campo da imaginação, campo aberto ao passado (memória) de onde Pedro Orósio extrai planos futuros (projeto). A força afetiva da saudade mobiliza a vontade: “Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. Mas que pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraiu, coração ficou batendo somente.” Um plano ainda mais interiorizado é atingido, plano não racional, não da memória, não imagético e não projetivo; espaço do silêncio onde o coração ocupa não apenas o lugar simbólico de núcleo do universo afetivo, mas, especialmente, o

de centro pulsante do organismo⁴³¹. Na palavra cantada de Milton Nascimento: “O coração do mundo é a pulsação da gente/ A pulsação do mundo é o coração da gente.”⁴³² E pulsação é organização rítmica, base para a criação e percepção musical e poética. Escreve Adélia Bezerra de Meneses:

No entanto, o ritmo, esse elemento fundamental da categoria tempo, não tem somente uma dimensão cósmica: ele participa também da ordem biológica. Pois o ser humano é submetido a ritmos na vida de seu corpo. Não apenas a mulher, com a periodicidade lunar influenciando seu ciclo menstrual, regendo humores e tempo de gestação (“nove luas”, diziam os antigos para o tempo de uma gravidez); estou-me referindo àquilo que é comum aos dois sexos, e fundante no processo vital: a respiração, com seu movimento de expansão/retração, dos processos de inspiração e expiração; o pulsar do coração, o latejar do sangue nas veias, o movimento ondeante do desejo. É por isso que a música nos pega tão visceralmente: o ritmo tem seu paradigma na esfera orgânica. Ele exerce um poder encantatório, induzindo a sensações sinestésicas.⁴³³

O modo meio esquecido e arrastado de Gorgulho falar, que denominamos modo monotonizante, atravessou os interiores de Pedro Orósio, ultrapassou os limites ruidosos da razão e atingiu um centro pulsante afetivo e rítmico, no qual uma música sutil se deixa ouvir: “Pequenino, um resto de tristeza se queixando por dentro, de transmúsica”. O miúdo do som, um resto sutilmente audível, uma pequena queixa que sobra e transpassa. Música dos mananciais humanos, “Suaves águas”, que transita nos e entre os homens e os transcende. Em Pedro Orósio abriu-se o canal de escuta profunda, musical e poética, que o capacita a escutar a

⁴³¹ Sobre o fenômeno acústico do silêncio: “O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que ‘nenhum som teme o silêncio que o extingue’. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (refiro-me à experiência de John Cage, que se tornou a seu modo um marco na música contemporânea, e que diz que, isolados experimentalmente de todo ruído externo, escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso).” (WISNIK, José Miguel Soares. “Som, ruído e silêncio”. In: *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Círculo do Livro e Companhia das Letras, 1989, p. 16.)

⁴³² NASCIMENTO, Milton. “De magia, de danças e pés”. In: *Caçador de mim*. São Paulo: Polygram, 1981. CD, faixa 3.

⁴³³ MENESES, Adélia Bezerra de. “Tempo: tempos”. In: *Chico Buarque do Brasil*. Rinaldo de Fernandes (organizador). Rio de Janeiro: Editora Garamond; Editora Biblioteca Nacional, 2004, p. 154.

canção composta por Laudelim e a decifrá-la. Sem a descoberta dessa região silenciosa, onde se sente e consente a pulsação, não há possibilidade de escuta, de comunicação e de criação poético-musical. “Da gameleira, o passarim, superlim” expressa esteticamente isso: uma construção poética que atravessa, de “transmúsica”, Pedro Orósio; é Laudelim “superlim” ativado no protagonista. O “passarim, superlim” já é o prenúncio sonoro de Laudelim – na rima, na onomatopeia do som da viola e na forma diminutiva.

Gabriela Reinaldo, em *“Uma cantiga de se fechar os olhos”: mito e música em Guimarães Rosa*, estudando a presença do canto de pássaros na obra deste autor, ressaltava um trecho de “O Recado do Morro” em que Laudelim é comparado aos passarinhos: “Nos entres dos pés-de-verso, o Laudelim dava um acompanhamento doce, de contraste, em diz pim-pim, feito os passarinhos madrugados.” (p. 63). Isso ajuda a sustentar a aproximação entre o “passarim, superlim” e Laudelim, mencionada acima. A autora foca seu interesse no canto dos pássaros da obra rosiana enquanto metáfora de uma “linguagem universal, glossolálica”⁴³⁴, “música incompreensível”⁴³⁵ portadora de mensagens sobrenaturais e divinas. Os pássaros, como os anjos, cumprem a função de mensageiros e seus voos e cantos conectam o céu e a terra: “O homem instruído por essa linguagem, por essa ciência universal [...] estaria mais apto a compreender a linguagem do universo, a si mesmo e a ascender espiritualmente.”⁴³⁶ Pedro Orósio ouviu o passarinho e, por isso, instruiu-se e tornou-se apto a escutar a canção de Laudelim, com seus recados da terra (morro-origem) e do céu (morte-destino).

Passarinho anônimo: o som coletivo e natural do Brasil

O caráter de escuta inicial ganha reforço no fechamento deste trecho de “O Recado do Morro”, com a entrada do outro personagem passarinho, “um sem nome que se saiba” (p. 22), enfatizado “passarinho anônimo” (p. 23), que canta ao longe, “no morro de árvores pretas do ribeirão: – **Toma-a-bênção-ao-seu-ti-ío, Jo-ão!**” (p. 23). Uma fonte sonora anônima que, distante, sinaliza uma bênção necessária.

⁴³⁴ REINALDO, Gabriela. *“Uma cantiga de se fechar os olhos...”: Mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2005. p. 182.

⁴³⁵ Ibidem. p. 185.

⁴³⁶ Ibidem. p. 183.

Bênção, palavra construída com duas sílabas nasais, sofreu recuo tônico: originalmente era oxítônica; sua pronúncia mais usual, no entanto, acentua a primeira sílaba. A bênção, o bem dizer, é uma licença protetora, uma permissão de prosseguimento carregada de desejos benéficos, dada pelos mais velhos aos mais novos, pelos padrinhos aos afilhados, pelos pais e avós aos seus filhos e netos, nas chegadas e partidas⁴³⁷. Tomar e receber a bênção são gestos dos rituais de recepção e despedida. No texto de Guimarães Rosa, o passarinho anônimo integra o cenário narrativo como um fundo, um som vindo de longe (“distante”), não percebido diretamente por Pedro Orósio; um canto que vem das bases, “lá embaixo, no morro das árvores pretas do ribeirão” (p. 23). Esse passarinho parece apadrinhar Pedro Orósio, instruindo-o a tomar a bênção para prosseguir viagem, depois de ter chegado aos mananciais da linguagem poética e musical, de ter-se sensibilizado e habilitado a escutar os recados vindos daí.

O passarinho anônimo compõe o cenário narrativo, mas seu canto dirige-se diretamente a João; uma inequívoca autorreferência de Guimarães Rosa⁴³⁸. Assim, é também o próprio autor quem é convocado a pedir a bênção a seu tio. Tio: além de significar uma relação de parentesco (alguém que pode abençoar), alude sonoramente ao sinal til (~), que nasala as vogais sobre as quais se sobrepõe. Desta forma, o autor expressa sua proximidade, parentesco e filiação ao som nasal, base da língua falada brasileira. Rosa reconhece, no seu nome, o próprio da sua língua natal e faz disso recurso estético: o til=tio é seu padrinho.

Além dos *nhs* e dos *ãos*, há outro som nasal que também caracteriza o português falado no Brasil e que é aproveitado esteticamente para compor o canto do passarinho anônimo: o *í*. O anonimato é um traço característico da produção cultural coletiva, especialmente da popular-folclórica. O passarinho anônimo é representante de uma sonoridade natural e comum a todos. O *í* é som coletivo, que vem de fonte anônima e que integra a natureza de um lugar. Transcrevo o trecho, do ensaio já citado “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através

⁴³⁷ Na linguagem popular é frequente o uso da expressão “benza Deus”, pronunciada por alguém que se depare com um recém-nascido no colo de um adulto, ou no berço ou em qualquer outro lugar de acolhimento do bebê.

⁴³⁸ O “í”, destacado pelo autor no canto do passarinho, pode ser lido também como o pronome eu na língua italiana.

dos discos”, de Mário de Andrade, que fundamenta este pensamento. O autor apresenta uma curiosa observação a respeito desse som nasal brasileiro, feita por Konrad Güenther em seu livro *Das Antliz Brasiliens* (1927), observador estrangeiro que nota e nomeia o passarinho:

Tão numerosas provas são mais que suficiente e concludente base de estudo para se poder afirmar que a fonética brasileira se caracteriza pela frequência dum nasal bem típico. Esta nasalização da língua nacional não escapa aos observadores estrangeiros que nos ouvem. O Sr. Konrad Güenther, numa deliciosa página de seu livro ainda tão pouco divulgado entre nós, faz uma curiosíssima observação. Discreteando sobre o bem-te-vi, cujo nome considera admiravelmente adequado aos costumes e à vivacidade do passarinho, observa que tanto o seu canto completo “bem-te-vi”, como seu piado, “piã”, apresentam um *i* nasalizado, como se fôsse emitido pelo nariz. Esta entoação é tão caracteristicamente brasileira, confessa o adorável escritor, que muitas vezes ao conversar com Brasileiros, êle se recordava do timbre do bem-te-vi, e ficava na dúvida si era o tiranídeo que imitara a entoação dos Brasileiros, ou estes a daquele. E conclui que o metal da voz brasileira condiciona-se muito bem à nossa natureza, e lhe recordava, por sua musicalidade, principalmente na bôca das moças, o timbre da clarineta. A observação do Sr. Konrad Güenther poderá não ser muito etnicamente científica, pelo que de contribuição nasais do Português, do negro e do ameríndio se construiu a nossa clarineta, porém tanto pela imagem desta como pela direta afirmação, e julgamento cheio de simpatia do estrangeiro, vem de forma insuspeita garantir a nasalização do nosso dizer.⁴³⁹

“Toma-a-bênção-ao-seu-ti-í-o, João!...” parece compor de forma poética o que Mário de Andrade ensaia cientificamente; é um canto que traz essa fonética típica brasileira, reconhecida e diferenciada pelo estrangeiro que a ouve e formada pelas “contribuições nasais do Português, do negro e do ameríndio”.

A partir da interjeição *hum*, percorreu-se um trecho da escuta e transmissão do primeiro recado do conto “O Recado do Morro”. A análise de alguns recursos estéticos aí utilizados permitiu: ampliar a compreensão da interjeição “hum” enquanto elemento sonoro integrado a tempos primordiais e a contextos arcaicos e primitivos, que, junto com outros fonemas nasais, compõe um substrato sonoro

⁴³⁹ ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos.” In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965, p. 139. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

característico da dicção brasileira; reconhecer nos fragmentos originários, contidos no primeiro recado, as indicações sobre o destino, a morte e a finitude humana, ou a expressão do fim presente desde o começo; aproximar o efeito monotizante de uma modulação arrastada da fala sobre o ouvinte e ver abrir-se nele uma escuta profunda, fundada no silêncio e na pulsação, uma escuta primeira que o capacita a compreender a linguagem poética e musical; reconhecer as referências a brincos e expressões relacionadas à primeira infância estetizadas por Rosa. São contribuições para o estudo dos acalantos enquanto canção originada e relacionada ao início da vida.

Para José Miguel Wisnik, o conto “O Recado do Morro” pode ser considerado um modelo figurado da canção popular; escreve:

Não conheço descrição melhor. A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um de seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.⁴⁴⁰

O acalanto, enquanto canção tradicional da infância, com ou sem traços folclóricos, ou enquanto produção artística gravada e divulgada para o público adulto ou infantil é um gênero popular. A canção de ninar é um elemento cultural especialmente vinculado à base da cultura popular, adere ao mais inicial dos suportes humanos, o corpo (o útero, o colo, a voz), lugar onde já se ouvem “as pulsações telúricas, corporais e sociais”, que se tornarão linguagem. O *hum* é uma dessas pulsações.

III. 3. b. O *hum* nas canções de ninar

Ao analisar a presença da interjeição *hum* em arranjos de acalantos gravados e divulgados publicamente (algumas vezes aparecem também grafados literalmente nos encartes dos LPs ou dos CDs), observa-se diferentes aproveitamentos dessa sonoridade: de um uso como neutralizador de ruídos e inquietações a seu aproveitamento como elemento estético fundamental em acalantos compostos artisticamente, como ilustra a canção “História p’ro

⁴⁴⁰ WISNIK, José Miguel. *Sem receita, ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 170. Grifo do autor.

‘Sinhôsinho’”, composta por Dorival Caymmi, a partir de “uma história contada por velhas escravas da Bahia”⁴⁴¹, publicada no livro *Cancioneiro da Bahia*. Neste livro consta, além da letra e de parte do registro melódico, um comentário do compositor sobre as origens desta canção⁴⁴². Trata-se de um depoimento bastante ilustrativo do processo de transmissão oral e revelador do alcance da palavra cantada em situação de embalo; a maneira vigorosa como ela se arraiga na imaginação infantil e pode ser trabalhada e integrada em obra de cunho artístico:

Era uma preta velha, vinha do tempo de minha avó, chamada Sinhá Inocência. Embalava a gente nos seus braços trêmulos, contava histórias, que histórias! Uma das mais belas possuía um refrão do qual jamais me esqueci. Sobre êle, e em lembrança de Inocência, escrevi essa canção. Lá está o estribilho da história da negra, meio em português, meio em nagô enchendo os versos de um mistério que conquistava a imaginação das crianças... ⁴⁴³

Para estas reflexões, utilizarei como base textual o registro da letra no *Cancioneiro*, e como base sonora a gravação desta canção no CD *Pirata*, de Maria Bethânia, feita em 2006, gravação que termina com a interjeição *hum*⁴⁴⁴.

A primeira audição da canção “História p’ro ‘Sinhôsinho’” deixa a impressão de que são duas canções que se sucedem: uma em andamento lento, para adormecer, e a outra, mais acentuada ritmicamente, parece música dançante, quase um sambinha. Caymmi compôs duas estrofes mais lentas e contínuas (notas mais ligadas) que descrevem a cena do acalentamento e servem como introdução ao “estribilho”, canto mais ritmado, que escutava para dormir quando menino. O refrão lembrado traz um diálogo “misterioso”, como expressou Caymmi, entre pai e filho, em forma de pergunta e resposta, bem próximo à entonação da fala. O diálogo vai ganhando pulso marcado e ritmo acentuado e torna-se uma música dançante com características afrobrasileiras. Assim, as duas estrofes iniciais parecem ter sido criadas para apresentar e contextualizar esse “estribilho” (ambas terminam anunciando a escuta de uma história para ninar). É nessa introdução que se insere a interjeição *hum*, foco deste tópico:

⁴⁴¹ CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947. p. 75.

⁴⁴² ANEXO R: “HISTÓRIA P’RO ‘SINHÔSINHO’” NO CANCIONEIRO DA BAHIA.

⁴⁴³ CAYMMI, Dorival. Op. Cit.. p. 74.

⁴⁴⁴ BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia - Pirata*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD. Segunda música da faixa 1. A versão gravada por Maria Bethânia termina no “*hum*” embora não conste sinalização de repetição da primeira estrofe, no encarte do CD.

História p'ro "Sinhôsinho"⁴⁴⁵

Na hora que o sol se esconde
e o sono chega.
O sinhosinho vai procurar
Hum... Hum... Hum...
A velha, de colo quente
Que canta quadras, que conta história
Para ninar...
Hum... Hum... Hum...

"Sinhá" Zéfa que conta história
"Sinhá" Zéfa sabe agradar
"Sinhá" Zéfa que quando nina
Acaba por cochilar
"Sinhá" Zéfa vai murmurando
Histórias para ninar...

- Peixe é esse meu filho?
- Não meu pai
Peixe é esse, é "mutum manguenem"
É coca do mato "guenem guenem"
- Suê filho - ê...
-Toca ê marimba - ê...

Na hora que o sol... etc.⁴⁴⁶

O texto dessa canção narra, como já disse, uma situação de transmissão oral. Ele descreve minuciosa e poeticamente a cena do acalentamento: informa os personagens nela envolvidos ("Sinhôsinho" e "Sinhá Zéfa"), o lugar ("colo") e o momento em que ela ocorre ("hora que o sol se esconde" e que "o sono chega"), a intimidade afetiva e física que a caracterizam ("colo quente", "agradar"), os elementos culturais que participam dela ("quadras", "histórias"), as ações de oralidade envolvidas (cantar, contar), os efeitos dessas ações ("ninar", "cochilar"), a modulação necessária da voz para conduzir ao sono ("murmurando") e a própria história cantada - o "estribilho" ou "refrão".

Integra essa cena também, como elemento intrínseco a ela - quase traço característico "natural", pode-se dizer - a interjeição *hum*. Ela aparece em dois versos da primeira estrofe - essa mesma estrofe será retomada para encerrar a canção (adiante refletirei sobre isso). São versos compostos, exclusivamente, por

⁴⁴⁵ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 20.

⁴⁴⁶ CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947, p. 75.

três emissões consecutivas desse som nasal, ligadas entre si e, melodicamente, entoadas sobre graus conjuntos ascendentes. A palavra *hum*, então, aparece registrada graficamente (também no encarte do CD *Pirata*) e é dotada de alturas fixas (os *hum* soam sobre notas com afinação determinada) o que a transforma num elemento composicional e não opcional de interpretação. O fato do *hum* ser palavra exclusiva em dois versos da estrofe de abertura da canção, de ser palavra utilizada no encerramento dela, de estar inserido em descrição bastante completa e sensível da cena de acalento, e, especialmente, o fato dos *hum* serem dotados de alturas afinadas e organizados sonoramente em frase musical, traduz o reconhecimento desta interjeição como unidade linguística com vigorosa potencialidade estética para o gênero acalento. Em “História p’ro ‘Sinhôsinho’”, Caymmi não apenas evidencia o *hum* como elemento característico da cena do acalento, mas, também, como unidade estética fundamental para sua composição musical.

A primeira observação em relação ao *hum* grafado na “História p’ro ‘Sinhôsinho’” é que não há internamente no texto, entre seus personagens, uma identificação expressa do emissor dessas interjeições. Elas não vêm antecedidas por dois pontos ou por travessão, como ocorre no “estribilho” com o “- ê...”, a outra interjeição monossilábica dessa canção. Este “- ê...” é uma emissão externalizada, som do canto do pai ao filho, e da resposta também cantada do filho ao pai; som cantante, portanto, que difere da sonoridade interiorizada e sombria do *hum*. Quem emite os *hum*? Sinhôsinho? A velha? Sua fonte sonora não pode ser atribuída a nenhum deles exclusivamente. É um som que acontece no contexto de intimidade (colo quente) entre os personagens, mas não é palavra dita por eles. Um som internalizado que vigora no silêncio da fala (infante) e na voz do cantor de acalantos. Som comum a ambos e de nenhum deles especificamente. Som inicial, mais próximo do gesto verbal do que da palavra. A força expressiva do *hum* pode estar exatamente na sua pertinência e proximidade aos tempos iniciais e originais da experiência humana de comunicação.

Outro foco de análise é o espelhamento que ocorre entre o quarto e o oitavo versos: são as mesmas interjeições, *hum*, cantadas sobre as mesmas notas, sob a vigência do mesmo pulso e duração, produzindo a mesma sequência melódica, na

voz do mesmo cantor – enfim, uma duplicação tão fiel que merece atenção. O quarto verso, “Hum... Hum... Hum...”, interrompe a oração principal: “O Sinhôsinho vai procurar /// (corta) /// a velha, de colo quente”. Procurar é verbo que pede complementação direta. Há um corte, cujo efeito é adiar o nosso conhecimento sobre o que ou quem Sinhôsinho foi procurar. Nessa posição, a sequência de *hum(s)* aumenta progressivamente a tensão da expectativa do ouvinte. O desenho melódico, três graus conjuntos ascendentes, reforça esse clima de expectativa. Separando o “sujeito do verbo” do “objeto do mesmo verbo”, Caymmi deixa exposta a forte ligação entre “Sinhôsinho” (sujeito) e a “velha, de colo quente” (objeto) e, ao utilizar a sequência de *hum(s)* para isso, fez dela o elo entre eles. Nesse sentido, a sequência de três *hum(s)* ascendentes no quarto verso pode ser considerada um desenho de pontos chamativos, um trajeto de trejeitos sedutores; os *hum(s)* aparecem, no quarto verso, como apelos cativantes entre Sinhôsinho e a velha, elementos sonoros de aproximação entre eles.

No oitavo verso, a repetição dos *hum(s)* reativa a expectativa do ouvinte, agora relacionada não mais a quem Sinhôsinho procurou, porque já se sabe, mas à história que a velha irá contar. A sequência de *hum(s)* do oitavo verso, embora idêntica na forma à do quarto verso, não corta uma oração, ela dá continuidade, quase como um ornamento, ao verso anterior “para ninar.../ Hum... Hum... Hum...”. Trata-se de um complemento sonoro que introduz a história que virá, aumentando a expectativa e o desejo de ouvi-la, e indicando o som que tonaliza as “quadras” e a “história/ para ninar...”: o *hum*. Assim, o ouvinte, na repetição da sequência de *hum(s)* do oitavo verso, passa a ocupar o mesmo lugar que “Sinhôsinho”; espelha-se nele, em seu desejo de ouvir a história. O *hum* provoca a curiosidade, faz querer ouvir o que será contado, produz o elã para a escuta e caracteriza a cena do acalentamento com o tom murmurado que deve soar no acalanto.

A palavra “murmurando” vem expressa no quinto verso da segunda estrofe: “‘Sinhá’ Zéfa vai murmurando/ Histórias para ninar...”. Estes últimos versos, que antecedem imediatamente o “estribilho”, retomam resumidamente os quatro últimos versos da primeira estrofe: “A velha, de colo quente/ que canta quadras, que conta história/ para ninar.../ Hum...Hum...Hum...”. Isso permite estabelecer correspondências semânticas e, por exclusão, aproximar a palavra “murmurando”

da interjeição *hum*: “Sinhá Zéfa” corresponde à “A velha, de colo quente”; “histórias para ninar...” corresponde à “que canta quadra, que conta história/ para ninar...”; resta o “vai murmurando”, que retomaria o “Hum...Hum...Hum...”. Essa correspondência se estabelece, principalmente, pela predominância da vogal *u* e pela nasalação da maior parte das sílabas da palavra “murmurando”; características sonoras que também remetem à interjeição *hum*. A partir disso pode-se compreender o *hum* também como uma emissão sonora que pertence ao modo murmurante do canto para ninar.

E qual foi a história cantada para ninar, por Sinhá Zéfa? A pesquisa dos vocábulos pode fornecer pistas sobre o misterioso diálogo. *Mutum*, na ornitologia brasileira, é palavra tupi que designa aves galiformes⁴⁴⁷. Como o contexto é o da oralidade, podemos levantar a hipótese de que Sinhá Inocência, ao cantar o estribilho, reduziu *mutungo* em *mutum*, ou que Caymmi assim o tenha escutado ou registrado mnemonicamente. *Mutungo*⁴⁴⁸ é um dos sinônimos de *berimbau*⁴⁴⁹, instrumento musical feito de arco de madeira, retesado por um fio de arame e com meia cabaça (caixa de ressonância) presa no dorso inferior. *Berimbau*, além de *mutungo*, é chamado de: *bucumbumba*, *gobo*, *gunga*, *macungo*, *marimbau*, *matungo*, *uricungo*, *urucungo*, *urucurgo* e *marimba*, palavra que aparece expressa no verso final do refrão “– Toca é marimba – ê...”. *Marimba* é palavra que se origina do quimbundo (ma=plural + rimba=tambor)⁴⁵⁰ e, embora apresentada como um dos sinônimos de *berimbau*, é instrumento de percussão constituído por “traves ou arcos e madeira sobre as quais são apoiadas teclas de madeira e cabaças como caixa de ressonância, uma para cada tecla”⁴⁵¹. Cabaça é, como se vê, componente

⁴⁴⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. Verbete: *mutum*. Não podemos deixar de mencionar *Mutum* como topônimo ficcional na obra de João Guimarães Rosa, em *Campo Geral*, no *Corpo de Baile*.

⁴⁴⁸ Ibidem. Verbete: *mutungo*.

⁴⁴⁹ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Verbete: *berimbau*. Os verbetes: *arco musical*, *berimbau*, *berimbau-de-barriga*, *berimbau-de-vara*, *birimbau*, *marimbau*, *uricungo* e *urucong*, do *Dicionário Musical Brasileiro* Mário de Andrade, fornecem descrições, ilustrações, história, origem e difusão desse instrumento. (ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro - Mário de Andrade*. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni (coordenadoras). Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1989.)

⁴⁵⁰ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. Op. Cit. Verbete: *marimba*.

⁴⁵¹ ANDRADE, Mário de. Op. Cit. Verbete: *marimba*. Neste dicionário não se encontra a sinonímia entre *berimbau* e *marimba*. No verbete *marimbau*, este sim sinônimo de *berimbau*, Mário de

comum aos dois instrumentos percussivos citados acima: marimba e berimbau. Entre outros significados, *cabaça* designa o fruto da cabaceira (*Cuieira*⁴⁵², *Crescencia cujete*) que, seco e sem o miolo, é utilizado para fazer cuias, artesanatos e instrumentos musicais. Cabaça, indiretamente, relaciona-se com abóbora: no Maranhão, a *Cuieira* é também conhecida como Abóbora-d'água e Abóbora-menina; e, uma outra relação, a *Abobrinha-do-mato*⁴⁵³, planta medicinal (*Trianosperma Tayuya* e *Trianosperma glandulosa*), é chamada também de cabacinha, cabacinha riscada e cabacinha verrugosa. Por sua vez, abóbora (cabaça, cuia) relaciona-se com coca, que importa em “coca do mato” dos versos da história cantada: segundo Câmara Cascudo, a abóbora recebeu nome popular, em Portugal, de coca⁴⁵⁴ (também associada à cuca, cabeça, côco, coque).

O estudo dos vocábulos permite levantar a hipótese de que a história cantada por Sinhá Zéfa apresenta um instrumento, berimbau/marimba, feito com cabaça, “coca do mato”, e com arco de madeira inferido a partir de “mutum(go) manguenem”. Para *manguenem* e *guenem*, esta pesquisa não encontrou significado no dicionário Yorubá⁴⁵⁵, mas é possível uma aproximação com *manga* que, além de fruto, é vocábulo de pesca na Bahia e refere-se à parte que fica nas extremidades da rede de pescar, onde se puxam as cordas⁴⁵⁶. *Manga*, neste último sentido, relaciona-se com o mesmo campo semântico do “peixe” do início do diálogo. O ritmo sincopado no qual se canta “é mutum manguenem/ é coca do mato/ guenem, guenem” sugere o ritmo e o timbre de corda metálica percutida das chamadas de berimbau, por isso, talvez, *guenem* seja uma onomatopeia para o som desse instrumento (na canção chamada de “marimba”). Assim, o motivo inicial do diálogo entre pai e filho seria o peixe/pescaria e, o final, a marimba/música.

Andrade estuda essa distinção. Escreve que marimbau “é contaminação evidente de marimba e berimbau”, o que pressupõe a existência de dois nomes distintos para também distintos instrumentos musicais. Independente dessa discussão sobre a sinonímia entre *marimbau* e *berimbau*, para a análise da canção “História p’ro ‘Sinhôsinho” importa serem instrumentos percussivos de origem africana e, principalmente, serem construídos utilizando-se cabaças.

⁴⁵² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. Verbete: cuieira.

⁴⁵³ Ibidem. Verbete: abobrinha-do-mato.

⁴⁵⁴ CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983, p. 173.

⁴⁵⁵ JUNIOR, Eduardo da Fonseca. *Dicionário Yorubá (nagô)-Português*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

⁴⁵⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. Cit.. Verbete: manga (4).

Festeja-se, talvez, uma pescaria bem sucedida, cantando e dançando ritmos africanos, utilizando instrumentos e vocabulários dessa etnia? Esta é apenas uma possibilidade interpretativa. Não deve, assim, ofuscar o “mistério” que instigou Caymmi a compor e que alimenta a curiosidade dos ouvintes.

Entre os motivos da pesca e da música, na passagem de um ao outro, estão duas ervas: a “coca do mato” e o “suê”. *Suê* não foi encontrado com esta grafia, mas no dicionário *Caldas Aulete Digital* há um vocábulo muito semelhante, *sué* (“s. m. || nome africano pelo qual muitas das plantas brasileiras são conhecidas”)⁴⁵⁷, que o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* remete ao verbete *erva-moura*, “erva da família das solanáceas, de distribuição cosmopolita, com variedades e formas por vezes subarborescentes, venenosas ou inócuas, com vários usos medicinais, especialmente como analgésico e sedativo”.⁴⁵⁸ Conhecida também como erva-moura e maria-pretinha, entre outras, seu nome científico é *Solanum nigrum* – medicamento homeopático indicado para convulsões, estados agitados, febris⁴⁵⁹. O verso “- Suê filho – ê...” é resposta imediata do pai ao último verso da fala do filho: “É a cóca do mato ‘guenem guenem’”. *Coca*, além de sua possível relação com cabaça nesta canção, é palavra de origem quíchua, *kuka*, um arbusto frondoso cultivado especialmente na Bolívia (*Erythroxylum coca*), cujas folhas são estimulantes, supressoras da fome, do frio, do cansaço e do sono⁴⁶⁰. *Coca* tem efeito oposto ao de *sué*: a primeira desperta, põe em vigília, euforiza; a segunda seda, acalma, faz adormecer. A *coca* e o *sué* aludem aos efeitos orgânicos do que se ingere e, assim musicados, aludem aos efeitos do que se escuta, efeitos inebriantes da música que atingem os centros nervosos da vigília e do sono. Em vários níveis de sua construção artística, Caymmi expõe esse pólos, vigília/sono e euforia/calmaria: no nível semântico, através das ervas (“suê” e “coca”) e dos contextos narrativos (cena do acalentamento e diálogo festivo entre pai e filho); no

⁴⁵⁷ *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa - Caldas Aulete Digital*. Data da consulta: 22 de setembro de 2009. Verbetes original: *sué*.

⁴⁵⁸ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa Digital*. Verbetes: *sué*, erva-moura. Acesso em: 25 de janeiro de 2012. Disponível em: www.houaiss.uol.com.br/

⁴⁵⁹ CAIRO, Nilo. *Guia de Medicina Homeopática*. 21ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1986, p. 582. Verbetes: *Solanum Nigrum* - Erva-moura.

⁴⁶⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

nível musical, através da mudança rítmica (do lento e ligado das duas primeiras estrofes para o dançante e sincopado do estribilho); e, para fechar abordando a interjeição em foco neste estudo, no nível linguístico: a interjeição monossilábica “ê” está para *coca*, euforizante, assim como o “hum” está para *sué* (“suê”), calmante. Jogando artisticamente com essas oposições, Caymmi explora um dos pontos de fundo da canção de ninar: o som cujo efeito é fazer dormir.

Para não deixar dúvida de que se trata de um acalanto que contém uma história cantada em seu interior, indica-se a repetição da primeira estrofe. Uma repetição que retomará a cena do acalentamento e que, na gravação musical, deixará o *hum* soar como última palavra da canção. Retomarei esse ponto, mas antes sublinho que as repetições são recursos estéticos frequentes nos acalantos. Nas gravações (que precisam ter fim!), em geral, usa-se a retomada da primeira estrofe para dar forma cíclica, de canção que não se acaba. Com isso as gravações das canções de ninar buscam também reproduzir a maneira habitual dos cantores que, para embalar as crianças, precisam repetir *ad infinitum* a canção até que o sono chegue – para o pequeno embalado ou para o cantador que o embala (“Sinha Zéfa que quando nina, acaba por cochilar”)⁴⁶¹. O tema do ciclo aparece especial e belamente formalizado no acalanto “Uma era”, de Paulo Tatit e Zé Tatit:

Uma era⁴⁶²

Era uma vez uma era
Era uma,
Era duas,
Era três,
e o mundo inteiro se fez
e agora tudo outra vez

Era outra vez outra era
Era uma
Era duas
Era três
e o mundo inteiro se fez
e agora tudo de uma vez.⁴⁶³

⁴⁶¹ Aborda musicalmente o tema do adormecimento do adulto, a canção “Pro nenê nanar”, de Paulo Tatit e Zé Tatit. No final dela, o intérprete, Geraldo Leite, usa o bocejo sinalizando o sono do pai que embala. Esta canção encontra-se no CD *Canções de ninar*, da Coleção Palavra Cantada, faixa 16. (cf. **Discografia**).

⁴⁶² ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 21.

A ideia de ciclo é central no estudo das canções de ninar. Como já abordado, um dos principais contextos geradores desse gênero musical é o nascimento humano, experiência intensa que desperta a consciência e redimensiona a percepção do tempo: das marcas cronológicas da vida, nascimento e morte, amplia-se a visão para uma dimensão cíclica, infinita do tempo. O movimento constante, que repete e renova, aparece nas “eras” do acalanto dos irmãos Tatit e – impossível deixar essa associação passar – na poesia de João Guimarães Rosa: “Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...”⁴⁶³. No registro da letra da “História p’ro ‘Sinhôsinho’”, no *Cancioneiro da Bahia*, a repetição “infinita” vem indicada pelo “etc.”. Uma ideia de continuidade sinalizada também pelas reticências (“hum... hum... hum...”, “Histórias para ninar...”, “– Suê filho – ê...”, “– Toca ê marimba – ê...” e pela própria entoação dos *hum*. *Hum*, palavra que encerra a canção interpretada por Maria Bethânia, é elemento linguístico de transição entre o início e o fim da canção de ninar; projeta-se para além da relação Sinhá Inocência/Caymmi, ou Sinha Zéfa/Sinhôsinho, ou embalador/embalado. Mais que elo pessoal, ou elã para o desejo de ouvir, o *hum* mergulha o ouvinte na experiência do sem fim. Nesse sentido, o *hum* é elemento sonoro que remete ao movimento cíclico da própria vida. Vocalização bem primeira, primitiva, que tangencia o infinito.

