



SOBRE VOZES, POEMAS E CANÇÕES

Org. Tereza Virginia de Almeida,
Anna Viana Salviato e Paulo Henrique Pergher

SOBRE VOZES, POEMAS E CANÇÕES

Organização

Tereza Virginia de Almeida

Anna Viana Salviato

Paulo Henrique Pergher

SOBRE VOZES, POEMAS E CANÇÕES

1ª edição

Florianópolis

UFSC

2022

<i>Organização</i>	Tereza Virginia de Almeida Anna Viana Salviato Paulo Henrique Pergher
<i>Preparação dos originais</i>	Anna Viana Salviato Paulo Henrique Pergher
<i>Revisão</i>	Anna Viana Salviato
<i>Ilustração da capa (acrílica sobre tela)</i>	Juniores
<i>Conselho editorial</i>	Isabela Melim Borges (NuPILL/UFSC) Tiago Hermano Breunig (UFPE) Adalberto Paranhos (UFU) Cristiane Rodrigues (UFMS) Susan Aparecida de Oliveira (UFSC)

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

S677 Sobre vozes, poemas e canções [recurso eletrônico] / Organização Tereza Virginia de Almeida, Anna Viana Salviato, Paulo Henrique Pergher. – Florianópolis : UFSC, 2022.
257 p. : il., fots.

E-book (PDF)

ISBN 978-85-8328-095-8.

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Música e literatura. 3. Poesia.
I. Almeida, Tereza Virginia de. II. Salviato, Anna Viana. III. Pergher, Paulo Henrique.

CDU: 78:82

SUMÁRIO

Prefácio	6
Tereza Virginia de Almeida, Anna Viana Salviato, Paulo Henrique Pergher	
Ritmo, voz e rizoma em o “O que”, de Arnaldo Antunes	13
Lidiane Lima	
Voz, ritmo e performance: ancestralidade e resistência nas canções “cordeiro de nanã” e “serei a”	43
Elton da Silva Rodrigues	
“Manguitukulu”: provérbios tradicionais musicados por Alberto Zau	79
André Fernando Cula Bumba	
Grunhidos das sereias landinas: uma escuta de “Exemplo de canção de ninar landinense”, de Irmão Victor	107
Anna Viana Salviato	
A canção imantada: notas sobre a parceria entre Hilda Hilst e Zeca Baleiro	136
Paulo Henrique Pergher	

Trovoada: versos e versões de “Trovoa”, de Maurício Pereira	163
Arlindo Rodrigues da Silva	
Voz e canção em <i>The Silmarillion</i>, de J. R. R. Tolkien	198
Rafael Silva Fouto	
A performance na canção oral em kikongo	229
Nsimba José	
Notas biográficas	251

PREFÁCIO

Sobre vozes, poemas e canções. O título da presente coletânea convida, desde já, a adentrar um universo de certa pluralidade onde serão encontrados objetos bastante diversos a partir dos quais os autores respondem a indagações que lhes são comuns. Sim. Porque todos os textos são respostas à disciplina *A canção popular como provocação aos estudos literários*, ministrada pela Profa. Tereza Virginia de Almeida no formato online durante a pandemia, entre 2020 e 2021, no curso de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Os textos têm, portanto, uma matriz comum, reelaboram um *corpus* bibliográfico que foi proposto aos autores, acrescentando-lhes os interesses individuais. Dentre tal conjunto de textos, poderíamos destacar alguns daqueles que com maior frequência são referenciados ao longo do livro, como: o trabalho de Adriana Cavarero, em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*¹; a discussão de Ruth Finnegan, em *O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance*²; as contribuições de

¹ Adriana Cavarero. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

² Ruth Finnegan. “O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance”. In: MATOS, Claudia et ali. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 24.

Hans Ulrich Gumbrecht, em *O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação*³; o estudo de Octavio Paz, especialmente em relação à noção de *ritmo*, em *O arco e a lira*⁴; a pesquisa de Paul Zumthor, em *A letra e a voz*⁵ e *Performance, recepção e leitura*⁶; além do trabalho de Tereza Virginia de Almeida, em *O corpo do som; notas sobre a canção popular*⁷ e *A voz como provocação aos estudos literários*⁸.

Esses são alguns dos textos que servem como inquietação inicial para as considerações propostas pelos autores. De qualquer forma, valeria destacar que todos os textos deste livro respondem do ponto de vista dos estudos literários à provocação que representa a canção como objeto que surge, por sua vez, mediado pela voz ou é por ela constituída e que tem como seu ponto de referência dentro dos estudos literários o poema, com o qual compartilha ritmo e sonoridade. A canção e o poema podem encontrar na voz o meio de sua veiculação, mas se afastam na medida em que a canção deverá colocar em ação uma série de elementos

³ Hans Ulrich Gumbrecht. *O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação*. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, p. 386-407, 03 dez. 2010.

⁴ Octavio Paz. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

⁵ Paul Zumthor. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amalia Pinheiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

⁶ Paul Zumthor. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2002. p. 23.

⁷ Tereza Virginia de Almeida. "O corpo do som; notas sobre a canção popular". In: MATOS, Claudia Neiva et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 320.

⁸ Tereza Virginia de Almeida. "A voz como provocação aos estudos literários". In: *Outra travessia*, n.11. Literatura e música. Florianópolis, UFSC, 2011.

musicais, como melodia e harmonia, que o poema, salvo certas aproximações, tais como as propostas por Mario de Andrade, desconhece. Mario, porém, defende no “Prefácio Interessantíssimo” a seu livro *Pauliceia Desvairada* que uma certa forma de versos com palavras sem ligação entre si corresponderia à realização da harmonia em poesia, ao contrário do que se vinha praticando até então, versos horizontais, melódicos⁹.

Mario de Andrade é certamente um inspirador exemplo de alguém que aceitou a provocação da música aos estudos da literatura. Ele tinha, porém, o recurso de ser um conhecedor profundo de ambas as áreas do conhecimento.

Nós seguimos na busca da decodificação de objetos que nos levam muitas vezes não somente à interdisciplinaridade, mas à transdisciplinaridade, visto que o que se estuda, os elementos que se encontram e se vislumbram analisar, muitas vezes estão a requerer uma disciplina que ainda está por vir, métodos e metodologias que ainda não nasceram.

Afinal, como falar da voz? Esse objeto tão fugidivo que em sua materialidade diz respeito à fonoaudiologia muito antes de se encontrar com a literatura e o canto? É através da fonoaudiologia que tomamos consciência da efetiva conexão da voz com o corpo, um dos primeiros elementos que se colocam como desafio quando a canção se apresenta com sua

⁹ Mario de Andrade. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1980, p. 23.

vocalidade para se contrapor à ideia que temos de texto literário.

Daí que concluímos que aceitar a provocação da canção aos estudos literários é agir com ousadia, e esta não falta aos oito autores que escrevem neste livro.

No texto de abertura, Lidiane Lima se debruça sobre um artefato composto por elementos mínimos, mas que existe tanto em forma de poema quanto como canção. Ela escolhe uma produção de Arnaldo Antunes, que propõe chamar de poema-canção, a partir da qual investiga os elementos que se apresentam através das noções de voz, ritmo e rizoma.

Em seguida, Elton Rodrigues tematiza a afroancestralidade em “Cordeiro de Nanã” e “Serei A”, canções de *Os Tincoãs* e *Linn da Quebrada*, respectivamente. Pelo fio condutor da musicalidade como resistência, a análise feita pelo autor é como uma sensível dança entre tradição e ruptura, tanto pela retomada de uma memória que celebra saberes e práticas ancestrais, quanto por seu posicionamento crítico acerca da marginalização sociocultural no contexto afro-brasileiro contemporâneo.

É também sobre tradições de matriz africana o texto de André Bumba, que analisa a canção como devir comunitário na cultura tradicional de Cabinda. Tomando por objeto a canção “Manguitukulu”, de Alberto Zau, o autor tematiza a musicalização de narrativas orais tais como os provérbios e os ditados populares cabindenses. Pela circulação desses

artefatos a partir da música, a pesquisa teórico-literária é aqui marcada pela potência da palavra cantada que se faz reciclável.

Anna Viana escolhe escrever sobre algo que seu corpo experiencia. Convidada que é para ser uma das cantoras de uma música, ela decide investigar as vocalizações que acontecem ao longo da gravação que se define como uma forma transgressora de canção de ninar. O resultado é igualmente desafiador, já que a autora se equilibra no texto entre o ato de interpretação e o reconhecimento de materialidades que transcendem a significação.

Na sequência, Paulo Pergher opera no centro da noção de vocalidade ao escolher tratar do álbum *Ode descontínua e remota para flauta e oboé – de Ariana para Dionísio*, de Zeca Baleiro, um trabalho em que o compositor musica dez partes do poema de mesmo nome retiradas do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de Hilda Hilst. Como são dez cantoras no álbum, Pergher se dedica a investigar o que essa diversidade de vozes, com seus timbres singulares, significa na obra de Baleiro e acrescenta ao poema de Hilst.

Uma canção, muitas interpretações e, portanto, muitas novas canções. Esse é o tema que Arlindo Rodrigues da Silva decide enfrentar ao escolher tratar da canção “Trovoa”, de Mauricio Pereira e, mais especificamente, de duas versões dela feitas: da banda Metá Metá e da dupla Dandara e Paulo Monarco. Aqui a palavra *performance* se torna central, assim como vocalização e ritmo. Mais que palavras, temos aí noções a dar conta das diversas sutilezas que entram em jogo nas

novas interpretações de uma canção que são, antes de tudo, formas de leitura.

O texto de Rafael Souto se destaca ao pautar a vocalização a partir do texto em prosa. Para isso, o autor mergulha no universo de linguístico de J. R. R. Tolkien, entendendo que, na sonoridade de um idioma, há um prazer estético subjetivo. A obra analisada é um romance sobre o poder da canção, uma narrativa mitológica criada a partir do conhecimento filológico que leva em alta conta a potência da vocalidade, tendo a música como motor cosmogônico da ficção tolkieniana.

Por fim, em termos de performance, Nsimba José retoma tradições orais africanas em um fértil percurso de investigação das canções orais cantadas em kikongo, língua transnacional de matriz bantu. Como recorte geográfico, o autor enfoca o município de Kuimba – localizado na província do Zaire, em Angola –, região cuja rede hidrográfica assume grande importância socioeconômica. Do curso das águas emerge também aspectos culturais como *nkunga mya maza*, termo que designa as canções cantadas por mulheres nos rios. Ao entoarem as canções em kikongo durante as atividades domésticas, lúdicas e profissionais, as *performers* figuram simultaneamente como emissoras e receptoras, em uma operação poético-musical dialógica. O rio torna-se, então, espaço de interlocução cênica.

Tal é a abrangência do que propomos a abordar neste livro. No exercício de compilação das múltiplas vozes que

TEREZA VIRGINIA DE ALMEIDA, ANNA VIANA SALVIATO, PAULO
HENRIQUE PERGHER

integram a coletânea, o elemento provocativo se estende à organização da obra. Sabendo que todos autores tiveram como ponto de partida a canção, a singularidade dos objetos de análise aliada à vastidão dos caminhos investigativos que cada pesquisador aqui propôs implica em uma escuta singular, sensível e sobretudo polifônica. Quanto aos leitores, convidamo-los agora a também apurar os ouvidos da cognição, com atenção harmoniosa aos estímulos sensoriais inerentes à atividade poética. Desejamos uma instigante leitura.

Tereza Virginia de Almeida

Anna Viana Salviato

Paulo Henrique Pergher

RITMO, VOZ E RIZOMA EM O “O QUE”, DE ARNALDO ANTUNES

Lidiane Lima

Introdução

Publicada em formato de poema no livro *Psia* e em formato de canção no álbum *Cabeça Dinossauro*, ambos de 1986, o poema-canção “O que”, composto por Arnaldo Antunes, já instiga a uma análise complexa, pois une dois âmbitos – literatura e música – cujos elementos para análise de cada um são por vezes distintos. Chamarei de poema-canção, por conta não só de sua publicação nesses dois gêneros, mas também porque acredito que o recorte que faço neste ensaio explora três aspectos que estão presentes tanto no âmbito do poema quanto no âmbito da canção. Pretendo analisá-lo a partir de uma perspectiva mais ampla e filosófica, não quero apenas explorar o texto em si do poema nem muito menos voltar-me para os elementos musicais da canção – melodia, harmonia, andamento etc. – mesmo porque me faltariam os recursos necessários para tanto, visto que não tenho nenhuma formação musical, sou apenas uma grande apreciadora dessa arte. O que proponho é uma interpretação desse artefato

cultural, difundido em formato de música e poesia, que não se limite apenas a procedimentos de interpretação literários ou musicais, mas que se aproxime do que Hans Ulrich Gumbrecht chama de campo não hermenêutico:

O campo não hermenêutico caracteriza-se pela convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo. Convergência capaz de associar pontos de vista sem dúvida distintos. O que mais importa no contexto atual é a absoluta ausência de uma teoria hegemônica.¹

O poema-canção de Arnaldo Antunes apresenta um texto que se volta para uma temática interessante em torno da existência, como falarei mais adiante. Nesse sentido, sugere uma pauta filosófica que será explorada, nesse estudo, como “potencial contido na sua concretude e na sua imediatez histórica”², pois recorro à reflexão de que tal poema-canção nasce em meio a uma situação histórica relevante, não se limitando a ela, é claro, mas provocando afetos potentes em quem lê, canta ou apenas ouve ainda nos dias de hoje. Não me utilizo dessa abordagem filosófica para inferir sobre as escolhas literárias ou musicais do autor, até porque o próprio afirma que “O que” é um exercício de linguagem lúdico, conforme tratarei posteriormente. Porém, ainda que um mero

¹ Hans Ulrich Gumbrecht. “O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação”. Tradução de João Cezar de Castro Rocha. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. Out./nov., p. 386-407, 2010.

² Idem. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora Puc Rio, 2014, p. 25.

exercício de linguagem, o poema-canção permite ao público deparar-se com uma inquietação filosófica e com um passado presente. Nas palavras de Gumbrecht:

Essa imediatez na experiência de presentes passados ocorre sem que seja necessário compreender o sentido das atmosferas e dos ambientes; não temos de saber quais motivações ou circunstâncias os ocasionaram. É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação.³

Dessa forma, meu estudo está dividido em três tópicos: Ritmo, no qual busco explicitar certa materialidade impressa em “O que”, advinda de um ritmo embutido no corpo capaz de manifestar significados; Voz, no qual, além de mostrar que a voz une letra e melodia, pretendo trabalhar a discussão filosófica proposta pela canção-poema em torno da existência do *ser*, a partir de uma vocalização do *logos*; e por último, Rizoma, em que, baseado no pensamento de Deleuze e Guattari, exponho como “O que” se comporta como rizoma, pois é um artefato cultural que instigou certa resistência ética, política e estética no contexto sociocultural do Brasil do final da década de 1980, principalmente em seu formato de canção inserida no álbum *Cabeça Dinossauro*.

³ Ibidem.

Ritmo

A gramática propõe uma divisão da frase em palavras, das palavras em letras, tornando estas as unidades mais simples da linguagem. Para Octavio Paz⁴, porém, a frase seria a unidade mais simples da língua. A palavra, para o autor, seria independente demais e só encontraria sua orientação de sentido estando em uma frase. Para melhor exemplificar o caráter indivisível da frase, Paz, em seu livro *O arco e a lira*, retoma os processos de alfabetização das crianças, que nesse momento do aprendizado escrevem as palavras emendadas umas nas outras, mostrando que a língua, em seu estado mais natural, não prevê a interrupção entre as palavras. Para Paz, a frase é um mundo, no qual toda a linguagem reside, pois é nela que a palavra, ao se relacionar com outras, ganhará um sentido. Sentido esse que só é possível de ser obtido quando os signos e os sons se associam na constituição da linguagem, através de um ritmo:

Uma palavra isolada é incapaz de constituir uma unidade significativa. A palavra solta não é, propriamente, linguagem; tampouco o é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se constitua é preciso que os signos e sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido. Na frase, a pluralidade potencial de significados da palavra solta se transforma numa direção certa e única, embora nem sempre rigorosa e

⁴ Octavio Paz. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

unívoca. Então não é a palavra, e sim a frase ou oração, que constitui a unidade mais simples da fala.⁵

Na poesia, o autor afirma que a frase comum se transforma em frase poética quando o poeta se apropria da analogia em relação à linguagem e consegue reproduzir o ritmo da combinação entre os sons e os signos. Nesse sentido, Paz se aproxima do pensamento de Brunella Antomarini, quando ela em seu artigo “The Acoustical Prehistory of Poetry” busca certa materialidade do som na poesia. Segundo a autora, nossos objetos de interesse estéticos estariam ligados a fatores biológicos e que assim poderiam se aplicar as leis biológicas universais também à musicalidade da poesia. Segundo a autora, com as distinções apropriadas, é possível verificar nas histórias contadas entre as gerações que há manifestações de canto, de dança e do verso em todas as culturas. Antomarini pretende encontrar uma forma de ler poesia conforme sua beleza acústica e práticas poéticas reais, advindas dessa origem cultural e busca assimilar formas de aprendizados que a poesia realiza que vão além da produção de sentido e da elaboração de figuras de linguagem. O que a autora pretende compreender é o que o som por si só provoca no ouvinte ou no leitor.

It is likely that our aesthetic preferences of all kinds are regulated by biological principles and we can apply these universal biological laws to the musicality of poetry. A

⁵ Ibidem, p. 56.

primary example is the natural tendency we have to prefer vocal accentuation, or the grouping of sounds into rhythmic clusters.⁶

Antomarini e Paz concordam com a ideia de um ritmo imbuído no corpo, capaz de expressar significação antes mesmo de se concretizar em signos. A autora fala que a linguagem se desenvolve pela ação do canto, que determinadas palavras são criadas a partir de uma linha melódica em cima de uma mesma raiz, que figuras como assonância, metáforas, símbolos despontam da poesia através do ritmo, da origem acústica entranhada no corpo. Paz vai ainda mais além e afirma que o ritmo é uma visão de mundo, que rege tudo que nos faz humanos que atualiza todos os tempos: passado e futuro se encarnam em um presente. Os autores também concordam que o ritmo é o portador do sentido do poema e é anterior a qualquer regra gramatical, ele se manifesta no corpo e no mundo. O ritmo dentro da poesia, para ambos os autores, emerge das significações entre os sons e silêncios. Paz afirma: “O silêncio é um calar e, portanto, comunicação implícita, sentido latente”⁷.

Antomarini procura apontar argumentos para compreender a riqueza da sonoridade da poesia. Tal sonoridade, que segundo ela advém de um uso fora dos padrões da linguagem, determina, através do uso do verso, um

⁶ Brunella Antomarini. “The acoustical prehistory of poetry”. *New literary history*, 35.3, 2004, p. 355.

⁷ Octavio Paz, 2012, p. 63.

ritmo que transcende a forma como escutamos usualmente a linguagem. É desse ritmo que emergem significações de atos alcançados, muitas vezes, com apenas uma respiração, a qual ordena a presença do som no espaço. Nesse sentido, a autora coincide suas ideias com as de Paz acerca da gramática, quando afirma que antes da alfabetização a fala acontece sem a distinção das palavras, mas com a divisão de grupos de sons. Tais grupos são ritmos que ratificam a presença de um sentimento, não estruturado como ordena a gramática, mas que transmitem uma emoção e seguem a respiração, sendo assim também um evento fisiológico:

Before literacy, speaking unfolds without a concept of distinct words. We can see this in the first written documents with their words run together, attached continuously to each other. Here the speaker cannot sense divisions between words, but rather distinguishes clusters of sounds, draining or running away with the same sense of depletion as that characterizing the emission of sounds.⁸

As considerações de Paz e Antomarini dissertadas acima – sobre essa materialidade acústica da poesia, da presença do ritmo, da respiração coordenando a distinção entre os agrupamentos de sons e produzindo sentidos diversos – podem ser verificadas na canção-poema “O que”, de Arnaldo Antunes. O multiartista brinca com sentidos e sonoridades a partir de uma frase aparentemente de sentido óbvio e

⁸ Brunella Antomarini, op. cit., p. 357.

insignificante: *que não é o que não pode ser*. Porém, é no desdobramento e nas associações entre os elementos da frase que Antunes transforma o óbvio em algo inesperado quando impelido pelo ritmo. A frase lógica se transforma em outras frases diferentes, filosóficas, que ora interroga e ora explica algo em torno da existência, através da utilização do verbo *ser* em expressões como “pode ser”, “que não é” ou simplesmente na sua conjugação “é”. Conforme Antunes, há um exercício de linguagem em volta da canção:

É uma frase lógica, vazia, né? Assim de sentido. Só o desdobramento que vai transformando, mas ao mesmo tempo tá repetindo um discurso lógico, vazio, enfim, é um exercício de linguagem lúdico né? Junta uma coisa da música pop com a coisa de um poema, mais com uma coisa mais construtivista, com uma influência da coisa da poesia concreta. Na verdade é o mesmo módulo que vai se repetindo, que desdobra ele em muitas frases diferentes. Então, depois de ter gravado a canção, eu acabei vendo que dava pra cantar a música inteira dentro de um círculo, quer dizer evidenciando isso de que era um módulo né? De linguagem, que era circular, que ele voltava ao início, enfim.⁹

Arnaldo Antunes, enquanto poeta, decide desenhar sua canção-poema como um círculo, no qual é possível cantar a música inteira, desdobrando os sentidos, através do ritmo. O formato circular permite que o fim e o início se confundam tal qual o processo de aprendizado da criança dito por Paz, que

⁹ Comentário de Arnaldo Antunes sobre “O que”, extraído do documentário *Com a palavra: Arnaldo Antunes*. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81091384>. Acesso em: 01 jun. 2021.

emenda uma palavra na outra. Ao circularizar essa frase supostamente óbvia e de sentido vazio, Antunes possibilita o que Paz entende por frase poética, o compositor transforma a frase comum em frase poética a partir da analogia que cria em relação à linguagem, “utilizando o ritmo como agente de sedução”¹⁰. Antunes consegue imprimir uma linguagem anterior à gramática, em seu estado mais puro, brinca com a sintaxe e suas regras quando se aproxima dos múltiplos sentidos, obtidos através de “um contínuo fluxo-e-refluxo de frases e associações verbais governados por um ritmo secreto”¹¹. Tal ritmo mudará conforme mude o leitor, pois ele comanda a leitura dessa frase poética e constrói significados ou ainda significado nenhum, visto que não há um objetivo claro dentro do poema, apenas um exercício recreativo de ritmo e linguagem, como dito pelo próprio compositor. A busca pelo sentido do ritmo inerente de um poema que corresponda a um significado, como explica Alfredo Bosi, não pode ser feita de maneira rígida, com esquemas predeterminados, uma vez que “Um mesmo pensamento pode ser explorado por frases diversas em ritmos diversos conforme os matizes de percepção a serem configurados”¹².