“Tudo tudo tudo” de Caetano Veloso

Outra canção em que observamos o aproveitamento estético do *hum* é “Tudo tudo tudo”, criação de Caetano Veloso para acalantar seu filho, Moreno, nascido em 1973. Foi gravada primeiramente no disco *Jóia*⁴⁶⁵, em 1975, e recebeu

⁴⁶³ TATIT, Paulo; TATIT, Zé. “Uma era”. In: TATIT, Paulo; PERES, Sandra. (produtores). *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. São Paulo: Salamandra, 1994. Coleção com vários compositores e intérpretes. CD: faixa 7. Texto extraído do encarte do CD.

⁴⁶⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982, p. 353.

⁴⁶⁵ VELOSO, Caetano. *Jóia*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. CD, faixa 11. Esta gravação será a base musical para a presente análise.

outros arranjos e interpretações, como a de Mônica Salmaso no CD *Canções de ninar*⁴⁶⁶.

Tudo tudo tudo⁴⁶⁷

Tudo comer
Tudo dormir
Tudo no fundo do mar.⁴⁶⁸

Embora a letra impressa no encarte de *Jóia* seja esta transcrição acima, o canto completo (incluindo todos os fonemas entoados) poderia ser grafado:

humhumhumhumhum
humhumhumhumhum
humhumhumhumhumhumma

humhumhummee
humhumhummi
humhumhumhumhumhumma

tuducume e
tududumi i
tudunufunduduma

tuducume e
tududumi i
tudunufunduduma

tuducume e
tududurmi i
tudunufundudumar

tu du cume êêê
tu du durmi ir
tu du nu fun du du mar.

Depois de um compasso introdutório só de palmas, que marcam a pulsação e são o único acompanhamento para um arranjo de três vozes (sobreposição da própria voz do compositor), durante toda a canção a linha melódica é repetida seis

⁴⁶⁶ VELOSO, Caetano. “Tudo tudo tudo”. Interpretação: Mônica Salmaso. In: TATIT, Paulo; PERES, Sandra. (Produção). *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. São Paulo: Estúdio Salamandra, 1994. Coleção com vários compositores e intérpretes. CD: faixa 8.

⁴⁶⁷ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 22.

⁴⁶⁸ VELOSO, Caetano. “Tudo tudo tudo”. *Jóia*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. CD, faixa 11. Texto extraído do encarte.

vezes sem variação⁴⁶⁹, a não ser no modo de articular os fonemas. Na primeira vez, todos os sons são puramente nasais e ligados, entoados de boca fechada e o fonema pronunciado é *hum*, exceto no final em que se ouve a sílaba *ma* soando aberta e já sugerindo o *mar*, na letra e no som. Na segunda vez, repete-se o mesmo “*hum*” ligado e a alteração se dá apenas nos finais dos compassos, em que soam o *me*, anunciando *comer*, e o *mi*, anunciando *dormir*. Na terceira repetição, a diferença será a introdução da pronúncia suave, quase imperceptível, com os lábios praticamente fechados, das consoantes *t, d, c, f, n* em sílabas compostas com a vogal *u*, sílabas bastante nasais, fechadas e ligadas umas às outras. A partir da quarta repetição, as palavras tornam-se progressivamente mais nítidas até atingirem, na sexta vez, sua pronúncia usual.

O efeito da evolução desses retornos é a impressão de que as palavras vão se destacando de um fundo amorfo original, e ganhando progressivamente sonoridade e sentido. Esse fundo amorfo é estetizado a partir da sonoridade do *hum* e da simbologia do mar.

A canção mergulha o ouvinte em um substrato sonoro, fechado e nasal. Tudo é cantado em *hum* – motivação sonora fonética que parece estar na base do gênero acalanto. Depois, a canção retira fonemas daquele substrato que, progressivamente, ganham significados. “Tudo tudo tudo” faz a passagem das qualidades fônicas à articulação gradativa do sentido das palavras e do poema; é um acalanto que expõe esse processo de colamento e descolamento do som e do sentido na construção da canção. Mas, se é próprio do acalanto conduzir ao sono e, para isso, seu canto deve mergulhar o ouvinte em um campo sonoro que já não seja significativo, no qual toda palavra se dissolva em uma sonoridade interior (*hum*) – e isso vem ganhando, ao longo deste estudo, o estatuto de elemento constitutivo deste gênero –, será que “Tudo tudo tudo”, por destacar as palavras do fundo escuro – iluminá-las em distinção auditiva – perde sua pertinência ao gênero acalanto? A resposta é não: “Tudo tudo tudo” é um acalanto que faz reflexão sobre o próprio gênero acalanto⁴⁷⁰. Ao distinguir sonoramente as palavras, Caetano as

⁴⁶⁹ Há apenas uma pequena variação melódica sobre a última vogal do primeiro verso, da última estrofe: “tudo comer”.

⁴⁷⁰ José Miguel Wisnik, mostrando a impossibilidade de conter a obra musical de Caetano Veloso nos limites de um gênero musical determinado, escreve que suas composições “não têm gênero: só

apresenta em uma ordem: mar (a sílaba *ma* é pronunciada já na primeira vez em que se canta), comer, dormir e fundo do mar. São indicações curtas, setas, de um caminho a ser seguido por tudo – ou pelos “tudo(s)” da canção. Há um sentido proposto que sai do mar, passa por comer e dormir e volta ao fundo do mar. Assim, na medida em que as palavras se distinguem sonoramente, seus significados reconduzem o ouvinte ao fundo do mar. Ressurge o *hum* no e como som de “f-UN-do” (o único som de *hum* que permanece na última repetição). FUNDO é a palavra que preserva o som do *hum* e que permite o retorno ao substrato sonoro do início. É ponto de transição, palavra chave, fundamental. “Tudo tudo tudo” expressa esse processo pelo qual o acalanto sai do *hum* e reconduz ao *hum*, mergulhando o ouvinte cada vez mais no fundo de si, que é, potencialmente, o fundo de tudo e de todos, fazendo o canto permanecer como música de fundo. O mar:

O mar é um indício de muitas coisas: daquilo que aparece e daquilo que é; repouso e movimento, permanência e mudança. O mar nos dá “*um toque*” sobre as coisas, como o Oráculo de Delfos, que não diz nem oculta, as coisas dadas no mundo, *dão sinais, indicam*.⁴⁷¹

Escreveu a filósofa Nancy Mangabeira Unger, sublinhando a “oracularidade” da natureza e da realidade que dá dicas (“*um toque*”), base de uma forma de pensar que se dispõe a acolher o recado das “coisas dadas”: como o morro no conto “O Recado do Morro”, como o estribilho da Sinhá Inocência na canção “História p’ro ‘Sinhôsinho’”, ou como o mar na canção “Tudo tudo tudo”. As vagas do mar: ciclo, ritmo regular, as palmas no pulso da melodia (elemento de arranjo musical da canção). O mar é também esse lugar de origem e retorno.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza,

singularidade e metagênero, multigênero, multidão de gêneros.” (p. 16) “Tudo tudo tudo” parece ser um bom exemplo da singularidade da canção, desde sua origem como canção feita para embalar o próprio filho, até a presença de recursos estéticos especiais para acalantar, que acabam por revelar o processo de construir acalanto, metagênero portanto. (WISNIK, José Miguel Soares. “Letras, música e acordes cifrados.” In: CHEDIK, Almir (produção). *Songbook, Caetano Veloso*. Volume 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d. p. 16.)

⁴⁷¹ UNGER, Nancy Mangabeira. *O encantamento do humano: ecologia e espiritualidade*. São Paulo: Edições Loyola, 1991. p. 32. Grifos da autora.

de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte.⁴⁷²

A canção desenha uma onda melódica, intensificando a ideia de mar: o primeiro verso, “Tudo comer”, é ascendente; o segundo, “Tudo dormir”, é descendente e o último, “Tudo no fundo do mar” começa ascendendo e estabiliza-se sobre uma mesma nota, que, por sua posição harmônica, gera tensão, como que antecipando uma nova onda. Dessa maneira, texto e melodia operam concomitantemente para materializar a ideia do mar. Nessa canção simples, curta, que se repete, com jeito e forma de canção de ninar, Caetano Veloso parece aproveitar toda a simbologia do mar e desenhar um grande colo-onda que embala o filho pequeno e as palavras recém-nascidas do *hum*, som fundamental.

Assim como Caetano parece ter ouvido o mar e aproveitado esteticamente o nasal *hum*, em sua composição musical, Mário de Andrade parece ter ouvido o som crepuscular da floresta amazônica e aproveitado a vogal fechada *u* para “sonorizar” a cena narrativa que antecede o acalanto cantado por Maanape, para adormecer Macunaíma, no capítulo IV, “Boiúna Luna”, de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. É neste traço “sonoro-literário” que Murucututu aparece. Tal é a força de resistência desta figura.

⁴⁷² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008. Verbete: mar.

IV. “o Acutipuru o Murucututu o Ducucu”: figuras do acalanto em
Macunaíma, o herói sem nenhum caráter

SAPO JURURU

lore - Melodia
 ecida pelo S. E. M. A.

Harmonização por Dinah Bezerra de Barros

Andante

Sapo Ju_ru_ru — Nabeira do
 A mulherdo sa_po Deveestarlá

ri_o Quandoôsapo gritaoh'maninha!
 dentro Fazen_doren.dinhaoh'maninha!

É por que tem fri_o!
 Pra seu ca_sa _ men_to!

473

473 ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 23. Canção gentilmente interpretada por Suzana Salles.

IV. 1. O acalanto em *Macunaíma*: misturas

O capítulo IV, “Boiúna Luna”, da rapsódia *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter⁴⁷⁴, apresenta uma canção de ninar cantada por Maanape, a seu inconsolável irmão Macunaíma. Uma quadrinha indicada expressamente pelo rapsodo-narrador como um acalanto, merecendo, assim, atenção especial neste estudo.

Mário de Andrade escreveu a Luís da Câmara Cascudo, em primeiro de março de 1927:

Não sei se já te contei ou não mas em Dezembro estive na fazenda de um tio e ... e escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se Macunaíma. É um herói taulipangue bastante cômico. Fiz com ele um livro que me parece não está ruim e sairá em Janeiro ou adiante, do ano que vem. Minha intenção foi esta: Aproveitar o máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo de um caráter sempre lendário, porém como lenda de índio ou negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. Por exemplo, a lenda da velha Gulosa que vem no Barbosa Rodrigues esta subtilmente deformada no livro para se perceber que é uma caftina. Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim, lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismo nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro.⁴⁷⁵

Nesta carta a Câmara Cascudo, Mário de Andrade identifica sua recente obra literária como *romance*, mas a classificação definitiva do gênero, assumida por ele

⁴⁷⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. Todas as referências a esta obra serão extraídas desta edição crítica. O título da obra poderá aparecer reduzido, *Macunaíma*, e em itálico para diferenciá-lo das referências ao personagem. Para indicar a localização de palavras, expressões e trechos de *Macunaíma*, marcarei entre parênteses o número da página em que se encontram, logo após a citação, no corpo do texto.

⁴⁷⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas: Veríssimo de Melo. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991. p. 75. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

na segunda edição da obra, em 1937, será *rapsódia*⁴⁷⁶. *Rapsódia*, na Grécia antiga, era a declamação recitada, narrada ou cantada, de trechos de poemas épicos, realizada pelos rapsodos e aedos, intérpretes e cantadores itinerantes que reuniam e transmitiam, de forma improvisada, esses fragmentos de poemas. Nos *Diálogos*, de Platão, o rapsodo é apresentado como um intérprete. Diz Sócrates a Ion (um exímio rapsodo que pode, segundo ele mesmo, “dissertar sobre Homero melhor do que ninguém”⁴⁷⁷):

Com efeito, Ion, muitas vezes tenho inveja dos rapsodos, por causa de vossa profissão. Pois [...] vos é forçoso conviver sempre na companhia de excelentes poetas, [...] e não somente repetir seus versos como penetrar-lhes o sentido profundo.[...] Ninguém poderá tornar-se rapsodo sem compreender o que o poeta quer dizer, pois antes de mais nada o rapsodo terá de ser intérprete entre o poeta e seus ouvintes, o que não lhes seria possível sem o conhecimento exato do pensamento do poeta.⁴⁷⁸

E, já que os poetas são considerados, por Sócrates, intérpretes dos deuses⁴⁷⁹, os rapsodos são os “intérpretes de intérpretes”⁴⁸⁰ e todos – poetas, intérpretes e ouvintes – formam uma “cadeia de inspirados” pelas Musas⁴⁸¹ e contagiam outros homens porque estão entusiasmados⁴⁸².

A partir do início do século XIX, *Rapsódia* também passará a designar, de modo geral, uma forma musical livre, próxima das improvisações populares, que

⁴⁷⁶ Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Rapsódia e Resistência”. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p. 73.

⁴⁷⁷ PLATÃO. “Ion”. *Diálogos*. Volumes 1 e 2. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980. p. 223 - 530 d.

⁴⁷⁸ Ibidem. p. 223 - 530 c.

⁴⁷⁹ Lemos em Platão: “não passando os poetas de intérpretes dos deuses.” (PLATÃO. “Ion”. *Diálogos*. Volumes 1 e 2. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980. p. 229-534 e.)

⁴⁸⁰ PLATÃO. Op. Cit.. p. 229. 535 a.

⁴⁸¹ Escreve Adélia Bezerra de Meneses: “[...] é o aedo que resgata a memória de feitos passados; o aedo deverá lembrar-se, e precisará da Memória. Daí a invocação às Musas, que são filhas da Memória. Pois a Memória é para os gregos uma deusa, Mnemosyne, que, unida a Zeus, gerou 9 musas, divindades responsáveis pela inspiração. Mnemosyne – que muitas vezes, confunde-se com as Musas, preside a função poética. A própria sacralização da Memória (os gregos fizeram dela uma divindade!) revela, por si só, o alto valor que lhe é atribuído numa civilização de tradição oral, como foi, entre os séculos XII e VIII, e antes da difusão da escrita, a da Grécia.” (MENESES, Adélia Bezerra de. “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)”. In: *Do poder da palavra – Ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª edição, 2004. pp. 148, 149.)

⁴⁸² Escreve Adélia Bezerra de Meneses: “[...] Daí, o parentesco entre profetas e poetas, ambos entusiasmados no sentido etimológico (*en + theós* = com um deus dentro): pela sua boca fala o *daimon*, a divindade.” (MENESES, Adélia Bezerra de. “Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese)”. In: *Do poder da palavra – Ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª edição, 2004, p.149).

aproveita, conjuga e varia temas e melodias da tradição popular. No *Dictionnaire de la musique* encontramos:

*La part d'improvisation qui entraine nécessairement dans l'art de ces poètes de tradition orale a sans doute déterminé au début du XIXe siècle, [...], le choix de ce terme pour désigner une composition musicale de forme libre et de caractère contrasté, où la inspiration semble tenir beaucoup plus de place que les règles académiques. Le compositeur tchèque Venceslas Tomašek, champion résolu de l'improvisation, fut vraisemblablement le premier à produire des rhapsodies déclarées comme telles. Il ne devait pas manquer de disciples, plus illustres que lui, qui ont pareillement exploité au gré de leur fantaisie (et leur science musicale) des thèmes populaires nationaux ou régionaux parfois réels, parfois imaginaires, l'essentiel étant de conserver à la rhapsodie sa couleur locale et son caractère épique.*⁴⁸³

Mário de Andrade, na crônica para o *Diário Nacional* (20 de setembro de 1931) em que responde à acusação sutil, feita por Raimundo Moraes, de que *Macunaíma* teria sido plagiado do *Vom Roroima zum Orinoco*⁴⁸⁴, de Theodor Koch-Grünberg, atualiza e situa, como contra-argumento, o conceito de rapsodo no contexto brasileiro. Escreve ele:

O senhor muito melhor do que eu sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da

⁴⁸³ VIENAL, Marc (direção). *Dictionnaire de la musique*. Volume 2. Paris: Larousse, 1996. Verbete: *rhapsodie*. “A parte de improvisação necessariamente implicada na arte desses poetas da tradição oral, sem dúvida, determinou, no início do século XIX, [...], a escolha desse termo para designar uma composição musical de forma livre e de características contrastantes, em que a inspiração parece ter muito mais lugar que as regras acadêmicas. O compositor tcheco Venceslas Tomašek, campeão absoluto de improvisações, foi verdadeiramente o primeiro a produzir “rapsódias”, declaradas como tais. Não devem faltar discípulos, mais ilustres que ele, que paralelamente exploraram, de acordo com suas fantasias (e suas ciências musicais), temas populares nacionais ou regionais, por vezes reais, por vezes imaginários, sendo o essencial conservar, na rapsódia, sua cor local e seu caráter épico.” Tradução feita pela pesquisadora.

⁴⁸⁴ Telê P. A. Lopez traduziu este título em sua totalidade: “De Roraima até o Orenoco: Resultados de uma viagem pelo Norte do Brasil e pela Venezuela nos anos de 1911 a 1913”. (LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade”. Texto da conferência para o XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros; Fapesp; julho de 2008. p. 7, nota de rodapé 6. (Material gentilmente enviado pela autora para a pesquisadora, por correspondência eletrônica em: 18/10/2010.)

Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Athayde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou um jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o Macunaíma e esses sou eu.⁴⁸⁵

Seja como canto (ode) que interpreta poetas, seja como referência a uma forma musical que expõe e varia temas e motivos da tradição de um povo, seja como cantoria de “sabença” ou “romance trágico de amor”, o fato de Mário de Andrade classificar *Macunaíma* como *rapsódia* convoca, especialmente, o ouvinte que há no leitor; convida-o a acompanhar uma *história*⁴⁸⁶ pontuada pela “violinha” do rapsodo brasileiro que encerra a narração escrita no “Epílogo” do livro:

Tudo ele [o papagaio] contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei por riba dessas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói de nossa gente. Tem mais não. (p. 148)

A narrativa escrita termina na aparição surpreendente do rapsodo (“E o homem sou eu”), cuja presença, agora desvelada, expõe o ciclo vital de uma forma de narrativa oral: do princípio inspirador do canto de um pássaro ao fim de um canto humano – fim, nos dois sentidos: término (“Tem mais não”) e finalidade (“pra vos contar a história”). Canto popular porque originado no meio comum, *nosso*, de onde salta o “herói da *nossa* gente”, e porque destinado à comunidade ouvinte que está próxima (“minha gente”). É nessa obra poético-musical que valoriza a literatura oral brasileira, suas tradições e improvisações musicais populares, que se insere um acalanto, legado do rapsodo Mário de Andrade à cultura da infância do Brasil.

⁴⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. pp. 321 e 322. Este trecho encontra-se no tópico “4. Crônicas”, da “2ª Parte. Mário de Andrade e Macunaíma/Macunaíma”.

⁴⁸⁶ Mário de Andrade assim classificou *Macunaíma* inicialmente, escrevendo esta palavra – “história” – no verso da capa de rosto da primeira edição, em 1928. (Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Rapsódia e Resistência”. In: *Mariodeandrando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996. p. 73.)

José Miguel Wisnik, rerepresentando a interpretação de *Macunaíma* feita por Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde*, escreve:

Se, para Haroldo [de Campos], ‘o fim do conto é o canto’ [...] para Gilda [de Mello e Souza], pode-se dizer, *o princípio do conto é o canto*, baseado nas pesquisas de Mário sobre a vida do cantador. Assim como o repentista nordestino decora trechos da Bíblia, [...] além de romances de cordel, desafios clássicos e versos célebres de outros cantadores, formando um arsenal memorizado que lhe permite disparar o improviso e, em determinadas situações ‘tirar o canto novo’⁴⁸⁷, Mário de Andrade compôs *Macunaíma* num repente, como quem ‘tira o canto novo’ depois de um árduo período de pesquisa intensiva da cultura popular oral.⁴⁸⁸

Desta forma, o leitor-ouvinte é conduzido pelas trilhas da literatura oral e da música popular, campos amplos, em que os acalantos surgem, propagam-se, transformam-se, desaparecem e ressurgem de geração em geração.

A passagem do capítulo IV, na qual o acalanto se insere, narra que Macunaíma, triste e “padecendo saudades de Ci” (p. 25), cantava “cânticos de longa duração” (p. 25). Depois de apresentar este cântico, a narrativa continua:

Assim. Então descia e chorava encostado no ombro de Maanape. Jiguê soluçando de pena animava o fogo da caieira para que o herói não sentisse frio. Maanape engolia as lágrimas, invocando o Acutipuru o Murucututu o Ducucu, todos esses donos do sono em acalantos assim:

Acutipuru,
Empresta vosso sono
Prá Macunaíma
Que é muito manhoso!...

⁴⁸⁷ Em nota de rodapé (número 14) Gilda esclarece o sentido da expressão “tirar o canto novo”, a partir de artigos de Mário de Andrade: “Chama-se ‘tirar o canto novo’ ao momento de inspiração do cantador quando as imagens surgem surpreendentes e atingem o surrealismo.” (SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de “Macunaíma”*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 23.) Em pesquisa de campo, no município de Morro da Garça (MG), em 2007, e no Saco do Mamanguá, município de Paraty Mirim (RJ), em 2005, ouvi a expressão “puxar verso”, que se assemelha a “tirar o canto novo”, mas, diferente deste, o cantador aqui busca encontrar uma rima que faça sentido. Um bom puxador de verso tem rimas fluentes. Mário de Andrade já observara isso como apontam suas anotações sobre o significado de rima atribuído à *trova*. De acordo com o *Dicionário Musical Brasileiro* Mário de Andrade, um dos sentidos para *trova* é: “Rima. Pelo menos é muito usado o verbo trovar por rimar. O caboclo, o caipira, o cantador censuram o verso que ‘não trova’.” (ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro – Mário de Andrade*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. (coordenadoras). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Verbete: *trova*.)

⁴⁸⁸ WISNIK, José Miguel Soares. “O ensaio impossível”. In: *Gilda, a paixão pela forma*. Sérgio Miceli e Franklin de Mattos (organizadores). Rio de Janeiro: FAPESP; Ouro sobre Azul, 2007. p. 230.

Catava os carrapatos do herói e o acalmava balanceando o corpo.
O herói acalmava acalmava e adormecia bem. (p. 25)

A simples presença da palavra “acalantos”, na narrativa, já revelaria uma atenção especial de Mário de Andrade, musicólogo formado pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo, a essa modalidade de canção. Mas é a própria inserção de um acalanto, construído também sobre algumas bases das quadrinhas da canção de ninar brasileira que, como escreve Maria Augusta Fonseca, revela o autor modernista, empenhado em pesquisar perseverantemente:

[...] esse manancial de nossa memória coletiva, recolhendo dados, formulando e reformulando suas indagações. Música, folguedos, danças dramáticas (como bumba-meu-boi), lendas, mitos, hábitos, costumes, modalidades da língua falada, estão no rol da matéria pesquisada, levando em conta o caldeamento de raízes: européias (principalmente), ameríndias, africanas.⁴⁸⁹

Este acalanto é um exemplo claro do aproveitamento do folclore, por Mário de Andrade, que o compôs a partir do material cultural brasileiro relativo à infância: as figuras do Acutipuru e da Murucututu e as “Cantigas do *Makuru*”⁴⁹⁰, recolhidas por João Barbosa Rodrigues, na região amazônica. Além disso, como se verá adiante, “Ducucu”, figura provavelmente inventada por Mário de Andrade, possui uma sonoridade bastante semelhante à Cururu/Jururu, o que, no contexto de um acalanto, faz lembrar a canção de ninar do “Sapo Cururu/Jururu”, muito conhecida no Brasil. Não se trata de investigar a inspiração do artista, mas de permitir que “Ducucu” conduza-nos, como ouvintes de acalantos, para a canção de ninar “Sapo Cururu” registrada, em várias versões, pelo próprio Mário de Andrade⁴⁹¹ e então estabelecer possíveis relações entre essas figuras. A construção desse acalanto corresponde à intenção de Mário, como manifestou a Câmara

⁴⁸⁹ FONSECA, Maria Augusta. “Ponteio da violinha: o rapsodo moderno e o herói sem nenhum caráter”. In: *Moderno de nasença: figurações do Brasil*. Benjamin Abdala Junior e Salete de Almeida Cara (organizadores). São Paulo: Boitempo, 2006. p. 106.

⁴⁹⁰ ANEXO N: CANTIGAS DO MAKURU. Neste anexo foram fotocopiadas as cantigas recolhidas por Barbosa Rodrigues e publicadas no *Poranduba Amazonense* (cf. **Bibliografia**), nas quais aparecem as figuras do Acutipuru, da Murucututu e da Yacurutu. A análise dessas cantigas encontra-se no tópico **III. 1. d. b) Cantigas: Acutipuru, da Murucututu e da Yacurutu**.

⁴⁹¹ ANEXO S: SAPO CURURU: VARIANTE RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE EM ARARAQUARA; ANEXO T: SAPO CURURU: VARIANTES DE ALAGOAS RECOLHIDAS POR MÁRIO DE ANDRADE E POR JORGE DE LIMA. No tópico **IV. 5. c. Cururu e Sapo Cururu: presença cultural**, encontra-se, também, uma transcrição do texto da “Toada chamada do Sapo Cururu”, recolhida pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em Recife (Pe), em março de 1938.

Cascudo, de misturar “completamente o Brasil inteirinho” e “aproveitar no máximo possível lendas tradições frases feitas etc. brasileiros”⁴⁹². No “etc” o acalanto está contido.

Telê Porto Ancona Lopez escreve:

Mário de Andrade, porém, desde o início de sua carreira de escritor, consegue separar bem as áreas. Se, por um lado, é o pesquisador musical responsável que busca o registro fiel, por outro, é o criador culto que, visando o nacionalismo (no início ainda não bem definido em termos de programa), recria casos que lhe vieram da narrativa oral (desde 1918), ou constrói sua poesia com a presença de elementos populares.⁴⁹³

O “criador culto” aparece no trecho supracitado de *Macunaíma* no qual se insere a cantiga. Está no aproveitamento das discussões etimológicas de *acalanto*, na caracterização dessa modalidade de canção e na espécie de charada linguística contida em Ducucu, figura que, ao que tudo indica, foi criada por Mário de Andrade. Tudo isso diluído na estrutura do trecho literário, estetizado em palavra poética. Nesse sentido, discordamos da afirmação de que inexiste análise de acalantos nos textos de Mário de Andrade, “apenas coleções” deles, conforme escreve Ana Lúcia Cavani Jorge⁴⁹⁴. As composições literárias deste autor se fazem, também, a partir de elementos provenientes de seus estudos e análises. A presente abordagem do trecho do acalanto em *Macunaíma* apontará essas entradas teóricas, apresentando a produção dos filólogos, folcloristas, musicólogos, literatos e outros estudiosos da canção de ninar, especialmente, a produção teórica do próprio Mário de Andrade.

Entre as leituras desse teor e desse autor sublinho duas conferências proferidas para músicos e médicos, respectivamente: “Música de feitiçaria no Brasil – Conferência literária”⁴⁹⁵ e “Terapêutica musical”⁴⁹⁶. O acalanto, por ser

⁴⁹² Trechos da carta a Câmara Cascudo, citada anteriormente na página 188.

⁴⁹³ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 15.

⁴⁹⁴ JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Editora Escuta, 1988. p. 36.

⁴⁹⁵ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Obras Completas de Mário de Andrade: volume XIII. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. pp. 11 – 72. *Música de feitiçaria no Brasil* foi escrito em 1933, para a Associação Brasileira de Música e lida na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e, posteriormente, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. É um dos livros que compõem a obra *Na pancada do ganzá* (os outros são: *Danças Dramáticas do Brasil*, *Melodias do boi e outras peças* e *Os cocos*) e foi publicado postumamente (1963), por Oneyda Alvarenga. Informações obtidas no site: www.ieb.usp.br (acervo online/catálogo Mário de Andrade); acesso em: janeiro de 2012.

uma canção que atua sobre a função fisiológica do sono e que cuida da agitação que o impede de ocorrer, por ser uma canção que produz alterações no grau de consciência, conduzindo ao estado profundo da inconsciência, é uma forma poético-musical que evidencia especialmente a zona intermediária entre os campos da cultura (arte, literatura, dramaturgia, música) e da saúde. Por isso, a leitura dessas conferências permite abordar esse ponto dinâmico de intersecção entre cultura e saúde – um dos motivos que está na origem e que fundamenta o presente estudo. Além disso, permite, na linguagem de Mário de Andrade, “campear” esta região fértil para o desenvolvimento, também, de uma psicologia preventiva brasileira.

De “Música de Feitiçaria no Brasil” – capítulo alinhavado pela descrição da experiência do autor como participante de uma cerimônia de catimbó, ritual de feitiçaria para “fechar o corpo”, em Natal (RN), entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929⁴⁹⁷ – este estudo sobre a canção de ninar brasileira aproveitou, especialmente, as reflexões e investigações a respeito da “força hipnótica da música”, de seus efeitos “entorpecentes” e “estupefacientes”, e dos elementos musicais, especialmente rítmicos, empregados nesse “processo de embebedar”⁴⁹⁸.

Mas o que eu tomava por desânimo do feiticeiro-mor, era antes um já quase estado de hipnose, o que se devia talvez em máxima parte, ao excesso de música entorpecente, e à monotonia dos ritmos batidos e repetidos com insistência maníaca.⁴⁹⁹

De “Terapêutica musical”, este estudo sobre as canções de ninar brasileiras aproveitou as reflexões sobre o “poder de atuação” da música, das origens rítmicas

⁴⁹⁶ ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980. pp. 5 - 59. “Terapêutica Musical” foi conferência proferida na Associação Paulista de Medicina, em 1936 e publicada, junto com “A medicina dos excretos”, no livro *Namoros com a Medicina*, em 1939. (A informação sobre a data da conferência foi retirada do catálogo que contém a indexação dos recortes de periódicos no arquivo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros; consta ali uma nota publicada em 28 de maio de 1936, no *Diário de São Paulo* que informa que “O professor Mário de Andrade, director do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, pronunciou hontem interessante conferência na sede da Associação Paulista de Medicina.”)

⁴⁹⁷ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 20.

⁴⁹⁸ Expressões retiradas de *Música de Feitiçaria do Brasil*. pp. 43, 44. (Cf. **Bibliografia**).

⁴⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Obras Completas de Mário de Andrade: volume XIII. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. p. 39.

(“força contundente do ritmo”) e sonoras (“indestinação intelectual de seu som”)⁵⁰⁰ deste poder⁵⁰¹, dos efeitos psicofisiológicos e dinamogênicos dela sobre indivíduos e coletividades e de sua aplicabilidade curativa. Referências sobre o acalanto aparecem ao longo do capítulo seja expressamente, “cantigas-de-embalo”⁵⁰², seja indiretamente ao apontar suas qualidades (monotonia, suavidade, etc) e propriedades soníferas. Mário de Andrade encerra o capítulo propondo a utilização dos poderes terapêuticos da música para uma organização social zelosa da coletividade, esboçando, ali, uma perspectiva que aponta para aquela mencionada integração das áreas da cultura e da saúde pública.

Numa primeira visada, a passagem na qual o acalanto está inserido em *Macunaíma* é um trecho curto, mas, como veremos nas análises que se seguem, concentra pontos importantes para a conceituação e caracterização deste gênero musical:

1. a extensão curta da canção de ninar;
2. a etimologia de acalanto;
3. a caracterização do ambiente físico e emocional que antecede o canto e dá origem a temas e motivos nas canções (frio, choro, despedidas e lutos, proteções e desamparos);
4. a sonoridade predominante de *u* em figuras e outros elementos dos acalantos;
5. o efeito encantatório e calmante da canção para dormir, que cuida/cura da agitação que impede o sono, e que aquece o corpo e a alma;
6. a regularidade rítmica como base da monotonia necessária para produzir o efeito sonífero.

Todos esses elementos, fundamentais para o delineamento do acalanto, encontram-se naquele trecho.

⁵⁰⁰ Expressões retiradas de: *Namoros com a medicina*. p. 13. (Cf. **Bibliografia**)

⁵⁰¹ O autor adverte, porém: “Ritmo e som unidos são a própria música. Tentei desuni-los para lhes determinar os valores específicos, fisiológicos do ritmo e psicológico do som. Mas na verdade o meu seccionamento foi impossível, porque falando do ritmo notei que o melhor da sua força é justamente conservado pelas qualidades do som, ao passo que os poderes deste não podem ser guardados em toda sua eficácia, senão em música, isto é, dotados de ritmo.” ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980. p. 26.

⁵⁰² Ibidem. p. 24.

Tanto os conteúdos advindos das leituras dos textos teóricos de Mário de Andrade, quanto as análises de alguns de seus textos literários estarão orientadas, ao longo deste capítulo, para a conceituação e caracterização do acalanto brasileiro, objeto desta pesquisa. A ideia é buscar e expor, mesmo não podendo esgotar o assunto no espaço deste estudo, o que este autor refletiu sobre o acalanto nestas bases teóricas mencionadas, nas recolhas de pesquisa que realizou ou coordenou (Missão de Pesquisas Folclóricas) e nestes trechos literários aqui estudados.

IV. 2. Cântico e acalanto

IV. 2. a. A brevidade da canção de ninar

Passo agora à análise do trecho em que se insere o acalanto, no início do capítulo IV, “Boiúna Luna”. Um capítulo que, logo na primeira página, traz duas canções: um desses “cânticos de longa duração” (p. 25) e um acalanto que, subentende-se, é canto breve. Assim, trata-se de um trecho especialmente musical.

Macunaíma, diante da perda de Ci, sua companheira amorosa, sobe “num açaizeiro de frutas roxas como a alma dele” (p. 25) e pede aos deuses bons para reencontrá-la. Depois, desce para junto dos irmãos, encosta-se no ombro de Maanape e escuta o acalanto por ele entoado. Subir para cantar, no alto de uma árvore, e descer para ouvir música que faz adormecer. Aqui se distinguem duas formas musicais: o cântico⁵⁰³, canto longo, de louvor, das alturas, modo para conversar de amor com os deuses celestiais e pedir-lhes sua intervenção; e o acalanto⁵⁰⁴, canto curto, terreno, de usos diários, que corresponde à necessidade básica de acolhimento para o sono e que invocará não deuses, mas, neste caso, seres vivos habitantes da floresta. Quanto à extensão curta do acalanto, José Leite

⁵⁰³ Cântico: “Canto religioso de louvor”. (ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni (coordenadoras). Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1998. Verbete: cântico).

⁵⁰⁴ Acalanto: “cantiga para adormecer crianças, frequente em todo o Brasil. [...]”. (Ibidem. Verbete: acalanto).

de Vasconcellos descreve: “Como outras canções populares, as canções de berço são de curto fôlego, com idéias gerais, rapidamente expostas [...]”⁵⁰⁵.