¹⁰ Octavio Paz, 2012, p. 60.

¹¹ *Ibidem*, p. 60.

¹² Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 105.



13

A escolha por inscrever seu poema de forma circular demonstra também a já conhecida ligação de Arnaldo Antunes com a poesia concreta. A leitura de “O que” exige que o leitor faça um giro de 360 graus no livro, iniciando em qualquer ponto e a interrompendo também no ponto em que preferir, um moto-contínuo, no qual o leitor é ativo, determinando a quantidade e qual organização o(s) verso(s) terá(terão). As possibilidades de construção dos versos são infinitas e ficam a cargo do “ritmo secreto” que o leitor imprime. Antunes adota uma prática concretista de desdobramento de vocábulos para construir seu poema, trabalhando com a materialidade da linguagem, o que não o torna menos abstrato. Em uma frase condensada, aparentemente insignificante, está uma carga emotiva que o leitor/ouvinte acessa a partir de suas próprias subjetividades. Dessa forma, Antunes subverte ainda um preconceituoso pensamento de que a poesia concreta não se importaria com intangibilidades. A poesia concreta recusa os recursos formais, canônicos da poesia e em seu lugar os concretistas buscam pela palavra em si mesma, pela sua

¹³ Arnaldo Antunes. *Psia*. São Paulo: Expressão, 1986, p. 33.

materialidade enquanto som, forma visual e carga semântica, sem abandonar o que há de vivo na interpretação da poesia. Nas palavras de Augusto de Campos:

[...] uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais com o princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.¹⁴

A ideia de uma poesia que aconteça além da página pode ser encontrada no poema-canção de Antunes não só no já comentado “ritmo secreto”, nem apenas na escolha visual de circularizá-lo, mas é também na voz que se pode encontrar o que é vivo e funciona como elemento fundamental da essência orgânica. De acordo com Ruth Finnegan:

Aqui, a voz é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De um modo frequentemente negligenciado em relatos acadêmicos, a voz é, *ela mesma* (grifo da autora), em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbre, pausas, tampouco a canção tem “música” até que soe na voz.¹⁵

¹⁴ Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 25. [grifo do autor].

¹⁵ Ruth Finnegan. “O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance”. In: MATOS, Claudia et ali. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 24.

Voz

Segundo Finnegan¹⁶, quando nos colocamos diante de qualquer arte na qual as palavras exerçam um papel, ainda que pequeno, tendemos a nos voltar para as propriedades da escrita, isso se deve à condição de privilégio que a linguagem ocupa nas análises: “São os textos verbais que aparentemente contêm a “coisa de verdade”¹⁷. No caso da análise de uma canção, por exemplo, vista como uma associação de música e letra, frequentemente se vincula o sentido ao texto e a emoção à música. Para a autora, todavia, uma análise que se ocupe da palavra cantada, ou seja, da canção ou de um poema, deveria considerar além do texto e da música, a performance. Esses três elementos devem ser interligados, sem que um se sobressaia ao outro. Na opinião da autora “(...) a arte encontra-se não exatamente – ou com certeza, não exclusivamente – na frágil reprodução unilinear numa página escrita, mas nas modulações e arte da(s) voz(es) em performance”¹⁸. Antunes, em seu poema-canção não está interessado em respostas certas ou erradas, não prima só pela palavra, pelo significado e pelo o que os olhos podem ver/ler. Seu interesse se volta para as inúmeras possibilidades que a voz, os sons e o ouvir podem provocar em cada indivíduo.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 19.

¹⁸ Ibidem, p. 22.

O título dado à canção, “O que” ainda que não grafado com o ponto de interrogação, nos remete a um questionamento, *o que?*, que pode ser entendido como uma indagação mais ampla no que diz respeito à existência dos seres. Antunes brinca com o verbo *ser*, responde ao questionamento de forma óbvia e ampla, responde e confunde, ao mesmo tempo, tornando mais bonito o fato da circularidade no seu poema-canção. A existência é muito mais além do *ser* ou *não ser*, início e fim devem se confundir mesmo, o que conta é o ritmo que rege cada indivíduo, tornando-o *ser* ou aquele *que não pode ser*, a depender da situação. A amplitude alcançada nesse jogo de *ser* ou *não ser* se faz justamente por conta das possibilidades múltiplas de ação de um ser, inclusive nenhuma, diante dos contextos. O poema-canção, portanto, apresenta um mundo em *devenir* que pode romper por todos os lados.

Esse despontar de sentidos em torno da existência do ser estaria circunscrito no poema-canção justamente pelas possibilidades de vozes/sons instauradas nesta frase circular de Antunes. Enquanto poema, “O que” é visual, mas é também vocalizado, permitindo assim a unicidade dos indivíduos bem como a relacionalidade no âmbito da verdade. Enquanto música, “está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores”¹⁹, como se pode observar nas três

¹⁹ Tereza Virginia de Almeida. “O corpo do som; notas sobre a canção popular”. In: MATOS, Claudia Neiva et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 320.

versões feitas pelo próprio Arnaldo Antunes de “O que”: a primeira, de 1986 com o grupo Titãs no álbum *Cabeça Dinossauro*, na qual se observa uma forte presença do contrabaixo elétrico e da bateria, um ritmo que se balança ao som do *funk* americano da década de 1980, um som mais contundente; a segunda, de 2007 no álbum *Ao vivo no estúdio*, e a terceira, de 2012, no *Acústico MTV*, apresentam uma melodia formada por instrumentos acústicos, com outros músicos, em outro contexto histórico, ambas apresentam um som mais sereno.

Separadas por mais de 20 anos, as versões revelam o quanto a música é plural e se transforma através do tempo. É o mesmo texto e até o mesmo cantor, porém uma nova canção desponta, por conta de seus arranjos e performance. E é no ato da performance que os elementos de cada versão se juntam e proporcionam as leituras possíveis por parte do ouvinte. Este também participa ativamente da interpretação no momento da performance, através de suas próprias experiências. Na década de 80, com a ascensão do *rock* nacional, Arnaldo Antunes era um jovem cantando para outros jovens vivendo um momento de pós-ditadura, em busca de liberdade de expressão, logo a escolha por um ritmo que se apresentasse mais contundente era necessária para que houvesse uma identificação entre artista e público. Nos anos 2000, o país passava por um período de estabilidade na democracia, Antunes já estava mais do que consolidado no cenário artístico, os álbuns nos quais a música foi incorporada

mostravam-se com um tom mais acústico, logo a escolha por versões mais lentas de “O que” é adequada.

Ou seja, a interpretação recontextualiza o texto, extraindo-lhe as marcas de um passado histórico e inserindo-o em uma nova experiência com a qual um grupo pertencente à realidade distinta daquela que deu origem ao texto pode identificar-se plenamente.²⁰

Adriana Cavarero²¹, em seu livro *Vozes plurais*, discute o logocentrismo filosófico, ou seja, a preferência da filosofia ocidental em estudar o *logos* enquanto discurso, sistema de significação, conexão de palavras, colocando a razão em um plano mais privilegiado e deixando a vocalização da palavra em prejuízo de significação. Ela ressalta que o fato de a filosofia ocidental dar pouca atenção à voz “tem a ver com a inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne”²². A autora apresenta a etimologia da palavra *logos* que deriva do verbo *legein*, cujo significado é “recolher”, “ligar”, “conectar”, “contar” e “narrar”, o que seria exatamente a atividade de quem fala: conectar uma palavra à outra, recolhendo-as e ligando-as, seguindo determinada ordem. Seria exatamente nesse jogo de produção de sentido que estaria o interesse da filosofia, sem levar em consideração

²⁰ Ibidem, p. 321.

²¹ Adriana Cavarero. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

²² Ibidem, p. 23.

o plano acústico das palavras. Porém, afirma a autora: “Há um campo da palavra no qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz. Trata-se obviamente da poesia”²³. E se na poesia, a voz já ganha potência, na canção, segundo a autora, ela ganha liberdade, pois, embora se repitam as palavras quando se canta uma canção, a voz de ninguém é idêntica à outra:

A típica liberdade com a qual os seres humanos combinam as palavras, mesmo comprovando-a, nunca é um indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é pelo contrário, sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem as mesmas, como acontece justamente no caso da canção.²⁴

Antunes é músico e poeta, além de transitar por outras artes como falarei mais adiante, portanto, estritamente ligado ao âmbito dos sons e compõe um poema-canção que *revocaliza* o *logos* filosófico em torno do ser, reconecta, religa, registra na voz a condição humana da unicidade em detrimento da razão filosófica ocidental, através de uma frase única circularizada que ecoará em “gargantas de carne” a condição humana em busca do ser. “O que” é poema e canção, uma vez que as diversas possibilidades de leitura, interpretação, versões advêm do ritmo e da vocalização de cada garganta humana que o

²³ Ibidem, p. 25.

²⁴ Ibidem, p. 18.

ler/cantar, traz ainda à tona a questão filosófica em torno da existência.

É também a partir da presença da voz, conforme Tereza Virginia de Almeida²⁵, que se dá a interseção entre letra e melodia. Dessa forma, o poema-canção de Antunes situa-se em dois âmbitos distintos de estudos, o campo literário e os estudos musicais, mas que conversam, pois ambos se utilizam da voz, que “realiza a mediação entre letra e melodia”²⁶. Antunes não parece interessado, em seu fazer poético, em participar como mais do mesmo do cânone literário, seu poema extrapola as margens da escrita e da significação. Sua canção segue a mesma noção de estar à margem do cânon musical, faz parte de um álbum de músicas *punk rock*, estilo conhecidamente marginalizado. Ele registra em livro seu poema, registra em álbum sua música, mas a voz, a materialidade é de quem lê ou canta, quase como se deixasse a oralidade, tão cara à cultura brasileira, desenvolver sua poesia. Como melhor explica Almeida:

Eixo central da canção, a voz está presente tanto nas interações cotidianas como nas formas orais da literatura: e remete a uma série de questionamentos acerca das crenças em torno da literatura configuradas a partir de uma série de questionamentos acerca de sua compreensão como artefato que se oferece como forma através da escrita. E por que dizer que a voz é eixo da canção? Primeiro porque sem palavras não

²⁵ Tereza Virginia de Almeida. “A voz como provocação aos estudos literários”. In: *Outra travessia*, n.11. Literatura e música. Florianópolis, UFSC, 2011.

²⁶ *Ibidem*, p. 120.

se fala propriamente em canção e palavras são proferidas por vozes. Em segundo lugar, porque basta a voz para o reconhecimento de uma melodia ou de uma letra.²⁷

Nesse sentido e no intuito de unir esses dois complexos campos artísticos, além da voz como elo, é necessário conhecer o contexto no qual emergiu o poema-canção de Antunes. “O que” é divulgado no ano de 1986 em livro e álbum musical, como já dito anteriormente, mas é no formato de canção que se torna mais conhecido: a última faixa do lado B do famoso disco *Cabeça Dinossauro*, do grupo Titãs, do qual Arnaldo era integrante à época. *Cabeça Dinossauro* é o terceiro disco da banda, lançado em um contexto político bastante relevante, no qual o Brasil passava por um processo de redemocratização, recém saído da ditadura civil-militar que se instaurou desde 1964. Duas décadas de restrição de direitos políticos, duras censuras aos meios de comunicação e culturais, perseguição policial intensiva aos que eram contra o regime militar que incluía tortura e assassinatos. Era, portanto, um período propício para que a arte de uma maneira geral questionasse as instituições e trouxesse um respiro de democracia para aqueles que não se enquadravam no regime imposto pelos militares durante 21 anos. O álbum é recheado por letras com forte apelo político e intensas críticas às instituições como a igreja, a polícia e o Estado.

²⁷ Ibidem, p. 120.

A banda, quando do lançamento do álbum, era composta por oito integrantes que, assim como Antunes, também passeavam por outras linguagens artísticas que não apenas a musical. O disco apresenta um punk rock na maioria das músicas, mas em algumas faixas aparecem o pop, o reggae e o funk. Sobre o álbum, em uma entrevista, Branco Mello, ainda hoje integrante dos Titãs, comentou na época da divulgação do disco: “Esse terceiro LP que a gente tá lançando, *Cabeça Dinossauro*, fala da relação do homem de hoje do século XX com o homem macaco, como homem primitivo e questiona essa evolução do homem desde os primórdios até hoje em dia”²⁸.

“O que” faz uma costura final desse disco diverso e político, cujas relações e evolução dos seres humanos são os temas recorrentes em suas faixas, como pontua Mello. O poema-canção não traz em si críticas às instituições ou ao sistema de maneira direta a exemplo das outras músicas que o integram, mas coroa o disco com o que pode ser lido como uma forma de questionar o *ser* - escrito aqui no singular, mas que remete aos vários seres humanos – que vive em meio ao caos que as outras faixas demonstram.

O *ser* cuja cabeça, aquilo que deveria ser o racional remete justamente ao selvagem, pré-histórico dinossauro, o político que deveria pensar mais no coletivo, mas só quer salvar

²⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HFFSIu_CEYg. Acesso em: 05 jul. 2021.

sua própria “pança de mamute”²⁹, pois sua alma é suja como um porco, *um ser que não é*; ou ainda aquele *ser* que está “ficando louco de tanto pensar”³⁰, gritar; aquele que percebeu que a igreja e a polícia foram feitas para censurar o *ser* de cada um e transformá-lo naquilo *que não se pode ser*; ou ainda aquele que tem “a face do construtor”³¹, mas na verdade destrói o que ainda nem construiu, um *ser que não é o que não pode ser*; ou ainda aquele que pensa que o melhor seria “dar porrada nos caras que não fazem nada”³², dos seres que não são; mas pode ser também aquele que está cansado da sua cara, de ser dar mal, de trabalhar e se ferrar, aquele que pergunta repetidamente: *o que? o que? o que?*, talvez porque saiba dos “bichos escrotos”³³ que saíram dos esgotos e que habitam todos os lares; ou também pode ser aquele que só encontra um respiro na família que, mesmo formada por todos os moralismos advindos da sociedade, ainda é a que protege e acolhe sabendo que ele, o *ser*, mesmo se perdendo “na selva de pedra”³⁴, com o tal “capitalismo selvagem”³⁵, com as dívidas e os credores batendo à porta, *pode ser*. “O que” é a música final, a que contempla todos esses seres vivendo nesse Brasil em processo de

²⁹ TITÁS. *Cabeça Dinossauro*. Direção artística: Liminha. São Paulo: WEA. 1986, 1 disco sonoro (38 min), “Cabeça dinossauro”.

³⁰ *Ibidem*, “AA UU”.

³¹ *Ibidem*, “A face do construtor”.

³² *Ibidem*, “Porrada”.

³³ *Ibidem*, “Bichos escrotos”.

³⁴ *Ibidem*, “Homem Primata”.

³⁵ *Ibidem*, “Homem Primata”.

redemocratização, um Brasil que está no limiar entre dois ciclos, um que se fecha e outro que se abre.

Rizoma

Assim também faz a canção “O que” que finda o disco e o recomeça, deixando-o em aberto, dando ao *ser* as possibilidades de um rizoma³⁶, pois o desejo de *ser o que não pode ser que é (o que?)* move e produz, se desterritorializa e se reterritorializa provocando ramificações e devires que não se acabam mesmo sob todo o catastrófico cenário social que se pode verificar nas faixas anteriores do disco. Para Deleuze e Guattari o termo rizoma - emprestado da botânica, na qual é compreendido como uma raiz que cresce horizontal e polimorficamente, sem direção definida – representa um modelo de resistência ética, estética e política, que não apresenta formas, mas linhas que podem se esconder, espalhar-se, fazer contato com outras linhas. O rizoma foge daquilo que é totalizador, ele é aberto às experimentações, afeta-se:

[...] o rizoma conecta um ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogos regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se

³⁶ Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

deixa conduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que devém de dois, nem mesmo que deviria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ($n+1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo, nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.³⁷

“O que” é ramificação que opera linhas de fuga dessa sociedade que sobreviveu a um contexto de ditadura, morte, censura, marginalidade, desemprego, corrupção, fome, violência, mas que ainda assim faz rizoma com o *ser que é o que não pode ser*, ou que não o deixaram ser, mas que é ainda vivo e faz viver. O ser rizoma que se espalha, resistindo nessa terra devastada e movediça, procurando meios de crescer e transbordar. O texto de Antunes se faz tão rizoma que não se pode classificá-lo apenas no âmbito da canção ou da literatura, é antes os dois ao mesmo tempo; enquanto poema, não se pode fechá-lo, porque ele é circular, não se sabe onde é o começo ou o fim, como já dito; cresce no ritmo secreto e transborda em significados quando se vocaliza em gargantas de carne. É um funk no meio do punk rock, no seu formato de canção, além de ser a melodia mais longa do *Cabeça Dinossauro*. Ou seja, nem como poema nem como canção segue um sistema já definido, pelo contrário, quebra com o padrão. Opera, portanto:

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o

³⁷ Ibidem, p. 43.

rizoma é um sistema acentrado não hierárquico e não signficante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados.³⁸

O artista amplia ainda mais o rizoma quando, tendo como base seu poema, grava várias versões musicais. Torna-se um leitor de si a partir de suas subjetividades geradas ao longo dos 20 anos que separam a escrita do poema e a primeira versão musical das últimas gravadas nos anos 2000, ratificando o devir humano, proposto por Deleuze e Guattari. Em “Ao vivo no estúdio”, por exemplo, é possível perceber que Arnaldo Antunes, ao transpor o texto para música, faz cortes na circularidade do poema, logo no início da canção. Através da escuta desses cortes, percebidos pela entoação da voz do cantor, novos sentidos apresentam-se, novos rizomas surgem. Primeiro uma fissura nessa circularidade, como logo ao final do primeiro verso – *Que não é o que não pode ser que*; depois, em outros momentos, preserva-se um desejo de continuidade da frase, como ao dizer a palavra *pode* – *Não é o que não pode/ Ser que não é*. A circularidade é quebrada por meio do que chamaríamos de um enjambement musical, quando um verso completa o outro, há então um transbordamento de sentidos; depois essa mesma circularidade é retomada por Arnaldo Antunes, quando repete obsessivamente o trecho, mais ao final da canção, *Que não é o que não pode ser que não é*. Levando-

³⁸ Ibidem, p. 43.

nos a perceber a forma circular não mais visualmente, mas por meio da audição. Além disso, nessa mesma versão, o artista estende ainda mais as possibilidades de leitura desse *poema-canção-rizoma*, inserindo trechos da música de 1972, “Podes crer amizade”, de Tony Tornado, outro artista cujas obras musicais e cênicas também se comportam como rotas de fuga para a sociedade, em especial, a população negra, sendo ele um importante representante desse corpo social tão invisibilizado e oprimido. Questão esta que pede aprofundamento para tratar de maneira justa esse outro rizoma humano que é Tony Tornado e sua obra, mas que não é objetivo deste artigo.

Esse rizoma tão fértil de “O que” pode ter sua ligação com a trajetória de Arnaldo Antunes que também não se limita e que desde o início de sua produção transita livremente por diversas artes, é cantor, compositor, autor, poeta e artista visual. Há, todavia, um ponto em comum em suas obras: a palavra. É brincando com a palavra que o multiartista singulariza sua produção. Traçando brevemente um panorama é possível verificar que suas obras abrangem desde livros até performances, artes visuais e trabalhos multimídia. De formação acadêmica não concluída no curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), ele começa sua vasta produção nos anos 1980, em São Paulo, sua cidade natal, quando produz junto a sua primeira mulher Go, Regina de Bastos Carvalho, livros artesanais em xerox: *A flecha só tem uma chance*, *Deu na cabeça de alguém uma árvore* e *Um piano e muitas*

galinhas. Com Go, José Roberto Aguilar e Paulo Miklos formam a banda Performática, com a qual se apresentam em diversos eventos ocorridos em importantes centros culturais, como o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, a Pinacoteca do Estado e Teatro da Fundação Getúlio Vargas, ambos em São Paulo. Nas ocasiões, Antunes se apresenta cantando, tocando percussão, criando situações fora do comum, como pentear discos, bater panelas, jogar livros para o alto. Em 1983, Arnaldo publica seu primeiro livro *Ou e*, um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente. Em seguida, passa a compor a banda Titãs até o ano de 1992 e com a qual produziu diversos discos e obteve maior visibilidade no cenário nacional. Durante o período da banda, Arnaldo lança seu primeiro livro por uma editora, o já mencionado *Psia*. Em carreira solo, lançou 17 discos, incluindo um para crianças, *Pequeno Cidadão*. Ainda formou junto com Marisa Monte e Carlinhos Brown os Tribalistas, banda que resultou em dois discos. Apresentou amostras visuais, como “Palavra em Movimento”, cuja produção marcava três décadas de criação do artista, com obras que reuniam caligrafias, colagens, instalações, objetos poéticos, vídeos, áudios e cartazes.³⁹ Em uma entrevista dada ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 2000, Arnaldo Antunes comentou sobre a diversidade de sua produção artística:

³⁹ Toda a biografia do artista está disponível em https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php. Acesso em: 24 jun. 2021.