IV. 2. b. A monotonia da canção de ninar

Outra distinção se faz necessária, agora entre cantiga de roda e de ninar, pois ela introduz a monotonia, característica essencial do canto para adormecer. De forma quase automática, por serem músicas populares anônimas voltadas à infância, é comum a associação entre a cantiga de roda e a cantiga de ninar. Há várias diferenças entre elas. Para este estudo, porém, importa uma fundamental: enquanto a primeira visa a atividade, o rodar, a atenção, a concentração e a brincadeira, a segunda visa a inatividade, o repouso, o desligamento, o acalmar e o dormir.⁵⁰⁶ A monotonia, característica da canção de ninar, encontra aqui uma de suas principais funções.

No episódio da tapuia que canta um gregoriano, o “*tantum ergo*”, para acalantar seu filho⁵⁰⁷, Mário de Andrade aponta a monotonia do canto: “Era uma gostosura de linha melódica, *monótona*, lenta, muito pura, absolutamente linda”⁵⁰⁸. As poucas variações melódicas, a estabilidade e a lentidão que caracterizam o cantochão são elementos que compõem a monotonia do acalanto.

Abordando não especificamente a canção de berço, mas a sonolência produzida pelos cantos de macumba e catimbó, Mário de Andrade resvala na

⁵⁰⁵ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 813.

⁵⁰⁶ Lorenzo Mammì, no artigo “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova” (1992), observa que nas grandes metrópoles existe uma separação nítida entre o interior (“isolamento familiar no lugar de moradia”) e o exterior (“sociabilidade tribal na rua”), aos quais correspondem dois comportamentos musicais distintos: intimista e exuberante. Exemplifica o autor: em Nápoles, ao lado das expansivas *tarantella* e *tammuriata*, ouvimos o canto delicado de um compositor como Roberto Murolo; e, no Brasil, a marcha de carnaval exuberante nas ruas enquanto o samba melancólico sussurra nos fundos dos quintais cariocas. Podemos estender isso às canções tradicionais da infância. Elas, talvez, principiemos essa equação: as de roda – brincadeira, atividade, sociabilidade – guardam o traço da exuberância, e as de ninar – repouso, inatividade, sussurro – o traço da melancolia e da intimidade. É possível essa aproximação? A polarização, identificada por Mammì, entre exuberância e intimismo teria também raízes na cultura musical da infância? A abordagem dessa questão excede o âmbito deste estudo, mas aponta para uma pertinência dinâmica e interativa da canção de ninar brasileira ao campo da música popular. (MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Novos Estudos*. Número 34. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, novembro de 1992.)

⁵⁰⁷ Cf. capítulo II. O “*tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade.

⁵⁰⁸ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1980. p. 184. O grifo é meu.

brevidade, lentidão e repetição desses cantos, como fatores da monotonia. Embora o autor refira-se aos cantos hipnotizantes desses cultos mágico-religiosos que presenciou e registrou em sua viagem para o Nordeste, e que analisou em *Música de feitiçaria do Brasil*, podemos estender esses mesmos fatores para o estudo dos acalantos⁵⁰⁹. A monotonia da canção de ninar se dá pela repetição constante de cantos “curtos e lerdos”⁵¹⁰ de máxima regularidade rítmica e sem surpresas e alterações que exijam reacomodações da criança-ouvinte. Na hora do embalo, nada deve surpreender. Ao menor som ou ruído que varie no ambiente do adormecimento, a criança despertará. A constância parece imprescindível à música para dormir. A canção de ninar usa os “ralentandos”⁵¹¹, os prolongamentos melódicos, os espaçamentos sonoros (pausas) e a diminuição da intensidade, colocando-os a serviço do desligamento do indivíduo.

Luiz Tatit, estudando os processos da linguagem oral no universo da canção, mostra que, nessa última, a linha da voz (letra e melodia entrosadas) se caracteriza por uma sonoridade produzida pela “negação das inflexões entoativas da fala, sobretudo no que essas têm de instabilidade e interinidade [...]”⁵¹². Para a canção, é preciso que haja uma conservação da “substância sonora da voz”⁵¹³ (estabilização melódica), enquanto que para a fala é necessário o abandono dessa mesma substância:

O caráter impreciso e efêmero das entonações lingüísticas, extremamente adequado à rapidez da circulação das mensagens na vida cotidiana, torna-se incompatível com as leis de fixação sonora exigidas pela canção. Nesse sentido, a velocidade da fala é ruído-disforia a ser negado pela canção.⁵¹⁴

Rapidez, velocidade, aceleração: “ruído-disforia a ser negado pela canção”... de ninar especialmente. O acalanto precisa da monotonia, da lentidão e da

⁵⁰⁹ Sobre os efeitos hipnóticos e entorpecentes da música e suas relações com o ritmo e a dança ver, especialmente, o trecho que vai da página 39 a 45 de *Música de feitiçaria no Brasil*. (Cf. **Bibliografia**)

⁵¹⁰ ANDRADE, Mário de. “Terapêutica musical”. In: *Namoros com a medicina*. 4ª edição. São Paulo: Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. p. 17.

⁵¹¹ “Ralentar” é termo que deriva do italiano *rallentare*. Utilizado principalmente pelos músicos para indicar a diminuição do andamento em determinado trecho musical.

⁵¹² TATIT, Luiz. “Composição”. In: *Semiótica da canção, melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994. p. 250.

⁵¹³ Ibidem, p. 250.

⁵¹⁴ Ibidem. pp. 250, 251.

desaceleração para cumprir sua função de acalmar ou conduzir ao sono. Efeito hipnótico intensificado pelo embalo e independente dele, porque também contido no próprio texto da canção, em suas palavras. Como escreve Adélia Bezerra de Meneses:

Na narrativa oral a Palavra é corpo: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. Que é a voz humana senão um sopro (pneuma: espírito...) que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? A palavra oral é isso: ligação de sêma e soma, de signo e corpo. A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial.⁵¹⁵

A voz do cantador também é seu corpo, sua palavra tem carga corporal.

O efeito hipnótico da canção de ninar está também no próprio texto e se manifesta através de onomatopeias, de palavras que vão se desfazendo em sílabas, vogais, sons nasalados até desaparecerem, e na repetição de palavras, versos e estrofes. Monotonia, elemento constitutivo do acalanto que, tal como os mantras, produz um estado alterado de consciência. Acalma e pacifica porque promove um reencontro com o conhecido, com o mesmo e esperado⁵¹⁶, conduzindo ao sono, um lugar sossegado, profundo e escuro... “Tudo no fundo do mar”.⁵¹⁷

A repetição de um mesmo motivo breve, melódico e textual, é bastante frequente nas canções de ninar e tem menos a função de enfatizar ou de ser recurso mnemônico — funções próprias ao estado de vigília — e mais a de efetuar um desligamento progressivo do significado, aproximando o ouvinte do material sonoro do significante, deixando soar apenas os sons da língua, e muitas vezes, como já vimos, terminando em sons nasalados. Se promove um desligamento do significado, essa repetição monótona, não o subtrai da experiência auditiva; ao contrário, inscreve-o mais profundamente no psiquismo porque penetra regiões inconscientes.

O sonoro funde e nutre o inconsciente em sua aparição primeira. [...] O sonoro é sempre evanescente e constantemente destruído, morre no mesmo ritmo que o tempo. Objeto musical é aquele que

⁵¹⁵ MENESES, Adélia Bezerra de. “Scherazade ou do Poder da Palavra”. In: *Do poder da palavra – Ensaios de literatura e psicanálise*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004. pp. 54,55.

⁵¹⁶ O ritmo e a rima são recursos sonoros que atuam nesse mesmo sentido, reforçando o efeito pacificador da canção de ninar.

⁵¹⁷ Verso da cantiga de ninar “Tudo tudo tudo”, de Caetano Veloso, analisada no tópico **III.3. O hum nasal: de onde Tudo tudo tudo vem**.

sobrevive psiquicamente quando na realidade física desapareceu. E sobrevive psiquicamente ao instaurar o rastro mnemônico, ou seja, ao romper, no sistema de neurônios, barreiras de contato, criando dessa forma vias de facilitação que vão constituir a memória.⁵¹⁸

A canção de ninar, objeto musical – forma curta, mas energética também por sua repetição – cultiva a sonoridade da língua, vincando e impressionando níveis profundos do psiquismo humano. Desta forma, inscreve a criança em seu universo cultural através da ação intermediadora de um adulto cantor.

Walter Benjamin escreve: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”⁵¹⁹. Benjamin ressalta a importância do tédio para a preservação das narrativas. Atribui a extinção da arte de narrar tanto à falta de “pessoas que sabem narrar devidamente”⁵²⁰, quanto ao desaparecimento do “dom de ouvir” e da “comunidade dos ouvintes” Escreve que para que a história se grave na memória do ouvinte e assim se preserve, é necessário um processo de assimilação profunda que só se dá através de um estado de distensão, cada vez mais raro de ocorrer: o tédio, resultante, especialmente, do ritmo que o trabalho manual propicia. “Ela [a arte de narrar] se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve história.” Para Benjamin, “o tédio é o ponto mais alto de distensão psíquica” e o sono, “o ponto mais alto de distensão física”. Se o ritmo repetitivo do trabalho manual propicia o tédio e isto promove a assimilação profunda das narrativas orais, então, podemos pensar que o ritmo repetitivo dos acalantos e dos gestos do embalo (trabalho manual de acalantar), além de propiciar o sono, promove a assimilação profunda do canto (texto e melodia). Ambos, narrativas orais e acalantos, então, fortalecem o “dom de ouvir” e formam a “comunidade dos ouvintes”⁵²¹.

No acalanto, oportunidade especialíssima do cantador “soprar calidamente”, com palavras, na criança pequena as marcas do humano: embalar é o

⁵¹⁸ CHNAIDERMAN, Miriam. “Música e psicanálise”. In: *Revista Polímica* 3. São Paulo: Editora Moraes, 1981. pp. 108, 109.

⁵¹⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskof.” In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 2ª edição. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 205.

⁵²⁰ Ibidem. p. 197.

⁵²¹ Ibidem. p. 205. Todas as citações deste parágrafo encontram-se nas páginas 204 e 205, da obra referida.

trabalho corporal (manual) de adormecer criança; cantar, a arte de estabilizar a voz e desacelerar a fala da vida cotidiana a caminho do sono; narrar, a arte de encadear palavras vivas de desejos, de temores, de ensinamentos que penetrem o mundo dos sonhos; ouvir, a arte de esquecer-se de si mesmo e entregar-se ao sono. Todos esses são ingredientes para o trabalho de adormecer criança e tornam-se disponíveis para que se grave o que é ouvido. Assimilação profunda realizada pela criança pequena e por seus cantadores que, conduzidos ao sono através da monotonia, serão guardiães de traçados poético-líricos que se parecem (tomando emprestada a imagem de Walter Benjamin ao escrever sobre a narrativa) com “essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”.⁵²²

IV. 2. c. O aspecto útil da canção de ninar

Mário de Andrade, no índice alfabético da *Pequena História da Música*, define brevemente o acalanto: “canção destinada a adormecer criança, o mesmo e melhor que cantiga de berço”⁵²³. O autor estabelece, aqui, uma definição funcional para o acalanto a partir de sua finalidade. O “melhor que cantiga de berço” talvez se deva ao fato de também se usar o acalanto em outras situações que não o berço no quarto – por exemplo: na rede, na cadeira de balanço, no carrinho de bebê, no colo, no *makuru*. José Leite de Vasconcellos utiliza o local onde a criança adormece como um dos critérios para a organização das cantigas que recolheu, nas *Canções de Berço*. “Cantigas de acalantar” são cantadas tomando o menino nos braços, ao colo, ou no regaço; “Cantigas de embalar” são as do berço propriamente dito: “Esta distinção é, porém, mais teórica do que real, porque existem canções que tanto se cantam junto do berço, como com o menino nos braços.”⁵²⁴ Justifica, adiante, por que intitulou sua coleção de “Canção de Berço”:

⁵²² BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskof.” In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 2ª edição. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 204.

⁵²³ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980, p. 225.

⁵²⁴ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 808, 809.

[...] porque, com faltar no nosso léxico termo próprio que, à maneira do francês *berceuse* (derivado do verbo *bercer*, que significa ao mesmo tempo balouçar o berço e balouçar a criança), designe os dois grupos de poesias, coincide o aplicar-se comumente a expressão ‘do berço’ às idéias correlacionadas com a primeira infância: pode, pois, essa expressão desempenhar, sem violência nenhuma, a função que lhe atribuo aqui.⁵²⁵

O aspecto útil do acalanto do capítulo IV, “Boiúna Luna”, aparece em “acalmava acalmava e adormecia bem”(p. 25): Macunaíma será consolado, acalmará e dormirá bem, escutando a cantiga entoada pelo irmão. O acalanto é usado, em geral, para acalmar uma agitação física e, neste caso, para aliviar a dor psíquica do herói: as saudades de Ci. Um canto que não apenas propicia o sono, mas o modo “bem” de dormir, pressupondo uma restauração do equilíbrio fisiopsíquico, uma ação curativa (retomarei este tópico adiante). O acalanto é, portanto, uma ação de cuidado para um sono melhor.

Enquanto canção feita e usada para conduzir ao sono, música para uma prática e tarefas cotidianas, o acalanto avizinha-se dos cantos de trabalho. Mário de Andrade irá situá-lo junto com as “cantigas de ceifa, cantiga de fiandeiras, barcarolas, acalantos, etc.”⁵²⁶, como música popular anônima que se origina “da precisão de organizar num movimento coletivo as festas e trabalhos em comum”⁵²⁷. O acalanto é, então, a cantiga que acompanha o trabalho de adormecer (ou acalmar) as crianças⁵²⁸. Na visão de Mário de Andrade, o acalanto aproxima-se das cantigas de trabalho porque, diferentemente da música artística “imediatamente desinteressada”⁵²⁹, alinha-se às canções populares que

⁵²⁵ VASCONCELLOS, José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. pp. 815.

⁵²⁶ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980. p. 60.

⁵²⁷ Ibidem. p. 60.

⁵²⁸ Escreve Oneyda Alvarenga: “*Creo que por ser de uso utilitário definido, pueden ser emparentadas con los cantos de trabajo dos variedades más: los cantos de los limosneros y los acalantos, melodias para dormir a los niños. Por su función, estos cantos se equiparan a los pregones, porque su objeto no es una regularización o un crecimiento de la actividad del trabajador, sino la obtención de un resultado que desea conseguir de otros.*” (ALVARENGA, Oneyda. “Cantos de trabajo”. In: *Música popular brasileña*. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1947. p. 191).

⁵²⁹ Escreve Mário: “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita no inconsciente do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.” (ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. p. 13).

apresentam “função terapêutica, função interessada social, quer de efeito coletivo, quer de efeito individualista.”⁵³⁰ E completa:

Está claro que esta função terapêutica não interessa ainda à medicina, mas propriamente à sociologia, à psicologia, à etnografia, pois não pretende curar doenças, mas ativar as funções sexuais, funções místicas, funções heróicas, funções industriais (que nem os cantos-de-trabalho), ou mesmo funções familiares como as cantigas-de-embalo.⁵³¹

Desta conferência que fez aos médicos, há ainda dois outros trechos nos quais Mário se refere expressamente à canção de ninar. O primeiro deles é importante por situar este gênero no campo das músicas de efeito mais “energético” e “necessário” (útil) do que belo e estético, destacando-lhes duas características: a monotonia e a delicadeza. Além disso, e especialmente, esse trecho aponta para o valor coletivizador e unaninizador dessa música energética e necessária:

Realmente essa música está exercendo sobre nós um efeito mais energético e mais imediatamente necessário que o do enfeite da arte. Não está na sua possível boniteza, o seu destino intrínseco nesses casos. Ela ora é um narcótico passivador, destruidor das nossas liberdades individuais de julgamento; ora um alcalóide propiciador das mais desrelacionadas visões; ora um álcool inebriante, exagerando nossas faculdades de entusiasmo, de energia, de coragem. E sempre, entre todas as artes e todos os elementos da vida, ela é a maior unaninizadora, a coletivizadora máxima, a mais possante força de conversão dos homens indivíduos, ao indivíduo grande, dum gesto só, a comunidade. Não é difícil de aceitar, pois universalmente reconhecido, que uma música suave, sereniza o ser; *outra monótona e delicada, nos convida ao sono*; uma violenta nos excita; e outra marcial ou coreográfica, nos organiza a dinâmica do gesto e o facilita.⁵³²

A canção de ninar, enquanto música de efeito energético, que ocorre entre o homem que já estava no mundo e o homem que chega nele, tem um quê desta “possante força de conversão” do indivíduo à comunidade humana. A escuta da canção de ninar seguida da entrega ao sono é um dos primeiros gestos de aceitação cultural. Ao adormecer escutando uma canção, a criança pequena como que

⁵³⁰ ANDRADE, Mário. “Terapêutica musical”. *Namoros com a medicina*. 4ª edição. São Paulo: Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. p. 24.

⁵³¹ Ibidem. p. 24.

⁵³² Ibidem. pp. 54,55. O grifo é meu.

“concorda” com ela, dispõe-se ao mundo anterior à sua chegada. Isso se dá pela força energética da música, que provoca, como escreve Mário,

estados ativos de assombramento, estados ativos de milagre e de mistério, estados de uma disponibilidade incomparável, não apenas propícios a qualquer aceitação, mas exigindo ativamente qualquer aceitação.⁵³³

O outro trecho do capítulo “Terapêutica Musical”, no qual Mário de Andrade faz referência à canção de ninar, está no seu fechamento. Depois de apontar as limitações da “meloterapia”, da “farmacopéia sonora”, da cura de sofrimento físico e psicológico através da música, pelo grau de empirismo em que estas terapêuticas ainda se encontravam, mas dando como “absolutamente certa”⁵³⁴ a influência dela, especialmente do “ritmo musicalizado”⁵³⁵ sobre os indivíduos e os grupos, Mário esboça rapidamente a ideia de uma organização social que aproveitasse os poderes terapêuticos da música e os colocasse a serviço da coletividade. Sugere, então:

Proibir-se-ia os rádios e demais elementos de pandifusão da música, de executar peças apaixonadas, violentas, marciais depois das vinte horas... Todos os processos difusores do som seriam obrigados nessa hora, a executar só *peças graves doces e serenas*, para auxiliarem as crianças, os enfermos, os operários e as mães a dormirem.⁵³⁶

Em que pese um teor temeroso de censura, este trecho não deixa de transparecer uma perspectiva importante de integração dos campos da cultura e da saúde pública. Além disso, acrescenta para caracterização das canções de ninar, os traços: “graves doces e serenas”.

Para encerrar este tópico, resta apenas pontuar que, se o acalanto distancia-se do cântico em extensão e função, aproxima-se dele no que tem de lírico. No capítulo do livro *Pequena história da música*, dedicado exclusivamente à “Música popular brasileira”, ao elencar os vários aspectos da influência portuguesa,

⁵³³ ANDRADE, Mário. “Terapêutica musical”. *Namoros com a medicina*. 4ª edição. São Paulo: Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. p. 20.

⁵³⁴ Ibidem. p. 53.

⁵³⁵ Ibidem. p. 55.

⁵³⁶ Ibidem. p. 55. O grifo é meu.

Mário de Andrade agrupa a “Moda, o Acalanto, o Fado” como “formas poético-líricas.”⁵³⁷

IV. 3. Acalanto: calor e calar

Outro aspecto presente na narrativa do capítulo IV, “Boiúna Luna”, de *Macunaíma*, que prepara a entrada do acalanto, além da distinção entre essa modalidade musical e o cântico, é uma vinculação entre os significados de *calor* e *calar* na experiência de acalantar e na origem da palavra acalanto. Retornarei ao trecho do capítulo IV, depois da análise do *pulso* de um “Dorme-nenê”, recolhido em pesquisa de campo, que termina com *calar*.

Dorme-nenê⁵³⁸

Nenê tá chorando,
Querendo mamar.
Papai não tem,
mamãe não dá.
Tapa na bunda
que faz calar.⁵³⁹

Dona Terezinha lembrou-se deste canto, mais recitado do que entoado, que ouvia de sua mãe: “É um Dorme-nenê, desses antigos, que mamãe cantava.” Em seu depoimento, também explicou que se deve “cantar batendo de levinho a mão nas costas ou no bumbum do nenê e sempre no ritmo”⁵⁴⁰ – o que é facilitado pela própria construção prosódica, na qual os tempos fortes dos compassos binários, assim como o tempo forte de cada unidade ternária que compõe esses compassos, coincidem com as sílabas tônicas da maioria das palavras (nenê, chorando, querendo, mamar, papai, tem, mamãe, dá, tapa, bunda, faz, calar)⁵⁴¹. Esse encadeamento dos acentos silábicos tônicos na organização rítmica favorece a precisão e a regularidade musical. O que sobra em estabilidade rítmica falta em

⁵³⁷ ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980. p. 185.

⁵³⁸ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 24.

⁵³⁹ Canção gravada em entrevista com Dona Terezinha de Jesus. Morro da Garça (MG), janeiro de 2007. Transcrição feita pela pesquisadora.

⁵⁴⁰ Trecho da entrevista de Dona Terezinha de Jesus. Morro da Garça, Minas Gerais, janeiro de 2007.

⁵⁴¹ ANEXO U: PARTITURA RÍTMICA: DORME-NENÊ.

psicológica: o pai não tem; a mãe não dá; a vontade de mamar é correspondida por “um tapa na bunda que faz calar”. A afirmativa de Mário de Andrade de que “o ritmo musical organiza com mais energia a dinâmica do ser”⁵⁴² parece aplicar-se à mais tenra infância. No texto e no ritmo deste “Dorme-nenê” sente-se um pulso firme que busca conter, definitivamente, os impulsos (“chorando” e “querendo mamar”) da criança pequena, obrigando-a a uma reorganização de sua dinâmica, neste caso, corporal.

Do diálogo entre o *impulso* infantil que extravasa e o *pulso* adulto que o contém emerge a *pulsção* musical da canção de ninar. Escreve José Miguel Wisnik: “O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação[...]”⁵⁴³. O choro da criança insone é ruído feito de “frequências irregulares e caóticas” e vem, quase sempre, acompanhado de agitação motora. O corpo do adulto – e lembramos que voz é corpo – é o contraponto estável que acolhe e contém a dispersão ruidosa da criança. A pulsção da canção de ninar nasce, assim, do encontro corpo a corpo, voz a voz, do embalador e do embalado, e seu andamento e dinâmica variam de acordo com a força da agitação ruidosa e da disposição em acolhê-la.

José Miguel Wisnik, para abordar o conceito de *periodicidade sonora*, desdobra a metáfora corporal do *pulso*, contida no termo musical *pulsção*, apontando suas correspondências com o pulso sanguíneo, o batimento cardíaco, a respiração, o piscar de olhos, as disposições musculares relacionadas com o andar (daí os *andamentos* musicais) e a “duração de presença”. *Duração de presença* é “a maior unidade de tempo que conseguimos contar mentalmente sem subdividi-la”⁵⁴⁴. Segundo Wisnik, este conceito foi formulado por Jacques Brillouin, em “L’acoustique et la musique”, autor que, estudando a sensação humana do tempo, sugeriu a existência de um *pulso mental* implícito e variável de pessoa para pessoa. Wisnik aponta que o fundamento dessa *unidade de presença* estaria no *ritmo alfa*,

⁵⁴² ANDRADE, Mário de. “Terapêutica musical”. In: *Namoros com a medicina*. 4ª edição. São Paulo: Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. p. 13.

⁵⁴³ WISNIK, José Miguel Soares. “Som, ruído e silêncio”. In: *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Círculo do Livro e Companhia das Letras, 1989. p. 30.

⁵⁴⁴ Ibidem. p. 17

um *pulso cerebral* a partir do qual interpretamos os demais ritmos, portanto, nossa base pessoal e interna de leitura rítmica. Escreve Wisnik: “O *ritmo alfa* (situado entre oito e treze hertz) é uma frequência cerebral que, ao que tudo indica, funciona para a nossa percepção como uma onda portadora de ondas, uma espécie de fundo condutor (desaparece no sono profundo e é recoberto por outros ritmos quando a nossa atenção está solicitada, mas é particularmente marcado no eletroencefalograma – quando os olhos estão fechados, mas em vigília, ou quando olhamos sem fixar o olhar).”⁵⁴⁵ Olhos fechados em vigília é um modo preparatório para o sono, presente frequentemente durante a execução do acalanto. Assim, podemos ressaltar a importância da audição das canções de ninar na infância, para o estabelecimento dessa base orgânica rítmica, o *ritmo alfa*, e para o estabelecimento daquela unidade de tempo mais subjetiva, a *duração de presença*.

O gesto cantante do adulto (emissão vocal, percussão da mão sobre o corpo da criança e movimento corporal de embalar) responde, proporcionalmente, ao volume e à velocidade da agitação dispersiva ruidosa infantil, buscando equalizá-los à intensidade e ao andamento do canto. Atingido um acordo entre o adulto e a criança (traduzido em pulsação regular e constância periódica), o canto tende a desacelerar e a diminuir sua intensidade, encerrando-se no silêncio (sono).

José Miguel Wisnik, advertindo o leitor sobre a “margem de ambivalência (ou multivalência)” na qual se situa qualquer atribuição de *sentido* (conotações, significações, campos semânticos) em música, mostra que a “semântica básica” da intensidade musical vincula-se aos “estados de excitação energética”, já que ela é uma informação sobre o “grau de energia da fonte sonora”. Do fortíssimo ao pianíssimo ou, mais ainda, ao silêncio, as gradações apontam para uma menor excitabilidade energética. Acrescenta o autor:

O som que decresce em intensidade pode remeter tanto à fraqueza e à debilitação, que teria o silêncio como morte, ou à extrema sutileza do extremamente vivo (podendo sugerir justamente o ponto de colamento e descolamento desses sentidos, o ponto diferencial entre a vida e a morte, aí potencializados).⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ WISNIK, José Miguel Soares. “Som, ruído e silêncio”. In: *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo: Círculo do Livro e Companhia das Letras, 1989. p. 20.

⁵⁴⁶ Ibidem. p. 23. Todas as citações do parágrafo anterior encontram-se na página 23 da obra referida.

Este “ponto diferencial entre a vida e a morte” é um núcleo central no estudo das canções de ninar.⁵⁴⁷ Ele coincide com as projeções emocionais dos adultos sobre o sono (e o silêncio) infantil. Projeções que oscilam entre o temor de que a criança possa estar morta⁵⁴⁸ e a alegria transbordante pela admiração da vida toda concentrada naquele corpo pequeno, miúdo, ser “pianíssimo” (quando dorme!). O decrescendo de intensidade, que caracteriza os acalantos, leva para o silêncio. Um calar que pode ser compreendido como morte, o fim da energia, ou como sono, fonte dela. Enquanto fonte de energia vital, estado reparador dos sofrimentos, dos desconfortos, das dores e das tristezas cotidianas, o sono revela essa “extrema sutileza do extremamente vivo” de que nos fala Wisnik.

O choro e a agitação da criança pequena são o contratempo existencial a ser organizado no tempo (cotidiano e pulso) do adulto. Ambos pedem continência e precisarão ser calados para o sono. *Calar* – palavra que encerra o “Dorme-nenê” cantado por Dona Terezinha – neste sentido de aquietar, silenciar e emudecer, é o vocábulo que, segundo estudos etimológicos e filológicos, estaria na origem de *acalantar*, como se verá mais adiante.

No capítulo IV, “Boiúna Luna”, de *Macunaíma*, a palavra *acalanto* vem no plural e acompanhada, no texto narrativo que antecede o canto de Maanape, de seu sentido etimológico. Recapitulando: Macunaíma, triste e chorando a perda de Ci, desceu do “açaizeiro de frutas roxas como a alma dele” (p. 25) e foi para junto de seus irmãos. Estes, comovidos e solidários, agem para consolá-lo. As ações de aquecer e de calar, realizadas por Jiguê e Maanape respectivamente, (como se verá adiante) estão implicadas numa discussão antiga a respeito da origem etimológica de *acalantar*.

⁵⁴⁷ A intersecção entre vida e morte é um tema recorrente no presente estudo. Ver tópicos: **III. 3.b. O hum nas canções de ninar; IV. 4. b. Melancolia e terror; IV. 4. Frio e tristeza: motivações melancólicas dos acalantos.**

⁵⁴⁸ É comum pais, familiares e educadores aproximarem-se do berço para verificar os sinais de vitalidade da criança que dorme, através da observação de sua respiração, temperatura e coloração da pele. Lembramos, também, da vinculação antiga entre sono e morte na mitologia grega: *Hýpnos*, personificação do sono, é filho da Noite e irmão gêmeo de *Thanatos*, deus da morte, com quem habita o mundo subterrâneo. “É considerado um deus benéfico, trazendo para os homens o repouso e fazendo-os esquecer a dor.” (PALAZZI, Fernando. *Dizionario Illustrato di mitologia e antichità classiche*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1977. Verbete *Hýpnos*. Tradução da pesquisadora.)

Nas “Canções do berço”, José Leite Vasconcellos apresenta tal etimologia e a polémica sobre ela iniciada no século XIX. O foco da calorosa controvérsia é se acalantar, palavra que aparece escrita, segundo Vasconcellos, “na *Aia Vigilante*, Lisboa 1767, p. 6: “... [o menino] ainda envolto nas mantilhas... se chora, o acalantão... [...]”⁵⁴⁹, deriva do latim *calere* (aquecer) ou, como no espanhol *acallar*, se radicaria em *calar*:

[...] forma que concorre na língua antiga com *acalantar* é *acalantar* (ainda usada na Estremadura), de que se fez o substantivo verbal *acalanto*. [...] O étimo destas palavras não é o latim *calere*, como inexactamente dizem alguns AA.; pois o *L* latino devia sincopar-se, como em *aquécer* = *aqueecer* < *acaecer* = *a-caecer* < *calescere*, ao passo que *acalantar* e *acalantar* têm *L*. O verbo *acalantar* vem de *calar*; o sentido é-nos dado pelo hespanhol *acallar* “*hacer callar* (ordinariamente se dice de los niños)” e pelos textos reunidos nos nossos léxicos”. [...] Já F. Evaristo Leoni, no *Genio da Lingua Portuguesa*, [...] estudou esse processo derivativo, e explicou bem o verbo ‘calentar’ como o derivado de ‘calar’.⁵⁵⁰

E acrescenta em nota de rodapé:

Não me admiro de que Adolfo Coelho não acolhesse no seu *Dicc. Manual* esta explicação de Leoni, porque diz dêle o pior que se pode dizer nas *Questões da Ling. Port.* 1874 [...] chamando-lhe ignorante mal acobertado com erudição de farrapos, ingenuo, etc.; mostra pois que o não leu com atenção, porque não há duvida que, apesar de Leoni pertencer à escola antiga, coligiu na sua obra muitos factos aproveitáveis, como ponderei n’*A Philologia Portuguesa*, Lisboa, 1888. [...] ⁵⁵¹

José Leite de Vasconcellos segue citando outros estudiosos que corroboram sua posição.

A transcrição dessa discussão polémica importa aqui na medida em que se infiltra nos meandros da narrativa que prepara a entrada do acalanto, em *Macunaíma*. Tanto *calar* como *aquecer* se manifestam neste trecho, através das ações dos dois irmãos do herói. Tristes e solidários com ele, ambos agem para amenizar seu sofrimento: Jiguê, o irmão jovem, “animava o fogo da caieira” para aquecer o herói, e Maanape, o irmão mais velho, “engolia as lágrimas”.

⁵⁴⁹ VASCONCELLOS. José Leite de. “Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa”. In: *Opúsculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p. 806. Onde aparece “acalantão”: leia-se “acalantam”, do verbo acalantar.

⁵⁵⁰ Ibidem. pp. 805- 806.

⁵⁵¹ Ibidem. pp. 805- 806.

Metaforicamente “engolir as lágrimas” é *calar*. Maanape calava a própria dor e invocava “os donos do sono” para que calassem a dor de Macunaíma. Assim, *calor* e *calar* são elementos que compõem o contexto narrativo preparatório da entrada do acalanto, aparecendo como dois pilares vinculados, irmãos, que sustentam o acalanto. Mário de Andrade, desta forma, incorporou a discussão etimológica de *acalanto* à sua narrativa poética, contemplando ambos: *calor* e *calar*.

IV. 4. Frio e tristeza: motivos melancólicos do acalanto

IV. 4. a. Em trechos literários de Mário de Andrade

O frio, contrapartida do calor, e a tristeza, a ser calada, tonalizam o clima que envolve o herói e antecede o canto de Maanape. Fisicamente, a temperatura fria do corpo e, psicologicamente, a tristeza de uma alma roxa, espécie de anóxia psíquica por luto amoroso. Mário de Andrade parece esboçar uma ação termodinâmica do canto, em que ele vem para aquecer o que estava frio; literalmente, *fazer calor humano* e, com isso, revitalizar a alma (re-animar).

Há outra composição literária de Mário de Andrade na qual se identifica a presença deste elemento semântico, o frio, impulsionando a criação de um poema-acalanto. Trata-se de *Dois poemas acreanos* – I. *Descobrimento* e II. *Acalanto do seringueiro*, parte final de *Clã do Jabuti* que reúne poesias escritas entre 1924 e 1927:

Dois poemas acreanos

I. Descobrimento

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friume por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus! muito
longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem palido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Êsse homem é brasileiro que nem eu.

II. Acalanto do seringueiro

Seringueiro brasileiro,
Na escuridão da floresta
Seringueiro, dorme.
Ponteando o amor eu forcejo
Pra cantar uma cantiga
Que faça você dormir.
Que dificuldade enorme!
Quero cantar e não posso,
Quero sentir e não sinto
A palavra brasileira
Que faça você dormir...
Seringueiro, dorme...

Como será a escuridão
Dêsse mato-virgem do Acre?
Como serão os aromas
A macieira ou a aspereza
Dêsse chão que é também meu?
Que miséria! Eu não escuto
A nota do uirapurú!...
Tenho de ver por tabela,
Sentir pelo que me contam,
Você, seringueiro do Acre,
Brasileiro que nem eu.
Na escuridão da floresta
Seringueiro, dorme.

Seringueiro, seringueiro,
Queria enxergar você...
Apalpar você dormindo,
Mansamente, não se assuste,
Afastando esse cabelo
Que escorreu na sua testa.
Algumas coisas eu sei...
Troncudo você não é.
Baixinho, desmerecido,
Pálido, Nossa Senhora!
Parece que nem tem sangue.
Porém cabra resistente
Está ali. Sei que não é
Bonito nem elegante...
Macambúcio, pouca fala,
Não boxa, não veste roupa
De palm-beach... Enfim não faz
Um desperdício de coisas
Que dão conforto e alegria.

Mas porém é brasileiro,

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbavas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não dão gosto de amor...
Me sinto bem solitário
No mutirão de sabença
Da minha casa, amolado
Por tantos livros geniais,
"Sagrados" como se diz...
E não sinto os meus patricios!
E não sinto os meus gaúchos!
Seringueiro dorme...
E não sinto os seringueiros
Que amo de amor infeliz...
Nem você pode pensar
Que algum outro brasileiro
Que seja poeta no sul
Ande se preocupando
Com o seringueiro dormindo,
Desejando pro que dorme
O bem da felicidade...
Essas coisas pra você
Devem ser indiferentes,
Duma indiferença enorme...
Porém eu sou seu amigo
E quero ver si consigo
Não passar na sua vida
Numa indiferença enorme.
Meu desejo e pensamento
(...numa indiferença enorme...)
Ronda sob as seringueiras
(...numa indiferença enorme...)

Num amor-de-amigo enorme...

Seringueiro, dorme!
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme!
Brasileiro, dorme.
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme.

Brasileiro, dorme,
Brasileiro... dorme...

Brasileiro... dorme...⁵⁵²

Telê Ancona Lopez compreende estes poemas como “um descobrimento do Brasil por parte do eu lírico, ‘insight’ de dor e espanto [...]”⁵⁵³. Há uma distância geográfica e sócio-cultural que separa o poeta, em São Paulo, do seringueiro, no Acre.

Em *Descobrimento*, a noite, temporalmente a mesma para ambos os homens, desencadeia no poeta a percepção de um Brasil que envolve distância e semelhanças, carências e riquezas.⁵⁵⁴

Se a dimensão espacial aparta o poeta do seringueiro, a temporal os reúne “Na escuridão ativa da noite”. O poeta recolhido em sua casa, na “rua Lopes Chaves”, enxerga o seringueiro que dorme “Na escuridão da floresta”. Ele o descobre. O frio, elemento semântico em foco aqui, como traço que antecede o acalanto, vem explicitado nos terceiro e quarto versos, expondo o estado de espírito do poeta: “De sopetão senti um *friume* por *dentro* / Fiquei *trêmulo*, muito comovido.”⁵⁵⁵

O *r* fraco, consoante vibrante em posição intervocálica nas palavras *friume*, *dentro* e *trêmulo*, marca sonoramente esses versos, reforçando o sentido de frio,

⁵⁵² ANDRADE, Mário de. “Clã do Jabuti”. In: *Poesias completas*. 3ª edição, volume 1. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. pp. 150 a 153. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

⁵⁵³ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Num amor de amigo enorme...”. Texto para o programa “*Stimmen der grünen Hölle – Vozes do inferno – Amazônia deslendada*”. Projeto: Poesia e Música – Sonoridades Brasileiras. Projeto criado por Renato Mismetti e Maximiliano de Brito. Bremen (ALE): Fundação Cultural Apollon Stiftung, 2003. s/p.

⁵⁵⁴ Ibidem. s/p.

⁵⁵⁵ Os grifos são meus.

tremor ou, ainda, de tremer de frio.⁵⁵⁶ Assim, o sema do frio é um dos elementos que prepara a entrada do *Acalanto do seringueiro*. Um canto cujo refrão, segundo Telê Porto Ancona Lopez, “não modula apenas a face, mas o avesso do acalanto. Na gradação que se mostra e na ambivalência da pontuação, alimenta com sutileza um despertar.”⁵⁵⁷ Assim, o *Acalanto do seringueiro* faz abrir os olhos para a “indiferença enorme” e, paradoxalmente, canta para que os olhos se fechem e caiam no estado, também de “indiferença enorme”, do sono.

Despertando e cantando para dormir, o acalanto dos *Poemas acreanos* nasce no poeta que “busca um meio de se chegar”⁵⁵⁸ ao “seringueiro”, aos “gaúchos” e aos “patrícios” distantes; ao “brasileiro” a quem não consegue sentir. Acheço caloroso, “num amor-de-amigo enorme”, que aquece o “friúme... trêmulo” do poeta comovido e o impulsiona a cantar. Revela-se mais uma vez, aqui, aquela ação termodinâmica do canto para dormir; voz cálida que, em *Macunaíma*, aquece a alma roxa do herói sofrido de saudade de Ci, e que, nos *Dois poemas acreanos* aquece o corpo frio e a alma inquieta do poeta que canta para o seringueiro distante dormir.

IV. 4. b. Melancolia e terror

Tal como Mário de Andrade que, em Fonte Boa (AM), foi atraído pelo canto de “uma tapuia adormentando o filho”⁵⁵⁹, Federico Garcia Lorca sentiu-se impelido

⁵⁵⁶ Em “Terapêutica musical”, para apontar as diversas funções e a importância das músicas populares, mesmo as de “aparente estupidez”, Mário de Andrade apresenta o verso de uma modinha que descreve uma cena de embalo e uma versão transformada dela, cantarolada pela cozinheira de sua tia Amélia. O texto da modinha é: “Fui com prantos embalada minha mãe me estremecia.” E a transformação resultou em: “fui comprando num balaio, minha mãe m’ istrimicola.” Nos dois textos aparecem palavras que expressam *tremor*, seja em *estremecia*, seja em *estrimicola*, palavra que manteve no significante a vibração do tremor. Sublinho, ainda, “prantos” que, além de conter o *r* fraco, indica o campo semântico da tristeza/melancolia, tópico que abordarei a seguir. (ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980. pp. 23 e 24.)

⁵⁵⁷ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Num amor de amigo enorme...”. Texto para o programa “*Stimmen der grünen Hölle – Vozes do inferno – Amazônia deslendada*.”. Projeto: Poesia e Música – Sonoridades Brasileiras. Projeto criado por Renato Mismetti e Maximiliano de Brito. Bremen (ALE): Fundação Cultural Apollon Stiftung, 2003. s/p.

⁵⁵⁸ Ibidem. s/p.

⁵⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980. p. 184.

a recolher canções de ninar espanholas, depois de ouvir o canto de uma mulher andaluza embalando seu filho:

Há alguns anos, passeando pelas imediações de Granada, ouvi uma mulher do povo cantar enquanto fazia seu filho dormir. Sempre notara a aguda tristeza das canções de ninar em nosso país, mas nunca senti essa verdade tão concreta como naquela ocasião. Ao me aproximar da cantora para anotar a canção, observei que era uma bela andaluza, alegre e sem o menor traço de melancolia; uma tradição viva operava nela, e a mulher cumpria seu mandato fielmente, como se escutasse as velhas vozes imperiosas que continuavam no fluxo de seu sangue. Desde então, procurei recolher canções de ninar em todos os lugares da Espanha; quis saber como as mulheres de meu país adormeciam seus filhos, e ao fim de um tempo, recebi a impressão de que a Espanha usa suas melodias de mais acentuada tristeza e seus textos de expressão mais melancólica para moldar o primeiro sonho a seus filhos.⁵⁶⁰

Embora Lorca atribua essa tristeza à criação das canções por mulheres pobres, para as quais os filhos seriam um peso⁵⁶¹, podemos afirmar que a tristeza está entre os sentimentos predominantes no período pós-natal. A mãe entristece, também, com o nascimento de um filho. O tom do período puerperal é melancólico e a melancolia tem alguma finalidade aí. A tristeza é um sentimento que recolhe, interioriza, por isso atua facilitando um estado de concentração necessário para cuidar do nenê. Sem a tristeza, a alegria pelo nascimento permaneceria desponderada e se tornaria eufórica – dispersão. Mas de onde vem essa tristeza? Ela se segue à despedida que o nascimento inicia: o parto separa os corpos definitivamente. A mãe, ferida em seu útero, lá onde a placenta, órgão intermediário, se desprende, ressentindo-se da “ida” do filho para o mundo. O parto inaugura um encontro e, simultaneamente, uma despedida. A mãe não apenas se ressentindo com essa despedida, mas pressentindo outra: a morte do filho. Pois, na separação dolorida e definitiva dos corpos está um dos pontos de intersecção entre

⁵⁶⁰ LORCA, Federico García. “Canções infantis”. In: *Conferências*. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. pp. 85 e 86. A Conferência sobre as canções de ninar espanholas foi proferida por Lorca, em 13 de dezembro de 1928, na Residência de Estudantes, em Madri.

⁵⁶¹ Escreve Lorca: “Não devemos esquecer que a canção de ninar foi inventada (e seus textos expressam isso) pelas pobres mulheres cujos filhos são um peso, uma cruz pesada com a qual muitas vezes não podem. Cada filho, em vez de ser uma alegria, é um desgosto, e, naturalmente, elas não podem deixar de cantar os desenganos da vida, mesmo que em meio ao amor. Há exemplos exatos desse ressentimento contra o filho que chegou. Ainda que a mãe o queira, ele não deveria ter chegado de modo algum.” (LORCA, Federico García. Op. Cit.. pp. 88, 89)

nascimento e morte. O poema “A mulher e o seu menino”, de Cecília Meireles, expressa o tema dessa dor temida de perder um filho:

A mulher e o seu menino

Mulher de pedra,
que é do menino
que houve em teu doce
braço divino,
nesse teu braço
que ainda está preso,
plácido e curvo,
à eterna idéia
de um vago peso?

“Vento do tempo
me estremeceu:
ele era pedra
da minha pedra,
mas nunca soube
se era bem meu.

Vento do tempo
passou por mim:
foi-se o menino,
deixou-me assim.
Foi sem palavras.
Tão pequenino,
que ia falar?
Talvez soubesse
para onde é que ia...
Eu não conheço
senão meu peito:
há outro lugar?

Têm vindo coisas:
não sei que são.
Coisas que cantam,
coisas que brilham.
Mas ele, não.
E era tão feito
só de ficar
que, embora longe,
sinto-o comigo:
meu braço é sempre
sua cadeira,
todo meu corpo
seu espaldar.”

Mulher de pedra
que é do menino?

“Vento do tempo
quebrou meu seio
para o arrancar.
A mim, deixou-me.
A ele, levou-o.
(Há algum lugar?)

Desde o Princípio,
comigo vinha.
Meu Nascimento
nele nasceu.
Foi-se – por onde? -
tudo que eu tinha.

Ele era pedra
da minha pedra,
porém é certo
que nunca soube
se era bem meu...”⁵⁶²

A linha do pressentimento da morte do filho é uma possível compreensão da presença de figuras aterrorizantes nas cantigas de ninar.⁵⁶³ Algumas reflexões já realizadas nesta pesquisa pedem uma importante observação: a canção de ninar não se origina apenas na relação mãe-filho ou pai-filho; é muitas vezes na ausência física da mãe e do pai, quando outros adultos acalantarão a criança, que a cantiga se faz necessária e, por vezes, apresenta certo julgamento, mais ou menos hostil, em relação ao afastamento dos pais.

O cotejo entre duas quadras cantadas para adormecer crianças, quadras da tradição popular, permite identificar tal variação no grau de hostilidade do(a) cantor(a) em relação à ausência, neste caso, materna:

Dorme nenê
Que a Cuca vem pegar
Papai foi na roça
Mamãe já vem já.⁵⁶⁴

E,

⁵⁶² MEIRELES, Cecília. “A mulher e o seu menino”. In: *Obra Poética: Vaga música*. Volume Único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972. pp. 213 e 214.

⁵⁶³ Consideramos também a possível semelhança entre as figuras atemorizantes das cantigas de ninar (Cuca, Bicho-papão, Boi-da-cara-preta, Tutu-marambá e outros) e as das histórias infantis (lobo, bruxa, monstros e outros), enquanto elementos organizadores da experiência do medo infantil e adulto também.

⁵⁶⁴ Quadra do repertório lembrado pela pesquisadora.

Cale a boca, menininho,
Tua mãe foi passear
Quem tem filhos não passeia
pro menino não chorar.⁵⁶⁵

Na primeira quadra, o breve retorno da mãe é anunciado e enfatizado pela repetição do adjunto adverbial *já* (“mamãe já vem já”). Na segunda, o julgamento hostil em relação à mãe (que “foi passear”) se constrói através de uma sintaxe de finalidade (“quem tem filhos não passeia” / para que o menino não chore) que sutilmente estabelece uma causalidade: “tua mãe foi passear” / por isso você, “menininho”, chora. Entre uma e outra quadra evidencia-se a variação da hostilidade e culpabilização de quem canta em relação ao afastamento materno da criança que deve dormir. E vale observar que, embora a Cuca apareça e ameace a criança na primeira canção, a relação do cantor com a mãe ausente é mais tranquila nela do que na segunda canção.

Retomo, agora, a *Conferência* de Federico Garcia Lorca porque, ao investigar o Bicho Papão, ele ultrapassa o limite das circunstâncias maternas e revela algo mais universal do espanto humano diante do desconhecido:

A força mágica do bicho-papão está precisamente em sua ausência de forma. Nunca pode aparecer, ainda que ronde os quartos. E o delicioso é que se segue invisível para todos. Trata-se de uma abstração poética, e, por isso, o medo que produz é um medo cósmico, um medo no qual os sentidos não podem colocar seus salvadores limites, suas paredes objetivas que defendem, dentro do perigo, de outros perigos maiores, porque não tem explicação plausível.⁵⁶⁶

Não há explicação plausível, está fora do plano meramente racional, guarda uma obscuridade própria ao mundo subterrâneo, campo misterioso onde vingam fantasias e pressentimentos. Abstração poética, por isso capaz de despertar um medo cósmico... A experiência do infinito, do ciclo: nascimento e morte. T. S. Eliot, no poema “*Journey of the magi*” (1927) expressa esse campo temático em que a morte e o nascimento se sobrepõem:

⁵⁶⁵ Quadra recolhida por Veríssimo de Melo, ouvida sua mãe, em Natal (RG). (MELO, Veríssimo de. *Folclore brasileiro – Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1977).

⁵⁶⁶ LORCA, Federico García. “Canções infantis”. In: *Conferências*. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 92.

[...]
*This: were we led all that way for
 Birth or Death? There was a
 Birth, certainly,
 We had evidence and no doubt,
 I had seen birth and death
 But had thought they were different
 This Birth was
 Hard and bitter agony for us, like Death,
 our death.[...] ⁵⁶⁷*

A potencialidade humanizadora da melancolia (expressão do ressentimento) e das figuras terrificantes (expressão do pressentimento) das cantigas de ninar reside na possibilidade de religar nascimento e morte, refazer o ciclo.⁵⁶⁸

Florestan Fernandes intuiu essa potencialidade humanizadora da canção de ninar. No princípio da década de quarenta iniciou o estudo dessas cantigas. Suas reflexões, além de capítulos acadêmicos, foram publicadas como artigos na imprensa⁵⁶⁹, o que indica uma intenção de divulgação em mais larga escala de suas conclusões. Em 1958, portanto quase duas décadas depois de ter iniciado seu estudo, concluiu o capítulo “Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar” (1958) com uma previsão fundada na constatação de que ocorria, naquele período, uma transição do uso de “técnicas tradicionais” de tratamento à criança, que incluem a canção de ninar, por “técnicas racionais”⁵⁷⁰, que se baseavam na redução da dependência da criança em relação ao adulto e na diminuição de contato entre eles. Escreveu sobre os efeitos da adoção dessas “técnicas racionais”:

⁵⁶⁷ ELIOT, T. S. “Journey of the magi”. *Poèmes 1910-1930*. Paris: Editions du Seuil, 1947. Texte anglais présenté et traduit par Pierre Leyris, p. 194. “Isto: todo esse caminho, nós o fizemos para/ um Nascimento ou uma Morte? Houve um/ Nascimento, certamente/ Nós tivemos evidência e nenhuma dúvida,/ Eu vi nascimento e morte/ mas acreditava que eles fossem diferentes/ Este Nascimento foi/ uma amarga e dolorosa agonia para nós, como Morte/ nossa morte.” (Tradução realizada pela pesquisadora.)

⁵⁶⁸ Sobre o tempo cíclico, ver tópico III. 1. e. **Os pássaros e a coruja nas culturas indígenas da região amazônica.**

⁵⁶⁹ FERNANDES, Florestan. “O uso das cantigas de ninar” (28 de setembro/1957); “O significado das cantigas de ninar” (05 de outubro/1957); *A função social das cantigas de ninar* (12 de outubro/1957); *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo.

⁵⁷⁰ Suponho que Florestan Fernandes esteja se referindo, por exemplo, às condutas de não pegar a criança no colo, de deixá-la chorar no berço para que se habitue a dormir sozinha. A “técnica tradicional” seria mais afetiva e acolhedora, enquanto que a “racional” teria a intenção premeditada de criar crianças mais independentes, que soubessem adormecer sozinhas, sem o recurso do canto, do colo e da proximidade do adulto.

É presumível que esse novo padrão de tratamento da criança contribua para despertar o sentimento de insegurança e ansiedade. Mas, parece que ele intensifica a formação de atitudes egoísticas e agressivas, naturalmente necessárias em uma ordem social na qual a competição está se tornando cada vez mais individualista e intensa.⁵⁷¹

“Atitudes egoísticas e agressivas” que marcam as diversas formas de violência nos nossos dias e que são próprias a uma ordem social individualista, em que predomina o eu em detrimento do nós. Será que a canção de ninar nascida e atualizada no contato íntimo entre adulto e criança, forma de comunicação entre eles, canto que conduz à entrega mútua em confiança (versus o medo) ao sono, não revela e exercita esse nós?⁵⁷² Além disso, “insegurança e ansiedade” são importantes componentes de quadros psiquiátricos das últimas décadas: a síndrome de pânico e a hiperatividade infantil. Insegurança e ansiedade que se originam no nosso medo, de viver e de morrer. Medo mal tratado e enquadrado clinicamente! Será que as figuras atemorizantes das cantigas de ninar, as cucas, os tutus, os bois da cara preta cuidavam melhor dos nossos medos primeiros: o de morrer e o de viver? Medos humanos impossibilitados de formulação pelas crianças de colo, mas antecipados por suas mães. A mãe sabe que ao dar a luz “perde” seu filho, ele parte. Ela pressente visceral e intimamente que conceber, gerar e partejar esse filho não é apenas presentear a vida com mais vida – a dele, a dela e de toda a humanidade. A mãe puérpera sabe que nasceu mais um mortal e chora “antes” (d)a dor⁵⁷³. No corpo nu e aparentemente frágil do recém-nascido, no coto umbilical – marca de experiência de transição, a mãe pressente a morte do filho, antes dele e por ele. Acompanhá-lo em seu crescimento e protegê-lo,

⁵⁷¹ FERNANDES, Florestan. “Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar”. In: *Revista Brasileira*. Número 16. São Paulo: março-abril de 1958. p. 75.

⁵⁷² A função de mediação da canção de ninar é foco desse estudo, não apenas no plano da relação adulto/criança, mas enquanto fenômeno literário que conta com o (en)cantador/(en)cantado, que ocorre na transição da vigília/sono, (claro/escuro, aberto/fechado, dia/noite, íntimo/público, consciência/inconsciência) e na transição entre gerações (passado/futuro, novo/velho, repetição/renovação).

⁵⁷³ No item “A ordem do trágico” do capítulo “A mulher como protagonista”, Adélia Bezerra de Meneses mostra, através da canção “Meu Guri” de Chico Buarque, esse estado pungente de antes da dor: “[...] em ‘Meu Guri’ (a dor) é mostrada em véspera, no estágio absolutamente anterior ao seu deflagrar. A ‘ironia’: o mais cruel dos tropos. ‘Meu Guri’ devassa o momento – álgido – ‘antes’ da dor, e enfoca a questão da impossibilidade de consciência e da ingenuidade, fruto da alienação humana.” (MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 2ª edição, p.63). ANEXO V: I. LETRA DE “MEU GURI”- CHICO BUARQUE.

necessária e primeiramente, obriga a reconhecê-lo mortal. E isso não é exclusividade materna; o adulto que cuida da criança pequena teme por ela para poder protegê-la.

Há três possibilidades diante desse pressentimento: se a mãe o negar, fará daquele pequeno ser humano, pateticamente, um objeto desvitalizado, boneco(a) vestido(a) de azul ou de rosa, aniquilação psíquica para livrar-se dessa dor de ver antes. Se a mãe assustada ao extremo psicotizar, pode chegar, tragicamente, a cometer infanticídio ou suicídio para acabar de vez com essa dor “mostrada em véspera”. Mas, ao se dispor à difícil tomada de consciência e ao consentimento da condição de mortalidade do filho, a mãe torna-se capaz de converter a dor em gesto de amor.

A canção de ninar, ao tematizar esses terrores, através de figuras assustadoras e também através de figuras protetoras (religiosas e parentais) atua como recurso organizador para essa experiência primeira de medo da morte. Não apenas “quem canta seus males espanta”: quem canta cuida bem dos temores e terrores que a nossa condição de mortais e vivos nos impõem e que, no nascimento de um novo ser humano, se apresentam (se escancaram) a nós. Cantar cantigas de ninar é, pois, transformar o medo da morte pressentida em gesto de amor e cuidado com a vida e suas fragilidades. Na música de Caetano Veloso:

O samba é pai do prazer
o samba é filho da dor,
um grande poder transformador.⁵⁷⁴

...ao que tudo indica, a canção de ninar também é mãe do prazer, filha da dor, “um grande poder transformador”.

Mário de Andrade e Federico Garcia Lorca, ambos atraídos pelo canto feminino da mãe, tapuia ou andaluza, que adormece o filho. Canto irresistível, ao que parece. Que canto é esse? De onde tão intenso magnetismo? A palavra cantada, pronunciada por uma mãe sensibilizada pelo nascimento e parto, dotada de pressentimentos e pró-vidências, é mágica? Experimenta as extremidades da existência humana? Religa o começo ao fim, o nascimento à morte? Palavra com

⁵⁷⁴ VELOSO, Caetano. “Desde que o samba é samba”. In: GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Nas nuvens, Polygram, WR; 1993. CD. faixa 12.

peso religioso? É uma palavra eficaz, capaz de instituir um mundo simbólico? Funda o humano? Nesse sentido, humaniza?

Estudar as canções de ninar, além de irresistível, é também imprescindível. Já nos aconselhava Sócrates, no seu diálogo com Cebes sobre o medo da morte, que carregamos desde a infância:

- Admitamos que dentro de cada um de nós há uma criança a que estas coisas fazem medo. Por isso, esforça-te para que essa criança, convencida por ti, não sinta diante da morte o mesmo medo que lhe infundem as assombrações.
- Mas é preciso então – replicou Sócrates – que lhe façam encantamentos todos os dias, até que as encantações o tenham libertado disso uma vez por todas!
- Mas Sócrates, onde poderemos encontrar, contra esse gênero de terrores, um bom encantador, uma vez que estás prestes a deixar-nos?
- ... Dirigi vossa busca por entre todos esses homens, e na procura de um tal encantador, não poupeis trabalhos nem bens, repetindo convosco, a cada momento, que nada há em que possais com mais proveito gastar vossa fortuna.⁵⁷⁵

Adélia Bezerra de Meneses, no capítulo “Sonho e Literatura, Mundo Clássico” do livro *As portas do sonho*, cita este trecho do diálogo entre Sócrates e Cebes para ressaltar o reconhecimento do poder curativo da palavra, desde a Grécia Antiga. E acrescenta duas notas de rodapé: uma em que apresenta a etimologia de “encantador: do radical de *epodein*, de *epi* + *odein*: literalmente, ‘cantar sobre’”⁵⁷⁶; e a outra, em que brinca sutilmente com os “fregueses” da Psicanálise, apontando-lhes, nesse trecho, o respaldo helênico para o investimento de seus “trabalhos”, “bens” e “fortuna”, nos seus tratamentos psicanalíticos.

O encantador, aquele que “canta sobre” e cura/cuida através disso, penetra a imagem do sábio e do adivinho na Grécia Antiga, do psicoterapeuta na modernidade, do xamã e do pajé nos seus grupos étnicos, do curandeiro e da benzedeira na medicina popular, e, em todos os tempos e lugares, da mãe e do pai, genitores, cujo canto para dormir não apenas cura/cuida da agitação do filho insone, mas cura/cuida dos seus próprios assombros e temores de viver e de

⁵⁷⁵ PLATÃO. *Diálogos (O Banquete, Fédon, Sofista, Político)*. Os Pensadores. 1ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1972. pp. 87,88. (Fédon, 77e).

⁵⁷⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 25.

morrer (res)suscitados pelo nascimento da criança⁵⁷⁷. O acalanto, palavra cantada para acalmar e adormecer, cultiva o solo-língua sobre o qual o humano, capaz de encantar e necessitante de encantamento “todos os dias”, se fundamenta.

IV. 4. c. As tristezas do cantor de acalanto: exemplos da pesquisa de campo e discográfica

A expressão “padecendo saudades de Ci” (p.25), na primeira linha do capítulo IV de *Macunaíma*, revela o estado adoecido do herói e um duplo sentido das saudades sofridas: a dor causada pela perda da “companheira inesquecível” (p. 25), Ci, e, no nível do significante, as saudades de si mesmo. O acalanto é o modo de apaziguar seu choro – espécie de medicação calmante para esse estado de padecimento causado por faltas definitivas (luto). Macunaíma sentia a dor da saudade, mas era Maanape quem, solidário com ele, “engolia as lágrimas” (p. 25) e cantava para adormecê-lo.

Em várias situações de pesquisa de campo as(os) cantoras(es), ao gravarem o acalanto lembrado, sinalizavam conter um choro. O cantor parece “calar” em versos a dor que sente. Foco, então, as dores do(a) cantor(a) de acalanto, especialmente porque suspeito que estas dores caladas em versos imprimem também o caráter melancólico dos acalantos.

Se o dormir pede uma entrega ao sono, o ato de colocar uma criança para dormir implica em desligar-se dela, entregá-la ao sono. Ocorre aí uma despedida. As despedidas ativam um núcleo psicológico de saudades que, em geral, ultrapassa os limites da despedida imediatamente vivida, neste caso, a despedida da criança prestes a adormecer. O adulto envolvido na cena de embalo pode, por exemplo, projetar-se retrospectivamente na criança pequena e encontrar nela, também, uma parte perdida de si mesmo; experimenta, mais ou menos conscientemente, uma saudade da própria infância. Saudades de si. Além disso, retomo aqui um ponto abordado no item anterior. Apontou-se lá que o nascimento é uma experiência visceral de separação; ele determina o distanciamento definitivo entre dois corpos,

⁵⁷⁷ Essas agitações psíquicas pós-natais são mais evidentes nas mães, mas não exclusivas a elas. Os pais também as manifestam à sua maneira. Vale ponderar que a grande parte dos acalantos autorais divulgados por gravadoras foram compostos por pais.

o materno e o infantil e, com isso, mobiliza o núcleo existencial da morte. Assim, nascimento e morte são experiências radicais de separação e a distância definitiva que se sucede gera a dor da falta, o desejo do reencontro, a saudade enfim. Da mesma maneira que a separação física de corpos, o sentimento de saudade habita essas extremidades da vida (nascimento e morte) e os rituais, mais ou menos longos, de colocar crianças pequenas para dormir.

O adulto que canta, embalando uma criança, encontra, na canção de ninar, uma oportunidade de expressão de suas saudades, dores, faltas, ausências e distâncias, assim como um espaço para manifestação de seus desejos de proximidade, de reencontro, de complementaridade e de acolhimento. O fato de a criança pequena ser um *ouvinte profundo* entregue ao som, *ouvinte cúmplice* que guarda segredo pela própria condição infante, amplia o espaço de liberdade de expressão do adulto. Nesse sentido, o ato de cantar cuida das dores do próprio cantador e não apenas das dificuldades de sono da criança pequena.

Canta Dona Conceição, moradora de uma cidade mineira (MG), mãe da Aparecida e avó de duas crianças, em idade escolar:

Dorme menininha⁵⁷⁸

Dorme menininha
Dorme meu amor
Dorme queridinha
Dorme minha flor.

Dorme, dorme assim
Dorme sossegada
Bem juntinho a mim
Ôh filhinha amada.⁵⁷⁹

Ao cantar esse “Dorme-nenê”, denominação que foi utilizada pela própria cantora⁵⁸⁰, Dona Conceição “calou” um choro iminente durante a gravação. O

⁵⁷⁸ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 25.

⁵⁷⁹ Canção gravada em entrevista com Dona Conceição. Cidade mineira (MG), janeiro de 2007. Transcrição feita pela pesquisadora. Por conter depoimento pessoal, optou-se, neste caso, pela substituição de informações que identifiquem a entrevistada: nome, local, data são fictícios.

momento forte desta contenção se deu ao cantar o verso “Bem juntinho a mim”, expressão clara da proximidade física entre a mãe cantora e a “filhinha amada”.

Transcreverei alguns trechos do depoimento que acompanhou a gravação das canções⁵⁸¹. Tais trechos nos permitem não apenas compreender o choro “calado”, mas exemplificar a presença e a ativação, através do canto do “Dorme-nenê” recordado, daquele mencionado núcleo existencial da morte (campo das faltas definitivas, das perdas, das saudades, etc). Este, talvez, um dos possíveis elementos geradores das tonalidades melancólicas do acalanto, como apontei anteriormente.

Dona Conceição é uma senhora alegre, que conhece muitas canções, sabe “puxar versos”, gosta de cantar e de ensinar os cantos e os movimentos das brincadeiras e das cantigas de roda. Ainda hoje, mesmo aposentada, muitas vezes é chamada por crianças e por colegas, para cantar e brincar de roda e é solicitada a ficar com crianças à noite, quando seus pais saem. Dona Conceição conta que sempre gostou de cantar:

A gente cantava qualquer verso prá menino dormir, de cantiga de roda mesmo. De Dorme-nenê é só aqueles que cantei [...] A gente cantava um monte, sim, prá menino dormir. Eu cantei demais. Porque mamãe tinha menino demais. O povo falava que eu ia ficar torta de olhar menino. Eu olhava menino demais. O povo ia, falava que eu ia, ia ficar até torta de tanto carregar menino. O povo falava: Dona Conceição vai ficar torta de carregar menino de lado.

Respondendo à pergunta de quando e onde aprendera a canção “Dorme menininha”, Dona Conceição relatou que com 16 anos foi trabalhar na casa de um casal de professores, em uma cidade vizinha, para cuidar da filha recém-nascida deles. Chegou ao seu novo emprego antes da volta da sua patroa da maternidade.

⁵⁸⁰ “Dorme-nenê” é a denominação mais frequente para esta modalidade de canção nos municípios mineiros. Ela se estabelece pela presença e repetição da forma imperativa do verbo dormir nos textos das canções. Esse Dorme-nenê, pela repetição de “dorme”, ilustra bem isso. Vale lembrar aqui também da canção “Dorme”, de Arnaldo Antunes, em que os versos são todos compostos por um substantivo com função vocativa e o verbo dormir na forma direta e imperativa: “Para-raio, dorme/Temporal, dorme//Vaga-lume, dorme/Abajur, dorme//Ambulância, dorme/Camburão, dorme//Travesseiro, dorme/ Meu amor, dorme// Luiz Gonzaga, dorme/ Luz do céu, dorme//Sentinela, dorme/ General, dorme//Caravela, dorme/Carnaval, dorme//Candelária, dorme/Candomblé, dorme//Cambalhot, dorme/Bambolê, dorme//Pensamento, dorme/Sensação, dorme// Amanhã, dorme.” Texto extraído do encarte do CD *Canções de Ninar*. (Cf. **Discografia**). ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 26.

⁵⁸¹ Dona Conceição lembrou-se de duas canções, a transcrita acima e a seguinte: “Dorme menininho/ papai tem o que fazer/ mamãe foi lavar roupa/ e costura por coser.”

Descreveu a cena do primeiro embalo da menina pela mãe, cena na qual Dona Conceição conta ter se identificado com a nenê:

- Onde a senhora aprendeu essa música?
- Na casa dessa dona que ganhou essa menina, que tava no hospital. Quando ela chegou do hospital, eu já tava lá. Ela é mulher professora, sabe? O marido, professor. Então, a primeira vez que ela foi fazer a menina dormir, né? É, a menina nem sabia nada que tinha lá. Na caminha. Ela deitada com a menina e cantando. Eu falei: “Ah, assim que eu tô” [Dona Conceição ri e bate palma]... e era assim mesmo. Gostei demais daquela casa. A menina ficou agarrada demais comigo e eu fiquei garrada com ela. E, quando eu saí, até sonhei, gostava demais dela.
- Desde lá a senhora já gostava de criança?
- Nossa menina! Antes disso eu já trabalhei numa casa de sete crianças, gostava de todo mundo e eles de mim. É, eu já trabalhei demais na casa de criança... é, eu, toda vida, eu gostei demais de menino. E o que é... por tanto eu gostar, eu tinha vontade de casar e ganhar dez filhos [sorriu]. Ganhei cinco, escapou só uma. É só uma: Aparecida. É sim, foi promessa que eu fiz, que ela chama Aparecida, foi promessa que eu fiz, que eu pedi a Nossa Senhora de Aparecida que me ajudasse, que ao menos um filho escapasse. Se fosse homem eu punha nome que levasse Aparecido e se fosse menina, Aparecida. Aí tem ela. À Nossa Senhora que pedi. Foi... Muita fé. Cê vê que, depois dela, nunca arrumei nenhum, né?
- E para os netos? A senhora cantava para eles dormirem?
- Esses meninos de Aparecida, óh. Quando Aparecida chegava do hospital com eles, esses meninos não ficavam com ela. Eu punha minha cama no chão, que a deles era pequena. Eu punha a cama no chão, deitada. Eles dormiam tudo aqui em cima de mim, óh! [mostrando o colo e o ventre] Dormia a noite inteirinha, no colo, eu ninando, ninando... Até hoje, quando eu pego menino, é assim, né? Ninando, ninando e cantando, né?⁵⁸²

Este depoimento deixa transparecer o que estava contido e calado no verso “Bem juntinho a mim” que, parece, guardava as dores das saudades colecionadas ao longo da vida de Dona Conceição: como filha que “olhou” os muitos meninos da mãe e que temeu “entortar o corpo” – conforme os alertas do “povo”; como moça jovem trabalhando em casa de família, cuidando de crianças, “garrando-se” a elas e criando vínculos com suas patroas-professoras, e depois desligando-se dos empregos; como mãe que queria ter tido muitos filhos e não pode; e, como devota de Nossa Senhora Aparecida a quem entregou seus sofrimentos e seus desejos mais profundos. Além disso, o verso “Bem juntinho a mim” faz recordar a

⁵⁸² Depoimentos de Dona Conceição para a pesquisadora. Cidade mineira, 2007. Transcrição feita pela pesquisadora.

filha Aparecida que “escapou” (não foi para longe dela, ficou pertinho, “juntinho”) e os netos que ninou sobre o seu corpo: linhagem comemorada.