Essa cobrança da especialização, que é essa coisa que você tem que viver especificamente a tradição da poesia ou a tradição da canção popular, você tem que se... né? Cortar as outras artes é a mesma cobrança que tem essa necessidade de que pra você escutar bem uma música, você tem que fechar os olhos e não tá vendo nada, pra não dispersar. Enquanto que todo meu trabalho se dá justamente nesse exercício de tentar religar os laços entre os sentidos, entendeu? De você conseguir ver o som! Quer dizer, todo o meu trabalho acabou se tornando uma coisa um pouco assim, não é que eu me disperse fazendo música popular ou poesia, é que eu gosto de fazer o trânsito e o contrabando de um território pro outro.⁴⁰

Em suma, Arnaldo Antunes, produz arte rizomática - sobretudo através das palavras, mas não só a partir delas - que cria “comunicações transversais entre linhas diferenciadas”⁴¹ em movimento permanente, buscando romper margens e provocando mudanças de paradigmas.

Considerações finais

Um artefato cultural opera de modo importante na sociedade, reorganiza elementos reais e imaginários, propõe mundos outros. Um poema é capaz de amplificar significados da realidade, uma canção acessa um grande número de indivíduos. Um poema-canção, então, ressoa no corpo e se torna potente em seu discurso. Assim, tomando como objeto

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TPu5oR9uozA&t=376s>. Acesso em: 30 jun. 2021.

⁴¹ Guiles Deleuze; Félix Guattari, 2011, p. 28.

“O que”, procurei perceber certa materialidade no discurso e identificar elementos capazes de romper as margens de uma análise pautada apenas no texto. Tarefa um pouco árdua, pois Arnaldo Antunes já apresenta um texto fora do padrão, que já é poema e canção ao mesmo tempo. Poema que também não se limita a versos ou rimas, que é visual, composto de uma frase apenas que encontra significados quando vocalizado e ritmado. Canção que também não se limita à alcunha de rock da banda Titãs, mas que passeia no balanço do funk conduzido pelo contrabaixo poderoso. O texto é ainda mais subversivo: aparentemente de sentido vazio, traz uma já conhecida questão em torno da existência: *ser ou não ser, eis a questão*.

Procurei, portanto, seguir a lógica do autor de não limitar também minha análise. Separei três aspectos que considero importantes para tanto - Ritmo, Voz e Rizoma - que tentam trabalhar uma interpretação “com substância física, que nos toca como se de dentro”⁴². Os autores nos quais me respaldo também sugerem essa corporeidade dentro dos artefatos culturais, como Octavio Paz e Brunella Antomarini, que acreditam nesse ritmo impregnado no corpo, capaz de significar discursos antes destes se transformarem em palavras; e Tereza Virginia de Almeida, que indica o elo entre poema e canção, a voz, responsável não só por essa união, mas por este “quê inapreensível e irreduzível à significação, à análise, ao pensamento, extremamente relacionado ao

⁴² Hans Ulrich Gumbrecht, 2014, p. 32.

corpo”⁴³. Autores que se distanciam das limitações, como Adriana Cavarero, que identifica a ausência dessa corporeidade na filosofia e garante que o *logos* na filosofia ocidental foi privado de sua vocalização, ou seja, de sua corporeidade; Deleuze e Guattari que, ressignificando um termo da botânica, apresentam um modelo de linhas de significação, produção e subjetivação que “se liberam do decalque, quer dizer, da competência dominante da língua do mestre”⁴⁴.

Assim, tal qual “O que” encerro as linhas escritas desta análise, mas ela permanece aberta nas entrelinhas que o leitor possa alcançar com seu ritmo, voz e principalmente nas linhas de fuga que ele possa traçar nos silêncios que deixei entre as reflexões.

⁴³ Tereza Virginia de Almeida, 2011, p. 126.

⁴⁴ Guiles Deleuze; Félix Guattari, 2011, p. 34.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. “O corpo do som; notas sobre a canção popular”. In: MATOS, Claudia Neiva et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 316-326.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. “A voz como provocação aos estudos literários”. In: *Outra travessia*, n.11. Literatura e música. Florianópolis, UFSC, 2011.

ANTOMARINI, Brunella. “The acoustical prehistory of poetry”. *New literary history* 35.3, 2004, p. 355-372.

ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Expressão, 1986.

ANTUNES, Arnaldo. *Ao vivo no estúdio*. Biscoito Fino, 2007.

ANTUNES, Arnaldo. *Acústico MTV*. Rosa Celeste, 2012.

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

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

COM A PALAVRA: ARNALDO ANTUNES. Direção Marcelo Machado. São Paulo: Marcelo Machado Produções Artísticas, 2018, 79min.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance”. In: MATOS, Claudia et ali. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 15-43.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação”. Tradução de João Cezar de Castro Rocha. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. Out/Nov, p. 386-407, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora Puc Rio, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

TITÃS. *Cabeça Dinossauro*. Direção artística: Liminha. São Paulo: WEA. 1986, 1 disco sonoro (38 min): 33 ' /3 rpm, microsulco, estéreo.

**VOZ, RITMO E PERFORMANCE:
ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA NAS CANÇÕES
“CORDEIRO DE NANÃ” E “SEREI A”**

Elton da Silva Rodrigues

As manifestações culturais que deram origem ao que hoje se chama de cultura afro-brasileira foram por muito tempo desvalorizadas e discriminadas, quando não criminalizadas, como o samba e a capoeira. Os diversos ataques às religiões de matriz africana, a recente tentativa de criminalização do funk e o extermínio da população negra refletem a discriminação racial que ainda hoje é praticada por indivíduos e pelo Estado.

A cultura negra e a ancestralidade dessa parcela da população brasileira foram e ainda são transformadas em símbolo de violência, e suas manifestações, por conta do preconceito, continuam sendo enxergadas como uma espécie de crime. Desse modo, não parece estranho afirmar que há nessas manifestações, sobretudo as artísticas, como a literatura, a música e a dança afro-brasileiras, desde suas origens, uma forma de resistência: a resistência de um povo oprimido e marginalizado que lutou, acima de tudo, pelo

reconhecimento de sua humanidade e pelo respeito de si próprio e de suas heranças.

Desde o período da escravidão, como afirma a historiadora Maíra Neiva Gomes¹, a musicalidade foi um dos mais importantes instrumentos de resistência: nas lavouras de cana-de-açúcar do nordeste brasileiro, nas minas subterrâneas do sudeste do Brasil e nas plantações de algodão dos Estados Unidos, “as músicas cantavam planos de fuga, estratégias de sobrevivência de Quilombos e sonhos de volta à liberdade na amada África.”²

A importância da musicalidade para a cultura afro, todavia, precede a escravização da população africana. Ainda em solo africano, as músicas não só marcavam o tempo de trabalho coletivo, como também eram responsáveis por transmitir o conhecimento para as futuras gerações. Além disso, as diversas manifestações orais estavam profundamente ligadas aos rituais religiosos: elas serviam como forma de comunicação, evocação e louvação. Nas religiões de matriz africana presentes no Brasil, alguns cultos, como o candomblé, mantêm o uso de àdúras, oríkìs, òfòs, ìtàn e orins.

A influência dessa musicalidade, principalmente de seus instrumentos e ritmos, contribuiu diretamente na criação

¹ Maíra Neiva Gomes. A musicalidade negra como resistência, *Portal Geledés*, 15 jul. 2017, n.p. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/musicalidade-negra-como-resistencia/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

² *Ibidem*, n.p.

de diversos estilos musicais brasileiros, como o samba e o axé. A própria música popular brasileira (MBP) se tornou, com o tempo, um importante meio de difusão das religiões afro-brasileiras, seja na abordagem da força ou de características de determinado orixá, seja no uso de um ritmo específico.

“Cordeiro de Nanã”³, do grupo Os Tingoãs, é uma canção afro-brasileira que traz em sua letra a celebração de Nanã, orixá cultuado em religiões de matriz africana, a denúncia da situação de negros escravizados e a sua resiliência encontrada no sagrado. A canção, composta por Dadinho e Mateus Aleluia em 1977, faz parte do álbum *Os Tingoãs*, da banda homônima formada por Dadinho, Mateus Aleluia e Heraldo. Ao lado de outras canções como “Canto para Oxum (Oro mi maió)”, do grupo Bantos Iguape, “Cordeiro de Nanã” não só denuncia as violências sofrida por negros e celebra entidades africanas — ela simboliza a resistência de um povo, de sua raiz, de sua ancestralidade.

O ritmo que acompanha essas canções é o ijexá — padrão rítmico oriundo da Nigéria e frequentemente utilizado nos cultos de Oxum, mas encontrado também no rum de outros orixás. As tentativas de introdução do ijexá na música popular começaram a ocorrer, conforme Alberto T. Ikeda⁴, no final dos anos 1920 com “Babaô Miloquê”, de Josué de Barros. Em seu artigo “O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos

³ Os Tingoãs. *Os Tingoãs*. RCA, 1977.

⁴ Alberto T. Ikeda. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 21-36, out./nov./dez. 2016.

terreiros, nas ruas e palcos da música popular”, Ikeda trata do processo de incorporação do ijexá como gênero da música popular no Brasil e aponta algumas possibilidades de interpretação desse fenômeno. Para o autor, esse padrão rítmico vem sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores e pode ser reconhecido em diversas canções. “Serei A”, de Linn da Quebrada com a participação de Liniker, é uma das canções lançadas recentemente que apresenta esse padrão rítmico.

“Serei A” é a penúltima canção de *Pajubá*, álbum de estreia de Linn da Quebrada⁵. O “pajubá”, palavra que dá nome ao álbum, é um dialeto da linguagem popular constituído da inserção de palavras e expressões do nagô e do iorubá em língua portuguesa, utilizado principalmente pelos praticantes de religiões afro-brasileiras e pela comunidade LGBTQIA+. E assim é o *Pajubá* de Linn da Quebrada: uma mistura de línguas que ressignifica palavras e expressões e que conta a experiência e a vivência do corpo *queer*, seus anseios e desejos. Além disso, a cantora se utiliza, desde o início de sua carreira, de diversos ritmos afro-brasileiros na produção de suas canções, como o rap, o samba, o funk, e outros próprios de religiões de matriz africana, como o ijexá e a avamunha.

Canções como “Serei A” e “Cordeiro de Nanã” celebram a cultura afro-brasileira, recuperam a ancestralidade do povo negro e refletem a (r)existência de uma população que luta pelo

⁵ Linn da Quebrada. *Pajubá*, 2017.

respeito de sua cor, de suas religiões e de suas tradições. Contudo, outro componente fundamental a ser citado, além das letras e do ritmo, é a voz. É pela voz que se percebe a existência de um corpo, de seus afetos, e é na performance que percebemos os gestos desse corpo e tudo aquilo que não se diz: se sente.

Com a crescente valorização da cultura afro-brasileira, a música e a literatura produzidas por afro-brasileiros se tornaram objetos de pesquisa de diversas áreas, como, por exemplo, da antropologia, da história e dos estudos literários. Os estudos de canções afro-brasileiras, contudo, têm focado somente em um aspecto: a letra. A metodologia empregada nas análises dessas canções consiste, essencialmente, na interpretação das letras, desconsiderando aspectos tão importantes como as vozes que as cantam, a sua materialidade, o ritmo e a performance.

Como afirma Tereza Virginia de Almeida⁶, em “A voz como provocação aos estudos literários”, a própria canção popular se tornou, no contexto brasileiro, um objeto privilegiado para os estudos culturais. Contudo, a relevância da voz e do corpo nessa forma de artefato cultural fez com que novas metodologias para a análise e a interpretação de canções fossem pensadas.

Tereza Virginia de Almeida, em seu artigo, aborda o modelo analítico de Luiz Tatit e a análise da canção “Cajuína”

⁶ Tereza Virginia de Almeida. A voz como provocação aos estudos literários. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 11, p. 115-129, 01 jan. 2011.

feita por Miguel Wisnik. A autora tece críticas ao modelo analítico Tatit, principalmente à relevância que a sua abordagem dá à melodia em detrimento da voz: “Sob essa perspectiva [de Tatit], a vocalização é o destino último da canção.”⁷ Para Almeida, elementos vitais da canção, como o corpo, a voz e a *performance* são deixados de lado. A voz, ainda que seja apontada pelo autor como o princípio e o fim da canção, não é abordada em sua materialidade.

Desse modo, ainda que a análise contemple o elemento musical, a abordagem da canção como conjunto de propriedades poético-melódicas apresenta procedimentos analíticos e interpretativos próximos daqueles que se dedicam à análise de poemas. Além disso, o modelo analítico desenvolvido por Tatit não percebe a voz como singularidade nem como o centro da canção, parte constitutiva desta. Para Tereza Virginia de Almeida:

A voz é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração das notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas de sua corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos.⁸

⁷ Ibidem, p. 118.

⁸ Ibidem, p. 118.

A partir das considerações de Almeida sobre a voz como eixo central da canção, o presente ensaio tem como foco a análise de duas performances ao vivo das seguintes canções afro-brasileiras: “Cordeiro de Nanã”, interpretada por Thalma de Freitas e Mateus Aleluia, e “Serei A”⁹, interpretada por Linn da Quebrada e Liniker. A análise empreendida não será voltada à articulação entre letra e melodia ou à mera interpretação descritiva da letra, mas, sim, ao ritmo, ao som e às vozes que enunciam as canções. Desse modo, espero contribuir para os estudos culturais brasileiros e para os estudos sobre a canção afro-brasileira a partir de uma perspectiva literária que considere a potência da voz, do corpo e da memória.

Voz, vozes

Até o momento de sua execução, isto é, até ser performatizada, a canção não possui existência. Como aponta Ruth Finnegan¹¹, a voz é parte da substância de uma canção, e a letra não existe até que ela seja “pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres,

⁹ Mateus Aleluia; Thalma de Freitas. 1 Vídeo (4:29 min.) Publicado pelo canal Veja Compacto, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XqPWVom8B-o&ab_channel=VejaCompacto. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹⁰ Linn da Quebrada; Liniker. Serei A. 1 Vídeo (11:11 min.). Publicado pelo canal Fatuca Ferreira, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KgIrDVymfoo&ab_channel=FatucaFerreira. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹¹ Ruth Finnegan. O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Claudia et al. *Palavra cantada: ensaios sobre a poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 15-43.

pausas...”.¹² Portanto, “a voz é [...] o suporte sem o qual a canção não pode se materializar e é, ao mesmo tempo, um elemento que se encontra à margem das práticas de análise do texto.”¹³ Eixo configurador do texto, suporte pelo qual a canção se materializa, a voz deve ser tomada, conforme Paul Zumthor¹⁴, em seu próprio caráter fisiológico: algo anterior à palavra e ao seu sentido.

A (o) intérprete da canção, para Almeida, é um ser vivo, corpóreo e de certa forma privilegiado, uma vez que é capaz de materializar sua leitura por meio da voz. A canção, materializada pela voz de quem a canta, ganha contornos, direção e, sobretudo, corpo. Ao escolher “Cordeiro de Nanã” e “Serei A”, privilegiei vozes de pessoas pretas principalmente pela significação que o ijexá tem para afrodescendentes: é o ritmo de uma nação e nos lembra de que, antes da escravização infligida pelos brancos, negros e negras foram reis e rainhas.

Thalma de Freitas é atriz, cantora e compositora. Em 2020, foi indicada ao Grammy Awards, maior premiação de música estadunidense, pela canção “Sorte!”. Atualmente, vive em Los Angeles e se dedica à música, ainda que seu maior reconhecimento no Brasil se dê pela atuação em diversas novelas globais. Sua voz é inconfundível pela potência e pela delicadeza: Thalma de Freitas demonstra a maior força na

¹² Ibidem, p. 24.

¹³ Tereza Virginia de Almeida, 2011, p. 123.

¹⁴ Paul Zumthor. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amalia Pinheiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

mais pura vulnerabilidade e entrega — como o lodo de Nanã, do qual somos feitos.

Ainda que seu álbum inicial não tenha feito grande alarde, sua gravação de “Cordeiro de Nanã”, de 2004, presente no seu segundo álbum, *Thalma de Freitas*, foi selecionada para compor a trilha sonora da novela *Senhora do Destino*. Diferente da primeira versão, na qual o ritmo é bem marcado pelos tambores e agogô, a versão de Thalma de Freitas lembra uma canção de ninar cantada somente com os versos do refrão da música original. Em 2010, reunidos pelo *Compacto Petrobrás*, Thalma de Freitas e Mateus Aleluia interpretaram a canção e, juntos, lhe deram uma nova dimensão.

Mateus Aleluia, compositor de “Cordeiro de Nanã” ao lado de Dadinho, é também cantor e fez parte do conjunto musical *Os Tincoãs*. Aleluia é celebrado como um dos mestres da africanidade no Brasil. Filho de Nanã, sua voz grave ressoa com a profundidade da terra, com o tempo passado, ancestral, que é também presente. Em seus álbuns, Mateus Aleluia procura trazer o canto dos orixás (do povo iorubá), dos nkises (do povo bantu) e dos voduns (divindades ancestrais de Benim). A sua voz é acompanhada pela pluralidade de ritmos que nos lembra, sobretudo, da multiplicidade do povo negro, da sua cultura: enuncia em suas palavras os saberes e dizeres ancestrais.

Linn da Quebrada recupera também os ritmos ancestrais, mas o faz de uma forma diferente: fala de seu lugar de bicha, de travesti, de favelada. Despudorada no palco, com

a voz solta, voz livre como seu corpo que anda sempre em “desconstrução”, como a intérprete de “Serei A” faz questão de pontuar. Rasgada, alta, aguda, afeminada, a voz de Linn da Quebrada preenche cada canto do espaço, ocupa e revela: nos ocupa revelando a liberdade de ser, de ser livre do “cis-tema”. Esse mesmo “cis-tema”, como a cantora e também atriz pontua, que mata a população trans, que a coloca à margem da sociedade, que a objetifica e que a torna menos humana. Não é à toa que a presença de Liniker “trans-forma” a canção: intérprete da canção ao lado de Linn, a voz de Liniker compõe, apoia e sustenta uma rede de afetos urgente e necessária.

Liniker é dona de uma voz ora rouca e grave, ora clara e aguda, e sempre potente. Cantora, compositora, atriz e artista visual, Liniker é uma multiartista, como Linn da Quebrada. Influenciada pelo *soul*, pela *black music* e por certa dimensão do mundo pop, Liniker se lançou no mundo da música e ganhou reconhecimento não só de brasileiros, mas também da imprensa internacional. Ao lado de Linn da Quebrada, de quem foi companheira de quarto, Liniker é uma mistura de vozes, de ritmos e de experiências que celebra o corpo negro e a sua herança.

O corpo negro e sua herança, nas artistas e no artista citados acima, são motivos de celebração e de recuperação, não de vergonha. Esse é laço que, amarrado pelo ijexá, amarra as duas canções. Canções que significam antes mesmo da compreensão: pelo ritmo, pelos corpos que as enunciam, por

vozes potentes, plurais e que fazem coro a uma luta multissecular.

O ritmo de uma nação

Em “O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, Hans Ulrich Gumbrecht¹⁵ aponta a insuficiência e a inadequação do processo hermenêutico por conta de premissas que não se enquadram no tempo e nas atuais circunstâncias de nossa cultura. Com base nas ideias de destemporalização, destotalização e desreferencialização, Gumbrecht afirma que o sentimento do mundo já não se encontra mais fundado na figura central do sujeito, o que se contrapõe às premissas que embasam o processo hermenêutico.

No entanto, longe de abdicar de qualquer possibilidade interpretativa (hermenêutica), Gumbrecht aborda o campo não hermenêutico e aponta que ele “caracteriza-se pela convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo”¹⁶. Desse modo, pode-se afirmar que a problematização dos pressupostos interpretativos não significa a sua invalidação, mas sim uma ampliação da capacidade de interpretar e da investigação do campo do (não) interpretável, mas pleno de expressividade.

¹⁵ Hans Ulrich Gumbrecht. O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, p. 386-407, 03 dez. 2010.

¹⁶ *Ibidem*, p. 396.

Em “Rhythm and meaning”, Gumbrecht¹⁷ expande suas ideias inicialmente apresentadas em “O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação”, defendendo a ideia de que existe uma tensão constitutiva entre o ritmo e a dimensão do sentido. Essa tensão se dá por conta de um processo de *acoplagem* entre sistemas de duas ordens distintas. A acoplagem pode ser entendida como qualquer interação entre dois sistemas, de modo que seja possível encontrar isomorfismos ou interferências entre os elementos do sistema A no sistema B e vice-versa.

A acoplagem pode acontecer em dois níveis: no primeiro, ocorre um estado qualquer em um sistema A que condiciona um estado similar em um sistema B. O condicionamento gera um estado-resposta em A, e assim segue sucessivamente entre A e B. Já a acoplagem de segundo nível ocorre quando as zonas de consenso entre os sistemas tornam-se produtoras de estados que modificam a interação entre os sistemas. Também é característica desse nível de acoplagem a auto-observação, isto é, a autorreferência. Essa autorreferência está conectada à consciência, ao campo semântico, de criação de sentido, no qual o exemplo marcante é a linguagem.

As interações produzidas pela acoplagem de primeiro nível não produzem novas partes de si mesmas, de modo que

¹⁷ Hans Ulrich Gumbrecht. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 170-182.

não exigem níveis de descrição semântica: como não há novos estados, não há caráter semântico. O ritmo está relacionado justamente a esse primeiro nível de acoplagem. É válido mencionar, ainda, que Gumbrecht não fala propriamente do ritmo musical — apenas o ritmo do samba é mencionado brevemente, como exemplo. O ritmo, portanto, não possui em si um sistema de temporalidade semântico, ou seja, a representação da passagem de um tempo que pode ser interpretado. O ritmo, ao contrário, aparece como um tempo distendido no presente, presentificando-se a si. Desse modo, ainda que seja possível se representar algo com que ele, ainda que ele possa ser semanticamente interpretado, a sua construção sempre no presente é uma pulsão sentida e vivenciada. Ao escutarmos um ritmo, como o ijexá, somos impelidos a uma resposta, que pode ser fisiológica, como a dança, ou psicológica, sem que necessariamente pensemos ou interpretemos essa resposta de modo hermenêutico. O processo semântico de interpretação e significação ocorreria no segundo nível.