Saindo dessa dimensão mais íntima e caseira, em que registramos o “Dorme menininha”, para uma dimensão mais pública da música popular brasileira, podemos citar a canção “O filho que eu quero ter”, de Vinícius de Moraes e Toquinho, interpretada por Chico Buarque de Holanda, no LP *Sinal Fechado*. Ambas pertencem ao campo da música popular brasileira, sendo que a primeira inclui-se no âmbito da música anônima tradicional da infância, canção de domínio público, difundida oralmente, transmitida de geração em geração; e a segunda inclui-se no âmbito da produção artística, canção registrada, de autoria definida, gravada e difundida por meios eletrônicos. Mesmo nessa situação, de distância física entre o cantor e o ouvinte, transmissão mediada, identifica-se a dor do cantor: “O filho que eu quero ter” é um acalanto gravado no LP que traz a marca da resistência de Chico Buarque à censura política que o obrigava a calar como compositor. Em *Sinal Fechado*, Chico interpreta apenas canções de outros compositores, pois as suas estavam no alvo da censura do governo militar. “Acorda amor” é a única canção de sua autoria, mas atribuída a nomes fictícios, Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, inventados por ele para driblar a censura. Por imposição política, o intérprete compôs caladamente “Acorda amor”, narrando um pesadelo (“Acorda, amor/ eu tive um pesadelo agora [...]”⁵⁸³), e vingou, no sentido de fazer valer, a criatividade artística podada cantando “O filho que eu quero ter”. Trata-se de uma canção que narra não mais um pesadelo, mas, agora, “um sonho lindo de morrer” e que parece fazer do acalanto um ícone musical da resistência da criatividade, da insistência do novo e da persistência do sonho motivador:

⁵⁸³ Informações obtidas através de consulta ao site oficial de Chico Buarque de Holanda: www.chicobuarque.com.br/ Acesso em março de 2011. ANEXO V: II- LETRA DE “ACORDA AMOR”- CHICO BUARQUE.

O filho que eu quero ter⁵⁸⁴

É comum a gente sonhar, eu sei,
quando vem o entardecer.
Pois eu também dei de sonhar
um sonho lindo de morrer.

Vejo um berço e nele eu me debruçar
com o pranto a me correr.
E assim chorando acalantar
o filho que eu quero ter.

*Dorme meu pequenininho.
Dorme que a noite já vem.
Teu pai está muito sozinho
de tanto amor que ele tem.*

De repente o vejo se transformar
num menino igual a mim,
que vem correndo me beijar,
quando eu chegar lá de onde vim.

Um menino sempre a me perguntar
um porquê que não tem fim.
Um filho a quem só queira bem
e a quem só diga que sim.

*Dorme menino levado.
Dorme que a vida já vem.
Teu pai está muito cansado
de tanta dor que ele tem.*

Quando a vida enfim me quiser levar
pelo tanto que me deu,
sentir-lhe a barba me roçar
no derradeiro beijo seu.

E ao sentir também sua mão vedar
meu olhar dos olhos seus,
ouvir-lhe a voz a me embalar
num acalanto de adeus...

*Dorme meu pai sem cuidado.
Dorme que ao entardecer
teu filho sonha acordado,
com o filho que ele quer ter.*⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 27.

⁵⁸⁵ “O filho que eu quero ter”. Vinícius de Moraes e Toquinho. In: HOLANDA, Chico Buarque de. *Sinal Fechado*. Rio de Janeiro: Estúdio Phonogram, 1974. LP. Lado A. Faixa 4.

Um conjunto de elementos nos permite considerar esta canção como um acalanto: o seu andamento lento; as articulações sonoras ligadas e contínuas; a repetição de seu desenho melódico a cada estrofe⁵⁸⁶; a presença de um refrão inserido a cada duas estrofes e iniciado pelo verbo “dormir” na forma imperativa do discurso direto, “dorme” (ênfático no segundo verso de cada estrofe-refrão); a presença de palavras e motivos comuns nas canções de ninar (exemplo: berço, acalantar, embalar, acalanto, o entardecer e a noite que chega, o choro, o pranto, a voz que embala, o derradeiro beijo); e a construção poética que promove, semanticamente, no final da canção, um retorno ao seu princípio: ao entardecer (teu filho/eu) sonhar acordado com o filho que (ele/eu) quer ter.

A primeira estrofe abre a canção já anunciando o seu fim. Ela apresenta a voz poética (“eu sei”, “eu dei de sonhar”), o tempo poético (“quando vem o entardecer”), a ação “comum” de “sonhar” e o conteúdo a ser cantado (“um sonho lindo de morrer”). Esse último verso gera uma ambiguidade entre o sonho com o filho e/ou com a morte que se quer ter (a morte de uma figura de pai começa a se delinear a partir da sétima estrofe). O verso “Vejo um berço e nele eu me debruçar” abre a primeira vertente de significação (sonho com o filho) e o verso “Quando a vida enfim me quiser levar”, a segunda (sonho com a morte). Assim, o verso “um sonho lindo de morrer” guarda um dos sentidos chave do poema. É uma unidade estética que aponta para o aspecto cíclico do tempo, desprende o ouvinte da linearidade cronológica (nascer/início e morrer/fim) e o insere na radicalidade do sonho (“quero”, “sonhar”, “sonho acordado”) como motivação fundante da vida humana e do canto poético. Brotando do sonho – essa raiz comum à vida humana e à poesia – o acalanto, formulado em cada estrofe-refrão de “O filho que eu quero ter”, e variando de canção de berço (canção cantada por um pai debruçado sobre o berço) a “acalanto de adeus”, torna-se um ícone musical de persistência do sonho, de insistência do novo e da resistência da criatividade.

Os elementos exteriores à canção cantada por Dona Conceição (seus depoimentos pessoais) e à canção cantada por Chico Buarque (as informações

⁵⁸⁶ Esta canção é composta por nove estrofes organizadas em: 1, 2, 3 = refrão, 4, 5, 6 = refrão, 7, 8, 9 = refrão. As estrofes-refrão estão destacadas em itálico e, embora variem quanto ao texto, seguem um mesmo desenho poético e melódico. As estrofes 1, 2, 4, 5, 7 e 8 possuem a mesma linha melódica.

históricas sobre o LP *Sinal Fechado*) revelam as “dores” desses cantores e intérpretes de acalantos. Na interpretação da primeira canção, o que foi calado aparece no (in)verso da dor da saudade: “Bem juntinho a mim”, momento emocionado da *performance* de Dona Conceição. Na segunda, o tom melancólico parece ser intenção estética de interpretação de Chico Buarque para um texto no qual se explicita: o “pranto”, o choro, a solidão, o cansaço, a “tanta dor”, o “entardecer” e o “adeus” de quem canta. Ambas análises reforçam nossa observação do acalanto como espaço de expressão dos sofrimentos do cantor, mas as canções não param aí: veiculam alguma coisa da “garra” de viver, ou do “garradinho” no viver, porque dão voz aos sonhos – filhos e filhas – que querem ter.

IV. 4. d. Algumas reflexões breves de Mário de Andrade sobre a tristeza

Em “Terapêutica musical”, Mário de Andrade nos fala da música apacando as “tristuras do mundo”. Ao comentar elogiosamente a imagem criada por Ernest Britt (*A lira de Apolo*, 1931), de que o ser humano seria como um “acorde de sétima dominante”⁵⁸⁷, que busca a sua resolução num acorde perfeito, Mário escreve:

Si non è vero... fique pelo menos a metáfora admirável, pela qual estas mesmas pesquisas incertas, em que o homem busca na música o remédio para suas dores físicas e morais, provam que somos verdadeiramente uma sétima dominante, essa dissonância, essa insatisfação, este anseio insofrido, sempre em busca de um acorde perfeito, duma resolução final que aplaque duma vez as tristuras do mundo.⁵⁸⁸

A música pode responder terapeuticamente aos friúmes, tremores, dores, perdas, saudades, faltas, frios, desconfortos, a essas “tristuras do mundo” enfim. O acalanto responde a isso especialmente por conduzir ao sono, função fisiológica reparadora, e por ser espaço de expressão organizada da tristeza (e de outras formas de sofrimento) de quem canta.

Mário de Andrade debruçou-se também sobre os conceitos de tristeza e de melancolia. Telê Porto Ancona Lopez, abordando o que considera ser um dos

⁵⁸⁷ ANDRADE, Mário de. “Terapêutica musical”. *Namoros com a medicina*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980. p. 48.

⁵⁸⁸ Ibidem. p. 48.

motivos centrais na obra deste autor, “a preguiça como ócio criador”⁵⁸⁹ – não alienada ou simplesmente inercial, mas propiciadora da arte, “preguiça elevada”⁵⁹⁰ – destaca um trecho de uma crônica escrita para *A Manhã* (1926), em que Mário diferencia tristeza de melancolia. A primeira seria uma reação ativa contra um mal e a segunda uma acomodação passiva a ele. A melancolia, assim definida, está na base de uma “segunda modalidade de preguiça”⁵⁹¹ e, de acordo com Telê, reflete a visão de Mário sobre o povo brasileiro: “passivo, não contesta a própria sorte e se compraz com a melancolia”⁵⁹². Transcrevo, então, o trecho de Mário selecionado por Telê e, a seguir, aponto sua importância para o estudo dos acalantos:

É um engano a gente pensar que a nossa melancolia é tristonha. Não tem nada de macambúzia não. A tristeza é geralmente ativa, possui um caráter legítimo de reação. A tristeza é que nem doença, desde que a gente aceite essa opinião considerando a doença, não como um inimigo que carece expulsar do corpo, porém já como a luta do corpo contra o inimigo intruso. Assim também é a tristeza. É a reação contra uma falta, um mal, u’a omissão. Quando a gente erra e tem coração pra perceber o próprio erro, fica triste. Isso é já uma consciência de força, uma reação que repara ou tende a reparar o erro. [...] A melancolia não reage, é uma adaptação perfeita, uma integração mesmo.⁵⁹³

Como o adormecer pressupõe a saída de um estado ativo, reativo e alerta para um estado de inatividade, passividade e entrega, próprios ao sono, podemos dizer que, no plano dessas distinções emocionais, a tristeza, por sua reatividade, estaria mais perto da vigília e a melancolia, por sua passividade, seria o estágio emocional mais próximo do sono. Se o percurso para o sono parte do desconforto (cansaço, sonolência, irritabilidade, etc), passa pela queixa tristonha (choro, resmungo, lamúria, etc), depois pela “adaptação perfeita” (silêncio e sono

⁵⁸⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade”. Texto da conferência para o XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros; Fapesp, julho de 2008. p. 22. (Material gentilmente enviado pela autora para a pesquisadora, por correspondência eletrônica em: 18/10/2010.)

⁵⁹⁰ Ibidem. p. 22.

⁵⁹¹ Ibidem. p.23.

⁵⁹² Ibidem. p. 23.

⁵⁹³ ANDRADE, Mário de. “Música Brasileira”. Crônica. In: *A Manhã*, 15 de abril de 1926. (São Paulo.) Documento encontrado na série: Matérias extraídas de periódicos (Microfilme 49 - Recortes: Fundo Mário de Andrade – Originais. Album R.23: Literatura Brasileira: Produção Mário de Andrade: Crônica – “Recortes IV”, p. 100). Arquivo de Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo.

propriamente dito), talvez o acalanto use as tonalidades melancólicas tentando encurtar caminho, “acomodar” mais brevemente a criança para o sono.

A canção “Acalanto”, composta por Chico Buarque de Holanda para sua filha Helena, nome que engendra rimas dos versos, possui um caráter marcadamente melancólico:

Acalanto⁵⁹⁴

Dorm’inha pequena
Não vale a pena despertar. [A]

Eu vou sair
Por aí afora
Atrás da aurora
Mais serena [B]
Dorm’inha pequena... 595

O tom melancólico dessa canção se dá tanto por elementos musicais (arranjo para cordas e voz com notas e acordes ligados, predominância de uma harmonia em tom menor⁵⁹⁶) como por elementos semânticos: o verso “não vale a pena despertar” pressupõe a existência de desconfortos e sofrimentos irreparáveis em vigília.

A melancolia desta canção parece se acentuar ainda mais com a própria dinâmica entre as duas partes que a compõem. Na gravação do LP *Construção* (1971), “Acalanto” recebe a seguinte organização formal: introdução instrumental, A, A, B, A, B instrumental, A. Como se vê, os versos “Dorm’inha pequena/ não vale a pena despertar” funcionam como refrão. Isto, não apenas por suas repetições, mas porque são o ponto de retorno musical necessário da segunda parte. O verso “Eu

⁵⁹⁴ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 28.

⁵⁹⁵ HOLANDA, Chico Buarque de. “Acalanto”. *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1993. CD. Faixa 10. A primeira gravação de *Construção* foi em 1971, no formato LP. Tanto no LP, como no CD esta canção intitula-se “Acalanto”. Na *website* a encontramos como “Acalanto para Helena”. No *site* oficial de Chico Buarque de Holanda este título não aparece na relação das canções, apenas na digitalização do encarte do LP *Construção*. As indicações [A] e [B] servirão para situar as partes da canção nesta breve análise. A transcrição da letra é minha e difere dos encartes e publicação. Busquei valorizar a expressão escutada “dorm’inha”, que integra o pronome “minha” ao verbo dormir, conferindo-lhe, poeticamente, uma forma diminutiva – recurso que tonaliza afetivamente o modo imperativo do verbo dormir. Além disso, indiquei a repetição circular da canção rerepresentando seu primeiro verso e as reticências, no final da transcrição.

⁵⁹⁶ A análise musical desta canção foi contribuição gentilmente realizada por João Pinheiro Machado Milliet e por Gabriel Pinheiro Machado Milliet.

vou sair” é cantado sobre intervalos ascendentes cujo ponto mais agudo ocorre na sílaba *ir* (sair), exigindo uma emissão forte de ar, quase um grito. Depois, num movimento melódico descendente, rumo ao grave, atinge novamente a tonalidade inicial da parte A. Esse desenho melódico encontra correspondência semântica: sair, mesmo que agudamente cantado/gritado, faz retornar ao refrão (do qual se buscou sair). Cria-se um círculo não apenas repetitivo, mas semanticamente sem saída. Além disso, o “eu”, sujeito da ação de sair, no refrão volta, ou melhor, se volta para a “pequena” que deve dormir, sugerindo uma adaptação também do adulto-cantor às necessidades imperativas infantis. Assim, fecha-se uma cadeia reativa. Porque, à aceitação da condição impositiva da criança, segue-se novamente a vontade do cantor de “sair por aí afora”, uma revolta breve, que se desfaz e se acomoda “mais serena”. O verso “mais serena” liga-se, por rima, à “pequena” e à “pena”, e opera conformando a segunda parte da canção à primeira. Diria Mário de Andrade: uma “adaptação perfeita, uma integração mesmo”, portanto, um traço melancólico.

Vimos nesse tópico, então, que o acalanto é uma modalidade de canção tonalizada, geralmente, pela melancolia de seus compositores e cantores, espaço de organização e expressão de seus sentimentos tristes, de suas saudades e de seus temores diante da vida e da morte. Canto que age “termodinamicamente” agasalhando para o sono e revigorando a alma, especialmente de quem canta. Nesse sentido, canto que produz calor humano, revitalizador.

IV. 5. Os “donos do sono”

Acutipuru, Murucututu e Ducucu são apresentados no capítulo IV, “Boiúna Luna”, de *Macunaíma* como “donos do sono” (p. 25). Ser dono do sono, mais do que possuí-lo, é guardar o poder de doá-lo, emprestá-lo, retirá-lo: ser senhor do sono. Dono refere-se ao domínio, também no sentido de propriedade, senhorio, casa. Dono do sono é, então, aquele que habita a casa do sono e, impregnado dessa atmosfera sonífera doméstica, torna-se portador quase espontâneo dele. Ser que emana sono. Lugar de onde ele vem, mãe do sono, como disse Câmara Cascudo.

O conceito de “dono” é central para os povos indígenas que vivem no Amapá e norte do Pará:

Os humanos não são donos da diversidade existente na terra. As diferentes espécies animais, as árvores, as plantas da roça têm seus respectivos donos (-*jarã*). [...] A principal atribuição dos donos de todos esses seres consiste em tomar conta de suas criaturas, cuidando de seu crescimento e seu bem-estar. [...] A caracterização dos donos de cada categoria de seres, a localização de seus domínios, as formas de acesso e o relacionamento adequado que se deve estabelecer com cada um deles são assuntos muito discutidos, no cotidiano das aldeias.⁵⁹⁷

Os pajés veem diretamente os *jarã*, os outros só podem vê-los em sonhos “quando eles aparecem como pessoas muito bonitas e sedutoras, para anunciar algum problema, ou dar algum conselho.”⁵⁹⁸ Assim, com a expressão “donos do sono”, Mário de Andrade remete-nos a um universo cultural menos antropocêntrico que o ocidental: há outros seres, vários, tão senhores quanto os homens.

Além disso, do-no-do-so-no é uma combinação de sílabas que alude à palavra “som”, expressão quase musical; construção poética que desvela o senhor do sono como portador do som para dormir. Com isso, Mário posiciona simultaneamente o acalanto e o cantor na cena viva do embalo e na tarefa de adormecer criança: o acalanto é dono do sono tanto quanto os seres cantantes invocados e os seres cantores presentes na hora de dormir o são.

IV. 5. a. *Ducucu*: figura inventada

A sequência dos nomes dos seres que serão invocados por Maanape para acalantar Macunaíma, precedidos do artigo masculino e sem pausas, constrói uma linha predominantemente articulada sobre a vogal *u*, como que conduzindo o leitor ao ambiente sonoro da noite da floresta, através do canto da coruja: “o Acutipuru o Murucututu o Ducucu” (p. 25). Os vocábulos acutipuru e murucututu, além da proximidade sonora (contêm a mesma quantidade de sílabas e a mesma acentuação), originam-se, como já visto, do tupi e referem-se a animais da floresta

⁵⁹⁷ GALLOIS, Dominique Tilkin (organizadora). Patrimônio Cultural e Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará. Macapá e São Paulo: IEPÉ - Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena, 2006. pp. 40, 41.

⁵⁹⁸ Ibidem. pp. 40, 41.

(cotia e coruja, respectivamente). *Ducucu*, porém, ao que tudo indica, se distingue enquanto expressão puramente poética. Parece ser palavra e figura inventada pelo autor, pois não encontrei até aqui outro registro dela, a não ser uma citação de Osvaldo Orico⁵⁹⁹ à própria passagem de *Macunaíma*.

Ducucu parece uma manifestação impulsiva da fala na voz do narrador: inventar no fluxo livre das palavras, falar solto ainda que proferindo obscenidades, manifestação coprolática. De imediato, *Ducucu* contém um traço cômico e irreverente ao duplicar a sílaba *cu* e anteceder-las, as duas, pelo *du* que, aí colocado, parece funcionar como preposição de pertinência ou de origem, produzindo o efeito obsceno e hilário. Porém, há outra interpretação possível. Se na língua portuguesa “cu” é uma expressão grosseira que se refere ao ânus, abertura final do tubo digestivo, no Guaraní significa “língua”⁶⁰⁰, o órgão muscular situado no início do tubo digestivo e responsável pela fala. Nesse caso, a sílaba *du* parece funcionar como prefixo de duplicidade que organiza dois vocábulos foneticamente idênticos mas de origens e significados diferentes, estabelecendo ocultamente um elo entre eles e, portanto, entre as suas línguas e as suas culturas. O *du* integra esses monossílabos idênticos, remetendo-nos ao corpo humano, mais especificamente a um dos sistemas básicos de sobrevivência e manutenção das espécies do reino animal: o sistema digestivo. Esse sistema, no ser humano, assim como o respiratório, é base biológica que utiliza os órgãos da fala, mas a antecede e, dessa maneira, estabelece um parâmetro elementar de igualdade entre os homens que precede as diferenças étnicas entre os vários grupos. *Ducucu* é uma palavra que expressa essa igualdade elementar entre as etnias que fazem parte da formação da língua brasileira; falado ou cantado a qualquer brasileiro, despertará a atenção para uma parte do tubo digestivo.

O eixo oralidade-analidade percorre o universo da primeira infância. *Ducucu*, manifestando elementos corporais desse eixo, afina-se a esse universo, o mesmo de onde salta o Papão. *Ducucu*, porém, difere do Papão porque não carrega

⁵⁹⁹ ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de credices amazônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. Verbete: Acutipuru. ANEXO X: DUCUCU NO VOCABULÁRIO DE CRENDICES AMAZÔNICAS.

⁶⁰⁰ Os dicionários consultados, nos quais se encontram os vocábulos *kũ* ou *cu*, com significado de língua, órgão da fala, foram: *Diccionario Castellano – Guaraní y Guaraní – Castellano* (P. Antônio Guasch); *O Tupi na geografia nacional* (Theodoro Sampaio); *Vocabulário Tupi-Guarani – Português* (Silveira Bueno).

em seu nome uma ameaça. *Papão* é um aumentativo de papar, um ser grande que pode comer e com isso provoca o encolhimento e o fechamento do ouvinte. *Ducucu*, ao contrário, soa como algo burlesco. Na ordenação dos “donos do sono”, Mário o coloca em terceiro e último lugar e, diferentemente dos outros (*Acutipuru* e *Murucututu*), *Ducucu* se forma com três sílabas apenas. Ele é a palavra menor e a que vem por último. Um ser pequeno que não desperta o medo, como faz o Papão, mas o riso.

Se, como apontado na Introdução deste capítulo, *Ducucu* desperta a lembrança de uma de nossas canções folclóricas mais difundidas, o “Sapo Cururu”, também conhecida como “Sapo Jururu”⁶⁰¹, de certa forma ele reforça o tom melancólico do contexto narrativo que antecede o canto de Maanape, no capítulo IV, “Boiúna Luna” – como a análise, nos próximos tópicos, de “Sapo Cururu” especialmente “Jururu”, permitirá ver. A força dessa figura reside, assim, na sua capacidade de, mesmo despertando o riso, sustentar o tom melancólico do contexto narrativo em que se insere. Antes de elucidar esta afirmativa, estudarei a figura do sapo e apontarei a importância do Sapo Cururu no ambiente físico e cultural brasileiro. Como abertura poética para este assunto, transcrevo um poema de Manuel Bandeira, em que se sentem as “características psicológicas” e o modo de viver deste nosso personagem, o Sapo Cururu:

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
– “Meu pai foi à guerra!”
– “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – “Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!

⁶⁰¹ ANEXO Z: ALGUMAS VARIANTES DO SAPO CURURU E DO SAPO JURURU.

Que arte! E nunca rimo
os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

Urra o sapo-boi:
– “Meu pai foi rei” – “Foi!”
– “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
– “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo.”

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
– “Sei!” – “Não sabe!” – “Sabe!”.

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo cururu

IV. 5. b. O sapo: figura central

Sapo Cururu é um composto pleonástico, pois *cururu*, palavra de origem tupi, *Kuru-ru*, significa sapo. Um breve estudo das representações simbólicas depositadas sobre este anfíbio, habitante das margens de rios e lagos, com predileção por ambientes sombrios e úmidos e que coaxa principalmente ao entardecer (talvez por isso também inspire acalantos), ajuda a dimensionar a força expressiva da figura do sapo em diferentes culturas: divindade da Lua (China); anunciador de chuva e portador de força (utilizado, inclusive, como fortificante para crianças), sucesso, coragem e riqueza (Vietnam); deus da chuva (Tupinambás – continente sulamericano); representante da sexualidade feminina e da terra (Bambaras – continente africano); espírito maléfico (Pigmeus bambutis – continente africano); forma demoníaca nas bruxarias (tradições européias).⁶⁰³

Acrescento uma observação advinda da prática com gestantes e famílias de recém-nascidos: é comum pais, mães e irmãos pequenos, diante de imagens ultrassonográficas do útero em gestação, referirem-se ao embrião, ou posteriormente ao feto, como “sapinho” ou com a expressão “parece um sapo”. Ouvimos esta expressão também dirigida para o próprio recém-nascido, especialmente quando nu, ou quando acomodado de bruços, com as perninhas dobradas, sobre o tórax de algum adulto. Além de semelhanças pelas aparências, o fato de o desenvolvimento deste anfíbio iniciar-se em meio aquático e evoluir para o terrestre, produz, talvez, essas associações com o desenvolvimento inicial humano.⁶⁰⁴ De qualquer maneira, a imagem do sapo se faz presente nesse contexto da infância inicial, um dos principais contextos geradores dos acalantos.

No *Dicionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo escreve sobre o sapo:

É um elemento indispensável nas bruxarias, servindo de paciente para a transmissão mágica do feitiço. Como a *rã* é o tradicional

⁶⁰² BANDEIRA, Manuel. “Os sapos”. *Meus poemas preferidos*. Coleção: Clássicos Brasileiros. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970. pp. 60 – 62.

⁶⁰³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008. Verbete: sapo.

⁶⁰⁴ Associa-se frequentemente, também, a forma do espermatozóide à do girino.

protetor de fontes e nascentes de água, lugares de sua presença inevitável. Os indígenas do Amazonas o chamam de ‘mãe da chuva’, amana-manha. Na literatura oral e tradicional, o sapo é uma personagem viva e presente em todos os estágios de civilização. Das fábulas de Esopo aos contos populares africanos, oceânicos, asiáticos ou europeus, o sapo é um elemento de representação cômica e, às vezes, de astúcia solerte e vitoriosa.[...] Acreditava-se existir na cabeça dos sapos uma pedra, a *crapaudine*, eficaz nos sortilégios e poderosa para verificar venenos. Era tradicional a adivinhação por meio dos sapos, a bactromancia.⁶⁰⁵

Desses apontamentos de Câmara Cascudo, destaco a representação cômica da figura do sapo na literatura oral, traço que se revela, como já analisado, na figura criada por Mário de Andrade, o *Ducucu*. Além disso, destaco a qualidade de pedra da sorte e da saúde atribuída à *crapaudine* que, nessa medida, lembra a pedra *muiiraquitã* – elemento narrativo fundamental em *Macunaíma* – que, segundo tradição ainda viva:

[...] é o nome que os índios davam a pequenos objetos, geralmente representando uma rã, trabalhados em pedra de cor verde [...]. O Muiiraquitã atraía sorte para os seus possuidores e também curava quase todas as doenças. [...]⁶⁰⁶

Os vários simbolismos do sapo apontam para uma ambiguidade: ele pode representar o mal e a doença – como acontece nas bruxarias das tradições europeias em que é forma demoníaca, ou ainda como acontece na expressão “engolir sapo” da nossa tradição, significando “aguentar calado coisa desagradável” – e pode, também, representar o bem e a saúde – como protetor de fontes e nascentes, como deus ou mãe da chuva, como fortificante para crianças e como antídoto para venenos. Uma pajelança assistida por Raimundo Lopes⁶⁰⁷ no

⁶⁰⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global Editora, 2002. Verbetes: sapo. Provavelmente o texto diz respeito à batrachomancia.

⁶⁰⁶ MONTEIRO, Walcy. “Lendas e mitos da Amazônia”. In: *Ver-o-Pará – Obra prima da Amazônia*. Revista: Ano XIII. Número 30. Belém (PA): Ver-Editora. Julho/agosto 2005. s/p. Sobre o Muiiraquitã, ver também o verbete do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo e do *Dicionário musical brasileiro Mário de Andrade*. ANEXO AA: FOTO DE UM MUIIRAQUITÃ.

⁶⁰⁷ Raimundo Lopes, a serviço do Museu Nacional, observou durante os meses de setembro e outubro de 1930, o modo de viver de dois grupos indígenas, Urubu e Tembê, habitantes da região do rio Gurupi (rio que banha o estado do Maranhão na divisa com o estado do Pará). Os resultados dessas observações e do estudo comparativo que realizou entre as duas etnias foram apresentados no XXV Congresso Internacional de Americanistas, em 1932, e publicados sob o título “Os tupis do Gurupy”.

Maranhão nos dá uma dimensão mais concreta da presença da figura do sapo em um ritual de cura:

Caruára – A cerimônia a que assisti na aldeia Igarapé Grande é uma operação ligada à magia curativa mediunica. Ao que pude interpretar, o pagé, para tirar a doença, precisa entrar em ‘participação’ com o causador da doença, o caruára. Caruára, na língua geral e termo vulgar dos cablocos brasileiros, é doença ‘feitiça’, reumatismo, entevamento. Os pagés das nossas populações mestiças os quaes ainda usam maracás, mas enfeitados só de fios, simulam tirar do corpo doente, rans, sapos e outros bichos; lembro de passagem os muirakitans raniformes e a significação dos batrachios como symbolo de fecundidade.⁶⁰⁸

Com tudo isso, somos tentados a imaginar que o sapo seja um elemento que atravessa toda a rapsódia *Macunaíma*, por estar embutido em um objeto central da narrativa, o Muiraquitã. E, embora o rastreamento dessa hipótese certamente exceda os limites do presente estudo, não deixa de favorecer a idéia de que a figura *Ducucu* – sendo um dos “donos do sono” reparador, que cura/cuida da tristeza do herói, e sendo uma figura que encanta (enfeitiça) para dormir – esteja bastante relacionada à figura de um sapo; além disso, como já pontuado anteriormente, *Ducucu* é palavra trissílaba construída exclusivamente pela vogal *u*, tal como Cururu/Jururu e, por ser invocado “em acalantos assim [...]” (p. 25), parece provocar a lembrança de um “acalanto divulgadíssimo no Brasil”, como a ele se referiu Câmara Cascudo:

Sapo Cururu
Da beira do rio
Quando o sapo canta, ó maninha,
Diz que está com frio...⁶⁰⁹

IV. 5. c. Cururu e Sapo Cururu: presença cultural

Além do sapo, há outros elementos, do ambiente físico, conhecidos como *cururu*: trepadeira nativa da Amazônia, *cipó curapé*, *cipó-cururu*, variedade de peixe (*Tucamão*).⁶¹⁰ Mas é, sobretudo, no ambiente cultural que encontraremos

⁶⁰⁸ LOPES, Raimundo. “Os tupis do Gurupy – ensaio comparativo”. Separata das *Actas do XXV Congresso Internacional de Americanistas*. Tomo I. Universidad Nacional de La Plata, 1932. p. 162. Manteve-se a ortografia do texto consultado.

⁶⁰⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global, 2002. Verbete: Sapo Cururu.

⁶¹⁰ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Verbete Cururu. Neste dicionário também encontramos os sinônimos: Tuco-tuco e Jururu.

grande força significativa para este termo. Cururu é uma manifestação popular que não passou à margem das observações de estudiosos da nossa cultura, tendo sido, inclusive, o motivo inicial da pesquisa de Antonio Candido, que culminou em sua tese de doutoramento em Ciências Sociais (1954) publicada, em 1964, sob o título *Os parceiros do Rio Bonito*. Escreve o autor que este livro, resultado de investigações iniciadas em 1947, no interior do estado de São Paulo,

nasceu de uma pesquisa sobre a poesia popular, como se manifesta no *Cururu* – dança cantada do caipira paulista –, cuja base é um desafio sobre os mais vários temas, em versos obrigados a uma rima constante (*carreira*), que muda após cada rodada.[...] As modalidades antigas se caracterizavam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas. As atuais manifestavam individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal.⁶¹¹

Segundo Câmara Cascudo, *cururu* é uma das mais antigas danças rurais de São Paulo, Mato Grosso e Goiás⁶¹². E, ainda, Mário de Andrade:

Cururu é dança que se faz em roda. Nos cururus de S.João antes da dança principiar se reza pro santo e só depois vem uma moda especial que é um ‘pedido de licença para rodear’ o santo. Então faz-se a roda e muitas vezes, se o santo está num altar improvisado, ao relento, *rodeia-se* o altar que fica pois no centro da roda junto com os dançarinos solistas. Informes colhidos por mim, de violeiro, Piracicaba, 1930.⁶¹³

Essa “moda especial” a que se refere Mário é denominada de “licença ou louvação”⁶¹⁴ ou, ainda, “carreira do sagrado”⁶¹⁵. De acordo com o *Dicionário musical brasileiro* - Mário de Andrade, esses cantos “vão até a meia-noite, depois começando os desafios propriamente ditos”⁶¹⁶. Cururu é, assim, uma dança,

⁶¹¹ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971. p. 9.

⁶¹² CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global, 2002. Verbete: cururu.

⁶¹³ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro* – Mário de Andrade. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. (coordenadoras). Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série: volume 162. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Verbete: cururu.

⁶¹⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit. Verbete: cururu.

⁶¹⁵ ANDRADE, Mário de. Op. Cit.. Verbete: cururu.

⁶¹⁶ Ibidem. Verbete: cururu.

acompanhada inicialmente por cantos de teor religioso (que pedem licença aos santos) seguidos de desafios improvisados.

Embora o *cururu* louve imagens da tradição católica, as descrições encontradas em breve pesquisa apontam para uma origem mais primitiva: Câmara Cascudo indica uma provável “origem ameríndia”⁶¹⁷; Renato Almeida também e, citando Cornélio Pires, descreve o *cururu* como “uma espécie de samba, com ‘trejeitos selvagens’”⁶¹⁸. Ivan Vilela, estudando a história da viola caipira, explica como o *cururu* e o *cateretê*, outra dança rural, adquiriram caráter religioso, e nos mostra que continuam vivas:

O general Couto de Magalhães, sertanista brasileiro que viveu no século XIX, afirmou em seu clássico *O selvagem*, que o padre Anchieta se utilizou do *cururu* e do *cateretê*, duas danças de origem tupi, para catequizá-los. Para isso inseria textos litúrgicos nas melodias e danças desses índios. Anchieta tratou de aprender o tupi-guarani e o trouxe para um molde de estruturação gramatical latino inserindo termos em espanhol e português aos vocábulos faltantes na língua. Essa língua recebeu o nome de *nheeng’atu*. Seria plausível imaginarmos que a viola, instrumento harmônico, pode ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças, pois até hoje a utilizamos para acompanhar o *cururu* ou o sapateado e palmeado do *cateretê*.⁶¹⁹

Há registros de dança e música chamadas de *cururu* também na região Nordeste. Raimundo Lopes, no item 32, que pertence ao subtítulo “Mímica, dança, canto” de seu estudo *Os tupis do Gurupy*⁶²⁰, indica duas danças do sapo, ambas observadas no Maranhão:

Dansas com tamborim ou *caixa* sobraçada são vulgares na população negroide do Maranhão, p. ex., a dança do sapo, entre os moradores da Capoeira Grande do Tury (informação do professor B. Freitas). [...] H. Snethlage observou no Maranhão uma “dança do sapo *cururu*”. As atitudes do pagé tembé, quando dança acorado, sugerem uma correlação dessa dança com a do sapo.

⁶¹⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª edição. São Paulo: Editora Global, 2002. Verbete: *cururu*.

⁶¹⁸ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.-Editores; 1942. pp. 169 e 170.

⁶¹⁹ VILELA, Ivan. “Vem viola, vem cantando”. In: *Revista de Estudos Avançados: Humanidades, Letras, Música*. Volume 24, número 69. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, maio/agosto de 2010. p. 326.

⁶²⁰ LOPES, Raimundo. “Os tupis do Gurupy – ensaio comparativo”. Separata de las *Actas do XXV Congresso Internacional de Americanistas*. Tomo I. Universidad Nacional de La Plata, 1932, p. 161.

[...] a dança imitativa de animais, com marcha ou saltos parece bem dos índios sendo o elemento estranho só o tamborim.⁶²¹

Vimos de uma dança rural que, por forças colonialistas, reverencia santos da tradição católica; e chegamos na dança indígena que imita posições e movimentos do sapo. De qualquer forma, Cururu pertence às manifestações culturais coletivas brasileiras: é dança de grupos e é desafio musical de cantores. Como, então, teria essa figura, núcleo central da nossa cultura, penetrado o interior das casas e se transformado em canto que acompanha um dos momentos mais intimistas da rotina familiar: o adormecimento das crianças?

Um dos registros realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, sob a coordenação de Mário de Andrade, no Nordeste (Recife, PE), em março de 1938, poderá nos oferecer pistas a esse respeito. Trata-se de uma toada, “Toada chamada do Sapo Cururu”, que ilustra a presença dessa figura em manifestações culturais de âmbito público (neste caso, uma dança de Bumba-meu-boi).

Toada chamada Sapo Cururu⁶²²

Sapo Cururu
Na beira do rio
Quando o sapo canta
O gente, gente
Cururu tem frio.

O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
Rururu...

A mulher do sapo
Chama-se Maria
Por apelido dela
O chefe, gente,
É Mariazinha.

O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais

⁶²¹ LOPES, Raimundo. “Os tupis do Gurupy – ensaio comparativo”. Separata de las *Actas do XXV Congresso Internacional de Americanistas*. Tomo I. Universidad Nacional de La Plata, 1932. p. 161. Mantive-se a ortografia do texto consultado. Grifos do autor.

⁶²² ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 29.

O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
Rururu...

Já chegou a festa
Eu vou me casar
Respondeu a fia
O gente, gente,
Eu já chego já.

O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
Rururu...

Eu vou me embora daqui
Se longe eu fôr ver meu sapo
É quenga é quem carenga é quenga
É quem qué caco é caco
É ca-carengo é quengo.

O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
Rururu...

Sapo Cururu,
Da beira do rio,
Quando o sapo canta,
O gente, gente
Cururu tem frio.

O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
O gente, o gente, tá muito bom
O gente, o gente, tá bom de mais
Rururu...⁶²³

Esta toada, espécie de brincadeira de improvisação de versos rimados com refrão, contém elementos – temas (frio e canto do sapo, casamento do sapo), motivos (o sapo na beira do rio, a festa do casamento), figuras (sapo cururu, a

⁶²³ “Toada chamada do Sapo Cururu”. Informantes: Maria Augusta da Silva e Maria Magdalena Pereira. Material de Bumba-meu-boi recolhido em Recife (Pernambuco), 18 de março de 1938. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 1- Pernambuco, faixa 9. Transcrição realizada pela pesquisadora. Algumas vezes a pronúncia de “gente” soa “xente”.

mulher do sapo) e a própria quadrinha (Sapo Cururu/ na beira do rio/ quando o sapo canta – ô gente/ cururu tem frio) – bastante semelhantes às versões do acalanto do Sapo Cururu. É possível, então, que esta toada esteja na origem desse acalanto, mesmo porque muitas vezes ocorre que uma música qualquer, apreciada pelo adulto que embala a criança, seja aproveitada por ele, com adaptações e transformações que ajudem a conduzir ao sono. Uma música que, originalmente, não é um acalanto, mas, por seu uso, torna-se um⁶²⁴.

O que, da toada acima, desafio musical exuberante, teria propiciado um acalanto? Certamente não o seu tom eufórico, nem tampouco seu ritmo vivaz. Suponho que o tema do frio do sapo (relacionável com o desamparo infantil) e o tema do casamento ou da espera por ele (relacionável com a solidão do cantor que acalanta) são os elementos principais nesta passagem de uma toada pública para um acalanto íntimo. Elementos temáticos, portanto, seriam responsáveis pelo trânsito de um para outro gênero. Não podemos deixar de observar, também, a sonoridade da vogal *u* e a presença entoativa enfática da sílaba *ru*⁶²⁵, ornamento vocal vibrante, onomatopeia do coaxar do sapo, que parece expressar, também, o tremor do frio que ele sente.

Resumindo este tópico: no *cururu* encontramos uma figura fortemente brasileira que dá nome a elementos do ambiente natural da floresta amazônica (o sapo, o cipó, a trepadeira, o peixe) e do ambiente cultural das regiões Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste do Brasil, através de manifestações de música (canto, desafio, toada, cantigas infantis e de ninar) e dança (imitativa do sapo, roda). Assim, se *Ducucu* desperta em nossa memória a figura e a cantiga de ninar do “Sapo Cururu”, indiretamente põe em cena a paisagem natural da região amazônica, aproveita a simbologia ambígua da figura do sapo (veneno e antídoto, bem e mal, saúde e doença) e toca em um núcleo central da cultura popular brasileira, que também se manifesta nas cantigas infantis.

⁶²⁴ Fenômeno próprio da vitalidade da cultura oral, observado por Mário de Andrade no episódio do “*tantum ergo* virado acalanto” (estudado no capítulo II. O “*tantum ergo* virado acalanto”: o vigor da brasilidade) e identificável, no depoimento de Dona Conceição, quando conta que aproveitava cantigas de roda para embalar crianças (ver tópico IV.4.c. As tristezas do cantor de acalanto: exemplos da pesquisa de campo e discográfica).

⁶²⁵ Esta sílaba foi significada como o *arrulhar* dos pombos e rolinhas, como denominação de acalanto, linguagem de namorados, etc. (ver nota 388, p. 150, no tópico III. 2. c. Funções do *u* em algumas canções de ninar). Vemos que, no Brasil, ela sinaliza também o frio que se sente.

IV. 5. d. Análise das versões do acalanto “Sapo Cururu” recolhidas por Mário de Andrade

A cantiga do “Sapo Cururu” recebeu atenção de Mário de Andrade. Esta pesquisa encontrou três registros melódicos e textuais dela publicados e identificados por ele como acalantos⁶²⁶: um coletado em Araraquara, no *Ensaio sobre a música brasileira*⁶²⁷, e dois coletados em Alagoas (“Variantes de Alagoas”) publicados no livro *As melodias do boi e outras peças*⁶²⁸. Das “Variantes de Alagoas”, a primeira melodia (a de número 138) foi registrada pelo próprio Mário em um aboio no Nordeste e a segunda (número 139) foi-lhe enviada por Jorge de Lima⁶²⁹. O que aparece nestas versões registradas por Mário de Andrade e como isso se relaciona com o acalanto do capítulo IV, “Boiúna Luna”, de *Macunaíma*? Transcrevo o texto das variantes.

⁶²⁶ Vale dizer que a cantiga do Sapo Cururu é, atualmente, divulgada também como cantiga de roda e não apenas como acalanto. Essa transitividade revela, mais uma vez, a vitalidade da cultura infantil, que traz as canções da hora de dormir para a hora de brincar e vice-versa.

⁶²⁷ Esta versão aparece publicada como: “Música Individual” na 2ª parte do *Ensaio*, intitulada “Exposição de Melodias Populares” (p. 99). Na primeira parte do *Ensaio*, intitulada “Música brasileira”, Mário de Andrade faz referência ao “Sapo Jururú”, mais especificamente ao tratamento deste tema nas *Cirandas* de Villa-Lobos (p. 42) e no *Trio Brasileiro* de Lourenço Fernandez (p. 49), mostrando a vigência de um interesse por essa cantiga tradicional, entre os compositores brasileiros das primeiras décadas do século XX. (ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006). ANEXO S: SAPO CURURU: VARIANTE RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE EM ARARAQUARA.

⁶²⁸ Estas variantes aparecem no subitem “A. Acalantos”, do item “III. Cantos Infantis”, do capítulo “Outras Peças”. (ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. 1ª edição. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. pp. 203-205). ANEXO T: SAPO CURURU: VARIANTES DE ALAGOAS RECOLHIDAS POR MÁRIO DE ANDRADE E JORGE DE LIMA.

⁶²⁹ Jorge de Lima também enviou para Mário de Andrade um segundo texto cantado sobre a mesma melodia do “Sapo Cururu”. São versos do “Papagaio Louro”. Além deste segundo texto (apresentado no ANEXO T: SAPO CURURU: VARIANTES DE ALAGOAS RECOLHIDAS POR MÁRIO DE ANDRADE E JORGE DE LIMA), ajuntei a versão do “Papagaio Loiro” que encontrei no livro português: *Pirolito que bate que bate – Danças de roda e cantigas populares*, de 1905, com harmonias de A. Rey Colaço, ilustrações de Jorge Colaço e prólogo, em versos, de Branca de G. Colaço (Cf. ANEXO BB: PAPAGAIO LOURO - 1905). Embora a melodia seja muito diferente daquela enviada por Jorge de Lima, o texto é muito semelhante. Esse material pareceu-me importante por fornecer pista, para a pesquisa sobre o “papagaio verde de bico dourado” (p. 147) que aparece no “Epílogo” de *Macunaíma* e que inspirará o rapsodo a contar a história do “herói da nossa gente”.

Variante recolhida em Araraquara:⁶³⁰

Sapo Cururu
Da beira do rio
Quando o sapo grita
– Baiana
Diz que está com frio.

Estilingue é bom
Pra quem quer jogá
Como eu não quero
Que m'importa lá!

A mulher do sapo
Diz que está lá dentro
Fazendo rendinha
– Baiana
Para o casamento.

Estilingue é bom...

Variante de Alagoas, recolhida na viagem:⁶³¹

Sapo cururú
Da beira do rio
Quando o galo canta,
Maninha,
Cururú tem frio.

Variante de Alagoas, enviada por Jorge de Lima:⁶³²

Sapo cururú
Da beira do rio,
Quando o galo canta,
Maninha,
Cururú tem frio.
Bum! Bum!

Sapo cururú
Da beira do rio,
Não me bote n'água
Maninha,
Que eu morro de frio.
Bum! Bum!

⁶³⁰ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 30. Canção gravada gentilmente por Gabriel Pinheiro Machado Milliet.

⁶³¹ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 31. Canção interpretada gentilmente por Suzana Salles.

⁶³² ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 32. Canção interpretada gentilmente por Suzana Salles.

Sapo cururú
Que fazeis lá dentro?
Tou fazendo doce,
Maninha,
Pro meu casamento.
Bum! Bum!

Do ponto de vista formal, essas variantes apresentam estrofes com quatro versos, compostos por cinco sílabas métricas (redondilha menor) tal como a construção do acalanto do capítulo IV de *Macunaíma*: “Acutipuru,/ Empresta vosso sono/ Pra Macunaíma/ Que é muito manhoso!...” (p.25). Assim, o leitor está sob o efeito do mesmo ritmo poético. Essas variantes apresentam elementos complementares: os apostos “-Baiana” e “Maninha”, intercalados aos versos principais, e a onomatopéia “Bum! Bum!”, finalizando algumas estrofes.

Além disso, elas orbitam em torno de dois temas principais: o frio que o Sapo Cururu sente e a preparação de uma festa de casamento⁶³³. Seja o grito do sapo ou o seu dizer (“Quando o sapo grita/ diz que está com frio”, “Bum! Bum!”⁶³⁴), seja a indicação da aurora, um momento do dia de baixa energia solar (“Quando o galo canta”), seja a possibilidade de contato com a água (“Não me bote n’água/ que eu morro de frio”), tudo isso constela o primeiro tema: o frio que o sapo sente. A presença da figura feminina relacionada ao sapo (“A mulher do sapo”) ou, no discurso direto, os apostos (“maninha” e “baiana”); os versos sugestivos de um estado recolhido e interiorizado (“Diz que está lá dentro”) ou no discurso direto, quase um chamado (“Que fazeis lá dentro?”); a presença de elementos narrativos que indicam os preparativos de uma festa de casamento (“Fazendo rendinha/ para o casamento” e “Tou fazendo doce/ pro meu casamento”); todos são elementos que constelam o segundo tema: a festa do casamento. Assim, mais uma vez observa-se que o acalanto do “Sapo Cururu” reúne, em suas estrofes, o tema da sensação física do frio e o da preparação de um casamento. O fato de o casamento estar para se

⁶³³ A única estrofe que foge desses temas é o refrão da variante de Araraquara, de conteúdo declarado a favor da vida dos pássaros: “estilingue é bom/ prá quem quer jogá/ como eu não quero/ que m’importe lá.”

⁶³⁴ Adicionada ao texto da variante enviada por Jorge de Lima, uma observação de Mário de Andrade: “Notar ainda que o ‘Bum! Bum!’ é imitativo do coxo do sapo.” (ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. 1ª edição. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 205).

realizar gera a expectativa do encontro amoroso, adiado pelos preparativos, daí o apelo: “Que fazeis lá dentro?”. Tanto o frio como a espera do casamento são temas vinculados à experiência humana de desamparo – o primeiro, físico e o segundo, afetivo – estado de quem está só e chama por alguém através de manifestação oral e verbal: “grita”, “diz”, “canta”. Esta conjunção de manifestações orais com os eixos temáticos do frio e da espera de encontro amoroso desenha, como tratado anteriormente, a narrativa do capítulo IV, “Boiúna Luna”, que antecede o canto (“acalantos”, manifestação oral) de Maanape (“engolia as lágrimas”, manifestação oral). Macunaíma estava saudoso de Ci, desejava encontrá-la, e, talvez, sentisse frio, já que Jiguê (“soluçando”, manifestação oral) acendia o fogo da caieira para aquecer o irmão. Retomarei esse tópico adiante, antes sublinho que o Sapo Cururu também é conhecido como Sapo Jururu, importante sinonímia que reforça a associação desse acalanto à narrativa de *Macunaíma*.

IV. 5. e. Sapo Jururu: o tom melancólico do acalanto

Renato Almeida, para exemplificar as cantigas de ninar, no capítulo “As cantigas do Brasil” de sua *História da música brasileira*, transcreve este acalanto, melodia e letra, e o antecede pela pergunta: “Quem não tem na memória o *Sapo Jururú*?”⁶³⁵. Assim, *Jururu* e *Cururu* são sinônimos e sobrevivem igualmente na memória coletiva.

Ducucu, a suposta invenção de Mário de Andrade, lembra então os dois. De imediato, mais uma vez, no nível do significante: trissílabos formados exclusivamente com a vogal *u*. Mas essa alusão é ainda mais abrangente. Além de aproximar o *Ducucu* do ambiente da floresta, por alinhá-lo aos outros animais mencionados, *Acutipuru* (cotia) e *Murucututu* (coruja), através da figura alusiva do sapo, aproxima-o também do ambiente psicológico da cena narrada.

⁶³⁵ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.-Editores, 1942. p.106. ANEXO Z: ALGUMAS VARIANTES DO SAPO CURURU E DO SAPO JURURU. ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 33. Canção gravada gentilmente por Suzana Salles.

“Jururu” é palavra tupi que significa: melancólico, tristonho, macambúzio, acabrunhado, calado, cabisbaixo⁶³⁶. Assim, o clima melancólico da cena narrada, do estado de espírito de Macunaíma que “chorava encostado no ombro do irmão” (p. 25), de “Jiguê soluçando de pena” (p. 25) e de Maanape que “engolia as lágrimas” (p. 25), se vê refletido em *Ducucu*. Como apontado anteriormente, a força dessa figura encontra-se na sua capacidade de provocar o riso sem deixar desaparecer a tristeza que permeia a narrativa; e, acrescenta-se agora, através de uma alusão ao Sapo Jururu.

Além do significado de triste e melancólico, a palavra Jururu é composta por *yuru*, que quer dizer bico/boca. De acordo com Antônio Houaiss⁶³⁷ há controvérsia a respeito de sua origem: de *yuru-ru*, para Teodoro Sampaio, “pescoço pendido, o que está triste, calado”⁶³⁸ e para Silveira Bueno: “boca comprida, bico comprido, isto é triste, pensativo, melancólico”⁶³⁹. Ou de “*xearu’ru*”, para Aurélio, “estar tristonho”⁶⁴⁰ e para Nascentes: “adj. triste (aplica-se sobretudo às aves e outros animais, que se conservam tristonhos, indiferentes a tudo, até mesmo ao pasto)”⁶⁴¹. O que há de comum nessas definições é a associação de partes do corpo humano e do animal (boca, pescoço, bico) implicadas na oralidade (voz, fala, canto) a estados psico-afetivos (triste, pensativo, calado, tristonho) característicos da melancolia.

Os versos da canção “quando o sapo grita” ou “quando o galo/sapo canta”, “diz que está com frio” lançam-nos exatamente à questão que conjuga “calor” e “calar” na discussão sobre a origem etimológica de acalanto, apontada por José Leite de Vasconcellos e que, estilizada por Mário de Andrade, torna-se pilar na estrutura narrativa que prepara a entrada da canção entoada por Maanape, como

⁶³⁶ *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa: Aulete Digital*. (Cf. **Bibliografia**). Verbete (original): jururu. Os sinônimos do verbete atualizado não diferem dos do verbete original. O atualizado apenas apresenta antônimos e a origem provável do tupi: *yuru-ru*.

⁶³⁷ HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (Cf. **Bibliografia**). Verbete: jururu.

⁶³⁸ SAMPAIO, Theodoro. *O Tupi na geografia nacional*. 5ª edição. São Paulo: Editora Nacional; Brasília (DF): Instituto Nacional do Livro, 1987. Verbete: jururu.

⁶³⁹ BUENO, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani Português*. 5ª edição. São Paulo: Brasilivros Editora, 1987. Verbete: jururu.

⁶⁴⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. Verbete: jururu.

⁶⁴¹ NASCENTES, Antenor. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Brasil: Departamento de Imprensa nacional, 1966. Verbete: jururu.

analisado no tópico **IV. 3. Acalanto: calor e calar**. Na cantiga “Sapo Cururu” ou “Sapo Jururu”, porém, aquela polêmica apresenta-se às avessas: ao invés de calor, o frio, e ao invés de calar, o “dizer, gritar e cantar”. Há aqui uma complementação entre uma fonte erudita de conhecimento, à qual pertence o estudo etimológico do termo “acalanto”, e a cultura popular na qual se insere a canção de ninar “Sapo Cururu” ou “Sapo Jururu”. A primeira, provavelmente, proveniente de um volume da biblioteca de Mário de Andrade⁶⁴², e a segunda, advinda do imaginário coletivo brasileiro, ou presente no “inconsciente de um povo”⁶⁴³, na expressão do próprio artista.

Acrescento também que as duas manifestações de desamparo aqui apresentadas – o frio e a solidão – tocam em um ponto central da puericultura: o aquecimento do bebê. Seja através do colo; da companhia; da amamentação; da voz cálida de quem canta; do embalo do corpo; do balanço do berço, da rede, da cadeira de balanço ou, modernamente, do bebê conforto; e seja também através do uso das mantas, casaquinhos, sapatinhos, luvinhas e gorrinhos de lã ou de linha que compõem o enxoval mais tradicional para recém-nascidos, ainda hoje feito por mulheres em movimentos beneficentes ou por grupo de bordadeiras, atividade que vem sendo revitalizada; a intenção nessas ações puericulturais é aquecer o bebê. Calar, calor e caloria são palavras que orbitam em torno das crianças recém-nascidas, assim como seus opostos: chorar, frio e baixo peso.

No trecho narrativo que antecede o canto do acalanto, no capítulo IV de *Macunaíma*, o herói encontra-se em estado melancólico: triste e desamparado, desejoso de encontrar Ci, e talvez sentindo frio (evitado pelo “fogo da caieira”). Por isso, nesse trecho, o próprio herói Macunaíma pode ser identificado ao *Sapo Cururu*. Nesse caso, *Ducucu* passa a ser o representante da dor do herói e, como um dos donos do sono, representa também sua cura, alívio ou repouso para a dor: “O herói acalmava acalmava e adormecia bem.” (p. 25) Essa dupla carga de representatividade potencializa a força expressiva da figura do *Ducucu*.

⁶⁴² O *Opúsculos: etnologia*, de José Leite Vasconcellos, é um volume que se encontra no acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁶⁴³ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. p. 13.

Antonio Candido escreve: “De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária.”⁶⁴⁴ O mundo do acalanto, objeto de estudo dos filólogos, etnógrafos e musicólogos; o mundo da cultura popular e da cultura musical tradicional da infância brasileira; o mundo das origens formadoras da língua do Brasil; o mundo das dores humanas e de seus remédios; o mundo da criança pequena, sua oralidade e analidade; o mundo da puericultura; tudo isso parece despontar da construção de *Ducucu* e de suas possíveis interpretações: um “mundo novo” que pôde fazer “sentir melhor a realidade originária”. Mário de Andrade, além de ampliar o universo literário com esse simpático ser imaginário, preserva a força do *Sapo Cururu* e do *Sapo Jururu*, enquanto figuras da música tradicional brasileira da infância.

IV. 6. Acalanto: fórmula de encantamento

“O Acutipuru o Murucututu o Ducucu” (p. 25), donos do sono e do som do *u*, alinham-se como seres da mata que se prestam à invocação, ou melhor, que emprestam o sono aos curumins e a Macunaíma. Conta-nos o narrador que o “herói acalmava acalmava e adormecia bem” (p. 25). Há aqui uma concepção do acalanto como uma fórmula de encantamento, tal como os cantos mágicos xamânicos, ou que acompanham rituais de pajelança para afastar o mal e a doença. Trata-se de uma fórmula de cura para acalmar as agitações que perturbam a fisiologia natural do adormecimento. Um canto que alivia a dor psíquica e a agitação (“acalmava”), e conduz ao sono (“adormecia”), por isso cura e repara (“bem”). Maanape, irmão mais velho do herói, atua como agente intermediário entre os seres “donos do sono” e o inconsolável e insone Macunaíma. Aliás, em vários episódios da narrativa, é Maanape quem magicamente revitaliza o herói com seus poderes de feiticeiro. Ele canta:

Acutipuru,
Empresta vosso sono
Pra Macunaíma

⁶⁴⁴ CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: *O discurso e a cidade*. 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades e Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 9.

Que é muito manhoso!...⁶⁴⁵

A fórmula encantatória assim se estabelece: no primeiro verso invoca-se alguma entidade do sono (“donos do sono”) utilizando nomes (“Acutipuru”) que reproduzam um som do ambiente físico (predominância da vogal *u* que aproxima a noite da floresta e que, como explicou Kaká Werá Jecupé, vitaliza o organismo e produz bem-estar emocional⁶⁴⁶); no segundo verso, manifesta-se expressamente o pedido do sono (“empresta vosso sono”); no terceiro verso, informa-se a quem endereçá-lo (“Macunaíma”); no quarto e último verso, auxilia-se a entidade invocada, informando-lhe o tipo de resistência ao sono ou característica do insone a ser enfrentada e superada pela entidade (“muito manhoso!...”).

O efeito hipnótico do canto não se deve apenas à ação mágica dos seres invocados, tampouco à monotonia da canção ou à possível suavidade melancólica e grave da voz que o entoa, mas também ao que Levi-Strauss denominou “eficácia simbólica”. Analisando um texto mágico-religioso, do povo Cuna (indígenas da República do Panamá), que registra um longo encantamento pronunciado pelo xamã com o intuito de auxiliar em um processo de parto que não progredia, o antropólogo mostra que a finalidade principal do canto parece ter sido a de descrever e nomear as dores da parturiente e de apresentá-las de “forma que pudesse[m] ser apreendida[s] pelo pensamento consciente ou inconsciente”⁶⁴⁷ e conclui:

O Xamã fornece à sua doente uma *linguagem*, na qual se podem exprimir imediatamente estados não formulados [...]. E é a passagem a essa expressão verbal (que permite, ao mesmo tempo, viver sob uma forma ordenada e inteligível uma experiência real, mas, sem isto, anárquica e inefável) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da seqüência cujo desenvolvimento a doente sofreu.⁶⁴⁸

Nessa perspectiva, a principal finalidade do acalanto é nomear a(s) dificuldade(s) que impede(m) o sono e apresentá-la(s) de maneira que possa(m)

⁶⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 25.

⁶⁴⁶ Cf. tópico **III. 2.d. O u e o tu para os povos tupis**.

⁶⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. “A eficácia simbólica”. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 225.

⁶⁴⁸ Ibidem. p. 228.

ser apreendida(s) pelo insone e pelo intermediador que canta e que deve, pacientemente, aguardar a vinda do sono. O acalanto composto por Mário de Andrade, baseado nos registros de Barbosa Rodrigues das “Cantigas do Makuru” corresponde a essa formulação próxima às curas xamânicas. Estabelece uma sequência organizadora do pedido de sono que é circular e reiterativa: as reticências sinalizam a repetição dos versos fazendo com que à dificuldade do insone (último verso) siga, novamente, a invocação de um dos “donos do sono” (primeiro verso). Essa repetição circular produz a monotonia necessária ao efeito hipnótico.

Além disso, o canto deve ser acompanhado pela ação do embalo (“balanceando o corpo”) e pelo ato de retirar sanguessugas (“catava os carrapatos”), que também é a ação de expulsar agentes ectoparasitários que “comem o corpo”. Uma alusão eventual ao nosso importado Bicho Papão que pode ser traduzido, tropicalmente, por pulgas, carrapatos, piolhos, saúvas e outros seres comedores de corpos humanos vivos. Especialmente, tratando-se da hora do sono das crianças, aqueles seres que voam e picam: mosquitos, pernilongos e outros. Afugentar tais insetos por meios químicos (inseticidas) ou mecânicos (telas e tules, leques e abanos) é uma ação frequente na preparação do ambiente para o sono. E, para afugentar o medo infantil das picadas de bichinhos alados, pode-se identificar o ser ameaçador, nomeá-lo e qualificá-lo afetivamente em cantos para ninar. Por exemplo:

O Besouro⁶⁴⁹

Amigo Besouro
Padim já achei
Farta madinha
Onde vou acharei.
Zum!
É besouro!
Zum! Zum! Zum!
É besouro!⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 34.

⁶⁵⁰ “O besouro”. Canção de ninar recolhida por Lydia Hortélio, transmitida por Celina Oliveira em Serrinha (BA). Letra extraída do encarte. (HORTÉLIO, Lydia. Apresentação do CD *Abra a roda – tin do lê lê*. Pesquisa e direção de Lydia Hortélio. São Paulo: Dub Studio e Instituto Brincante, s/data.CD. Faixa 40).

O tratamento afetivo “amigo” para o besouro e as figuras do padrinho (“padim”) e da madrinha (“madinha”), figuras protetoras, reforçam o efeito apaziguador desta canção, além da suavidade das emissões sonoras (*zum* e *zou*, de besouro) e, neste caso, da própria interpretação vocal de Lydia Hortélio. Vale lembrar aqui o que foi apontado anteriormente em relação ao canto dos pássaros, no tópico **I. 3.g. pássaros propiciadores do sono**, a voz que canta ecoando um som assustador do ambiente acalma porque, ao cantá-lo, seja reproduzindo-o onomatopeicamente ou enunciando-o tematicamente, como que reconhece o perigo e se faz solidária à criança amedrontada: o *ruído real do voo* do besouro não a assustará mais tanto porque a este *ruído* vem aderido um sentido acolhedor também, contido no *zum* e no *zou*. A onomatopeia, neste caso, é uma brincadeira sonora que ajuda a passar o medo do voo rasante de um bicho, próximo ao rosto... ela pega o barulhinho que está no ar.

A figura do carrapato, especificamente, presente também na narrativa que antecede o acalanto em *Macunaíma*, aparece em quadras de canções de ninar tradicionais. Mário de Andrade registrou uma melodia chamada “Carrapatu”⁶⁵¹, em Recife; vê-se na partitura que a canção termina em um trinado cantado sobre a vogal *u*, a respeito do qual Mário comenta em nota:

O trinado sobre a vogal ‘*u*’ apressa um bocado sobre o movimento geral da melodia. Mas persevera lânguido e bem nasal. Também às vezes é cantado isolado, pelas adormecedoras de crianças.⁶⁵²

Este comentário ilustra e reforça o que foi apresentado, nos tópicos **III. 2.b. A vogal *u*: aspectos fonéticos e campos semânticos** e **III. 2.c. Funções do *u* em algumas canções de ninar**, quanto à função da vogal *u* para o adormecimento das crianças. Mário reproduz a quadrinha:

⁶⁵¹ ANEXO CC: “CARRAPATU” PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE.

⁶⁵² ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. 1ª edição. Preparação, organização e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 206.

Carrapatu⁶⁵³

Calai, meu menino,
Calai que lá vem dodô,
No mato tem um bichinho
Chamado Carrapatu.⁶⁵⁴

O folclorista Veríssimo de Melo relata:

A impressão que guardamos na infância desses bichos apavorantes é profunda e aterradora. O *carrapato* foi a minha dura angústia infantil. Ainda o vejo na memória, semelhante a uma tartaruga gigantesca, muito parda, confundindo-se com as telhas, agarrada aos caibros e pronta a qualquer momento a saltar sobre minha rêde e devorar-me rapidamente.⁶⁵⁵

Veríssimo registrou a canção, recolhida em Natal (Rio Grande do Norte)⁶⁵⁶. O carrapato abre a primeira quadra, que corresponde estruturalmente às quadras portuguesas abertas pelo Papão:

Carrapato vai-t'embora
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
O seu soninho sossegado
Ô, ôô, ôô...⁶⁵⁷

O movimento circular da canção de ninar, com seus retornos, parece despontar aqui também: o carrapato devolveu-nos o Papão, que se projeta sobre a Murucututu que, por sua vez, se mantém firme contemplando as pequenas criaturas brasileiras, acompanhando sua criação. E mantém-se não apenas pousada no verso de abertura das canções de ninar, mas inserida em *Macunaíma*, o *herói sem nenhum caráter*. Figura de resistência.

⁶⁵³ ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 35. Canção gravada gentilmente por Suzana Salles.

⁶⁵⁴ "Carrapatu". ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. 1ª edição. Preparação, organização e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. pp. 205,206.

⁶⁵⁵ MELO, Veríssimo de. "Acalantos". *Clã- Revista de Cultura*: 8-9. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, maio-junho de 1949. p. 53.

⁶⁵⁶ ANEXO DD – "CARRAPATO": PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR VERÍSSIMO DE MELO.

⁶⁵⁷ MELO, Veríssimo de. "Acalantos". *Clã- Revista de Cultura*: 8-9. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, maio-junho de 1949. p. 56.

IV. 7. Conclusão: “Respeitos”

Mário de Andrade, em carta à Câmara Cascudo, de julho de 1931, escreveu:

Engraçado: você pergunta porque não faço uma canção de acalanto pro Fernando Luis. Pois juro que quando recebi seu telegrama foi na primeira coisa que pensei. Fazer a música não pensei. Pensei nos versos. Pensei tempo. Depois fui abandonando a idéia por dois respeitos: respeito ao Fernando Luis que é um anjo e diante da criancinha eu não sou rei mago, me ajoelho e adoro só. Tudo da minha boca e do meu pensamento me parece impuro, injusto e satânico prá uma criancinha. Você quer saber que quase absolutamente nunca me atrevo a beijar recém-nascido? Não é questão de higiene não, é questão da parte física de Deus que a criancinha traz em si. Diante de cada piassote fico besta de alegria e de pavor. E então diante do Fernando Luis, que amo como o sol, então é que irrompem todas as trombetas, iluminando-se todas as tochas, rebrilham todos os tronos, canta o vento, ruge o mar, os sentidos cessam, é o Fernando Luis, sem mais nada, inatingível, soberano, formidável, Deus te livre! Uma coisa incomparável. O segundo respeito é pelo acalanto popular. Sim, fazer o acalanto do seringueiro, prá um marmanjo é fácil e o sentimento pode literalizar, mas piá? Quem atinge o “Dorme, filhinho” que saiu do coração das mãis? Deixei de pensar no acalanto. Mais tarde, quando ele for grandote, então será mais fácil entregar prá ele a minha vida e experiência de presente.⁶⁵⁸

Ao encontrar, logo no início desta pesquisa, o trecho da carta acima e tê-lo separado, por sua importância, para o estudo dos acalantos brasileiros, não havia me dado conta da concentração de elementos que ele apresenta. Por seu valor de síntese, sua pertinência ao encerramento deste estudo.