Em sua análise, Gumbrecht critica as teorias que subjugam todos os elementos textuais à semanticidade. E, ainda que esta continue existindo na poesia e na canção, para o crítico, o uso da interpretação deveria abrir espaço para a “valorização da materialidade”¹⁸. Para Octavio Paz¹⁹, o ritmo é

¹⁸ Idem, 2010, p. 402.

¹⁹ Octavio Paz. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paula Wacht. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

não somente o elemento mais antigo e permanente na linguagem — ele precederia a própria palavra. Assim como ocorre no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema e deixa de ser uma sucessão homogênea para se tornar ritmo.

O ijexá é reconhecido como um ritmo que acompanha as canções da música popular brasileira. Contudo, o padrão rítmico pode ser visto de diferentes maneiras, a depender da esfera em que se localiza. Ao abordar o ijexá nos rituais religiosos, Ikeda escreve:

Trata-se do ijexá originalmente nos cultos de candomblé (iorubá), nos quais sempre se relacionam o som (música), a expressão corporal (dança) e dramática (personagens) e o ritual religioso. Canta-se em dialeto africano predominantemente, mesmo que apenas como referência simbólica, para Oxum principalmente (Nigéria), mas também para outros orixás. É música de culto religioso (funcional), de tradição oral, que propicia a incorporação (espiritual) ao iniciado, sustenta o passo e a dança do orixá incorporado. Propicia o “convívio” com a espiritualidade, os antepassados e os seguidores. Os instrumentos musicais são: gã (ou agogô, de ferro), tambores (couro): rum, rumpi e lé, do mais grave para o agudo, e a voz (canto). É predominantemente expressão das comunidades negras, que guardam relação mais direta com a cultura africana, embora também com adaptações e abasileiramentos, alcançando por sua vez inúmeras ramificações religiosas de matriz africana, como é o caso de algumas vertentes da umbanda. Prática bem antiga no Brasil, cujo princípio não se pode estabelecer com exatidão.²⁰

²⁰ Alberto T. Ikeda, 2016, p. 31-32.

Além disso, o ijexá também designa uma nação, um povo. Os ijexás são um subgrupo étnico dos iorubás que ocupavam uma região na costa ocidental do continente africano. A história do reino Ijexá foi transmitida de forma oral por meio de diversas lendas que tratam da origem do povo ijexá. A grandiosidade desse povo (r)existe nos cultos de religiões de matriz africana no Brasil e também nas músicas acompanhadas pelo ritmo que leva o nome dessa nação. Em “Serei A” e “Cordeiro de Nanã”, o acoplamento de segundo nível, o semântico, leva ao campo do som o significado. O campo do som, por sua vez, presentifica o tempo, estaciona o devir em um presente que ocorre por meio do ritmo e da pulsação que mobiliza o nosso corpo.

A memória ancestral que se escuta no toque de ijexá ultrapassa a pura compreensão semântica: é o som que mexe o corpo, os braços, o sangue — que movimenta o corpo, reúne as nossas células e nos reúne, como em “Serei A”. “Cordeiro de Nanã” deixa de ter seu toque mais festivo, é bem verdade. Contudo a sensação de proteção, de aconchego, ressoa nas cordas do violão e no toque do piano.

Ancestralidade e resistência nas performances de “Cordeiro de Nanã” e “Serei A”

“Cordeiro de Nanã” e “Serei A” são canções que emanam resistência. Em primeiro lugar, a primeira o faz ao reverenciar Nanã, orixá profundamente ligado às raízes e à

ancestralidade, e abordar a escravatura; a segunda, por falar da vivência do corpo trans por meio de uma rede de apoio, de confiança e de luta coletiva. Há também a questão da voz, ou melhor, das vozes. Thalma de Freitas, Mateus Aleluia, Linn da Quebrada e Liniker são artistas que reverenciam a cultura negra, que trazem isso no sangue e no timbre, enfim, no corpo. Além disso, o ritmo que as une é uma herança ancestral, e ambas são cantadas como orins, isto é, como músicas de celebração. Os orins, assim como os ìtans, pertencem à memória coletiva: são uma prática coletiva, representam e compõem uma comunidade. É por meio deles que encontramos a Ancestralidade, e é deles que ela vem. Como afirma Laura Cavalcante Padilha²¹:

[A ancestralidade] constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando eles de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa.²²

Nanã é a fonte da força de um negro que sobreviveu à escravidão e que, em agradecimento, celebra esse orixá tão representativo: do significado de seu nome à sua força dentro das religiões de matriz africana. A travesti se torna um ser mítico, um ser místico, envolto de poder e beleza: a

²¹ Laura Cavalcante Padilha. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói, Ed. UFF, 1997.

²² *Ibidem*, p. 10.

deslumbrante sereia do asfalto que afasta e que fascina. Contudo, é nas performances ao vivo que o registro dessa ancestralidade sai do estado de latência e se presentifica.

Ainda que os estudos linguísticos e sociológicos tenham privilegiado o texto, além da dicotomia estabelecida entre linguagem e música, Ruth Finnegan elege a *performance* como aquilo que vem primeiro, uma vez que é na performance que a canção tem sua existência concreta e completa. Para a autora, portanto, considerando essa perspectiva, “uma canção [...] tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua *performance*, realizada em um tempo e espaço específico através da ativação da música, do texto e do canto e talvez também do envolvimento somático.”²³.

Por conta disso, procurei na plataforma *YouTube* apresentações ao vivo das canções abordadas nesse artigo. Seria impossível, contudo, não tocar em um ponto pertinente para a análise: a diferença entre a versão conhecida e a apresentada. Tereza Virginia de Almeida²⁴ em “O corpo do som”, indaga a estabilidade do que é dito por conta da apropriação de diferentes timbres vocais, instrumentais, e a reinvenção da canção por conta dos andamentos e arranjos.

Sendo assim, é possível notar algumas diferenças entre “Cordeiro de Nanã”, presente no álbum dos Tinoços, e a

²³ Ruth Finnegan, 2008, p. 23-24.

²⁴ Tereza Virginia de Almeida. O corpo do som; notas sobre a canção popular. In: MATOS, Claudia Neiva et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio, 7 Letras, 2008, p. 316-326.

performance gravada para o *Programa Compacto*. A original, de 1977, tem somente vozes masculinas, é mais rápida, alegre, e nela escutam-se, além do violão, o agogô e tambores no ritmo de ijexá. A regravação, de 2004, no álbum de Thalma, não é tão rápida, tem um arranjo mais melodioso, feita somente com o piano e o violão. Meu primeiro contato foi com ela, antes de ouvir todas as outras regravações — são diversas, pois nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Gilberto e Margareth Menezes já a cantaram.

“Cordeiro de Nanã” é uma celebração a Nanã, um dos orixás mais antigos das religiões afro-brasileiras: anterior até mesmo à existência do mundo. Além disso, a velha senhora vestida de roxo e com um *ibiri* possui os *itàns*, isto é, as lendas, mais representativas do sagrado feminino. O significado de “*nanan*” é raiz: Nanã é aquela que se encontra enraizada no centro da terra, a senhora dos pântanos, dos mangues, das águas paradas, da terra molhada e da lama. Assim como os demais orixás, Nanã possui diversos *itàns*. Conta-se, por exemplo, que Nanã é tão antiga que, quando Orunmilá chegou aqui para frutificar a terra, ela já habitava o mundo. Foi Nanã também quem forneceu a Orunmilá a lama com a qual ele moldou os seres humanos. Quando morremos, conforme as lendas, nosso corpo volta a pertencer aos domínios de Nanã. Não à toa, ela é responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne) do mundo físico.

Há duas lendas que, para mim, revelam a força desse orixá. Na primeira, diz-se que certa vez os orixás se reuniram

e começaram a discutir a importância de Ogum. Ogum é considerado o orixá do ferro, foi ele quem deu à humanidade o conhecimento sobre o preparo e uso das armas de guerra, dos instrumentos para agricultura, caça e pesca, bem como o uso doméstico e ritual das facas. Nanã não concordava com toda a importância que era dada a Ogum, e, para provar-se independente, torceu com as próprias mãos os pescoços dos animais destinados ao seu ritual. Por isso, até hoje os sacrifícios feitos para Nanã são feitos sem instrumentos de metal, sendo utilizados vidro e conchas. Na segunda, afirmou-se que Nanã era cruel com os homens de seu reino, e somente com eles. Quando um casal vinha se queixar, Nanã ouvia os apelos das mulheres e castigava os homens mandando os *Eguns* perturbá-los. Os orixás então convencem Oxalá a se casar com Nanã para que ela pare de perseguir os homens, plano esse que, ao final, é bem executado.

“Cordeiro de Nanã”, como já mencionado, originalmente foi composta por Dadinho e Mateus Aleluia e interpretada pelo grupo *Os Tincoãs*. Escolhi, contudo, a regravação da canção em um dos episódios do *Programa Compacto*, interpretada por Thalma de Freitas e Mateus Aleluia. A eles, juntaram-se o pai de Thalma, maestro Laércio de Freitas, no piano, e a filha de Mateus Aleluia, Fabiana Aleluia, nos vocais de apoio. O resultado, como se pode verificar ao escutar os primeiros minutos da música, é uma linda homenagem à Nanã, às religiões de matriz africana e aos devotos do orixá.

Impossível não pensar, logo de início, no diálogo feito entre o nome da canção “Cordeiro de Nanã” e título dado a Jesus Cristo: “Cordeiro de Deus”. O título dado a Cristo se deve ao seu sacrifício pela remissão dos pecados da humanidade. Por outro lado, Thalma de Freitas canta nos primeiros segundos da música “Fui chamado de cordeiro, mas não sou cordeiro, não”. O eu lírico inicialmente se recusa a ser chamado pelo nome do animal utilizado para rituais de pureza, ainda que no título se apresente como o “Cordeiro de Nanã”. Ao afastar-se da tradição cristã, mas afirmar-se como “Cordeiro de Nanã”, o eu lírico desafia a nossa compreensão. Eu mesmo sempre me pego debatendo sobre esse verso inicial e seu significado. Acredito que, longe de se ver como um sacrifício pelo seu povo, o eu lírico se conecta à visão do carneiro como animal manso, servil e vulnerável, submisso a Nanã. Continua Thalma ainda na primeira estrofe: “Preferi ficar calado que falar e levar não / O meu silêncio é uma singela oração à minha santa de fé”, o que evidencia a submissão e a função servil de quem canta para com Nanã.

Nos versos que se seguem, a canção ganha uma dimensão ainda mais potente, e a voz de Thalma, com os ecos de Mateus, nos arrepiam a pele ao entoar “Meu cantar vibra as forças que sustentam o meu viver / Meu cantar é um apelo que eu faço a Nanã ê”. Durante a época da escravidão, os cânticos cantarolados pelos negros escravizados eram responsáveis por lhes manterem em pé e lhes darem força para concluir o seu trabalho nos engenhos brasileiros ou nos campos de algodão

estadunidenses. É também por meio desses cânticos que os escravizados contavam as suas histórias, memórias ancestrais de sua terra natal no continente africano. Nanã é o orixá a quem o eu lírico é devoto, é aquela a quem ele se submete, ainda que não se submeta a escravidão. Mas Nanã também é a memória do povo, a senhora que rege a vida e a morte, aquela que vivenciou a magia da concepção do universo e a dona do material com o qual nosso corpo foi feito. Em outras palavras, a imagem de Nanã se oferece como esteio ou “ponto de força” a qual devemos recorrer nos momentos mais duros de nossa vida.

O refrão da música não é composto por muitas palavras, mas ainda assim nos dá uma sensação de enlevo, de acolhimento, como se fosse uma canção de ninar cantada em nossos ouvidos enquanto nos apoiamos no colo de nossas mães. Pelo menos é essa a imagem que me vem quando escuto a música: ao proferir “Sou de Nanã, euá, euá, euá ê”, Thalma de Freitas nos emociona com a docilidade e a força de sua voz. Contudo, se no refrão a voz de Thalma e os vocais de Fabiana Aleluia nos elevam, a voz grave e potente de Mateus nos lembra da profundidade da lama, dos pântanos, da raiz da Nanã. Conectando a espiritualidade e a materialidade da experiência humana, as vozes nos enlevam, mas o contraste entre elas remete à ancestralidade, às nossas raízes, à nossa grandeza espiritual e daqueles nos antecedem, mas também à pequenez da experiência terrena.

A estrofe seguinte é bela, e seus versos evocam a dor de todo um povo. Thalma de Freitas inicia segunda parte da canção com “O que peço no momento é silêncio e atenção / Quero contar o sofrimento que eu passei sem razão.” Nesse momento, a canção se afasta da figura de Nanã para denunciar os flagelos do processo de escravização. A voz da intérprete assume um ar mais grave, chama a atenção de seu ouvinte, impõe-se para afirmar nos versos seguintes que “O meu lamento se criou na escravidão, / que forçado passei.” O lamento ao qual se refere o eu lírico se faz presente em diversas composições abordam a dor de um povo que foi levado à força de sua terra, desenraizado, açoitado por não querer se submeter à crueldade dos senhores de engenho. No entanto, o eu lírico não apenas evidencia essa dor, essa ferida que parece incapaz de ser cicatrizada: nas dores da humilhação, a fé em Nanã trouxe ganhos e deu forças para sobreviver, para resistir e para lutar.

Antes de ouvirmos novamente o refrão Thalma canta “Eu chorei / Sofri as duras dores da humilhação / Mas ganhei, pois eu trazia Nanã ê no coração”. A voz vai ganhando altura, volume, até terminar com a delicadeza e a beleza do refrão. A letra encerra o ciclo, e a canção que se inicia apresentando Nanã, perpassa o suplício do processo de escravização e as dores do povo negro, finalizando com retomada da fé em Nanã como a fonte de força para sobrevivência. Em “Cordeiro de Nanã”, os compositores não somente deixam claro sua devoção em Nanã, como também trazem as dores mal cicatrizadas da

escravidão e apresentam a fé, o conhecimento e a devoção na Senhora da Vida, e também da Morte, como agentes capazes de nos confortar e passar pelos momentos difíceis com a força necessária para não sucumbir.

“Serei A”, por sua vez, é outra canção que evoca a força para seguir adiante, apesar de todas as adversidades. A canção possui esse título que oferece duas interpretações: em primeiro lugar, quando se pontua a pausa entre o verbo “ser”, conjugado no futuro do indicativo da primeira pessoa do singular, e o artigo definido feminino “a”, há a ideia de que o eu lírico ainda será reconhecido no feminino. Negra, periférica, bicha e travesti são palavras que caracterizam Linn da Quebrada, mas que não a definem. O seu corpo está sempre em (des)construção, como a cantora faz questão de pontuar. Ainda assim, reconhecida a voz que enuncia “Serei A”, é importante pontuar essa transformação que o verbo e o artigo evocam. Em segundo lugar, o título da canção, quando pronunciado rápido, alude à figura mitológica da sereia — ser metade mulher e metade peixe capaz de atrair e encantar com seu canto. Na contemporaneidade, a figura da sereia normalmente representa a sensualidade e o sexo. Linn da Quebrada, contudo, resgata esse ser mitológico e o utiliza para retratar a figura da travesti.

As performances da canção aconteceram durante o lançamento e a divulgação do álbum *Pajubá*. Contudo, a primeira vez que eu ouvi a Linn da Quebrada cantá-la foi no 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11, em seu show no

Auditório Garapuvu do Centro de Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina. “Serei A” ainda não havia sido lançada, portanto, quando tentei procurá-la, logo após o show, não conseguir encontrar em lugar nenhum. Fiquei preso na performance do início ao fim, principalmente por conta do toque: reconheci na hora o ijexá. Meses depois, pude ouvir a versão de estúdio e até observar a performance de Linn da Quebrada acompanhada pela Liniker.

Nas filmagens disponíveis, assim como na versão de estúdio, Liniker começa cantando sozinha, sem nenhum acompanhamento: sua voz é o único instrumento que se ouve. Com Linn da Quebrada parada no meio do palco, de olhos fechados, Liniker entoava três vezes o primeiro verso da canção “Sereia do asfalto” antes de completar a estrofe “Sereia do asfalto / rainha do luar / entrega o seu corpo / somente a quem possa carregar”. A voz de Liniker ressoa por todo o ambiente, acompanhada por algumas vozes da plateia, enunciando cada palavra com calma e pausadamente.

Com a mão na cabeça de Linn da Quebrada, Liniker canta a primeira estrofe enquanto dá voltas ao redor do corpo de Linn. Ao pronunciar “luar”, a voz de Liniker sobe até o alto, como se levasse cada uma das pessoas que a escuta às alturas, à dimensão do próprio luar. Se “sereia do asfalto” é um vocativo que remete às travestis e a sua condição de caminhar pelos asfaltos à procura de um programa para conseguir se manter, “rainha do luar” é um aposto explicativo que modifica a visão habitual que se tem de travestis: na noite, elas não são meros

seres humanos, mas rainhas. O título de nobreza e sua associação ao luar são atributos das pombagiras, entidades de religiões de matriz africana representadas por uma mulher sensual, independente, insubmissa e liberada da submissão imposta às mulheres pela sociedade machista.

Ao rodear o corpo de Linn da Quebrada com a mão em sua cabeça, é como se Liniker chamasse não só as “sereias do asfalto”, mas também evocasse a força e a proteção das pombagiras. Em seus últimos versos, Liniker se dirige a essa “sereia do asfalto” e pede que ela entregue seu corpo somente a quem possa carregar. A partir do momento em que a voz de Linn da Quebrada se junta à voz de Liniker, o verbo “carregar” é entoado vagarosamente até que a última sílaba seja pronunciada como um grito, e então os instrumentos começam a tocar.

Antes, porém, que as intérpretes se separem e comecem a dançar ao som do tambor, o que se enxerga são dois corpos trans que se apoiam, que se ajudam, que se sentem e sentem o afeto muitas vezes negado. Ao se separarem, ambas começam a dançar ao som do ijexá, como se estivessem celebrando um orixá em seu rum.

O rum de um orixá é composto por orins, palavra iorubá que significa cântico e serve para se referir a qualquer música. De fato, “Serei A” lembra um orin em que a figura celebrada, louvada, é o corpo trans. A segunda estrofe da canção é cantada por Linn da Quebrada, enquanto Liniker dança no palco e Jup do Bairro, outra artista trans, começa a

entrar em cena. Em “E, onde (h)á-mar, transbordar / em água salgada lavar, e me levar / livre, me love, me luta”, a voz de Linn mantém a calma e enuncia as palavras pausadamente, brincando com os significados possíveis. “(H)á-mar”, assim como o título, oferece diferentes interpretações: nessa brincadeira com as palavras e seus significados, Linn evoca o mar, ambiente purificador, e o verbo “amar”, resgatando a importância do afeto para esses corpos. É na água salgada que esse corpo se lava e se purifica, encontra forças para seguir sua jornada, sua luta, com afeto.

As intérpretes seguem cantando, dançando e celebrando. A estrofe seguinte começa com a conjunção adversativa “mas”, Liniker volta a acompanhar Linn da Quebrada, e ambas enunciam as palavras de modo cuidadoso, carinhoso, como um aviso, mas também como uma lembrança: “Mas, não se esqueça, / Levante a cabeça / Aconteça o que aconteça / Continue a navegar”. Os olhares que se enxergam, que se veem e que se sentem se lembram de que essa não é uma vida fácil, e que independente daquilo que possa lhes ocorrer, é necessário seguir. Os versos são novamente cantados, mas dessa vez “continue a navegar” é deixado de lado. Linn da Quebrada, Liniker e Jup do Bairro se reúnem no centro do palco e entoam a palavra “aconteça” não mais se referindo às situações que lhes ocorrem, mas pedindo que algo realmente ocorra, um “Aconteça!” dirigido a ninguém, mas ao mesmo tempo a todos.

A última estrofe é cantada pelas três, ainda juntas no centro do palco, enquanto se olham e se dizem: “Continue a navegar / Continue a travecar / Continue a atravessar / Continue a travecar”. A palavra “traveco”, muito ofensiva para pessoas trans por evidenciar o que nelas ainda há de masculino, é ressignificada e se torna verbo, um verbo que não tem conotação negativa, pelo contrário: ao falarem uma para outra “Continue a travecar”, elas pedem e desejam que nunca deixem de serem elas mesmas. Enquanto Liniker e Jup continuam no centro do palco, Linn sai da roda formada pelas três e se dirige à plateia, chama uma mulher trans e pede para que ela suba ao palco e cante com elas: é mais uma vez que se une ao coro das sereias. É nesse momento que a mulher que veio da plateia começa a cantar e tem a sua voz ouvida. Linn da Quebrada pega o microfone e ensina/lembra a nova estrofe: “E deixa que lave / que leve, que livre / que love, que lute!”.

As quatro cantam novamente os demais versos da canção, rindo, brincando, sambando, transmitindo força e união. É uma rede de apoio formada por quatro corpos muitas vezes desprezados pela sociedade, encarados como algo negativo, como pecado, como objeto de desejo, mas nunca como sujeito. No palco, as vozes se entrelaçam, se unem, se celebram e resistem a todo o preconceito. Além disso, a interpretação da canção pelas cantoras, do início ao fim, assume o ar de um ritual de purificação e de celebração. Nos rituais de descendência africana no Brasil, o corpo é um

elemento constitutivo elementar. Como afirma Leda Martins²⁵,

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscribe, em um determinado circuito de expressão, potência e poder.²⁶

O corpo sente a canção e o toque que vem dos tambores — as vozes saem sem qualquer preocupação com a afinação, pois há um ritmo a ser seguido, um ritmo que embala os corpos como o balanço do mar, que puxa palavra por palavra naturalmente. Ao mesclar um ritmo de origem africana com uma letra potente que traz a visão poética de uma travesti, Linn da Quebrada e Liniker, ao lado de outras pessoas trans, retomam suas origens e falam no agora, com um corpo que resiste e, por resistir, enuncia.