Parto de algumas palavras e expressões da carta de Mário a seu compadre: “canção de acalanto”, “música”, “versos”, “acalanto popular”, “acalanto do seringueiro”, “Dorme, filhinho”, todas expressões que nos remetem ao campo abrangente desta pequena forma poético-musical. O “rei mago” e o aludido “pastor” que não traz presente (acalanto) e apenas se ajoelha e reza, fazem lembrar a inspiração popular que, identificada com a representação do nascimento de Jesus, carrega figuras do Presépio para o interior das canções de ninar, e, sobretudo, recapitula a reflexão sobre a dominação cultural e os desdobramentos

⁶⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas: Veríssimo de Melo. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991. pp. 111,112.

sócio-culturais da colonização e da escravidão no Brasil, estudadas a partir dos textos de algumas canções brasileiras. O “anjo”, modo afetivo e solene com que Mário trata o afilhado, foi estudado como figura ambígua no âmbito da cultura infantil, e recapitula o tema do terror das canções de ninar: sua origem mais universal, sua acentuação no Brasil, suas finalidades. Aliás, Mário de Andrade expressa essa ambiguidade despertada pela admiração do recém-nascido: “Diante de cada piassote fico besta de alegria e pavor”, forma poética de dizer o que vai no “coração das mãis” e pais quando cantam para ninar seus filhos. A “boca” que retoma o núcleo da oralidade e da origem (*os, oris*), fundamental às canções de ninar. O ato de não “beijar recém-nascido” que não se justifica por uma “questão de higiene”, resgata a revisão feita do conceito de puericultura, como um complexo mais amplo do que as ações de higiene e saúde. Até mesmo a vogal *u*, em posição tônica, relacionada aos campos semânticos do sujo e do triste/mal-aventurado ocorre nesse trecho: “Tudo da minha boca e do meu pensamento parece *impuro, injusto* e satânico prá uma criancinha.” Ressalto ainda: “Pensei tempo”. Expressão que, se por um lado, mostra a duração do pensamento do artista-padrinho, sobre fazer ou não um acalanto para seu afilhado, por outro, adquire tom poético ao ocultar a preposição e a quantificação da duração e, assim, toca no sentido profundo da palavra tempo que o nascimento humano desperta. Sentido maior que o cronológico. Tempo cíclico. Tempo primordial. Tempo de origem. Cosmogonia dos povos indígenas da região amazônica. *Arché*. E, por extensão: finitude humana e mortalidade do filho.

Deve haver outras tantas associações possíveis. No centro de todas, parece estar um padrinho admirando o afilhado: “E então, diante do Fernando Luis, que amo como o sol, então é que irrompem todas as trombetas, iluminando-se todas as tochas, rebrilham todos os tronos, canta o vento, ruge o mar, os sentidos cessam, é o Fernando Luis, sem mais nada, inatingível, soberano, formidável, Deus te livre!”. No “sol” e nos “sentidos que cessam”, respectivamente, o calor e o calar de acalantar. O silêncio que também inaugura a comunicação humana. Hum...

Se Mário silenciou, extasiado, e não compôs o acalanto para seu afilhado por esses dois “respeitos”, apadrinhou-nos a todos, especialmente interessados e envolvidos com a infância e sua cultura no Brasil, com o trecho do capítulo IV de

Macunaíma, de onde se desdobram matérias e questões centrais para o acalanto brasileiro. E, para todos os meninos e meninas que nos habitam ficou também o “Ducucu”, composição rica e criativa, figura parceira do Sapo Cururu.

Para encerrar, retomo o refrão da versão do acalanto *Sapo Cururu*, recolhida por Mário de Andrade no interior paulista, refrão que concorda com o voo, o pouso, a vida dos pássaros:

Estilingue é bom
Pra quem quer jogá
Como eu não quero
Que m’importa lá!⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p.99. ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA: Faixa 30.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

1. ALCOFORADO, Doralice F. Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário S. *Contos Populares Brasileiros* – Bahia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Massanga, 2001.
2. ALMEIDA, Renato. “A música popular brasileira”. In: *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.- Editores, 1942.
3. ALVARENGA, Oneyda. “Comentário a alguns cantos e danças do Brasil”. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1941. Ano VII, v. LXXX.
4. ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Discoteca Publica Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). Coleção Mário de Andrade; Coleção Oneyda Alvarenga; Coleção Camargo Guarnieri.
5. ALVARENGA, Oneyda. *Musica popular brasileña*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1947.
6. AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 3ª edição. São Paulo: Editora Hucitec e Instituto Nacional do Livro, 1982.
7. ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos.” In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
8. ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
9. ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1980.
10. ANDRADE, Mário de. “Sonoras crianças”. In: *Música, doce música*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1976.

11. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
12. ANDRADE, Mário de. *A imagem de Mário*. Fotobiografia de Mário de Andrade. Seleção de textos e introdução: Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1984.
13. ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. 1ª edição. Preparação, organização e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
14. ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas: Veríssimo de Melo. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.
15. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
16. ANDRADE, Mário. *Namoros com a medicina*. 4ª edição. São Paulo: Martins Editora, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
17. ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Obras Completas de Mário de Andrade: volume XIII. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
18. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
19. ANDRADE, Mário de. "Viver (aos rapazes d'"O Símbolo")". In: *O Símbolo*. Ano 1, número 5. São Paulo: Orgão dos alunos do Instituto de Ciências e Letras, novembro de 1936.
20. ANDRADE, Mário de. "Clã do Jabuti". In: *Poesias completas*. 3ª edição, volume 1. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

21. ANDRADE, Mário de. *Missão de pesquisas folclóricas – Cadernetas de campo*. Vera Lúcia Cardim de Cerqueira; Aurélio Eduardo do Nascimento. (coordenadores). 1ª edição. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010. Caderno com publicação de páginas selecionadas das cadernetas e DVD.
22. ANDRADE, Mário de. “Música Brasileira”. Crônica. In: *A Manhã*, 15 de abril de 1926 (São Paulo). Documento encontrado na série: Matérias extraídas de periódicos (Microfilme 49 - Recortes: Fundo Mário de Andrade – Originais. Album R.23: Literatura Brasileira: Produção Mário de Andrade: Crônica – “Recortes IV”, p. 100). Arquivo de Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo.
23. ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
24. ARENDT, Hannah. “A crise na educação”. In: *Entre o passado e o futuro*. Coleção Debates - Política. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
25. BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. Coleção: Clássicos Brasileiros. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
26. BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskof.” In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. 2ª edição. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
27. BEOZZO, José Oscar. “Os nativos humilhados e explorados”. In: *Utopia urgente: Escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos*. Adélia Bezerra de Meneses, Frei Betto e Thomaz Jensen (organizadores). São Paulo: Casa Amarela e Educ, 2002.
28. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

29. BEVILAQUA, Adriana M.; FELIX, Idemburgo F.; AZEVEDO, Lia C. de; MARTINS, M. Teresa de C. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte e Legião Brasileira de Assistência, 1988. Publicação do Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura. Ministério da Cultura, 1988-1998.
30. BEZERRA, Marily; HEIDEMANN, Dieter. “Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta”. In: *Revista de Estudos Avançados: Dossiê Guimarães Rosa - Vozes da cultura italiana*. Volume 20, número 58. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, setembro/dezembro de 2006.
31. BIZARRI, Edoardo (co-autor e organizador). *João Guimarães Rosa - Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª edição. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; T. A. Queiroz, 1981.
32. BORGES, Jorge Luis; “Música da palavra e tradução”. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
33. BOSI, Alfredo. “Colônia, culto e cultura”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
34. BOSI, Alfredo. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
35. BOSI, Ecléa. “Cultura e desenraizamento”. In: *Cultura brasileira, temas e situações*. Alfredo Bosi (organizador). São Paulo: Editora Ática, 1987.
36. BRUIT, Héctor Hernan. *Bartolomé De Las Casas e a simulação dos vencidos – Ensaio sobre a conquista hispânica da América*. Campinas: Editora da Unicamp. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
37. BRUNELLA, Natale. *Come gli Angeli*. Varese: La Tipografia Varese, s/data.
38. BURNIE, David. *Aventura visual: aves*. Museu de História Nacional de Londres e Dorling Kindersley Book. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1990.

39. CAIRO, Nilo. *Guia de Medicina Homeopática*. 21ª edição. São Paulo: Livraria Teixeira, 1986.
40. CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.
41. CANDIDO, Antonio. "Literatura de dois gumes". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1988.
42. CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: *Revista Ciência e Cultura*. Volume 24, setembro de 1972. Conferência proferida na XXIV Reunião Anual da SBPC, em São Paulo, julho de 1972.
43. CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. 4ª Edição. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
44. CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3ª Edição. São Paulo: Duas Cidades e Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
45. CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4ª Edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
46. CARNEIRO, Souza. *Os mitos africanos no Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife: Companhia Editora Nacional, 1937.
47. CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
48. CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
49. CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1947.

50. CERQUEIRA, Esther Pedreira de. *Folclore musicado da Bahia*. Coleção Antônio Viana - volume I. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
51. CHEDIAK, Almir (produção). *Songbook, Caetano Veloso*. Volume 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
52. CHEDIAK, Almir (produção). *Songbook Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
53. CHNAIDERMAN, Miriam. “Música e psicanálise”. In: *Revista Polímica 3*. São Paulo: Editora Moraes, 1981.
54. COLAÇO, A. Rey (harmonias); COLAÇO, Jorge (ilustrações); COLAÇO, Branca (prólogo). *Pirolito que bate que bate - Danças de roda e Cantigas populares*. Leipzig: Imp. C.G. Röder, 1905.
55. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Novas metas, 1985.
56. CORSO, Mário. *Monstruário, inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
57. CRITELLI, Dulce Mára. *Analítica do sentido – Uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica*. São Paulo: Educ e Brasiliense, 1996.
58. DOLTO, Françoise. “A gênese do sentimento materno: esclarecimento psicanalítico da função simbólica feminina”. In: *No jogo do desejo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
59. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
60. FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
61. FERNANDES, Florestan. “O uso das cantigas de ninar”. In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário. São Paulo: 28 de setembro de 1957.

62. FERNANDES, Florestan. "O significado das cantigas de ninar". In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário. São Paulo: 05 de outubro de 1957.
63. FERNANDES, Florestan. "A função social das cantigas de ninar". In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário. São Paulo: 12 de outubro de 1957.
64. FERNANDES, Florestan. "Contribuição ao estudo sociológico das cantigas de ninar". In: *Revista brasiliense*. Número 16. São Paulo: março-abril de 1958.
65. FERNANDES, Florestan. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Anhambi, 1961.
66. FONSECA, Maria Augusta. "Ponteio da violinha: O rapsodo moderno e o herói sem nenhum caráter". In: *Moderno de nascer: figurações críticas do Brasil*. Benjamin Abdala Jr.; Salete de Almeida Cara (organizadores). São Paulo: Boi tempo, 2006.
67. FONSECA, Maria Augusta. "Tradição e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade". In: *Literatura e cultura no Brasil – identidades e fronteiras*. Organização: Lígia Chiappini e Maria Stella Bresciani. São Paulo: Cortez Editora, 2002.
68. FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*. 51ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006.
69. FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1962.
70. GALLOIS, Dominique Tilkin (organizadora). *Patrimônio Cultural e Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. Macapá e São Paulo: IEPÉ - Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena, 2006.

71. GOMES, Lindolfo. *Contos populares: narrativas maravilhosas e lendárias seguidas de cantigas de adormecer - Da tradição oral, no Estado de Minas*. Volume II. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d.
72. HORTÉLIO, Lydia; Apresentação do CD *Abra a roda – tin do lê lê*, pesquisa e direção de Lydia Hortélio. São Paulo: Dub Studio e Instituto Brincante, s/data.
73. JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª edição. São Paulo: Editora Peirópolis, 1998.
74. JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O Acalanto e o Horror*. São Paulo: Editora Escuta, 1988.
75. JUNIOR, Eduardo da Fonseca. *Dicionário Yorubá (nagô)-Português*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.
76. LAGO, Pedro Corrêa do. BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil – Obra Completa 1816-1881*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2007.
77. LEVI-STRAUSS, Claude. “A eficácia simbólica”. In: *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
78. LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Volume único. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
79. LOPES, Raimundo. “Os tupis do Gurupy – ensaio comparativo”. Separata das *Actas do XXV Congresso Internacional de Americanistas*. Tomo I. Universidad Nacional de La Plata, 1932.
80. LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Rapsódia e Resistência”. In: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
81. LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade”. Texto da conferência para o XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros; Fapesp; julho de 2008.

82. LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Num amor de amigo enorme...”. Texto para o programa *“Stimmen der grünen Hölle – Vozes do inferno – Amazônia deslendada.”*. Projeto: Poesia e Música – Sonoridades Brasileiras. Projeto criado por Renato Mismetti e Maximiliano de Brito. Bremen (ALE): Fundação Cultural Apollon Stiftung, 2003.
83. LORCA, Federico Garcia. “Canções infantis”. In: *Conferências*. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
84. LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Volume 6. Eduardo F. Coutinho (organizador). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.
85. MACHADO, Ana Maria. “Livros infantis como pontes entre gerações”. In: *Ilhas no tempo – algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
86. MACHADO, Geraldo Pinheiro. *A Filosofia no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Cortez e Moraes, 1976.
87. MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. “O atendimento psicológico pós-parto: uma ação preventiva”. In: *A escuta psicanalítica de bebês em maternidade - Conferências de Myriam Szejer no IV Encontro Brasileiro para o Estudo do Psiquismo Pré e Perinatal*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.
88. MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. “Panorama psicológico do puerpério”. In: *Tocoginecologia psicossomática*. Décio Teixeira Noronha; Gerson Pereira Lopes; Malcolm Montgomery. (organizadores). São Paulo: Almed, 1993.

89. MAMMÌ, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". In: *Novos Estudos*. Número 34. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), novembro de 1992.
90. MATOS, Olgária. *Discretas esperanças – reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Editora Nova Alexandrina, 2006.
91. MEIRELES, Cecília. "A mulher e o seu menino". In: *Obra Poética: Vaga música*. Volume Único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.
92. MELO, Veríssimo de. "Acalantos". *Clã – Revista de Cultura*: 8-9. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, maio-junho de 1949.
93. MELO, Veríssimo de. *Folclore brasileiro – Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1977.
94. MELO, Veríssimo de. "Acalantos". *Folclore Infantil*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.
95. MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra - Ensaios de literatura e psicanálise*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.
96. MENESES, Adélia Bezerra de. "Tempo: tempos". In: *Chico Buarque do Brasil*. Rinaldo de Fernandes (organizador). Rio de Janeiro: Editora Garamond; Editora Biblioteca Nacional, 2004.
97. MENESES, Adélia Bezerra de. *As portas do sonho*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
98. MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico - Poesia e política em Chico Buarque*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
99. MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.
100. MENESES, Adélia Bezerra de. "A paixão na literatura – Do Cântico dos cânticos e dos gregos à poesia contemporânea." In: *Literatura e*

sociedade. Edição comemorativa. Número 6. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2001/2002.

101. MENEZES, Dinah de Barros; NUNES, Vera Braga (tradução e adaptação). *O mundo da criança*. Volume 11: Música para criança. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1949.
102. MOLETI, G. Ragusa. *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*. Torino-Palermo: Carlo Clausen, 1891.
103. MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. “A mensagem geográfica n’ O Recado do Morro”. Texto básico de apoio à série de três palestras ministradas em um curso inserido na programação da XIII Semana Roseana, Cordisburgo, MG, 2001.
104. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Revista de História: Dossiê História e Música*. Nro. 15. São Paulo: Departamento de História; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2º semestre de 2007.
105. NAVARRO, Eduardo Almeida. *Dicionário de Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. 2006. 436 f. Tese de livre docência – Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
106. NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folk-Lore Brésilien (poésie populaire – contes et légendes – fables et mythes. – poésie, musique, danses et croyances des indiens. – accompagnés de douze morceaux de musique – Préface du Prince Roland Bonaparte)*. Paris: Librairie Académique Didier, Perrin et Cte, Libraires- Éditeurs, 1889.
107. NETO, Germano. *Saudades de Rosa e Sertão*. Seleção de textos: Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2007.

108. NOGUEIRA, Rodrigo Sá. *As onomatopéias e o problema da origem da linguagem*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1950.
109. PEDREIRA, Esther. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
110. PRIETO, Heloísa; PUCCI, Magda. *De todos os cantos do mundo*. Ilustrações: Graça Lima. (inclui CD). São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.
111. PIMENTEL, Thaís V. Cougo. *De viagens e de narrativas: viajantes brasileiros no Além-Mar (1913-1957)*. 1998. Tese de doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.
112. PINTO, Alexina de Magalhães. *Os nossos Brinquedos. Contribuição para o Folk Lore brasileiro*. Collecção Icks. Série B. Lisboa: A Editora, 1909.
113. PISCHEL, Gina. *História universal da arte I. Pintura. Escultura. Arquitetura. Artes decorativas*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1966. São Paulo: Companhia Melhoramentos.
114. PLATÃO. *Diálogos. (O Banquete, Fédon, Sofista, Político)*. Os Pensadores. 1ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
115. PLATÃO. "Ion". *Diálogos*. Volumes 1 e 2. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980.
116. RATTNER, Daphne; TRENCH, Belkis. (organizadoras). *Humanizando nascimentos e partos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
117. REINALDO, Gabriela. *"Uma cantiga de se fechar os olhos...": Mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2005.
118. RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

119. RICHARDS, I. A.. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Editora Globo; São Paulo: Edusp, 1967.
120. RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Coleção Debates – Música. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.
121. RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyma-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.
122. ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros. Folclore Brasileiro 1. Tomo II. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.
123. ROSA, João Guimarães. “O Recado do Morro”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém - Corpo de Baile*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.
124. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.
125. SALGADO, Sebastião. *TERRA*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
126. SAMPAIO, Theodoro. *O Tupi na geografia nacional*. 5ª edição. São Paulo: Editora Nacional; Brasília (DF): Instituto Nacional do Livro, 1987.
127. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente- Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, Ed. UFRJ, 2001.
128. SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidade da escravidão no Brasil”. In: *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Leticia Vidor de Souza (organizadoras). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Estação Ciência, 1996.
129. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de “Macunaíma”*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

130. TATIT, Luiz. *O cancionista, composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
131. TATIT, Luiz. *Semiótica da canção, melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
132. TAVARES, Hekel; PEIXOTO, Luis. "*P'ra sinhosinho drumi*". [s/d.]: [s/l], Casa Arthur Napoleão de Sampaio. Partitura para canto e piano.
133. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.
134. ELIOT, T.S. *Poèmes 1910-1930*. Edição bilíngue. Paris: Editions du Seuil, 1947. Texte anglais présentè e traduit par Pierre Leyris.
135. UNGER, Nancy Mangabeira. *Da foz à nascente, o recado do rio*. São Paulo: Cortez Editora, Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
136. UNGER, Nancy Mangabeira. *O encantamento do humano: ecologia e espiritualidade*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.
137. VASCONCELLOS, José Leite de. "Canções do berço: segundo a tradição popular portuguesa". In: *Opusculos: etnologia*. Volume VII, parte II. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938.
138. VILELA, Ivan. "Vem viola, vem cantando". In: *Revista de Estudos Avançados: Humanidades, Letras, Música*. Volume 24, número 69. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, maio/agosto de 2010.
139. WISNIK, José Miguel S. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras e Círculo do Livro, 1989.
140. WISNIK, José Miguel S. *Sem receita, ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
141. WISNIK, José Miguel S. "O ensaio impossível". In: *Gilda, a paixão pela forma*. Sérgio Miceli e Franklin de Mattos (organizadores). Rio de Janeiro: FAPESP; Ouro sobre Azul, 2007.

142. XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares, estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
143. YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri, o livro sagrado do povo Saterê-Mawé*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2007.
144. ZULAR, Roberto. "Clínica e Lírica: os cadernos de Paul Valéry e o projeto de Freud". In: *Literatura e sociedade*. Número 10. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2008.
145. ZUMTHOR, Paul. "Memória e comunidade". In: *A letra e a voz - A "literatura" medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DICIONÁRIOS E VOCABULÁRIOS

1. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro – Mário de Andrade*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (coordenadoras). Coleção Reconquista do Brasil. 2ª série: volume 162. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
2. AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa: Aulete Digital*. Brasil: Lexikon Editora Digital, 2008.
3. BUENO, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani Português*. 5ª edição. São Paulo: Brasilivros Editora, 1987.
4. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1954.

5. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.
6. CINTRA, Geraldo de ; JÚNIOR, José Cretela. *Dicionário latino-português*. São Paulo: Editora Anchieta Ltda, 1944.
7. DIAS, Antônio Gonçalves. *Dicionário da Língua Tupy chamada Língua Geral dos indígenas do Brazil*. Lipsia: F.A.Brockhaus, 1858.
8. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
9. GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 9ª edition. Paris: P.U.F., 1988.
10. GUASCH, P. Antônio. *Diccionario Castellano – Guaraní y Guaraní – Castellano*. Asunción (Paraguay): Ediciones Loyola, 1978.
11. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
12. NASCENTES, Antenor. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Brasil: Departamento de Imprensa nacional, 1966.
13. ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de crendices amazônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.
14. PALAZZI, Fernando. *Dizionario Illustrato di mitologia e antichità classiche*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1977.
15. STRADELLI, Ermano. *Vocabulários da Língua Geral: Portuguese-Nheêngatu e Nheêngatu-Portuguez*. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1929.
16. VIENAL, Marc (direção). *Dictionnaire de la musique*. Volume 2. Paris: Larousse, 1996.

SITES CONSULTADOS

SITES CONSULTADOS

1. www.ieb.usp.br (acervo online/catálogo Mário de Andrade)
2. www.chicobuarque.com.br (site oficial de Chico Buarque de Hollanda)
3. www.sbd.fflch.usp.br (Sistema Integrado de Bibliotecas da USP)
4. www.houaiss.uol.com.br (Dicionário Houaiss Digital)
5. <http://novosestudos.uol.com.br> (Revista Eletrônica do CEBRAP)
6. www.edulobo.com (site oficial de Edu Lobo)
7. www.teresacristina.com.br (site oficial de Teresa Cristina)
8. www.miltonnascimento.com.br (site oficial de Milton Nascimento)
9. <http://olhares.aeiou.pt> (Olhares – fotografia online)
10. www.anasalvagni.com.br (site oficial de Ana Salvagni)
11. <http://paulofreire.uol.com.br> (site oficial de Paulo Freire)
12. www.ivanvilela.com.br (site oficial de Ivan Vilela)
13. <http://dedalus.usp.br> (Banco de dados bibliográficos da USP)
14. www.institutogarcialorca.com.br (site do Instituto Español García Lorca)

DISCOGRAFIA

1. ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas – Música tradicional do Norte e Nordeste: 1938*. Marcos Branda Lacerda (curador). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo; Serviço Social do Comércio; Centro Cultural São Paulo, 2006. Estojo contendo “Textos” e CDs: 1. Pernambuco; 2. Paraíba; 3. Paraíba; 4. Paraíba; 5. Paraíba e Maranhão; 6. Pará e Minas Gerais.
2. BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia - Pirata*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD.
3. BEDRAN, Bia. *Acalantos – Bia Bedran*. Rio de Janeiro: Angelus Produções Artísticas, 1998. CD.
4. CAYMMI, Dorival. *Eu não tenho onde morar*. Rio de Janeiro: Emi / Odeon, 1960. LP.
5. CAYMMI, Dorival. *Canções praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. LP.
6. CRISTINA, Teresa. *O mundo é o meu lugar - Teresa Cristina e Grupo Semente (ao vivo)*. Niterói (RJ): Gravado no Teatro Municipal de Niterói; Estúdio Tambor (mixagem), 2005. CD.
7. FALCÃO, Aloísio. (coordenação artística). *Brincadeiras de roda, histórias e canções de ninar*. Obras do folclore recolhidas por Dona Esther de Pedreira Cerqueira. Interpretação: Solange Maria e Antônio Carlos Nóbrega. Narração: Elba Ramalho. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1983. CD.
8. FONSECA, Maurício. (Coordenação). TUPÃ, Marcos dos Santos; POPYGUÁ, Timóteo Verá; VERÍSSIMO, Valdelino Karai; POTY, Manoel Lima Karai; JEKUPÉ, Olívio. (Coordenação Indígena). *Nande Arandu Pyguá – Memória Viva Guarani*. São Paulo: Estúdio Zabumba, Instituto Teko Arandu, 2004. CD.
9. FREIRE, Paulo. *Paulo Freire - Brincadeira de viola*. Campinas: MM Estúdio; São Paulo: Estúdio Trilha Certa, 2003. CD.
10. FREIRE, Paulo. *Nuá. As músicas dos mitos brasileiros*. São Paulo: Estúdio Trilha Certa e outros; Campinas: Estúdio Síncopa e outros; São Bernardo do Campo: Estúdio Fanfarras, 2009. CD e Livro.
11. GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Nas nuvens, Polygram; Salvador: WR; 1993. CD.

12. GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1972. LP (original).
13. GIOIELLI, Décio; TATIT, Paulo; PERES, Sandra. *Meu neném*. São Paulo: Palavra Cantada, 2003. CD.
14. GODOY, Maria Lúcia. *Maria Lúcia Godoy - O canto da Amazônia*. Transcrição musical: Guerra Peixe. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1969. LP.
15. HOLANDA, Chico Buarque de. *Meus caros amigos*. Coleção Abril- Chico Buarque: volume 3. São Paulo: Editora Abril, 2010. CD. (Primeira gravação: São Paulo: Philips, 1976. LP.)
16. HOLANDA, Chico Buarque. *Sinal Fechado*. Rio de Janeiro: Estúdio Phonogram, 1974. LP.
17. HOLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1993. CD.
18. LOBO, Edu. (Direção musical). *Rá-tim-bum*. Trilha sonora para o programa Rá-tim-bum, da TV Cultura de São Paulo. São Paulo: Estúdio Eldorado e Estúdio Cardan, 1989. LP.
19. LOBO, Edu. (Direção musical). *O Corsário de Rei*. Canções escritas para a peça teatral *O corsário do Rei*, de Augusto Boal. São Paulo: Som livre; Rio de Janeiro: Transamérica: 1985. LP.
20. LOBOS, Villa-. *Villa-Lobos das crianças – Espetáculo Musical de Cantigas Infantis*. Guida Borghoff. (direção musical). Espetáculo realizado no Teatro Cultura Artística.(direção geral: Iacov Hillel). São Paulo: estúdio Eldorado, 1987. LP.
21. MADUREIRA, José Antônio. BRITO; Ronaldo Correia de. LIMA, Francisco Assis de Souza. *Baile do menino Deus*. Coordenação artística: Aluízio Falcão. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1983/1996. CD.
22. NASCIMENTO, Milton. *Caçador de mim*. Rio de Janeiro: Polygram, 1981. CD.
23. NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento - ao vivo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1997. CD.
24. NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI/Odeon 1978. CD.

25. NÓBREGA, Antonio. *Na Pancada do Ganzá*. São Paulo: Brincante, 1996. CD.
26. NOVAK, Roseli. *Toda família*. São Paulo: Estúdio do Sesc Vila Mariana; 2000/2001. CD.
27. PAOLILLO, Oscar. (coordenação). *Bloco da Palhoça-música para brincar e cantar*. Rio de Janeiro: Estúdio Sonoriso; São Paulo: Continental; 1980. LP.
28. PEREIRA, Marcus (produção). *Acalantos Brasileiros*. Composições do folclore brasileiro adaptadas por Aloysio de Alencar Pinto e Marcus Vinícius. Intérpretes: Jane Vaquer e José Tobias. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. LP.
29. PUCCI, Magda; PEREIRA, Kitty. (Direção musical). *Mawaca*. São Paulo: Ethos Produtora de Arte e Cultura, 1998; reedição: 2005. CD.
30. SANTOS, Sérgio. *Áfrico – quando o Brasil resolveu cantar*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino; 2001. CD.
31. SALVAGNI, Ana. *Alma Cabocla - as músicas de Hekel Tavares – Ana Salvagni*. Campinas: MM Estúdio de Gravação, 2008. CD.
32. TADEU, Eugênio; QUEIROZ, Miguel. *Murucututu*. São Paulo: Palavra Cantada; Belo Horizonte: Stúdio Via Sonora, Estúdio Polifonia, 2001. CD.
33. TATIT, Paulo; PERES, Sandra. (Produção). *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. São Paulo: Estúdio Salamandra, 1994. Coleção com vários compositores e intérpretes. CD.
34. TATIT, Paulo; PERES, Sandra. (Produção). *Cantigas de roda e canções folclóricas do Brasil*. São Paulo: Palavra Cantada, 1998. CD.
35. TATIT, Jonas. *Palavra cantada tocada por Jonas Tatit*. São Paulo: Palavra Cantada; Estúdio 185; Estúdio Pratápolis, 2008. CD.
36. VELOSO, Caetano. *Jóia*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. CD.

REFERÊNCIA DE IMAGENS

REFERÊNCIA DE IMAGENS:

CAPÍTULO I:

“Winy”. Fotografia de Germano Neto.

In: NETO, Germano. *Saudades de Rosa e Sertão*. Seleção de textos: Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2007. p. 178.

Esta imagem foi extraída do blog de Silvia Mota, na Internet. Não há referência dela e não obtive resposta da internauta para a minha indagação sobre sua postagem. (Acesso inicial ao endereço eletrônico

http://silviamota.ning.com/profiles/blog/show?id=5503497%3ABlogPost%3A319218&commentId=5503497%3AComment%3A319717&xg_source=activity, em novembro de 2011).

Presépio: figuras artesanais brasileiras.

Registro fotográfico feito pela pesquisadora.

Fotografia de Sebastião Salgado.

In: SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.69.

“Aplicação da chibata”. (“L’exécution de la punition du fouet”). Jean-Baptiste Debret. (Litografia de Thierry Frères: gravura inserida na prancha 45 do segundo volume do álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 1835). In: LAGO, Pedro Corrêa do. BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil – Obra Completa 1816-1881*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2007. p. 592. Gravura 95A.

“Touro. Madalenense. (Gruta de Lascaux)”.

In: PISCHEL, Gina. *História universal da arte I. Pintura. Escultura. Arquitetura. Artes decorativas*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1966. São Paulo: Companhia Melhoramentos. p. 13.

“Milagre de São João”. Xilogravura de Airton Marinho.
Imagem extraída do prospecto: “XIV moitará - Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica”. Encontro organizado pela SBPA-SP. Tema: “Bumbameuiboibumbá: ruminções em torno da cultura brasileira”. Campos do Jordão (São Paulo), Novembro de 2002.

CAPÍTULO II:

Mário de Andrade – Marajó, julho de 1927.
In: ANDRADE, Mário de. *A imagem de Mário*. Fotobiografia de Mário de Andrade. Seleção de textos e introdução: Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1984. p.104.

Rio Amazonas – Dezembro/2004.
Fotografia de Angélica Del Nery.
Imagem gentilmente cedida pela fotógrafa à pesquisadora
Dezembro de 2011.

CAPÍTULO III:

Pulsatrix perspicillata: Murucututu (legenda da pesquisadora).
In: *Olhares: Fotografias online*. Disponível em:
<http://olhares.aeiou.pt/coruja_murucututu/foto208798.html>
Acesso em: julho de 2008.

Desenho feito por Léo.
In: RATTNER, Daphne; TRENCH, Belkis (organizadoras).
Humanizando nascimentos e partos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.149.

Assentos utilizados nas festas do *Turé* (legenda da pesquisadora).
In: GALLOIS, Dominique Tilkin (organizadora). *Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e Norte do Pará*. São Paulo e Macapá: Iepé - Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena, 2006. p.31. Fotografia de Paulo Copolla.

Grafismo de Yaguarê Yamã.
Mói Wató Magkaru Sesé, Cobra-Grande ou Boiúna. (legenda da pesquisadora).
In: YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri, o livro sagrado do povo Saterê-Mawé*. São Paulo: Peirópolis, 2007. pp. 26,27.

Filhotes em posição de receber comida. (legenda da pesquisadora)
In: BURNIE, David. *Aventura visual: aves*. Museu de História Nacional de Londres e Dorling Kindersley Book. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1990. p.58.

CAPÍTULO IV

“Sapo Jururu”

In: MENEZES, Dinah de Barros; NUNES, Vera Braga. (Tradução e adaptação). *O mundo da criança*. Volume 11: Música para criança. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1949. p.29.

ANEXOS

ANEXO A: MATERIAL SONORO DA PESQUISA

Faixa 1: “Essa Menina”. Domínio público. Interpretação: Ana Salvagni. In: FREIRE, Paulo. *Brincadeiras de viola - Paulo Freire*. Campinas: MM Estúdio; São Paulo: Estúdio Trilha Certa, 2003. CD. Faixa 9.

Faixa 2: “Acalanto”. Hekel Tavares; Joracy Camargo. Interpretação: Ana Salvagni. In: SALVAGNI, Ana. *Alma Cabloca - as músicas de Hekel Tavares – Ana Salvagni*. Campinas: MM Estúdios de Gravação, 2008. CD. Faixa 16.

Faixa 3: “Vamos atrás da Sé, oh calunga”. Domínio Público. Interpretação: Jane Vaquer. In: PEREIRA, Marcus. (produção). *Acalantos Brasileiros*. Composições do folclore brasileiro adaptadas por Aloysio de Alencar Pinto e Marcus Vinícius. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978. LP. Lado B. Faixa 2.

Faixa 4: “Canção de ninar nº2”. Domínio Público. Interpretação: Suzana Salles. In: CERQUEIRA, Esther Pedreira de. *Folclore musicado da Bahia*. Coleção Antônio Viana - volume I. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p.32. Partitura.

Faixa 5: “Cantiga para acalantar o menino”. José A. Brito, Ronaldo Correia, Francisco A. de Souza. (sem identificação do intérprete). In: MADUREIRA, José Antônio; BRITO, Ronaldo Correia de; LIMA, Francisco Assis de Souza. *Baile do menino Deus*. Coordenação artística: Aluizio Falcão. São Paulo: Gravadora Eldorado, (c)1983/(p)1996. CD: Faixa 3.

Faixa 6: “Dorme menino qu’eu tenho que fazer”. Acalanto recolhido em Belém (PA), 30 de junho de 1938. Canta (informante): Izabel Lucas de Castro. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 6 – Pará e Minas Gerais. Faixa 1.

Faixa 7: “Vai dormir, menino”. Acalanto recolhido em João Pessoa (PB), 19 de maio de 1938. Canta (informante): Maria Rita de Souza. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 5 – Paraíba e Maranhão, faixa 17.

Faixa 8. “Meu anjo sim”. Sandra Peres e Zé Tatit. Interpretação: Sandra Peres, Mônica Salmaso, Paulo Tatit, Rodrigo Rodriguez. In: PERES, Sandra; TATIT, Paulo. (produção). *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. São Paulo: Salamandra, 1994. CD. Faixa 19.

Faixa 9: “Canção da Dona Saitinha”. Trecho do depoimento de Dona Saitinha à pesquisadora. Praia Panema, Paraty (RJ), em 06 de setembro de 2010.