Por sua vez, as vozes de Thalma de Freitas e Mateus Aleluia enunciam e recuperam uma memória ancestral. Em solo brasileiro, recuperar a história da escravização do povo negro e louvar Nanã é também se reconectar às suas origens, é resistir e reexistir. Quando os versos são cantados, não só se recupera a memória ancestral do corpo, mas também é possível encontrar o elo espiritual, de uma realidade que não

²⁵ Leda Martins. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

²⁶ *Ibidem*, p. 67.

se vê, apenas se sente. Em outras palavras, de algo que não pode ser verbalizado, que vem antes da significação, que atravessa o corpo. E assim afirma Paul Zumthor²⁷: “Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo.”. Dentro da esfera do rito, em que ambas as músicas nos colocam, o corpo é indispensável para o entendimento das canções. Paul Zumthor, ao falar sobre o funcionamento da poesia oral e a performance poética, afirma que

É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que agi aqui e agora. É por isso que a performance é também *instância de simbolização*: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas da unicidade de uma presença.²⁸

²⁷ Paul Zumthor. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2002. p. 23.

²⁸ Idem. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, Editora Huitec, 1997. p. 157.

“Cordeiro de Nanã” e “Serei A” transmitem a ideia de um “saber-se no tempo e no espaço”: pelas vozes, o corpo é invocado a estar presente, e às vozes se unem o ritmo e os sons. “Cordeiro de Nanã” na voz de Thalma de Freitas, como uma canção de ninar, é de uma leveza ímpar: estamos no colo de Nanã e somos confortados — ou pelo menos a canção faz com que nós nos sintamos assim. “Serei A” presentifica e une vidas atravessadas pela dor, mas que, ao se encontrarem, confortam-se e se entrelaçam. O ritmo de uma nação, o som de uma memória e a proteção aliada à resiliência sustentam essas canções: a ancestralidade emerge do tom da resistência e, principalmente, da celebração.

À escuta de vozes negras

Não me engano. O que me mobiliza a escutar e a estudar canções compostas e interpretadas por pessoas negras, assim como ler e estudar contos e romances produzidos por escritoras e escritores afrodescendentes, é pensar que essas vozes têm sempre algo para contar. Algo de sua experiência que nos une e nos irmana independentemente do grupo étnico. Algo necessário, inclusive, a pessoas brancas que se afirmam antirracistas, que estudam as condições do povo negro durante a escravidão ou após ela, bem como as mais diversas manifestações da cultura afro, mas são incapazes de ouvir essa população: no ímpeto acadêmico,

transformam sujeitos em objetos dos quais se é possível falar, mas não escutar.

Como pesquisador que tem por base o dialogismo, prefiro sempre que possível buscar falar *com* e não falar *de/para*. É isso que me mobiliza. Como educador, outro lado que me constitui, não consigo ficar indiferente a práticas preconceituosas. Como humano, não aceito o racismo, a intolerância religiosa, e LGBTfobia em qualquer lugar, procurando combater os preconceitos sempre. Por isso, acredito ser importante estar à escuta e, sempre que possível, trabalhar a escuta, levar essa prática da linguagem para a vida como ser humano ético e posicionado no tempo e no espaço em que vivo.

Segundo um levantamento do Ministério dos Direitos Humanos, a cada 15 horas uma denúncia de intolerância religiosa é registrada no Brasil. Apesar de o Estado brasileiro ser laico há mais de 120 anos, as consequências da escravidão, como o racismo e a demonização das religiões afro-brasileiras, continuam até hoje na sociedade. Mães e pais de santo veem seus terreiros serem depredados e sofrem com os insultos proferidos por ignorantes e preconceituosos que não respeitam a religião alheia. Compreender a importância de uma canção como “Cordeiro de Nanã” é mais do que necessário. De outro lado, mas não tão distante, vemos o Brasil como o país que mais mata transexuais no mundo: a expectativa de vida de uma pessoa trans é de 35 anos. E é assim

que conseguimos entender a pertinência do que “Serei A” tem para nos contar.

Retomo breve uma discussão que Jean-Luc Nancy²⁹ faz em *À escuta*. O autor fala, diversas vezes e de diferentes formas, o que é “estar à escuta”. Destaco a parte em que Nancy afirma que estar à escuta é entrar na tensão e estar à procura de uma relação a si: o “si” não como algo *presente*, disponível, mas como ressonância de um reenvio do sensível ao sensato, isto é, se sentir-sentir. A escuta, nesse sentido, não aparece como uma figura de acesso ao si, não é possível enxergá-la, ela é a realidade deste acesso, uma realidade “minha” e “outra”, “singular” e “plural”. Trata-se de um presente que não é um *ser*, mas um *vir*, um *parar*, um *estender-se*: o som provém, dilata-se, difere-se e transforma-se.

Deixar que essas vozes nos preencham, senti-las, praticar a escuta. Uma prática, pontuo, que deve ser permanente. Valorizar e abordar canções que trazem aspectos da cultura negra é necessário em diversas esferas da vida, principalmente na escola, onde essas questões devem ser discutidas conforme as leis nº 10.639/03 e 11.645/08, que acrescentam conteúdos programáticos nos seguintes aspectos: “o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da

²⁹ Jean-Luc Nancy. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Chão da Feira, 2014.

sociedade nacional.” Recuperar e trabalhar canções que trazem simultaneamente a dor e a beleza de uma história tão rica e complexa, mas ao mesmo tempo tão desvalorizada, ou ainda, entender a dor de uma existência marginalizada, objetificada, mas capaz de encontrar força no afeto, no ritmo que é memória, ancestralidade e resistência, é uma prática enriquecedora em diversos aspectos e que contribui na luta contra o preconceito.

Referências

ALELUIA, Mateus; FREITAS, Thalma de. 1 Vídeo (4:29 min.) Publicado pelo canal Veja Compacto, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XqPWVoM8B-o&ab_channel=VejaCompacto. Acesso em: 20 jul. 2021.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. *Outra travessia*. Florianópolis, n. 11, p. 115-129, 01 jan. 2011.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som; notas sobre a canção popular. In: MATOS, Cláudia Neiva et alii. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio, 7 Letras, 2008, p. 316-326.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 21-36, out./nov./dez. 2016.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro, o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Cláudia et al. *Palavra cantada: ensaios sobre a poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15-43.

GOMES, Máira Neiva. A musicalidade negra como resistência. *Portal Geledés*, 15 jul. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/musicalidade-negra-como-resistencia/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VOZ, RITMO E PERFORMANCE: ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA
NAS CANÇÕES “CORDEIRO DE NANÃ” E “SEREI A”

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não hermenêutico e a materialidade da comunicação. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, p. 386-407, 03 dez. 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 170-182.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

OS TINCOÃS. *Os Tincões*. RCA, 1977.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paula Wacht. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Ed. UFF, 1997.

QUEBRADA, Linn da; LINIKER. Serei A. 1 Vídeo (11:11 min.). Publicado pelo canal Fatuca Ferreira, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KgIrDVymfoo&tab_channel=FatucaFerreira. Acesso em: 20 jul. 2021.

QUEBRADA, Linn da. *Pajubá*. 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Huitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amalia Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

“MANGUITUKULU”¹: PROVÉRBIOS TRADICIONAIS MUSICADOS POR ALBERTO ZAU

André Fernando Cula Bumba

Introdução

A abordagem que apresentamos neste estudo é uma reflexão teórico-literária sobre os processos ou formas de musicalização de excertos de narrativas orais, nomeadamente de contos, provérbios, máximas e ditados populares, com maior incidência nos provérbios entendidos como sabedoria popular. Situacionalmente, sugerimos abordar a temática de musicalização de segmentos de narrativas orais de Cabinda e optamos por analisar a música “manguitukulu”, do cantor cabindense Alberto Zau. A ideia de associarmos as narrativas orais como contos e provérbios ao fenómeno de musicalização nasceu da constatação que tivemos de que a música, nas comunidades de tradições orais, é um meio de circulação e

¹ Termo que, em ibinda, dentre vários sentidos, pode significar “surpreendente, incrível, inacreditável, admirável”. É usado, até hoje, em situações em que se pretende admirar, manifestar atitude de surpresa e até repudiar situações de devir comunitário que não se encaixam na lógica natural do devir universal e ditos exclamativamente. Um exemplo dessa estrutura está em “uma sexagenária engravidar-se!”. Mais exemplos estão expressos no texto da música em análise.

trânsito de diversos valores, usos e costumes que são, geralmente, transmitidos através das respectivas narrativas, fazendo parte do vasto repertório artístico tradicional oral.

A cultura tradicional de Cabinda tem a canção associada ao seu devir comunitário: eles cantam em todas as instâncias de suas vidas – nos rios, nas lavras, nas reuniões familiares, encontros comunitários, óbitos, festas etc. A canção não é do cantor ou músico. Ela é produto da cultura e da ancestralidade e, por isso, um bem comunitário. Em tempos modernos, os músicos buscam recriar várias canções tradicionais conferindo-lhes poeticidade e instrumentalização. Foi o que ocorreu com a música que propusemos analisar: Alberto Zau recriou e reciclou uma série de provérbios em música com atribuições técnicas modernas, sem retirar a sua originalidade folclórica.

A abordagem foi dividida coesamente em quatro partes. Primeiramente, fizemos um roteiro sobre as diversas formas de circulação da narrativa oral cabindesa, uma vez que a sua musicalização é, necessariamente, uma dessas formas de trânsito das narrativas orais. Seguidamente, falamos do provérbio por ser, dentre as narrativas orais, a que foi musicalizada por Alberto Zau. Na terceira parte, abordamos a música tradicional de Cabinda pensada como palavra reciclável musicalmente. Na derradeira abordagem, procuramos explorar os processos musicais, líricos e poéticos que concorreram para a musicalização dos provérbios em destaque.

Narrativa oral cabindesa como artefato cultural em circulação

O conto cabindês, como vimos anteriormente, é, essencialmente, de natureza oral. Esse aspecto é inerente à cultura tradicional que tem a oralidade como sua principal forma de expressão e transmissão de costumes e conhecimentos. Aliás, é um dos repertórios de valores culturais das comunidades com raízes, costumes e personalidades que vêm a desaparecer com o advento da modernidade, como nos esclarece Rosário:

Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer educacionais, quer sociais, quer políticos-religiosos, quer económicos, quer culturais, apercebe-se mais facilmente que as narrativas orais são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores.²

As narrativas orais, em geral, e os contos, em particular, não permanecem, enquanto veículos de regras e interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem transgressões, na sua natureza oral e sob consumo exclusivamente local. Atualmente, circulam, transitam, são revisitados, recriados em várias formas, dispositivos e suportes culturais tais como literatura impressa,

² Lourenço Rosário. *A narrativa africana de expressão oral*. Luanda: Angolê, 1989, p. 40.

cancioneiros, gravuras, desenhos, esculturas e outros artefatos.

- **Na literatura impressa** – A versão impressa dos contos e provérbios pode ser considerada como seu principal modo de trânsito e circulação para outras paragens ou culturas, sobretudo para o mundo ocidental. Uma obra notável que nos proporciona as narrativas ou contos tradicionais, já em versão escrita, é *A filosofia tradicional dos cabindas*, de José Martins Vaz. Na obra, os contos e provérbios tradicionais traduzidos ganham uma textura gráfica, funcionando como um tecido cultural para fazer a abordagem da filosofia dos povos do Ngoio. Tomemos como exemplo o princípio da filosofia tradicional de Cabinda do “casamento do cesto à cabeça” (makuela ma mbata pidi), em que a mulher anda sempre no caminho que medeia entre a casa do marido e a casa da família com seus pertences. Para debruçar-se sobre ela, o autor dialoga com o conto “o homem, a mulher com a sua plantação”³, segundo o qual, a mulher, que mora com seu marido (casada), sempre que sofrer qualquer maltrato vai para a casa de sua família, provocando um susto ao marido. Para além do susto, o marido, para ter a sua esposa de volta, deve ainda considerar as ofertas que terá

³ José Martins Vaz. *A filosofia tradicional dos Cabindas*. v. 1. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1970, p. 319-320.

de dar à mulher e à família para trazê-la de volta. Isso acontece até os dias de hoje;

- **No cancionero e na música** – Existem vários contos e provérbios tradicionais orais, ou seus segmentos, que transitaram e transitam para a música, sobretudo para a canção ou música folclórica – uns, muitos raros, previamente traduzidos, outros mantendo-se na sua versão original. A música folclórica de cabinda é geralmente satírica, baseada no dia a dia das comunidades e no seu devir. Os músicos ou cantores são jovens e adultos, majoritariamente pertencentes à comunidade que possuem, sem formação musical e literária, seu dom típico de cancioneros, com algum domínio de técnicas musicais e treinamentos árduos de uso de instrumentos musicais, segundo Luiz Tatit. Como estamos frequentemente a referir, o conto em si já se constitui como uma das formas de expressão e transmissão de valores, conhecimentos e usos e costumes tradicionais dos povos de Cabinda. Apesar de a canção ser particularmente outra forma de manifestação cultural, nela circula o conto como tecido cultural, fazendo-o transitar para públicos de culturas diversas. Os ritmos musicais e canções tradicionais representam as suas respectivas danças; dentre eles, destacam-se o mayéye, a matáfala, o mabondu. Tomamos como exemplo a música do grupo musical mais midiático de Cabinda – Tunga Nzola –, intitulada “kumayombe”. No Mayombe,

circulam excertos de dois contos orais: “cantar do galo e do amor”, deixado pelos antepassados (como valor sublime para construir as nossas comunidades), e o “jacaré”, que, temendo a chuva, decidiu atirar-se ao rio. A circulação de excertos de contos e provérbios não ocorre só no cancionero, mas em todas as formas de transmissão de valores tradicionais.

- **Nas tampas de panelas** – As narrativas tradicionais orais de Cabinda, distribuídas entre contos, adivinhas e provérbios, antes de circularem na versão escrita (em ibinda ou traduzidos), já transitavam em forma de esculturas, como veremos a seguir. Como diz Martins Vaz, quanto à escrita e à tradução ao ibinda, na decifração das mensagens esculpidas: “Escrevemo-lo como captamos. Traduzimo-lo, por vezes, mais segundo o sentido do que segundo o rigor literal, tarefa que, por vezes, era impossível, e resultaria até algo confusa”.⁴ Como exemplo, propomos excertos que circulam em “mabaya manzungu”⁵. Os cabindenses esculpam tampas com símbolos que, decifrados, traduziam excertos de contos, provérbios ou adivinhas. Tomemos como exemplo a tampa que representa uma narrativa constituída por quatro elementos: o homem, duas cordas puxadas por ele e o coconote. Desse tecido cultural representando uma narrativa oral, nasce um provérbio

⁴ Ibidem, p. 3.

⁵ Tampas para panelas de barro usadas em panelas e caçarolas.

que irá ajudar a enquadrar a narrativa em uma teoria da filosofia tradicional de Cabinda sobre o casamento bígamo. O provérbio representado no objeto é “mbamba wali zivoluanga ko” (“duas cordas não podem ser puxadas em simultâneo”), sugerindo que o homem que pretender se casar com duas mulheres dificilmente juntará dois alambamentos, e que, depois do casamento, ele viverá dificuldades⁶.

Provérbios e máximas na narrativa oral cabindense

Os provérbios fazem parte dos gêneros da narrativa oral ao lado dos contos, adivinhas e máximas ou ditados. Em diversas abordagens das formas literárias orais africanas, colocam-se os provérbios entre os textos didáticos, geralmente associados à expressão de valores culturais de um repertório comum da sociedade que representam. A expressão, a compreensão e o sentido dependem do contexto, podendo alguns cair em desuso ou assumir novas formulações.

Do ponto de vista da pragmática, os provérbios são figuras de linguagem. Vitorino cita Naciscione, que considera os provérbios como unidades figurativas estáveis da linguagem cuja origem se atribui ao pensamento figurativo no uso da estilística instancial. Nas sociedades de tradição oral, os provérbios refletem e moldam a vida social – e, na perspectiva

⁶ José Martins Vaz. op. cit., p. 45.

de César Vitorino, fornecem dados que podem contribuir para os estudos de natureza cultural e social de uma comunidade, observando os valores neles contidos.

Eles são considerados por estudiosos da etnolinguística, antropologia cultural e antropologia linguística como uma produção cultural e fonte de informação, além de serem amplamente utilizados popularmente e incorporarem atitudes populares. Para muitos pesquisadores, o modo mais rápido de entender uma pessoa ou uma determinada cultura é aprender os provérbios a elas relacionados.⁷

Como sugere a atribuição desse segmento, a abordagem sobre os provérbios que levamos a cabo diz respeito às narrativas tradicionais orais de Cabinda, uma província da República de Angola que se situa na África Central, cujos povos e cultura pertencem ao subgrupo étnico Bakongo associado à migração Bantu, atendendo às suas qualidades, usos e costumes.

Ainda sobre Cabinda, Alberto Capita escreve: “o pequeno território de Cabinda, separado de Angola pelo rio Zaire e uma franja de terra da República do Zaire⁸, a população proclama sua diversidade cultural e étnica frente ao resto dos povos desta região africana”⁹. Atualmente, Cabinda pode gabar-se por estar na linha da frente dos povos que ainda

⁷ César Vitorino. *Provérbios em tampa de panelas. Uma análise a partir de psicolinguística da leitura e da teoria dos espaços mentais*. Porto Alegre: PUCRS, 2014, p. 19-20.

⁸ Atual República Democrática do Congo.

⁹ Alberto Capita. *Para uma ética cristã dinâmica inculturada nos cabindas*. Madrid: Universidade Pontificia de Comillas, 1995, p. 15.

conservam e ostentam as suas tradições, os seus usos e costumes através de rituais observáveis nas cerimônias que ocorrem nas variadas facetas da vida social e religiosa. Os provérbios apresentam-se como o principal veículo da sabedoria popular expressa nos rituais cerimoniais, sempre que o contexto o imponha, e são muito frequentes em interlocuções individuais.

Como qualquer outro povo de origem Bantu, o cabindense vive falando e escutando. Conversar, narrar, trocar impressões e notícias representa um dos seus maiores prazeres, que são alimentados enfática e estilisticamente pelos provérbios. O cabindense não julga, não aconselha, não anima, não advoga, não acolhe, não educa, não ensina sem o recurso expressivo do provérbio. Ele introduz e encerra locuções circunstanciais. Porém, a proposição introdutória dos provérbios “bakulu ba ta ngana¹⁰” mostra a origem ancestral dos provérbios como sabedoria popular transmitida de geração em geração oralmente e como recurso para perpetuar esses ensinamentos nas diversas formas de atuação humana na comunidade, em diversos contextos. O cabindense não dispensa o provérbio no ato narrativo. O seu recurso é frequente na abertura e no desfecho do discurso, podendo tornar-se repetitivo nos casos em que reitera para um aprendizado e a evocação de uma experiência transpessoal na escuta dessas breves sequências altamente significantes,

¹⁰ “Os antepassados proferiram o provérbio...”.

provindas da boca dos sábios contadores e invadindo constantemente a fala discursiva, parafraseando Paul Zumthor¹¹.

Na cultura tradicional os provérbios, para além da sua natureza oral, podem circular outras formas de expressão, tais como símbolos esculturais, música (como veremos), gravuras etc. O simbolismo está entre as formas de representação de narrativas orais. Para Misha Titiev, “o símbolo é qualquer coisa a que seja atribuído valor ou significado extra-sensorial pelos membros de uma comunidade”¹².

Na região do Ngoio, por exemplo, os provérbios esculpidos em tampas de panela representam um simbolismo recheado de valores de conduta social e familiar. Essa expressão de conduta a partir de símbolos é uma herança cultural dos povos Bantu, como sugere Raul Altuna:

A conduta humana tem sido definida como simbólica, porque os símbolos servem para expressar a experiência, dar sentido à vida e compreender muitas verdades. A corporeidade deve criar e usar símbolos e sinais para comunicar as suas experiências interiores, fomentá-las e perpetuá-las. O pensador simbólico não é exclusivo da criança, do poeta ou do desequilibrado. É consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva.¹³

¹¹ Paul Zumthor. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993,

¹² Misha Titiev. *Introdução a Antropologia Cultural*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian. 9. ed., 1987, p. 398.

¹³ Raul Ruiz de Asúa Altuna. *Cultura tradicional bantu*. Lisboa: Edições Paulistas, 2014, p. 92.

Na tradição cultural cabindense, a expressão de provérbios por meio de símbolos revela a existência de uma riqueza etnográfica e artística ao associar a mensagem verbal dos provérbios aos símbolos, representando a conduta de personagens como animas e objetos. Os provérbios expressos simbolicamente são normas e princípios de conduta humana, códigos das leis civis, morais e sociais, sem descurar a sua essência: expressão da sabedoria popular.

Por meio de provérbios a sabedoria popular é transmitida e perpetuada apresentando experiências de vida e vivências no campo das relações morais entre as pessoas. Ocorre, por assim dizer, uma espécie de educação invisível na transmissão e uso dos provérbios pelas pessoas, independentemente da cor, sexo, faixa etária e religião.¹⁴

Como acontece com o conto e outras formas da narrativa oral cabindense vocalizada, aos provérbios não se atribui autoria individual, mas sim coletiva. Paul Zumthor lembra-nos como o texto dessa índole dispensa qualquer vínculo autoral, enquanto produto de uma memória coletiva:

O texto de destinação vocal é, por natureza, menos apropriável do que o é o texto que se propõe à leitura. Mais do que este, ele resiste a identificar-se com a palavra do seu autor; tende a se instituir como um bem comum do grupo, no corpo do qual funciona.¹⁵

¹⁴ César Vitorino. *Provérbios em tampa de panelas. Uma análise a partir de psicolinguística da leitura e da teoria dos espaços mentais*. op. cit., p. 20.

¹⁵ Paul Zumthor, 1993, p. 190.

Eles não são anônimos à memória coletiva do povo e da comunidade que os utiliza. Segundo Vitorino, estruturalmente, os provérbios da tradição cultural de Cabinda apresentam formas similares aos da linguagem poética com notável presença de assonâncias, paronomásia e estrutura de sintagmas correlatos.

Dentre os provérbios de Cabinda, merecem especial atenção os representados pelos textos com valor artístico relevante, esculpidos em tampas de panelas e que funcionam como uma espécie de cartas ou recados dirigidos a alguém. Especificamente, abordaremos no segmento derradeiro uma forma típica de provérbios em formato de pergunta ou exclamação, que foram musicalizados pelo músico cabindense Alberto Nzau. Mangítukulu leva-nos à reflexão sobre situações comuns do nosso devir social, onde se pretende usar o impossível para justificar atuações que lesam a moral e a boa conduta.

Música tradicional de Cabinda enquanto palavra cantada

A música ou canção, como veremos no segmento a seguir, é umas das formas de trânsito e circulação da narrativa oral, enquanto tecido cultural ou parte de um repertório carregado de valores. Como não deixaria de ser, o povo de Cabinda, que tem os usos e costumes transmitidos oralmente, tem as narrativas (contos, provérbios, adivinhas, ditos e máximas populares) como forma dessa transmissão.

Tradicionalmente, a música cabindesa não possui letra entendida como composição gráfica ou representação gráfica do som. A sua composição é, tipicamente, sonora. Contudo, pela necessidade de sua modernização, a musicalização já conta com uma transcrição gráfica, tanto na sua originalidade, quanto na tradução, sempre que necessário, para outras línguas, tornando-se uma palavra cantada. A voz é anterior à escrita. Daí a originalidade e a autonomia acústica da música tradicional de Cabinda. Essa autonomia e a originalidade a que nos referimos agora não é novidade; ela remonta às concepções clássicas sobre a *phoné*, como se pode ler na constatação de Cavarero:

É de resto sintomático que, na época clássica, o vocábulo grego *phoné* se aplique tanto à voz humana e à animal quanto a qualquer outro som audível. Mesmo na prática do logos, isso testemunha que o fenômeno acústico, em toda a variedade de suas expressões, tende a constituir uma esfera autônoma, independente da palavra.¹⁶

A palavra (cantada) que circula melodicamente a partir da música ou canção funda-se na oralidade, expande e se torna cultura permanente. Finnegan, no início da sua abordagem sobre o tema, sugere o seguinte:

A palavra cantada recobre toda a música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou de “poesia

¹⁶ Adriana Cavarero. *Vozes plurais. Filosofia de expressão vogal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 34.

oral". (...) ela pode incluir o canto, a declamação, os recitativos, desde (conforme dizem) o canto de mitos em sociedades tradicionais à canção comercial em contextos urbanos.¹⁷

A palavra tem primazia e nada se mantém nem vive sem ela. O silêncio não é característica do cabindense – a palavra e a pessoa que a canta estão intimamente unidas. Raul Altuna aborda com bastante atenção o valor da palavra nas sociedades de herança bantu:

A palavra supera a imagem e o símbolo, a dança e as artes. É o maior património cultural comum, por isso, é poderosa, realiza magicamente a participação vital, sustenta a vida social e política, dinamiza a vida religiosa. Por isso, nem todos sabem falar. Os iniciados e especialistas da magia conhecem as palavras precisas.¹⁸

Do ponto de vista da recepção, a palavra (cantada) desencadeia ações ou energias vitais e, para interferir na existência da comunidade alvo, pode provocar reações, controláveis ou não. É por isso que o aparelho auditivo, na tradição oral africana (em geral e no caso particular de Cabinda), se assemelha aos órgãos reprodutores femininos: ambos são capazes de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos, de um elemento vital

¹⁷ Ruth Finnegan. "O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?". In: *palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp. 15-43. p. 15.

¹⁸ Raul Ruiz de Asúa Altuna. 2014, p. 89.

desencadeador de um processo interacional. A propósito, Fábio Leite diz que “a palavra é instrumento singular das práticas políticas negro-africanas, uma vez que as decisões de família e das comunidades são tomadas em conjunto mediante a discussão das questões e exposição da jurisprudência ancestral”¹⁹.

Como referimos anteriormente, as narrativas orais de Cabinda não têm autores definidos pessoalmente. É um acervo cultural herdado dos antepassados e transmitido de geração em geração. O cantor é simples humano cuja voz foi utilizada para expressar uma mensagem, um conteúdo proveniente dos ancestrais e da tradição, conferindo-lhe materialidade pela música. Adriana Cavarero cita Platão para desautorizar o cantor sobre o conteúdo do canto, enquanto *logos* vocalizado:

A metáfora do mel é clara: não se trata de versos que atraem e seduzem também pelo som, além de pelo conteúdo. Não é esta a questão dessa página de Ion. A questão é bem mais a de um *logos* cuja substância fônica, rítmica e musical é doce como mel e passa de quem fala para quem escuta como um fluxo sonoro de irresistível delícia. (...). Por meio dos poetas, o deus se faz ouvir vocalmente, emite um som que os ouvintes podem escutar. Ao colocar em voz, ou seja, ao levar em sua voz o *logos* da Musa, o poeta pode ser definido como mensageiro do deus.²⁰

¹⁹ Fábio Leite. *Valores Civilizatórios em Sociedades Negro-Africanas*. São Paulo: USP, 1996, p. 106.

²⁰ Adriana Cavarero, 2011, p. 112.

Na tradição oral de Cabinda, a musicalização das narrativas corresponde à materialização sonora, através do canto, das mensagens recebidas da ancestralidade ou contidas no repertório cultural da comunidade. A palavra cantada na tradição oral cabindense está repleta de significados. Nesse sentido, os seus cantores têm conhecimentos culturais que lhes permitem transmitir valores de várias índoles em prol do desenvolvimento da comunidade. Contrariamente à ideia platônica em *Ion*, que nega o papel educativo e formador do poeta (cantor), reservando-lhe a inspiração exclusivamente, o cantor cabindense tem a sua atuação, desde a composição da música até a sua exibição oportuna, destinada a denunciar ou transformar a consciência do ouvinte. Para além da inspiração que detém, ele é mensageiro dos antepassados e da divindade do clã ou da comunidade.

O cabindense não canta só na música, enquanto dispositivo sonoro. Sempre que a ocasião de contar ou intervir com provérbios o permitir, um trecho é solfejado e prontamente acompanhado pelos presentes. Esse caráter coletivo de que a canção se reveste é abordado por Finnegan nos seguintes termos:

A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode, sem dúvida, ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. Mesmo sendo, por vezes, restrita a especialistas, ou vindo acompanhada de sons instrumentais elaborados com apoio de tecnologias

complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos.²¹

Não é por acaso que Cavarero considera que todos os contadores de histórias, nos meandros da cultura oral, onde a transmissão de valores, conhecimentos, emoções está confiada à palavra oral, tenham o seu trabalho baseado na lei natural do som, que é rítmica e manifesta-se na palavra cantada.²²

De que realmente o cantor cabindense trata na sua música? Obedecendo à nossa abordagem – a narrativa oral musicalizada enquanto palavra cantada –, o cabindense enquadra, na canção, o conteúdo da narrativa na circunstância do devir da comunidade, das falas do cotidiano, procurando reciclá-las para constituírem um corpus musicalizado. Em cânticos de circunstância, não se vislumbram usos de instrumentos musicais. O seu uso, como veremos, está associado ao acabamento, conferindo-lhe o grau técnico-profissional, se entendermos como sugere Tatit ao considerar o trabalho dos instrumentistas como o de proporcionar certo grau de acabamento à música previamente concebida pelos cantores.²³

²¹ Ruth Finnegan, 2008, p. 15.

²² Adriana Cavarero, op. cit., p. III.

²³ Luiz Tatit. “Reciclagem de falas e musicalização: da música da poesia à música dos músicos”. In: *Palavra cantada*. Estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014, p. 252.

De acordo com a canção e a iniciativa do cantor, a música é acompanhada com bater das palmas, assobios, tudo feito em coro e com uma melodia, geralmente conhecida e dominada pelo público ouvinte ou pela comunidade. Parafraseando Bugalho, os conteúdos a musicalizar são composições recriadas, a seu modo, já intrinsecamente musicais, o que permite o acompanhamento da comunidade ouvinte.²⁴ Nesse caso, a música parece ser resultado de uma preparação prévia com o público ouvinte e acompanhante – o que na verdade não se verifica, porque intrinsecamente o trecho musicalizado já é melodicamente conhecido. A canção cabindense é derivada das suas narrativas orais e está repleta de recursos que a fazem maravilhosamente congregar elementos musicais, performativos e textuais, simultaneamente. A performance, por exemplo, está, segundo Paul Zumthor, enraizada nas manifestações culturais das sociedades de tradições orais:

O aspecto performancial segundo o qual se constitui o texto impõe necessariamente (mesmo que de modo parcial e ao preço de um conflito com as exigências da escritura) estratégias expressivas geralmente consideradas próprias das culturas da oralidade primária: mais auditivas do que subordinantes; mais agregativas do que lógicas; conservadoras; agnósticas; mais totalizantes do que

²⁴ Sérgio Bugalho. “O poema como letra da canção: da música da poesia à música dos músicos”. In: *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 306.

analíticas; mais participativa do que operando por distanciamento; mais situacionais do que abstratas.²⁵

A modernização da canção de tradição cultural oral, vista como uma forma de poetização da narrativa oral, levou à sua materialização em letras e demais elementos logocentricamente impostos. Porém, esse fato não tem impedido que os seus conteúdos se mantenham essencialmente na base da cultural oral de que derivam, motivando várias tendências de análise, já que a sua configuração como texto (letra) é uma exigência de musicalização mais moderna. Leiamos Finnegan:

Hoje em dia, a canção (como poesia oral) é mais comumente entendida em sua determinação cultural e não “natural”, enraizada em nossas propensões humanas fundamentais, porém, certamente, assim como a linguagem, variável em suas especificidades culturais. Dentro desse amplo enfoque, entretanto, há espaço para diferentes tipos de análises.²⁶

A associação que vimos fazendo entre a música e a poesia é fruto de reconhecimento de elementos comuns em que a prática dos dois fenômenos implica. Estamos a falar da qualidade sequencial e atemporal, o recurso ao ritmo e à entoação. Finnegan reconhece que, ao lado do som que confere emoção à canção, associa-se o texto (verbal) para lhe conferir sentido.

²⁵ Paul Zumthor, 1993, p. 190.

²⁶ Ruth Finnegan, 2008, p. 22.

“Manguitukulu”: máximas tradicionais musicalizados por Alberto Nzau

Texto da música:

Dos nossos antepassados vieram os dilemas (3x)
Misterioso/incrível

Javali que recebeu sinal ou marca!
Onde já se viu um javali marcado?
Mandioqueira a dar feijão!
Onde já se viu uma mandioqueira a dar feijão?

Uma criança assobiando?
Onde se viu uma criança assobiando?
Um rio sem rochas com água corrente!
Como é que um rio sem rochas pode ter água corrente?
Negro como progenitor de brancos!
Onde já se viu um negro nascido de brancos?

Uma pata parindo uma vaca!
Como pode uma vaca nascer duma pata?
Pode-se manufaturar um pilão com areia?
Onde se viu um pilão feito de areia!
Bagre gerar um pássaro!
Onde já se viu um passarinho gerado pelo bagre?

É ver o inexistente.

A música foi composta completamente em língua materna “ibinda”; essa tradução não é perfeita. Existem elementos que não foram possíveis de representar graficamente por serem mais de âmbito da performance vocal

do que textual. Nela, o refrão é cantado e os versos são recitados com um mote “manguitukulu” no fim de cada um deles. Esse mote é o que dará o título à música. A música, por sua vez, apresenta uma sucessão de provérbios unidos num propósito único: exprimir um conjunto de acontecimentos contrários à regra universal de procriação da espécie animal. Esses provérbios são comuns na resolução de conflitos dentro da comunidade, sobretudo nos casos em que se buscam argumentos ilógicos para a justificação de atuações delituosas e amorais. No cancionero tradicional de Cabinda, grande parte de canções e músicas nascem de segmentos mínimos de narrativas orais, nomeadamente partes de contos, contos breves, adivinhas, ditos populares e provérbios, como acontece com a música em alusão. Nesse contexto, os segmentos de narrativas orais funcionam de forma reciclável na materialização da música tradicional de Cabinda. Enquanto produto cultural do repertório coletivo, essa canção é uma composição intrinsecamente musical que foi recriada por Alberto Zau, dialogando com a música que já havia. Diz Bugalho: “terá sido então submetendo-se, dialogando, variando, precisando, restringindo, competindo, impondo-se à música que havia, mas nunca preenchendo um vazio”²⁷.

Apesar desses segmentos de narrativa oral serem musicalizados por um artista conceituado no folclore musical de Cabinda, os melodistas e musicalizadores dos contos e

²⁷ Sérgio Bugalho, 2001, p. 306.

provérbios não são academicamente preparados para tal. Luiz Tatit faz referência a esse pormenor, quando aborda o aproveitamento das falas do cotidiano para a criação de canções populares:

Interessante observar que jamais a formação musical (ou literária) de per si credenciou um artista para reaproveitar falas cotidianas – normalmente já utilizadas e descartadas – com intuito de criar canções. Este é um dom típico do cancionista. Claro que o músico, como qualquer outro falante da língua, pode desenvolver essa aptidão, mas com consciência de que não decorre automaticamente de seu domínio da técnica musical.²⁸

Assim, no folclore cabindense, ninguém canta os segmentos narrativos pela formação musical, literária ou acadêmica. É um dom que requer, no pensar de Tatit, treinamentos que facilitarão ao compositor encontrar sentido na combinação de diversos fragmentos de linguagem oral. Alberto Zau não está além desse fato. Seu dom de cantar foi fundamental para transformar esses segmentos de linguagem oral, que ocasionalmente são proferidos no devir comunitário (nos casos em que se deparam com fatos insólitos, admiráveis, surpreendentes, inexplicáveis e intrigantes) em música para enriquecer o folclore cabindense. Antes mesmo de se constituir como música depurada, conferida pelo músico Alberto Zau em estúdio onde foram acautelados todos os aspectos de sonorização e masterização, “mangitukulu” parte

²⁸ Luiz Tatit, 2014, p. 255.

de uma canção de linguagens cotidianas contidas neste segmento de narrativa oral.

Contrariamente à constatação de Tatit na análise que faz da participação de Paulo Vanzolini no programa *Ensaio*, segundo a qual a intensificação dos recursos musicais e técnicos do estúdio suplantam a melodia inicial (em uma espécie de forma musical em detrimento da expressão entoativa da canção), no “manguitukulu”, Alberto Zau e os recursos técnicos musicais não conseguiram ofuscar a entoação melódica popular inicial, mantendo sua estabilidade sonora e os traços folclóricos a ela associados. Esse pormenor terá influenciado na falta de êxito comercial da obra, uma vez que manteve o seu formato tradicional e folclórico. Importa referir que, na nossa humilde opinião, a obra discográfica intitulada “Tchiowa”, de onde buscamos a música em análise, é a principal obra artística com retrato multifacético dos usos e costumes da tradição cultural de Cabinda a ser oficialmente publicada, porém pouco explorada por não reunir condições de marketing comercial.

Quanto à composição textual da música, por sua natureza tradicional oral e folclórica, não se vislumbram jogos de rimas e aliterações que são comuns em composições poéticas musicalizadas. Na música em análise, entendemos que os segmentos entoativos estão implicitamente subjacentes à repetição, no final de cada verso, da expressão “manguitukulu”, conferindo-lhe alguma poeticidade musical. Foi essa a forma que, da letra dessa música, formou-se a

melodia que culminou em um todo musicado. Quanto ao fundo, esse texto configura-se como uma espécie de prosa expositivo-explicativa, uma vez que ele desenvolve, expõe e explana as diversas naturezas do “manguitukulu” revestidas em provérbios, tomando a forma versificada ao ser vocalizado musicalmente. Contrariamente ao Bugalho, que opõe a palavra (enquanto ideia que ela carrega) e a música (que, abdicando da palavra, cinge-se no som), a palavra musicalizada transporta consigo a ideia expressa no texto. Como o processo de versificação é inerente à música, o texto da música em análise assume a forma de verso, se entendermos verso na descrição de Bugalho:

Assim, no âmbito da expressão verbal, o que era próprio da música (enquanto arte autônoma) canaliza-se através do verso. O verso é, então, uma estrutura símile-musical, tanto pelos elementos nele articulados, o ritmo e a entoação, quanto pela missão que assume: a mesma expressão da emoção. Onde líamos música, agora lemos ritmo e emoção.²⁹

O verso poetizou os provérbios; o ritmo e a entoação musicalizaram o verso. Por esses elementos musicais e textuais, sintático-semânticos e sintático-musicais, os provérbios transitaram para a arte do som. Apesar de o refrão ser a única parte da música que é cantada, já que os versos aparecem recitados durante a música, eles conservam o lado lírico da poesia, pois, segundo Bugalho, existe uma tendência

²⁹ Sérgio Bugalho, 2001, p. 302.

de as referidas recitações parecerem cantadas, devido ao seu efeito lírico, aproximando-as cada vez mais ao ritmo melódico da música. Depois destes argumentos teórico-descritivos, em linhas gerais e parafraseando Bugalho, Alberto Zau (músico) recriou, em música convencional, os provérbios que, em si, já possuíam música.

Conclusão

Finalmente, em consideração às abordagens feitas sobre as narrativas orais de Cabinda, em geral, e sobre os provérbios, em particular, em relação à música tradicional cabindense e aos processos da musicalização dos provérbios por Alberto Zau, compreendemos que é possível realizar estudos envolvendo segmentos de narrativas tradicionalmente cantados a partir de estudos teóricos que associam a palavra à canção e à música. Não foi por acaso que tais abordagens só foram possíveis graças ao recurso de vários teóricos que trataram dos referidos aspectos com cientificidade. Com esse singelo ensaio, ficou claro que, independentemente de reconhecermos alguma cultura musical tradicional associada aos provérbios, é possível recriar os segmentos de narrativas orais em música, ficando a qualidade dependente do músico e das técnicas musicais a recorrer para transformar e compor a letra da música, que é tradicionalmente oral, e configurá-la a uma melodia, possivelmente recriada e reciclada. Assim, a palavra oral contida nos provérbios torna-se palavra cantada,

por receber uma forma sonora nas vestes de uma música,
como fez Alberto Zau em “manguitukulu”.

Referências

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional bantu*. 2. ed. Lisboa: Edições Paulistas, 2014.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra da canção: da música da poesia à música dos músicos. In: *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 199-308.

CAPITA, Alberto. *Para uma ética cristã dinâmica inculturada nos cabindas*. Madrid: Universidade Pontifícia de Comillas, 1995.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

LEITE, Fábio. *Valores Civilizatórios em Sociedades Negro-Africanas*. São Paulo: USP, 1996.

MATOS, Cláudia et alli. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” In: *palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp. 15-43.

ROSÁRIO, Lourenço. *A narrativa africana de expressão oral*. Luanda: Angolê, 1989.

TATIT, Luiz. “Reciclagem de falas e musicalização. da música da poesia à música dos músicos”. In: *Palavra cantada. Estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014, pp. 251-266.

TITIEV, Misha. *Introdução à Antropologia Cultural*. 9. ed.
Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1987.

VAZ, José Martins. *O mundo dos cabindas. Estudo etnográfico*. v.
2. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1970.

VAZ, José Martins. *A filosofia tradicional dos Cabindas*. v. 1.
Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1970.

VITORINO, César. *Provérbios em tampa de painéis. Uma análise
a partir de psicolinguística da leitura e da teoria dos espaços mentais*.
Porto Alegre: PUCRS, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São
Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**GRUNHIDOS DAS SEREIAS LANDINAS:
UMA ESCUTA DE “EXEMPLO DE CANÇÃO DE NINAR
LANDINENSE”, DE IRMÃO VICTOR**

Anna Viana Salviato

Pouco menos de dois anos atrás, recebi o seguinte convite de um ascendente artista, que considero também um grande amigo: “estou compondo uma música nova e queria que ela fosse cantada nas vozes de algumas amigas minhas, incluindo você. Não quero nada técnico; por isso, estou convidando pessoas conhecidas. Vou lhe enviar a letra completa e uma guia para a melodia. A gravação pode ser feita com qualquer microfone, basta me devolver o resultado como um simples arquivo de áudio de *WhatsApp*. Também pode cantar no tom que preferir, do jeito que quiser.” Aceitei.

Gravei pela primeira vez depois de semanas cantarolando e decorando a composição. Detestei. “Isso é ‘cantar na quinta?’”, “estou fazendo uma oitava acima?”, “desafinei aqui” foram algumas das inquietações que manifestei ao Marco, musicalmente conhecido como Irmão

Victor¹. Acompanhando minha dificuldade diária de atender a seu pedido de forma que eu considerasse satisfatória, Marco respondia: “é isso mesmo. Está perfeito.”

Irmão Victor é reconhecido pela crítica musical² como um expoente do pop psicodélico brasileiro, principalmente pela veia da experimentação, com letras *nonsense* aliadas à lisergia instrumental. Desde junho de 2020, percebemos uma sutil mudança no canal do artista no *YouTube*: “Irmão Victor” é substituído por “B. V. Gnota” no título de algumas músicas lançadas. Dentre elas, está *Exemplo de canção de ninar landinense*³, objeto de análise do presente ensaio e canção que contém minha voz gravada, predominantemente junto às vozes de algumas outras mulheres, mas solo em um único momento – na reprodução de um áudio desprezioso que eu havia enviado dias antes, de mau humor. Da primeira vez que ouvi, demorei a me reconhecer (mesmo porque, no áudio, estou falando um palavrão em alto e bom tom). E aqui reside um aspecto importante desta canção, o último que gostaria de

¹ As composições do artista podem ser acessadas por seu canal no *YouTube* e pela página no *Spotify*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC9XvNes7lhmiRtOxZKyQYoA>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

² Para mais detalhes sobre o artista e sua recepção crítica, conferir: <https://www.revistaogrito.com/critica-disco-irmao-victor-chega-mais-experimental-e-lisergico-em-cronopio/>; <https://section-26.fr/irmao-victor-desordre-et-progres/>; https://generalpop.com/2020/12/03/laissez-vous-envouter-par-le-dernier-voyage-sonore-du-groupe-bresilien-irmao-victor/?fbclid=IwARiXTEbCMJGP1VXMmM4Na5w9WnzTRwm-H2aoZH-QyiCXeu_Vr7C231vyqcY; <http://miojoindie.com.br/resenha-cronopio-irmao-victor/>.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EfYsoumMv5o>. Acesso em: 28 jul 2021.

pontuar antes de passar à análise literária propriamente dita. Irmão Victor (ou B. V. Gnota) reuniu o canto das mulheres em unísono. Contudo, no meio da música, ele inseriu também trechos dos áudios em que, individualmente, cada uma das convidadas se expressava fora da letra da canção, com suspiros, xingamentos, risadas ou grunhidos a sugerir certa insatisfação (ora revoltante, ora divertida) em relação à própria performance.