Faixa 10: “Xô, Pavão”. Canção de ninar recolhida por Lydia Hortélio, transmitida por Eliete Pereira Condado, PE). Interpretação: Lydia Hortélio. In: HORTÉLIO,

Lydia. *Abra a roda – tin do lê lê*. São Paulo: Dub Studio e Instituto Brincante, s/data. CD. Faixa 41.

Faixa 11: “*A kalumendo*”. Canção de ninar da Zâmbia, domínio público. Trecho do depoimento de Irmã Ancilla à pesquisadora. Mosteiro do Encontro, Mandirituba (PR), em abril de 2008.

Faixa 12: “*Acalanto*”. Dorival Caymmi. Interpretação: Dorival Caymmi e Nana Caymmi. In: CAYMMI, Dorival. *Eu não tenho onde morar*. Rio de Janeiro: Emi / Odeon, 1960. LP. Lado A. Faixa 4 .

Faixa 13: “Canção de ninar”. Thar Ferreira. Interpretação: Thar. Trecho do depoimento de Tarcísio Ferreira à pesquisadora. São Luiz do Paraitinga (SP), junho de 2010.

Faixa 14: “*Murucututu*”. Domínio público. Interpretação: Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz. In: TADEU, Eugênio; QUEIROZ, Miguel (direção musical, interpretação). *Murucututu*. São Paulo: Palavra Cantada; Belo Horizonte: Stúdio Via Sonora, Estúdio Polifonia, 2001. CD. Faixa 2.

Faixa 15: “Canção de ninar/Xô Papão/Sussussu”. Domínio Público. Interpretação: Solange Maria. In: FALCÃO, Aloísio. (coordenação artística). *Brincadeiras de roda, histórias e canções de ninar*. Obras do folclore recolhidas por Dona Esther de Pedreira Cerqueira. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1983. CD. Faixa:12.

Faixa 16: “*Dorme neném*”. Trecho do depoimento de Dona Ana Simoa à pesquisadora. Morro da Garça (MG), em janeiro de 2007.

Faixa 17: “*João Curutu*”. Interpretação: Suzana Salles. In: ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.-Editores, 1942. p. 107. Partitura.

Faixa 18: “*Tokênã Mitã*”. Canto: Grupo Tenondé Porã (São Paulo, SP). FONSECA, Maurício. (Coordenação). TUPÃ, Marcos dos Santos; POPYGUÁ, Timóteo Verá; VERÍSSIMO, Valdelino Karai; POTY, Manoel Lima Karai; JEKUPÉ, Olívio. (Coordenação Indígena). *Nande Arandu Pyguá – Memória Viva Guarani*. São Paulo: Estúdio Zabumba, Instituto Teko Arandu, 2004. CD:2. Faixa: 14.

Faixa 19: “Canção lembrada por Dona Chiara”. Trecho do depoimento de Dona Chiara à pesquisadora. Maylasky (SP), em 21 de abril de 2010.

Faixa 20: “*História pr’o ‘Sinhôsinho’*”. Dorival Caymmi. Interpretação: Maria Bethânia. In: BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia - Pirata*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD. Segunda música da faixa 1

Faixa 21: “*Uma era*”. Paulo Tatit e Zé Tatit. Interpretação: Edson Montenegro, Paulo Tatit e Mônica Salmaso. In: TATIT, Paulo; PERES, Sandra. (Produção). *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. São Paulo: Salamandra, 1994. Coleção com vários compositores e intérpretes. CD: faixa 7.

Faixa 22: “Tudo tudo tudo”. Caetano Veloso. Interpretação: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. *Jóia*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. CD, faixa 11.

Faixa 23: “Sapo Jururu”. Domínio Público. Interpretação: Suzana Salles. In: MENEZES, Dinah de Barros; NUNES, Vera Braga. (Tradução e adaptação). *O mundo da criança*. Volume 11: Música para criança. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1949. p.29. Partitura.

Faixa 24: “Canção lembrada por Dona Terezinha”. Trecho do depoimento de Dona Terezinha à pesquisadora. Morro da Garça (MG), janeiro de 2007.

Faixa 25: “Canção lembrada por Dona Conceição”. Trecho do depoimento de Dona Conceição à pesquisadora. Cidade mineira, 2007.

Faixa 26: “Dorme”. Arnaldo Antunes. Interpretação: Arnaldo Antunes e Zaba Moreau. In: TATIT, Paulo; PERES, Sandra. (Produção). *Canções de ninar*. Coleção Palavra Cantada. São Paulo: Estúdio Salamandra, 1994.

Faixa 27: “O filho que eu quero ter”. Vinícius de Moraes e Toquinho. Interpretação: Chico Buarque de Holanda. In: HOLANDA, Chico Buarque. *Sinal Fechado*. Rio de Janeiro: Estúdio Phonogram, 1974. LP. Lado A. Faixa 4.

Faixa 28: “Acalanto”. Chico Buarque de Holanda. Interpretação: Chico Buarque de Holanda. In: HOLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. Rio de Janeiro: Philiphs, 1993. CD. Faixa 10.

Faixa 29: “Toada chamada do Sapo Cururu”. Informante: Maria Augusta da Silva e Maria Magdalena Pereira. Material do Bumba-meu-boi recolhido em Recife (PE), 18 de março de 1938. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas - Mário de Andrade*. Curadoria: Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Serviço Social do Comércio, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006. CD 1- Pernambuco, faixa 9.

Faixa 30: “Sapo Cururu”. Variante recolhida por Mário de Andrade em Araraquara. Canto: Gabriel Milliet. In: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.p.99.

Faixa 31: “Sapo Cururu”. Variante recolhida por Mário de Andrade em Alagoas. Interpretação: Suzana Salles. In: ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p.203.

Faixa 32: “Sapo Cururu”. Variante de Alagoas, enviada por Jorge de Lima. Interpretação: Suzana Salles. In: ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. pp. 203-205.

Faixa 33: “Sapo Jururu”. Variante publicada por Renato de Almeida. Interpretação: Suzana Salles. In: ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.-Editores, 1942. p.106.

Faixa 34: “O besouro”. Canção de ninar recolhida por Lydia Hortélio, transmitida por Celina Oliveira em Serrinha (BA). Interpretação: Lydia Hortélio. In: HORTÉLIO, Lydia. *Abra a roda – tin do lê lê*. São Paulo: Dub Studio e Instituto Brincante, s/data. CD. Faixa 40.

Faixa 35: “Carrapatu”. Acalanto recolhido por Mário de Andrade em Recife (PE). Interpretação: Suzana Salles. In: ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, organização e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. pp.205.

ANEXO B: PARTITURA E TEXTO DA CANÇÃO: “P’RA SINHÔSINHO DRUMI”

P’RA SINHÔSINHO DRUMI...

Palavras de
LUIZ PEIXOTO

Musica de
HEKEL TAVARES

CANTO.
Eu fui na côr - te — vê o impe - ra - dô mi - nha car -
bin - da — não me compa - nhou. Ficou sam - bando p’ra seus branco di - vir
ti veio um branco comprou ella e levou — p’ru esses sertão do Brasil. Desde esse

PIANO.

Prop. exclusiva da Casa Arthur Napoleão
de Sampaio Araújo e Comp.

8723

di - a nunca o meu si - nhô não viu seu pre - to nunca mais sor -
ri. E pre - to ve - io — quando embala a re - de cont’essa
his - to - ra pra si - nhô - zinho dru - mi.

“Eu fui na côrte vê o imperado
minha cambinda não me acompanhou.
Ficou sambando p’ra seus branco diverti
veio um branco comprou ella
e levou p’ru esses sertão do Brasil.
Desde esse dia nunca o meu sinhô
não viu seu preto nunca mais sorri.
E preto veio quando embala a rede
cont’essa história pra sinhôzinho drumi.”

TAVARES, Hekel; PEIXOTO, Luiz. “P’ra Sinhôsinho Drumí”. s/l: Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo e Comp, s/d. Partitura para canto e piano. Material enviado à pesquisadora por Gil Veloso em setembro de 2006. Manteve-se a ortografia do texto da partitura.

ANEXO C: PARTITURA DA CANÇÃO DE NINAR Nº4 – CAIUMBA

Lento

Va-mos a-trás da Sê, Cai-um-ba, Em ca-sa de Si-nhã Te -
-tê, Cai-um - ba, Ver a mu - la - ti-nha, Cai-um - ba,
Da ca - ra quei - ma-da, Cai-um-ba. Quem foi que a quei -
-mou, Cai-um - ba? Foi su - a Se - nho-ra, Cai-um - ba, Por
cau-sa dos peixi-nhos fritos, Cai-um - ba, Que o ga-to co - meu.

Fomos ao redor do poço,	Se ele vier vivo,
Caiumba,	Caiumba,
Peixinho mordeu meu pé,	Para festejar,
Caiumba,	Caiumba.
Para ver meu mano,	Se ele vier-morto,
Caiumba,	Caiumba,
Que veio da guerra,	Para se enterrar.
Caiumbá.	

Em O Brasil Cantando, Frei Pedro Sinzig apresenta duas variantes – 17 e 18 – desta canção.

Canção de ninar cantada pela ama que me criou, nascida em 1869.

185462

CERQUEIRA, Esther Pedreira de. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p. 34.

ANEXO D: PARTITURA DA CANÇÃO DE NINAR Nº2

Este menino
Não dorme na cama.
Dorme no regaço
De Senhora Sant'Ana.

Este menino
Não dorme na cama.
Dorme na rede,
Debaixo da rama.

Maria lavava,
José estendia.
Chorava o menino
Do frio que sentia.

Não chore, menino.
Não chore, meu amor,
Que a faca que corta
Dá golpe sem dor.

CERQUEIRA, Esther Pedreira de. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. p.32.

ANEXO E: "ACALANTO" - PARTITURA RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE

Figuras do presépio/motivo do corte

ACALANTO

São Paulo Acalanto

Not. n.º 57, Cod. n.º 1

Não chores, meu menino,
Não chores, meu amor!
A faca que corta,
Dá talho sem dor!

Nossa Senhora lavava,
São José estendia,
Menino Jesus chorava
Do frio que fazia

"Este acalanto tradicional faz parte como melodia-compósita do "Tutu Marambá".
Aqui a melodia aparece em versão diferente. Colhida por mim, do natural."

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Discoteca Publica Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). Coleção Mário de Andrade. p.13.

ANEXO F: CANTO - ORAÇÃO: POSSÍVEL FONTE DE UMA CANÇÃO DE NINAR

JESUS MENINO

21. *Nossa Senhora Lavava Roupa*

(Na véspera de São João, um pouco antes da meia-noite, a procissão chega à beira do rio para a cerimônia de lavagem do santo e todos cantam):

Topei com a Senhora
na beira do rio
lavando paninhos
de seu bento filho*

Topei com a senhora, etc...
Senhora lavava,
São José estendia,
menino chorava
do frio que fazia

Topei com a senhora, etc...
Não chores menino,
Não chores amô,
que a faca te corta
com um taio sem dô.

Topei com a senhora, etc...
Po sê bem nascido,
po sê bem criado,
nascido numa rosa,
num cravo encarnado.

Topei com a senhora, etc...
Nascido em Belém,

* Em Taquaritinga, toda a primeira parte da oração serve como cantiga de ninar.

(Continua na próxima página)

na paia deitado,
a sote que fazia
pra nosso bem.

Topei com a senhora, etc...
A Virgem Maria
Mandou um recado
que fosse cantando
bendito, louvado...

Topei com a senhora, etc...
Bendito, louvado,
Pra nosso bem,
É pra a glória,
E para sempre amém.

Topei com a senhora, etc...
Ó viva Maria,
Maria ó viva,
É viva, Maria,
Mãe que Deus criou!

(Quando a procissão volta, todos rezam):

São João daonde vem,
São João daonde vem,
Que veio tudo ovaído,
Que veio tudo ovaído?

(Atrás respondem):

Vem da água do batismo
Vem da água do batismo
daonde foi batizado,
daonde foi batizado!

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares, estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. pp. 44,45.

ANEXO G: "CANÇÃO DE NINAR" – "Acalanto". PÁGINAS DE O CANCIONEIRO DA BAHIA

Canção de Ninar

68

(Continua na próxima página)

É tão tarde...
A manhã já vem.
Todos dormem,
A noite também...
Só eu vélo...
Por você, meu bem.
Dorme, anjo.
O boi pêga nenem.

Lá, no céu,
Deixam de cantar.
Os anjinhos
Foram se deitar
Mamãesinha
Precisa descansar
Dorme, anjo.
"Papae vae lhe ninar"...

— Boi, boi, boi,
Boi da cara preta
Pegue essa menina
Que tem mêdo de carêta.

Compus essa cantiga de ninar embalando Nana, minha filha pequenina, recordando o mesmo estribilho com que minha mãe me adormecia.

*"Boi, boi, boi,
Boi da cara preta
Pegue essa menina
Que tem mêdo de careta"
Que tem mêdo de careta"*

Não creio que exista bahiano que não tenha ouvido esse estribilho na sua infância, cantado pelos doces lábios maternos. Entre as muitas cantigas de ninar da Bahia, nenhuma de palavras que tanto se popularisasse quanto as do estribilho desta. Ficaram elas adormecidas na minha memória desde a infância, para despertarem quando tive eu também de adormecer uma filha...

ANEXO H: PARTITURA E TEXTO “BOI NO MATO” – RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE

27
Boi no Mato
(MBS-15)

(Coco de roda) Paraíba

Lá na ma—ta teim um nê—gu, Na campina teim um
boi: Eu tia mar ru, ne gi Eu ti pe—gu, bô i!

Lá na mata tem um nego,
Na campina tem um boi:
Eu te amarro, neg',
Eu te mato, boi!

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, organização e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. p. 87. Peça 27.

ANEXO I: MAPA DO AMAZONAS – FONTE BOA, TONANTINS E RIO JUTAI

The New York Times Atlas of The World.
2ª edição revisada (Times of London). Londres: John Bartholomew & Son Limited
and Times Books Limited, 1986. p. 128: “Brasil – Norte Político”.

Tu-tu-rú-tú-tú

Cantiga de ninar creanças

Tu-tu-rú-tútú
De traz do murundú,
Já vem a Sinha Velha
Lá da banda do angú.

Tu-tu-rú-tútú
De traz do murundú,
A velha deu um tiro
E matou o meu perú.

Jacaré-tútú,
Jacaré-mandú,
Tútú vae-t'embora (*)
Não pega o meu filhinho.

[M; R J.]

NOTA IMPORTANTE AOS EDUCADORES:

E' muito prejudicial ás creanças metter-lhes medo. A pretexto nenhum devemos lançar mão do terror ou do pavor para disciplina.

(*) Orig. pop. — «vae s'embora».

ANEXO K : "MURUCUTUTU": CAPA DO LP DA PRIMEIRA GRAVAÇÃO

O CANTO DA AMAZÔNIA	
MARIA LUCIA GODOY	
Transcrições musicais: GUERRA PEIXE	
FACE A	
1 - ACALANTO DA ROSA	2,13
Claudio Santoro - Vinícios de Moraes	
2 - LUAR DE MEU BEM	1,44
Claudio Santoro - Vinícios de Moraes	
3 - PREGÃO DA SAUDADE	2,05
Claudio Santoro - Vinícios de Moraes	
4 - MENINA DOS OLHOS VERDES ...	2,20
Pedro Amorim - Pedro Tuffic	
5 - TOADA BARÉ	3,12
Arnaldo Rebelo	
6 - MÃE D'ÁGUA	3,54
Guerra Peixe	
7 - CANTOS DE ÇAIRÉ	3,33
Arranjo: Villa Lobos Vocal	
★	
FACE B	
1 - FOI BÔTO SINHÁ	2,46
Waldemar Henrique - Antonio Tavernard	
2 - COBRA GRANDE	2,09
Waldemar Henrique	
3 - TAMBATAJÁ	2,34
Waldemar Henrique	
4 - MATINTAPERÊRA	2,50
Waldemar Henrique	
5 - UIRAPURÚ	1,30
Waldemar Henrique	
6 - CURUPIRA	1,08
Waldemar Henrique	
7 - MANHÃ-NUNGARA	1,54
Waldemar Henrique	
8 - MURUCUTUTU	1,59
Recolhido por: Mario de Andrade Harmonização: Aloisio de A. Pinto	
9 - CABOCLA BONITA	1,30
Recolhido por: Mario de Andrade Harmonização: Aloisio de A. Pinto	

GODOY, Maria Lúcia. *O canto da Amazônia*. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1969. LP. Lado B, Faixa 8.

ANEXO L – “MURUCUTUTU”: PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE

5

MURUCUTUTU

Para Acalanto

Mu - ru - cu - tu - tú da beira do te - lha - do Mu - ru - cu - tu -
tú Da beira do te - lhado Vem comer ês - te me - ni - no Que a - in - da está a cor -
da - do Vem co - mer ês - te me - ni - no Que a - in - da está a cor - da - do

Not. n.º 59, Cod. n.º 1

Murucututú
Da beira do telhado,
Vem comer êste menino
Que ainda está acordado.

“Peça usada pelo prof. José Domingos Brandão na sua *Rapsódia n.º 1*. O mesmo prof. me deu o texto e a observação de que é “cantiga para adormecer meninos, muito usada em Belém.”

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Discoteca Publica Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v. 1). Coleção Mário de Andrade. p.14.

ANEXO M - "MURUCUTUTU" - PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR ALOYSIO DE ALENCAR PINTO

244

O ACALANTO E O HORROR

ACALANTO Nº 119

Murucututu
Acalanto tapuia da região amazônica

*Recolhido e transcrito
por
Aloysio de Alencar Pinto*

Andante 1.º = 2

Andante 2.º = 2

tu Pe trás do murucutu murucutu - tu Pe trás do murucutu
tu Pe trás do murucutu murucutu - tu Pe trás do murucutu

- du Já vem a S.ª da velha Li da banda do angue Já vem a S.ª
- du A velha deu um tiro e matou o meu padre A velha deu um

(Continua na próxima página)

Murucututu/De trás do murundu/Murucututu /De trás do murundu/
 Já vem a Sinhá Velha/ Lá da banda do angu/ Já vem a Sinhá Velha/ Lá da banda do
 angu//
 Murucututu//De trás do murundu/Murucututu/ De trás do murundu/
 A velha deu um tiro e matou o meu peru/ A velha deu um tiro e matou o meu peru/
 Jacaré tutu/Jacaré mandu/Tutu vai s'embora/não pegue o meu
 filhinho/Murucututu.

“Murucututu: acalanto tapuia da região amazônica”. In: *O acalanto e o horror*.
 JORGE, Ana Lúcia Cavani. São Paulo: Escuta, 1988, pp. 244-255. Partitura. Canto e
 Piano. Acalanto 119. Coleção Acalantos do Folclore Brasileiro, cedida por Aloysio
 de A. Pinto à autora, em 1982/1983.

ANEXO N – CANTIGAS DO MAKURU

PORANDUBA AMAZONENSE
OU
KOCHIYMA-UARA PORANDUB

POR

J. BARBOSA RODRIGUES

1872 – 1887

RIO DE JANEIRO

Typ. de G. Leuzinger & Filhos, rua d'Ouvidor 31

1880

Biblioteca Digital Curt Nimuendaju
<http://biblio.etnolinguistica.org>

(Continua na próxima página)

II

Acutipuru ⁽¹⁾

Acutipuru re puru
Acutipuru tu emprestas

Ne ré pocêi cuá taira çupé
O teu somno este filho á

Inti u quire putare
Não dormir quer

Re puru uquir arama.
Tu emprestas dormir para.

Acutipuru tu me em-
prestas o teu somno para
este filho que não quer
dormir.

(Parentins).

III

Murucututu ⁽²⁾

Murucututu u mumure
Murucututu bota.

Mocoin rupiá
Dous ovos

Yepé ce manhã çupé
Um mamãe para

Amu ce paia çupé.
Outro papae para.

Murucututu bota dous
ovos um para mamãe ou-
tro para papae.

(Manãos).

(¹) É um roedor do genero *Sciurus*, que comprehende varias especies conhecidas no Sul por Caxinguelês. Acreditam ser um animal encantado, donde o nome de *cutia emprestada* (acuti, pura).

(²) É uma rapace nocturna, a *Strix Macurutu*, Vieill, que cantá nas immediações das casas, e que é tida por agoureira.

IX

Yacurutu ⁽¹⁾

Yacurutu re puru ne repocé.
Yacurutu tu emprestas teu somno

Taina pitanga u quire arama.
Filho pequenino dormir para.

(Todo valle do Amazonas).

(¹) Nome da coruja *Strix yacurutu*, Vieill.

XIV

- Murucututu ne *manha* ne renõe.
- Murucututu tua mãe te chama.
- Puité munhan çe nupan putare recé.
- Está mentindo me dar pancada quer ella.

(Villa Bella).

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou Kochiyma-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Capa, p.288 e pp. 291, 292. Acervo de Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

ANEXO O: “JOÃO CURUTU” – PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR RENATO ALMEIDA

Variação publicada por Renato Almeida. “A música popular brasileira”. In: *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.- Editores, 1942. p. 107.

ANEXO P: “TOKÉNÃ MITÃ” - LETRA E TRADUÇÃO

LETRA:

Tokenã mitã
Tove deru
Vacara 'y' i
Togweru
Nerymbarã 'î

Tapixi nanbikwe ' i
Togweru
Nderopai rã ' î

Avaxi para ' i
Deavaxirã ' î

TRADUÇÃO:

Dorme nenê
Espera o sue pai
Ele trará bichinho
Prá você cuidar

Ele trará orelha
De coelhinho
Prá você brincar

Ele trará milho sagrado
Prá você plantar

“Tokénã Mitã”. Grupo Tenondé Porã (São Paulo, SP). Informações extraídas do encarte do CD. Tradução: Marcos dos Santos Tupã. In: FONSECA, Maurício. (Coordenação). TUPÃ, Marcos dos Santos; POPYGUÁ, Timóteo Verá; VERÍSSIMO, Valdelino Karai; POTY, Manoel Lima Karai; JEKUPÉ, Olívio. (Coordenação Indígena). *Nande Arandu Pyguá – Memória Viva Guarani*. São Paulo: Estúdio Zabumba, Instituto Teko Arandu, 2004. CD:2. Faixa: 14.

ANEXO Q: MORRO DA GARÇA

Foto: Vitor Borysow

“A Fazenda da Garça situava-se numa planície imensa, ao pé de um morro que, solitário, era referência aos viajantes, e que se avistava dali. Por isso o nome Morro da Garça, morro que se avista da Fazenda da Garça, esse mesmo morro que Guimarães Rosa revelou como personagem: ‘solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide’, no conto *O Recado do Morro*.”

BEZERRA, Marily da Cunha; HEIDEMANN, Dieter. “Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta!”. In: *Revista de Estudos Avançados: Dossiê Guimarães Rosa*. pp.8-11 (Cf. Bibliografia).

ANEXO R: "HISTÓRIA P'RO 'SINHÔSINHO'" NO CANCIONEIRO DA BAHIA

História p'ro "Sinhôsinho"

The musical score is written on two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is in bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Below the staves is a woodcut-style illustration of a landscape with a bridge, trees, and a body of water.

Era uma preta velha, vinha do tempo de minha avó, chamada Sinhá Inocência. Embalava a gente nos seus braços trêmulos, contava histórias, que histórias! Uma das mais belas possuía um refrão do qual jamais me esqueci. Sobre ele, e em lembrança de Inocência, escrevi essa canção. Lá está o estribilho da história da negra, meio em português, meio em nagô enchendo os versos de um mistério que conquistava a imaginação das crianças...

74

(Continua na próxima página)

Canção sôbre uma «história contada
por velhas escravas da Bahia».

Na hora que o sol se esconde
E o sono chega.
O sinhôsinho vai procurar
Hum... Hum... Hum...
A velha, de colo quente
Que canta quadras, que conta história
Para ninar...
Hum... Hum... Hum...

"Sinhá" Zêfa que conta história
"Sinhá" Zêfa sabe agradar
"Sinhá" Zêfa que quando nina
Acaba por cochilar
"Sinhá" Zêfa vai murmurando
Histórias para ninar...

— Peixe é esse meu filho?
— Não meu pai
Peixe é esse, e "mutum manguenem"
É a cóca do mato "guenem guenem"
— Suê filho — ê...
— Toca ê marimba — ê...

Na hora que o sol... etc.

**ANEXO S: SAPO CURURU: VARIANTE RECOLHIDA POR MÁRIO DE ANDRADE,
EM ARARAQUARA**

Música Individual

ESTRIBILHO (solistas ou corais)

Sapo Cururú

Acalanto 80 ARARAQUARA.

Sa . po Cu . ru . rú Da bel . ra do rio Quando o sa . po grite, Ba . la . na.

Diz que está com frio. Ba . li . língue é bom Pra quem quer jo . gi Co . mo eu são que . ro que m'importa lá!

A mulher do sapo
Diz que está lá dentro
Fazendo rendinha
— Baiana
Para o casamento.

Estilingue é bom *etc.*

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. p. 99.

ANEXO T: SAPO CURURU: VARIANTE DE ALAGOAS RECOLHIDAS POR MÁRIO DE ANDRADE E JORGE DE LIMA

III— CANTOS INFANTIS

A — ACALANTOS

138, 139
Sapo Cururu
(I-2, I e II)

Variantes de Alagoas

The image shows two musical staves for the song 'Sapo Cururu'. Each staff is in 2/4 time and contains two lines of music. The lyrics are written below the notes.

Variant 1 (top):

Sa-po cu-ru—rú Da beira do ri-o

Quando o ga-lo canta ma-ni-nha Cu-ru-rú tem fri-o

Variant 2 (bottom):

Sa-po cu-ru—rú Da bei-ra do ri-o

Quando o ga-lo canta Ma-ni-nha Cu-ru-rú tem fri-o

203

(Continua na próxima página)

Sapo cururú
Da beira do rio,
Quando o galo canta,
Maninha,
Cururú tem frio.
Bum! Bum!

Sapo cururú
Da beira do rio,
Não me bote nágua
Maninha,
Que eu morro de frio.
Bum! Bum!

Sapo cururú
Que fazeis lá dentro?
Tou fazendo doce,
Maninha,
pro meu casamento.
Bum! Bum!

Me mandado por Jorge de Lima, com mais estes acréscimos de informes. Essa melodia também é posta em Alagoas com os versos do Papagaio Louro. Assim:

Papagaio louro,
Do bico dourado,
Leva esta carta,
Meu louro,
A meu namorado

(Oralmente) Brrrrr... Currupaco, papaco,
Tira a velha do buraco;
Ela cose, ela fia,
Ela toma tabaco.

Ele não é frade,
nem homem casado:
É rapaz solteiro,
meu louro,
Lindo como um cravo.

(Texto oral)

204

Notar ainda que o "Bum! Bum!" é imitativo do coxo do sapo.
A melodia nº 1, colhi no Nordeste, num aboio.

(p. 205)

ANDRADE, Mário de. *As Melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas cidades, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987. pp. 203 – 205. Peças 138 e 139.

ANEXO U: PARTITURA RÍTMICA: DORME – NENÊ

Dorme Nenê

Ne **nê** ta cho **ran** do que **ren** do ma **mar** Pa

³
pai não **tem** ma **mãe** não **dá**

⁵
Ta pa na **bun** da que **faz** ca **lar**

Canção entoada por Dona Teresinha de Jesus, Município de Morro da Garça (MG), em janeiro de 2007.

ANEXO V: I. LETRA DE “O MEU GURI”- CHICO BUARQUE

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar
Como fui levando, não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá
Olha aí
Olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

Chega no morro com o carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos tá um horror
Eu consolo ele, ele me consola
Boto ele no colo pra ele me ninar
De repente acordo, olho pro lado
E o danado já foi trabalhar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri

Letra extraída do site oficial de Chico Buarque de Holanda. Consulta feita em www.chicobuarque.com.br. Data de acesso: março de 2011.

ANEXO V: II. LETRA DE “ACORDA AMOR”-CHICO BUARQUE

Acorda amor

Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão de escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Acorda, amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção
Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa, não reclame
Clame, chame lá, clame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

Letra extraída do site oficial de Chico Buarque de Holanda. Consulta feita em www.chicobuarque.com.br. Data de acesso: março de 2011.

ANEXO X: DUCUCU NO VOCABULÁRIO DE CRENDICES AMAZÔNICAS

ACUTIPURÚ — 1. g. *acuty-puru* — E' o Morfeu dos caboclos, o dono do sono, aquele que acalanta a rêde dos curumins. Os indigenas tinham-no em grande conta, porque apreciavam a firmeza e elegancia com que ele desce das arvores, sempre de cabeça para baixo e com a maior naturalidade. E acreditavam que era tomando a forma do acutipurú que a alma abandonava o corpo morto. Hoje, ha toadas invocando o faceiro mamifero como portador do sono, tal e qual o murucututú ou o ducucú. Em uma passagem de "Macunaima", do escritor Ma-

rio de Andrade, Maanape invoca, num acalanto, os dons do acutipurú:

"Acutipurú,
Empresta vosso sono
Prá Macunaima
Que é muito manhoso!..."

ORICO, Osvaldo. *Vocabulário de crendices amazônicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. Verbete: Acutipuru. O grifo é meu.

ANEXO Z: ALGUMAS VARIANTES DO SAPO CURURU E DO SAPO JURURU

APRESENTADA POR RENATO ALMEIDA:

CANTIGAS DE NINAR

O acalanto, canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam os filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com uma letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia, que leva a criança a adormecer. Forma muito primitiva, existe em toda parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura, povoada às vezes de espectros de terror, que os meninos devem afugentar dormindo.

Vieram as nossas de Portugal na sua maior parte e vão passando por todos os berços do Brasil e vivem em perpétua tradição, de boca em boca, longe das influências que alteram os demais cantos. Quem não tem na memória o *Sapo jururú*?

The musical notation is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a tempo marking of 80. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics 'Sa - po ju - ru - rú da bei - ra do rio' are written below the first staff. The second staff continues the melody with similar note values. The lyrics 'quan - do sa - po gri - ta ma-ninha diz qu'es - tá com frio.' are written below the second staff.

Variação publicada por Renato Almeida. "A música popular brasileira". In: *História da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.- Editores, 1942. p. 106.

(Continua na próxima página)

APRESENTADAS POR ESTHER PEDREIRA CERQUEIRA:

CANÇÃO DE NINAR n.º 5 SAPO CURURU

ANEXO

Moderato

Sa - po cu - ru - ru Diz que quer ca - sar
comu - ma mo - re - ni - nha Que sai - ba go - mar.

Sapo Cururu,
Entre cá pra dentro.
Venha ver os doces
Do seu casamento.

Variante:

Moderato

Sa - po cu - ru - ru, Da beí - ra do ri - o,
Quan - do sa - po cant'ô, Ma - ni - nha, Diz que está com fri - o.

Cantadas por minha mãe.

(Continua na próxima página)

CANÇÃO DE NINAR n.º 6 OUTRA VARIANTE DO SAPO CURURU

Sapateiro novo,
Fazei um sapato
De couro macio, Maninha,
Pra dançar o sapo.

A mulher do sapo
Já foi lá pra dentro
Aprontar os doces, Maninha,
Para o casamento.

Sapo Cururu,
Ele já morreu.
Se jogou no mato, Maninha,
Bicho já comeu.

Esta variante me foi transmitida, em 1950, por Maria Helena Teixeira, natural de Caitité, neste Estado.

ANEXO AA: FOTO DE UM MUIRAQUITÃ

Foto de um Muiiraquitã, peça adquirida no Museu do Marajó: Padre Giovanni Gallo, Cachoeira do Arari, Pará, em 2006.

ANEXO BB: PAPAGAIO LOIRO (1905)

Papagaio Loiro

Allegretto.

Papa-ga-io loi-ro

Do bi-co doi-ra-do, Le-va-me esta car-ta

car-ta Ao meu na-mo-ra-do.

El-le não é fra-de, Nem ho-mem ca-sa-do, É ra-paz sol-tei-ro, Lin-do como o cra-vo.

Lindo como o cravo,
Lindo como a roza,
Toma lá cerveja,
Toma lá gazosa!
Papagaio loiro
Do bico doirado,
Leva me esta carta
Ao meu namorado.

Ampliação do texto:

Papagaio loiro
Do bico doirado,
Leva me esta carta
Ao meu namorado.
Elle não é frade,
Nem homem casado,
É rapaz solteiro,
Lindo como o cravo.

Lindo como o cravo,
Lindo como a roza,
Toma lá cerveja,
Toma lá gazosa!
Papagaio loiro
Do bico doirado,
Leva me esta carta
Ao meu namorado.

COLAÇO, A.Rey (Harmonias); COLAÇO, Jorge (Ilustrações); COLAÇO, Branca (Prólogo). *Pirolito que bate que bate - Danças de roda e Cantigas populares*. Leipzig: Imp. C.G. Röder, 1905.

**ANEXO CC: “CARRAPATU” PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR MÁRIO
DE ANDRADE**

141
Carrapatu
(I-1)

Recife, Pernambuco

[ANDANTE]

$\text{♩} = 52$

Ca — lai, meu me-ni- no! Ca-lai que lá vem dôdô No ma-
to tem um bi-chinho chamado carra-pa - tú ú!

Nota — O trinado sobre a vogal “u” apressa um bocado sobre o movimento geral da melodia. Mas persevera lânguido e bem nasal. Também às vezes é cantado isolado, pelas adormecedoras de crianças.

Calai, meu menino,
Calai que lá vem dodô,
No mato tem um bichinho
Chamado Carrapatu!

ANDRADE, Mário de. *As Melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.pp.205, 206. Peça 141.

ANEXO DD: "CARRAPATO": PARTITURA DA VERSÃO RECOLHIDA POR VERÍSSIMO
DE MELO

Em Natal, recolhi de minha mãe, Emilia Melo, a cantiga de berço que me embalou durante toda a infância. E' um misto de muitas outras variantes brasileiras e portuguesas. Ainda hoje a escuto, saudosos, da boca de minhas irmãs acalentando os filhos:

1) *Carrapato vai t'embora,
Sai de cima do telhado,
Deixa o menino dormir
O seu soninho sossegado. (31)
Ô, ôô, ôô... (bis).*

MELO, Veríssimo de. "Acalantos". *Clã- Revista de Cultura*: 8-9.
Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, maio-junho de 1949.p. 56.