Neste estudo, tenho como foco as manifestações vocálicas dessas cantoras, tanto aquelas que configuram a letra quanto as que são por vezes inconscientes e fogem ao domínio da língua – manifestações cuja decodificação, portanto, escapa à interpretação tradicional. Considerando o estudo da canção popular na literatura, principalmente no que tange à contemporaneidade, há uma provocação latente em relação à análise tradicional: como recuperar sentidos adormecidos, entendendo que a canção não se constitui de uma soma independente entre letra poética e melodia, mas é dotada de uma organicidade na vocalização (voz que compõe, acusticamente, a música letrada)?

Aliado a isso, um recentíssimo aspecto cultural daquilo que chamamos civilização ocidental complexifica ainda mais os estudos da canção. As novas tecnologias ampliam possibilidades de gravação, masterização, mixagem, produção e pós-produção musicais, de modo que tais instâncias ocupam considerável importância, é claro, para uma análise mais densa dos processos de concepção e distribuição desse tipo de

arte. O objeto que escolhi para este ensaio, portanto, oferece sentidos múltiplos de investigação a serem perpassados aqui, inclusive por ser uma canção lançada em dezembro de 2020. No campo interpretativo, penso que a letra de *Exemplo de canção de ninar landinense* oferece bons caminhos de intersecção, que ainda assim não contemplam a total complexidade da experiência de escuta.

Na esfera da vocalidade, Irmão Victor abdica da própria voz e, em seu lugar, cantam diferentes vozes femininas, ao mesmo tempo em que, no plano melódico, inserem-se também trechos de falas soltas ou gritos indistinguíveis. Na parte de produção musical, é importante considerar que essas vozes não foram gravadas em estúdio, mas solicitadas informalmente como áudios de *WhatsApp* a diferentes conhecidas do artista, nenhuma delas atuando profissionalmente enquanto cantora.

Ponto de partida

Na tradição dos estudos da literatura, o paradigma crítico ocidental instaurado pela Modernidade no século XVIII e elevado à potência pelo Formalismo Russo ainda no início do século XX se sedimentou na prerrogativa de autonomia do texto, isentos seu autor e seu receptor. Essa análise literária que se pretende autônoma é definida por Hans Ulrich

Gumbrecht como *campo hermenêutico*⁴, que seria um “entendimento” presente desde o século XV (com o advento a imprensa, cabe mencionar, dada a possibilidade de desconsiderar o autor enquanto corpo), ainda que institucionalizado academicamente no século XIX. Tal concepção só foi posta em xeque a partir dos anos 1970, quando o ato interpretativo deixou de ocupar necessariamente o eixo principal dos estudos literários. Em propostas mais recentes, pensadas a partir da metade do século XX, algumas teorias contemporâneas (como o pós-estruturalismo, o pós-modernismo ou o desconstrutivismo) reivindicam uma epistemologia que considere os corpos participantes da comunicação prevista entre duas ou mais mentes humanas. Se a proposição já é válida para a poesia, ao tratar da canção, a potência do corpo do artista se intensifica ainda mais, considerando a singularidade da voz.

A comunicação é um ato pensado pelo emissor, que sabe que há um retorno (alguma compreensão). Tereza Virginia de Almeida, retomando o pensamento de Walter Ong, aponta para o fato de que a mensagem cantada ou escrita tem sua recepção pressuposta pelo artista criador antes da constituição do conteúdo propriamente dito. Nesse sentido, se pensarmos além da canção já prevista como tal, isto é, para tratar da oralização do texto literário, Almeida questiona se

⁴ Hans Ulrich Gumbrecht. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

esse material, inevitavelmente escrito por um corpo, uma vez oralizado, não sofre alterações de ordem sensitiva decorrentes da voz de quem o lê em voz alta⁵. Por exigir a escuta além da leitura, o texto estaria submetido também às características fisiológicas e comportamentais presentes na voz, como o timbre e o ritmo. Antes de passar ao tema da escuta propriamente dito, parto de alguns elementos que compõem ainda o eixo interpretativo para fundamentar a análise do objeto aqui tratado.

O gênero “canção de ninar” sob perspectiva hermenêutica

Embora o código linguístico deva ser considerado apenas parte constitutiva dos estudos da canção, é interessante, como ponto de abertura, entender de que forma *Exemplo de canção de ninar landinense* dialoga com a acepção comum do gênero “canção de ninar”. A tese de Doutorado de Silvia de Ambrosis Pinheiro Machado, defendida em 2012 e intitulada *Canção de ninar brasileira: aproximações* (publicada três anos depois como livro físico pela Editora da Universidade de São Paulo) analisa esse gênero sob os prismas poético, histórico, sociológico e psicológico no contexto brasileiro⁶. Nas palavras da autora, “a definição mais imediata para esse

⁵ Tereza Virginia de Almeida. A voz como provocação aos estudos literários. In: *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 11, 2011, p. 120.

⁶ Silvia de Ambrosis Pinheiro Machado. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo.

gênero de canção é estabelecida por sua finalidade: canção feita para adormecer criança pequena; uma definição funcional, portanto”⁷. Incluindo aspectos sociológicos e clínico-psicológicos a esse pressuposto, Machado atenta para a permanência do medo da morte nas canções de ninar em distintos grupos étnico-culturais do território nacional. Segundo ela, “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”⁸. A recorrência da temática do perigo iminente nas canções de ninar brasileiras se associa, portanto, também ao contexto de formação cultural de povos e etnias violentados. Como objeto cultural, a canção de ninar oferece temáticas que perpassam conflitos de cor, classe e gênero, simultaneamente.

Nesse sentido, *Exemplo de canção de ninar landinense* oferece também uma leitura sociológica a partir projeto musical paralelo de Irmão Victor. Pelo *YouTube*, somos introduzidos a B. V. Gnota no vídeo *Como se dança a Macatuxa?*, cuja descrição informa ao leitor que “a pesquisa que envolve as composições e as variações temáticas da música Macatuxa – e da Comarqüa em geral – foi feita por B. V. Gnota”⁹. Ele seria, portanto, o realizador de uma pesquisa etnográfica do tronco

⁷ Ibidem, p. 17.

⁸ Ibidem, p. 17.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p5D2etgwtl4>. Acesso em: 28 jul 2021.

Comarçã. Se esse tronco é musical, linguístico ou cultural (ou os três ao mesmo tempo), ainda não nos é dado saber; o projeto está em andamento, e a revelação de seu universo é feita aos poucos no canal do *YouTube* do artista.

Contudo, B. V. Gnota e a própria Comarçã são parte da narrativa criada por Irmão Victor, pseudônimo de Marco Antônio Benvegnù – sobrenome do qual deriva a intitulação do personagem pesquisador. Antes de passar finalmente à letra da canção aqui analisada (e, posteriormente, ao que foge do domínio da palavra), apresento o contexto ficcional de *Exemplo de canção de ninar landinense*, presente na descrição de seu videoclipe no *YouTube*:

Dando continuidade aos estudos sobre a Comarçã e suas variantes, vemos aqui uma canção de ninar landinense. Essa canção, entre tantas outras da curiosa antologia musical landinense, foi escolhida por B. V. Gnota como objeto de estudo por representar traços característicos do temperamento desse duro povo montanhês.

Na região do Pinório é proverbial o estado profundamente neurastênico ao qual as mulheres landinas se lançam nos meses que seguem o parto. Diferente do que ocorre na depressão pós-parto, que não nos é estranha, o “Azedume Landino” - conforme foi caracterizado por Lúcio Armando Faustroll em obra de 1949 que carrega esse nome – não parece ocorrer por um desequilíbrio hormonal, mas por motivos pedagógicos. A justificativa padrão é a de que “a criança deve ser exposta à sua insignificância o quanto antes”, de forma que temos nos landinos a ternura desaconselhada aos pequenos, e banida das suas expressões musicais.

Ao se depararem com as canções de ninar que são comuns à nossa tradição, o sentimento das landinas é de um espanto

que reflete o nosso ao ouvirmos as canções infantis que são caras a elas. Na visão landina, nossas canções inculcariam uma moral que estupidificaria a criança com o passar do tempo. [...] Além do Grupo de Preservação Tapejarense da Comarçã e suas Variantes, temos nesse registro o canto das filhas e netas landinas que, apesar de nos dias de hoje não cantarem mais essa canção para seus filhos, concordaram em fazer esse registro por motivos documentais.¹⁰

De uma perspectiva ainda hermenêutica, leio a descrição acima reproduzida como um convite para que a escuta se dissocie dos pressupostos morais atrelados à tradição ocidental. Se B. V. Gnota atesta que o registro da canção foi feito por “filhas e netas landinas”, está posto para mim o desafio de certo deslocamento etnocêntrico – que é, no fim das contas, integralmente impossível – quando empresto minha voz enquanto mulher ocidental à gravação. De todo modo, a ironia que resulta desse exercício impraticável é não apenas um aspecto interpretativo, mas que requer uma análise híbrida da canção no que tange à cognição e à materialidade sonora.

A composição poética fora da letra da canção

Passemos, enfim, à letra, com atenção especial às manifestações espontâneas, entre colchetes, das mulheres que a reproduzem pelo canto:

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EfYsoumMv5o>. Acesso em: 28 jul 2021.

Exemplo de canção de ninar landinense

Bebês de colo não sabem assobiar
Bebês de colo não sabem assobiar
Um feto desses cabe no bolso do meu roupão de algodão lilás

Bebês de colo não sabem falar inglês
Bebês de colo não podem tomar café
Um feto desses cabe certinho na estante mais fria do
congelador

[risadas]

Bebês de colo não podem mastigar uma pera
Bebês de colo não sabem trabalhar

[então, pra mim, foda-se... o que for melhor pra todo
mundo]

[super errei]

[estressada já]

[risadas]

[porque não tava conseguindo fazer]

[blaaaargh]

[risadas]

[nossa, não]

[gritos estridentes]

[eu não sei fazer isso]

[urrrggghhh]

[não, isso é muito... muito grande]

Bebês de colo não sabem fazer amor
Bebês de colo não sabem trovar ninguém
Um feto desses encaixa perfeito no escapamento de uma van

[unhéé]

[risadas]

[não... não saiu]

[um surto]¹¹

Retomo a observação de que o efeito irônico da composição transcende a letra da canção. Ao mesmo tempo em que esta tematiza a insignificância do sujeito – no caso, a dos bebês de colo –, há uma sobreposição de ritmo e de tonalidade ocidentais, bem como as manifestações entre colchetes de vozes também ocidentais que orbitam a primazia do *eu*. Na sociedade fictícia criada por Irmão Victor, a pequenez reservada ao ser humano contrasta com a frustração manifesta em relação à própria performance – que, por sua vez, contrasta também com a melodia instrumental alegre. A canção de ninar landina se coloca em oposição à materialidade das cantoras em corpo e em voz.

O que antes fora descrito por B. V. Gnota como uma neurastenia pós-parto ganha aqui novas configurações, já deslocadas da assimilação interpretativa da letra da canção. O autor fictício descreve a disposição das mulheres landinas como um “estado neurastênico” *diferente* da depressão pós-parto ocidental, destacando o aspecto educativo na externalização dessa neurastenia – ou seja, uma escolha materna pedagógica que abdica de uma sensibilidade a que poderíamos chamar, no Ocidente, de romântica.

¹¹ A letra da canção não está disponível por escrito, mas pode ser acompanhada durante a escuta da música na plataforma já citada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFYsoumMv5o>. Acesso em: 28 jul 2021.

Em relação às vozes que compõem a canção, há um ponto em comum que une os trechos entre colchetes na letra acima reproduzida: em todos os áudios, uma das mulheres manifesta palavras de desaprovação referentes à própria gravação, ou gritos e ruídos indistintos, sem correspondência concreta, na forma de grunhidos. É importante frisar que nem todas as expressões são carregadas de negatividade; há um divertimento trágico de onde escapam algumas risadas de escárnio¹². No caso das vozes de mulheres ocidentais que efetivamente participam da gravação, o aspecto formativo se aplica não mais aos filhos – como no caso do “duro povo montanhês” de Pinório –, mas à autoconsciência das limitações vocálicas.

Se as mães landinas se exaurem da atividade maternal no puerpério e transmitem pela narrativa uma impaciência para com o desenvolvimento cognitivo dos recém-nascidos, as vozes ali presentes parecem também se fadigar, agonizando ao constatar a própria incapacidade de reproduzir a linha vocal, de modo que a frustração se manifesta nos *intervalos* do canto.

A pausa é o momento em que espontaneamente as mulheres soltam o ar com alguma agitação, movimento fundamental para o objeto artístico final. Para melhor compreender a relação entre a pausa e a voz, é preciso retirar esta última do domínio da abstração e considerá-la enquanto materialidade. No artigo “The acoustical prehistory of poetry”,

¹² Aqui, dou especial atenção à gritaria delirante – ou, melhor dizendo, “o surto”, como se encerra a canção nas palavras de uma das mulheres.

Brunella Antomarini propõe a primazia da sonoridade em detrimento do aspecto semântico na emergência da poesia¹³. Para a pesquisadora italiana, a linguagem primitiva carrega a exuberância e a musicalidade na comunicação, de modo que estruturas linguísticas mais recentes parecem caminhar em direção à condensação dos signos. Genealogicamente falando, “a linguagem, portanto, não se desenvolve da simplicidade à complexidade”¹⁴; pelo contrário, a “entropia linguística” culmina em estruturas comunicativas cada vez mais simples – e, conseqüentemente, mais eficientes.

A poesia, no entanto, não obedece ao imperativo de otimização da linguagem, mas em oposição a este; o fazer poético atua como um lembrete de que a construção do discurso pode prescindir das palavras. Por mais que, em geral, uma sílaba seja composta por uma sequência de letras (e aqui estamos no domínio da abstração), as sílabas *poéticas* levam em conta também a concretude de métricas, melodia, ritmo, modulações vocais e entonação para compor unidades interpretativas. Assim, a poesia demanda a materialidade sensorial presente no som (e, portanto, no silêncio) dos corpos interlocutores. Ao contrário do romance, da crônica e de textos filosóficos, o poema não se submete à função simbólica, mas sim à função *motora*, ao reivindicar uma memória corporal.

¹³ Brunella Antomarini. “The acoustical prehistory of poetry”. In: *New Literary History*, University of Virginia, v. 35, n. 3, p. 355-372, 2004.

¹⁴ *Ibidem*, p. 357 [tradução minha]. No original: “language, therefore, does not develop from simplicity to complexity”.

O intervalo poético é a *pausa* silenciosa que perdura antes e após duas unidades de som¹⁵. Antomarini admite o “silêncio sagrado” quando sentencia: “o hemistíquio é o fóssil daquela respiração curta específica da poesia”¹⁶. Por definição, o hemistíquio é a unidade prosódica resultante de um verso interceptado pela cesura poética. Assim, a interrupção percebida pelo fôlego durante a leitura de um poema pode ser mais representativa do que recursos estilísticos ou figuras de linguagem, por exemplo. É o que busco demonstrar quando proponho também a escuta dos intervalos – isto é, dos aparentes silêncios – das vozes em *Exemplo de canção de ninar landinense*, por considerar que ali reside um conteúdo investigativo à parte da letra da canção.

No capítulo inicial da obra *Listening*, Jean-Luc Nancy abre o texto com a seguinte ponderação: a filosofia é capaz de escuta? O filósofo seria alguém que entende, mas não ouve; a compreensão é seu objetivo final.¹⁷ Nancy coloca dois tipos de escuta (isto é, ouvir e compreender) como duas esferas de possibilidade um *sentido*: o sentido auditivo – fisiológico e imediato – e o de *fazer* sentido, o que se aproximaria da busca pela postulação de verdades. Para o teórico, ainda em relação ao(s) sentido(s), existe um *isomorfismo* entre o conceitual e o

¹⁵ O que se difere do intervalo musical, vale notar, definido a partir da distância ou diferença de altura entre duas notas.

¹⁶ Brunella Antomarini, 2004, p. 366 [tradução minha]. No original: “the hemistich is the fossil of that short breath specific to poetry”.

¹⁷ Jean-Luc Nancy. *Listening*. Trad. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2007.

visual que se justifica na própria estrutura da palavra, cujas raízes remontam ao grego *morphé*: a ideia de “forma” se associa ao plano da visão, enquanto o sonoro se colocaria para além do aspecto formal.

Dadas as divergências entre o modelo visual e a penetração acústica, de todo modo, o plano ressonante e o plano da evidência em certo momento “se tocam” – a escolha de Nancy por este verbo não é à toa: na medida em que se tocam, ambos põem em jogo todo o sistema de sentidos. Assim, há, para Nancy, um espaço de referência compartilhado entre o som e o sentido, que seria justamente o lugar almejado pela escuta, este onde som e sentido ressoam um no outro. Estar à escuta é também estar no limite da compreensão. Nas palavras do filósofo, “talvez seja necessário que o sentido não se contente com o fazer sentido (ou com o ser *logos*), mas que também queira ressoar”.¹⁸ O presente sonoro é resultado do espaço-tempo, espalhando-se em expansão e reverberação. “Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* dentro e fora”¹⁹, uma vez que a ressonância se dá a partir e em retorno ao sujeito que ouve. O instante sonoro opera significativamente pelo ritmo e pelo próprio silêncio, substituindo a temporalidade sucessiva pela simultaneidade no presente da música. Uma linha melódica, por exemplo,

¹⁸ Ibidem, p. 6 [tradução minha]. No original: “perhaps it is necessary that sense not be content to make sense (or to be *logos*), but that it want also to resound”.

¹⁹ Ibidem, p. 19 [tradução minha]. No original: “To be listening is to be *at the same time* outside and inside”.

trabalha pela reabertura de um presente já passado (isto é, a sequência anterior) e uma suspensão para o presente que ainda há de vir. Nessa suspensão, o silêncio não configura ausência, e sim a disponibilidade de ressonância.

Ainda tomando por base a importância da pausa na composição poética, referencio Octavio Paz, para quem “a unidade da frase, que na prosa se dá pelo sentido ou significação, no poema se obtém graças ao ritmo”²⁰. Assumir a unidade da frase é considerar tanto suas palavras quanto seus intervalos, com uma importante distinção a ser feita: se, na prosa, esses intervalos *podem ser* vazios de sentido (em um texto técnico, por exemplo, a acepção do sentido será obtida através da análise semântica dos termos), na poesia, os intervalos conferem ao ritmo um sentido ou uma direção, uma vontade. O ritmo “nos deixa em atitude de espera”²¹; é o momento de silêncio e de expectativa no fim de cada verso. A frase poética enquanto unidade é alimentada não só pelo simbólico das palavras, mas recorre também ao registro sensorial associado ao ritmo, razão pela qual a poesia provoca um desejo por vezes indefinível, uma ânsia por algo cujo nome pode nos escapar.

Em *Exemplo de canção de ninar landinense*, é como se as vozes buscassem o espaço de respiro para enfim se manifestarem fora da linha melódica vocal. A cada longa pausa entre um verso e outro, é possível notar o ruído de uma ou mais mulheres, por coincidência ou efeito de corte e montagem do

²⁰ Octavio Paz. “O ritmo”. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 73.

²¹ *Ibidem*, p. 64.

próprio artista. A escuta da canção é interceptada por abruptas mudanças de timbre e de tom, e o que antes formava um uníssono melódico dá lugar a uma harmonia às avessas (porque não seguem ordenação alguma). Particularmente, optei por cantar a melodia em falsete. Primeiro, para alcançar as notas agudas características das canções de ninar; depois, por certa timidez. Da primeira vez que ouvi a versão final da canção, estranhei ouvir minha voz solo, agora em timbre natural, interrompendo o silêncio das vozes agudas entre as estrofes. Aliando isso ao fato de eu mesma estar entoando um sonoro “*foda-se*”, senti-me puxada de volta à gravidade habitual (nos dois sentidos do termo). Ao mesmo tempo, ouvir as risadas das outras mulheres gerou em mim um sentimento de alívio inexplicável.

O lugar da voz

Para continuar a pensar a totalidade da canção, parto da sistematização de Ruth Finnegan, segundo a qual esse tipo de composição contém as dimensões de texto, música e performance.²² A antropóloga afirma que a tradição do discurso acadêmico no Ocidente concedeu até hoje um lugar de privilégio à linguagem, isto é, ao que se apreende ou se

²² Ruth Finnegan. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: BASTOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs). *Palavra cantada* – ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. pp. 15-43.

analisa por meio das palavras. No caso de abordagens mais recentes, mas ainda enraizadas nos padrões academicistas, “mesmo para as apresentações orais ou performances vocais dos dias de hoje, é igualmente o *texto* ou a letra da canção que tendem a ser tratados”²³, afastando do domínio de análise a materialidade da voz. Ainda assim e por isso mesmo, os estudos da performance musical têm se guiado por uma chave alternativa de compreensão, que considera o que há de vivo e ativo nas execuções. Nas palavras de Finnegan,

o movimento transdisciplinar ao longo da última geração [caminha] em direção a um interesse na ideia de processo, de diálogo e de ação em detrimento da definição de objetos de estudo enquanto produtos, estruturas ou obras definitivas. Mais do que sobre “arte”, falamos agora sobre artistas e sobre como eles *fazem* as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do que olhar apenas para “obras” literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou “imperfeitas”.²⁴

Por isso, interessam-me igualmente a letra poética de *Exemplo de canção de ninar landinense*, as vozes das cantoras no lugar da voz de Irmão Victor e os sons por elas emitidos para além das palavras que comunicam. O que se entende tradicionalmente como “obra” – no sentido de um resultado final apresentado na forma de um objeto ou produto – agora

²³ Ibidem, p. 19.

²⁴ Ibidem, p. 21.

dá lugar ao *processo* e envolve intimamente os artistas que ali se colocam. A esse processo estão conectados os campos sensoriais da audição, da visão, do gesto, enfim, da experiência confluyente dos sentidos simultaneamente despertados.

Paralelamente à reflexão de Finnegan, considero também a perspectiva teórica de Adriana Cavarero no livro *Vozes plurais*²⁵. No capítulo “A desvocalização do logos”, a filósofa italiana atenta para potencialidades vocálicas tradicionalmente ignoradas ou tematizadas em caráter secundário nos campos da filosofia, da música, da poesia e da política. Sua argumentação parte da perspectiva etimológica acerca do conceito de *logos* na Grécia Antiga para compreender seu lugar na tradição metafísica, oscilando entre o âmbito do discurso e o da racionalidade, e associando-se à comum ideia de “linguagem”, que Cavarero considera ser por vezes reducionista.

O *logos* grego é uma derivação do verbo *legein*, que significa “falar”, “ligar”, “conectar”, “contar” e “narrar”. Ainda na acepção original do termo, seu sentido esteve associado filosoficamente a um mecanismo de conexão entre conceitos – ou seja, uma ponte entre significados racionais –, em uma base logocêntrica que desconsiderou o plano acústico da palavra do interesse investigativo. “Diz Aristóteles na *Poética*

²⁵ Adriana Cavarero. *Vozes Plurais*: Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2011.

que o *logos* é *phoné semantiké*, voz significante”²⁶. Cavarero sinaliza que, conforme a filosofia aristotélica, o que diferencia a espécie humana dos outros animais é o fato de que a nossa voz significa – ou seja, é *semantiké* para além da *phoné*. Por sua vez, o grito animalesco estaria restrito ao signo imediato da dor, do prazer ou do perigo, o que lhe atestaria comumente um teor de inferioridade. “A *phoné* dos metafísicos é irremediavelmente intencionada a significar”²⁷. Mais do que uníssona, a tradição logocêntrica se torna silenciosa; por outro lado, a voz é uma faculdade que contraria a sistematização teórica tradicional na medida em que demanda um suporte de carne e osso – vivo e, portanto, finito.

Nesse sentido, para Tereza Virginia de Almeida, que considera o aspecto perturbador da voz para os estudos da canção e da própria literatura, “a voz desafia a forma como a arte se aprisiona através do *logos* dentro das fronteiras institucionais”²⁸. A tradição hermenêutica que opera a partir da abstração do sujeito legitima o produto artístico enquanto obra, mas não dá conta do corpo que fala; mais do que isso, ela desconsidera o aparato fisiológico do sujeito.

Ou seja, a complexidade da voz é de difícil apreensão dentro de um sistema que preza pelo estático (ou, quando não, pelo estável). Retomando o objeto de análise deste ensaio, a primazia do *logos* suscitaria a desconsideração das

²⁶ *Ibidem*, p. 51.

²⁷ *Ibidem*, p. 51.

²⁸ Tereza Virginia de Almeida, 2011, p. 126.

manifestações espontâneas das artistas, isto é, seus *gritos animalescos*, por emergirem aquém da semântica. A pergunta é: em princípio, não são também animais as mulheres que emprestam suas vozes à canção? Se não, o que são?

Musas e sereias: a voz feminina mitológica

Dando continuidade à teoria de Adriana Cavarero, a segunda parte do livro *Vozes plurais*, intitulada “Mulheres que cantam”, oferece perspectivas que podem entrecruzar criticamente a escuta de *Exemplo de canção de ninar landinense*, a começar pelo título da seção. Ainda retomando a filosofia grega, Cavarero pensa também a voz sob uma perspectiva de gênero a partir de figuras mitológicas femininas. A autora usa o exemplo de *Íon*, diálogo sobre o fazer poético em que Platão questiona a origem da poesia a partir de uma inspiração maior (de caráter divino) ou enquanto produto do conhecimento do artista. Em *Íon*, a figura da Musa assume um papel fundamental, mas sua voz é “inaudível para os comuns mortais. Para estes, a Musa é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela mediação da voz do poeta ou do rapsodo”²⁹. A onipresença da Musa justifica sua onisciência: sendo imortal, ela tudo vê e de tudo sabe na medida em que está sempre presente. No entanto, como nos atenta a filósofa, a história contada pela Musa ao poeta

²⁹ Adriana Cavarero, 2011, p. 118.

é feita de um mundo de coisas, de rostos, de nomes, de ações e de discursos. E é feita também de sons e de ruídos, como o fragor das armas e o relinchar dos cavalos. No estar presente da Musa, entra em jogo algo mais do que o puro e simples ver. Seu testemunho ocular é também um testemunho acústico. Ela não apenas vê a ação daqueles que estão em Troia, mas ouve suas palavras e discursos. [...] conserva inclusive o *som* deles no timbre inconfundível das diversas vozes. É como se, em sua memória divina, ressoassem ainda as vozes singulares.³⁰

Em seu canto sobrenatural, a Musa é capaz de transmitir ao ouvinte a pluralidade vocal dos seres presentes em determinada cena, distinguindo homens e mulheres individualmente. Contudo, quando o poeta/rapsodo faz a ponte entre a figura divina e os mortais, ao reproduzir a narrativa da Musa, “a imitabilidade das vozes tem um limite intrínseco e insuperável: a unicidade da voz do imitador”³¹. Aqui, poderíamos estender a reflexão à própria tradição filosófica de matriz grega, que opera pela perspectiva categórica de “homem” (esta que hoje diríamos corresponder a toda uma espécie).

Cavarero cita também o *Fedro* de Platão para elucidar a relação entre a filosofia e o canto, inserindo a narrativa mítica das cigarras. “As cigarras são a figura, ambígua e metamórfica, de um canto delirante e de um delírio que faz cantar”³². O mito das cigarras é utilizado como exemplo de um atordoamento

³⁰ *Ibidem*, p. 121.

³¹ *Ibidem*, p. 121.

³² *Ibidem*, p. 125.

encantador: na narrativa, o nascimento das Musas está associado ao surgimento do canto. Quando ambos passam a existir, alguns homens são dominados pela sublime experiência do canto e se esquecem dos próprios instintos, morrendo por inanição e desidratação. As Musas, então, transformam-nos em cigarras, para que eles não mais precisem se nutrir, mas apenas cantar eternamente.

Por fim, a preocupação platônica com o feitiço inebriante do canto se manifesta novamente em *Fedro*: no diálogo, as Sereias da épica homérica são citadas como mais um caso em que o canto atraente é também assassino. “Monstros canoros, mulheres teriomórficas de voz potente, as Sereias carregam um prazer acústico que mata os homens”³³; aqui, há de ser feita uma distinção fundamental em relação às Musas. O canto das Sereias não está atrelado ao ato comunicador humanizado; por serem, ao mesmo tempo, mulheres e animais aquáticos, as Sereias detêm a potência de uma voz irresistivelmente pura de onde escapa também o grito animalesco anterior à palavra. Pela síntese de Adriana Cavarero,

O problema é sempre o mesmo. A épica preocupa Platão principalmente como atividade vocálica e musical ligada à esfera corpórea do prazer. Musas e Sereias, de voz harmônica, ou cigarras, de canto monótono e pentrante, todas perturbam o imaginário platônico quando o filósofo se empenha em criticar os poetas. A função principal dessas

³³ Ibidem, p. 128.

figuras – emblematicamente femininas – parece ser a de ressaltar a materialidade sonora, libidinal e pré-semântica do *logos* [...]. O que é certo é que, nesse prazer contagioso, o registro acústico reina soberano e se opõe ao estilo solitário da *teoria*.³⁴

A voz feminina soa inquietante aos ouvidos frugais da tradição filosófica logocêntrica. Neste ponto, cabe questionar: existiria, então, uma voz *de mulher*? Há critérios objetivos para determinar o gênero de uma voz? A problematização é pertinente. Como caminho de resposta, penso que o canto feminino não corresponde necessariamente a toda e qualquer manifestação vocálica de um indivíduo que se entenda biológica ou socialmente como mulher; na verdade, sua percepção se dá enquanto som proveniente “de uma voz narrativa, isto é, de um canto no qual a vocalidade e a oralidade estão conjugadas na musicalidade do ato”³⁵. De *pathos* sedutor e mortal, o canto feminino é aquele capaz de abdicar do conteúdo narrativo verbal; este é seu recurso singular e sua maior potência.

Aplicando a teoria de Cavarero à composição musical aqui tematizada, retorno momentaneamente ao conteúdo verbal de *Exemplo de canção de ninar landinense*: a letra da canção elenca uma série de habilidades que a cognição dos bebês de colo ainda não contempla. Há uma recorrência de atividades que eles não *sabem* fazer (“assobiar”, “falar inglês”, “trabalhar”,

³⁴ Ibidem, p. 125.

³⁵ Ibidem, p. 130.

“fazer amor”, “trovar ninguém”), bem como o que os recém-nascidos não *podem* fazer (“tomar café” ou “mastigar uma pera”).

Para além do que expressa a letra, é importante destacar o fato de que, ainda nesse rol, os bebês de colo também não detêm o próprio conhecimento da língua, sendo, portanto, incapazes de decodificar a mensagem verbal ali contida. Daí a importância de uma voz feminina, essa voz primeira que ouvimos desde antes do nascimento; ela, sim, é capaz de afetar a escuta pelo encantamento sensorial, estendendo as possibilidades de assimilação do ouvinte durante a experiência de escuta. Fora do eixo interpretativo, a canção embala e envolve a criança.

Em síntese

O último aspecto que eu gostaria de destacar na escuta que aqui proponho diz respeito ao humor. Nas dezessete manifestações espontâneas presentes na canção (aqui reproduzidas anteriormente entre colchetes), um fio que se repete quatro vezes é o das enérgicas risadas. A liberdade das Sereias em relação ao conteúdo verbal é também a liberdade das mulheres de gargalhar no meio da canção, de imitar choros infantis, de simular o som do vômito, de gritar de modo estridente. Por mais que a experiência do canto tenha sido de difícil realização – e isso fica claro pelas palavras que conseguimos decodificar –, é no intervalo da letra (ou seja, na

pausa) que as mulheres podem, enfim, brincar com a voz, desvencilhando-se de qualquer protocolo instrutivo, à maneira dos próprios bebês de colo, que, em geral, pouco *sabem* e pouco *podem* fazer. Esse riso, vale ressaltar, é também manifestação do delírio, como o é a gritaria penetrante, ainda que harmoniosa; é parte do misterioso feitiço da voz feminina.

Nesse sentido, para além da diferença constitutiva entre “ouvir alguém” e “ouvir alguém *dizer*” é preciso também levar em consideração *quando* alguém diz. Cada arfada, cada manifestação ou cada grunhido fora do campo semântico das mulheres que enviam o material em áudio pode ser escutado não apenas pela individualidade no timbre ou na afinação singulares, mas de uma perspectiva também contextual; todas elas se manifestam sonoramente em um momento específico, que parece ser o da frustração ou o da exaustão após múltiplas tentativas de reproduzir a linha melódica vocal da canção de ninar. Em todo caso, elas não parecem coléricas – estão se divertindo.

A impaciência para com a inutilidade dos bebês de colo, expressa na letra da canção por elas reproduzida, contamina também a percepção de si mesmas: uma impaciência jocosa em relação às suas limitações. Como na canção de ninar tradicional, cuja melodia tranquiliza a criança mesmo quando o conteúdo verbal é perturbador, o tom de voz das mulheres landinas é de acolhimento das próprias falhas. Por isso, a escuta atenta a *Exemplo de canção de ninar landinense* requer ouvidos de Musa: quando as vozes se juntam, ouve-se

um coro que, em última instância, não escapa à pluralidade. O canto, todavia, é um canto teriomórfico de Sereias, cujos ruídos animais seduzem estranhamente o ouvinte. Quanto a mim, enquanto cantora-sereia e ouvinte-musa, pude enfim capturar minha voz autodepreciativa. Escutando pela primeira vez a canção depois de pronta, gargalhei.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. In: *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 11, 2011.

ANTOMARINI, Brunella. “The acoustical prehistory of poetry”. In: *New Literary History*, University of Virginia, v. 35, n. 3, p. 355-372, 2004.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: BASTOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs). *Palavra cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. pp. 15-43.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

MACHADO, Silvia de Ambrosio Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NANCY, Jean-Luc. *Listening*. Trad. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2007.

GRUNHIDOS DAS SEREIAS LANDINAS: UMA ESCUTA DE *EXEMPLO DE CANÇÃO DE NINAR LANDINENSE*, DE IRMÃO VICTOR

PAZ, Octavio. “O ritmo”. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

A CANÇÃO IMANTADA: NOTAS SOBRE A PARCERIA ENTRE HILDA HILST E ZECA BALEIRO

Paulo Henrique Pergher

Introdução

No mesmo ano em que publicara *Amavisse*, em 1989, a escritora Hilda Hilst anunciava ao jornal de Campinas *Correio Popular* sua *despedida à literatura séria*¹. O anúncio, demarcado pela publicação de seu livro de poemas, é certamente conhecido dentre aqueles que estudam sua obra, especialmente aqueles que se dedicam a pesquisar seu novo projeto que tomaria forma logo no princípio dos anos 1990, qual seja, sua *tetralogia obscena*, composta pelos livros: *O caderno rosa de Lory Lamby* (1990); *Contos d'escárnio. Textos grotescos* (1990); *Cartas de um sedutor* (1991); e *Bufólicas* (1992). Rotulada geralmente em razão de seu hermetismo, da dificuldade de compreensão de sua escrita, seu novo projeto buscava, logo, através do riso e do obsceno, encontrar uma espécie de salvação, isto é, de continuidade, de leitores e de edições.

¹ Marici Salomão. *Amavisse, o último livro sério da autora Hilda Hilst, 1989*. In: Cristiano Diniz (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo, Globo, 2013, p. 105.

Tratava-se, pois, do desejo, não só de ser reconhecida, como também de ser lida, evidenciado por Hilda Hilst em diversas entrevistas, como em conversa com Hussein Rimi², por exemplo, na qual a escritora apontou o absurdo de sua obra, somente na posteridade, alcançar leitores, enfatizando: “O escritor, acima de tudo, quer ser lido”³. Valeria lembrar, ainda, que para além da perturbação de não encontrar seu público leitor, há também a notação de um dispêndio, a ideia de uma *maldição* ficcionalizada por meio do ritual do *Potlatch*, no qual os participantes renunciam seus maiores bens materiais:

Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse “poder de perder” que Mauss viu nos ameríndios.⁴

O ritual do *potlatch*, descrito pelo sociólogo Marcel Mauss, seria praticado por certos povos ameríndios, como os Tlingit, os Hada, os Tsimshian e os Kwakiutl, e ocorreria em função de uma festa, ora a motivando, ora como parte dela, mas sempre consistindo na oferta de riquezas consideráveis, na tentativa de humilhar ou desafiar determinados rivais.

² Hussein Rimi. *Palavras abaixo da cintura*, 1991. In: Cristiano Diniz (org.). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo, Globo, 2013.

³ Ibidem, p. 139.

⁴ José Castello. *Potlatch, a maldição de Hilda Hilst*, 1994. In: Cristiano Diniz (org.). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo, Globo, 2013.

Georges Bataille⁵, em *O erotismo*, sobre essa questão aponta que “o valor de troca da dádiva resulta do fato de que o donatário, para apagar a humilhação e rebater o desafio, deve satisfazer à obrigação [...] de responder posteriormente por uma dádiva maior”⁶. Mas não só da dádiva se valeria o ritual, ou seja, da oferta espontânea de bens materiais, como também da destruição de tais bens: degolar escravos, incendiar aldeias, afundar frotas de canoas e destruir lingotes de cobre, por exemplo, seriam algumas das formas de destruição, cujo objetivo final estaria relacionado à impossibilidade da retribuição, em outras palavras, o objetivo do ritual seria “realizado por certas destruições para as quais o costume não conhece contrapartida possível”⁷. No caso de Hilda Hilst, se quer notar, a dádiva entregue à sociedade, como ela indica, seria sua obra, em especial, sua poesia, sua prosa e seu teatro, *o que tinha de melhor*. E *O caderno rosa de Lori Lamby*, por outro lado, primeiro título do novo projeto, somente *o resíduo de um potlatch*, as sobras, o resto, sua *liberdade para fracassar*, como dizem os versos:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
[...]
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.

⁵ Georges Bataille. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷ *Ibidem*, p. 26.

E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.⁸

Mas se tal liberdade para o fracasso existe, certamente ela é criativa, inventiva e transgressora, como nota Eliane Robert Moraes, visto que, a partir do desejo e de um novo projeto, Hilda Hilst passaria a “explorar outras formas do dizer literário, de excursionar por regiões não devassadas por seu gênio criador, de se arriscar em projetos textuais ainda mais ousados”, como seria o caso do “continente da escrita licenciada”.⁹ O que seria possível perceber, em resumo, seria possibilidade do *risco*, de adentrar zonas de desconforto, de instabilidade ou, nas palavras de Ermelinda Ferreira, do trabalho em certas “regiões limítrofes onde, em lugar da eterna e enganosa segurança das superfícies, ainda se oferecem sugestões para lidar com o risco da queda e com o desafio do abismo”¹⁰.

Em suma, o novo projeto ao qual passa a se dedicar Hilda Hilst, no início dos anos 1990, como aponta em entrevista, teria um duplo propósito: através do riso, salvar-se¹¹; e servir como uma introdução, em especial, em termos de elaboração da linguagem, aos seus novos leitores. Sobre a segunda questão, ainda não discutida até o momento, valeria

⁸ Hilda Hilst. *Da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p. 530.

⁹ Eliane Robert Moraes. *As faces espelhadas de Eros*. Revista Cult, São Paulo, 6 abr. 2018.

¹⁰ Ermelinda Ferreira. *Da poesia erudita à narrativa pornográfica: sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo*. Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 21, 2003, p. 126.

¹¹ Marici Salomão, 2013, p. 104.

apontar, a título de exemplo, que *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, segundo livro da tetralogia, serviria, segundo a própria escritora, “para ver se o leitor se acostuma com a minha maneira de dizer”, passando a se interessar, a partir daí, por seus textos anteriores¹². Poderíamos pensar que essa estratégia para introduzir leitores à sua obra, de forma mais evidente, seria adotada também como uma das diretrizes de suas crônicas, escritas majoritariamente para o *Caderno C* do jornal *Correio Popular* entre 1992 e 1995. Em diversas delas, por exemplo, Hilda Hilst incorporou poemas de sua autoria, previamente publicados em livro, como no caso de *Como se um brejeiro escoliasta...*, por exemplo, crônica de 1993, onde se lê um poema de *Do desejo*, livro de 1992. Não só poemas, como também excertos, caso de *Receitas antitédio carnavalesco* que incorpora fragmentos das *Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e senhoras de casa.*, retirados de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*.

Não se quer dizer, que se note, que Hilda Hilst, ao longo da década de 1990, se dedicaria exclusivamente ao propósito de buscar e introduzir leitores à sua obra. Tampouco que sua despedida de fato tenha se efetivado, como seria possível verificar pela publicação de *Alcoólicas* (1990), *Do desejo* (1992), *Rútilo nada* (1993), *Cantares do sem nome e de partidas* (1995) e *Estar sendo. Ter sido* (1997). O que se quer observar somente é que a possibilidade do *risco* parece culminar em talvez um dos

¹² Hussein Rimi, 2013, p. 144.

últimos projetos nos quais a escritora tenha participado ativamente, apesar de finalizado um ano após seu falecimento, depois de deixar de escrever em 1997. Um projeto, não de literatura, em seu meio tradicional, mas de canção, que surgiria de um despropositado presente e se tornaria possivelmente um dos mais interessantes álbuns da música popular brasileira, em se tratando da relação entre canção e poesia.

Quando Zeca Baleiro envia à escritora Hilda Hilst um exemplar de seu álbum de estreia, *Por onde andaré Stephen Fry?*, sem motivos ulteriores, certamente não esperava receber uma ligação da escritora paulista o convidando para musicar alguns de seus poemas. Mas é desse contato inesperado, justamente, que viria a ser as dez canções do disco *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - de Ariana para Dionísio*, lançado enfim em 2005, um arranjo das dez partes do poema homônimo do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974. A relação do músico maranhense com a poesia, como bem lembra Claudete Daflon¹³, não se mostra de todo nova, como seria possível observar pela faixa *Bandeira*, uma paródia do poema *Belo belo II* de Manuel Bandeira, o que levaria, dentre outros, a autora a indicar sua condição de “leitor de poesia”. Sua relação com a poesia de Hilda Hilst, entretanto, se faz na ocasião do projeto, visto que o músico teria lido, até então, somente sua prosa, como *Com meus olhos de cão*, *Kadosh* e *Estar sendo. Ter sido*,

¹³ Claudete Daflon. *Poetas travessos: as muitas vias entre poesia e música*. Revista SOLETRAS, n. 25, p. 2013.

segundo indica entrevista¹⁴. O encontro entre o músico e a escritora traz à tona ainda outra questão recorrente nas falas de Hilda Hilst desde sua possível despedida: a falta de dinheiro. No filme *Palavra (en)cantada*, que documenta o encontro, a escritora afirmaria, por exemplo, que: “As pessoas cagam para os poetas normalmente. E como eu sempre fiquei a vida inteira escrevendo a minha ficção e a minha poesia, eu quase nunca ganho dinheiro”¹⁵.

Além do disco de Zeca Baleiro, outros poemas de Hilda Hilst já haviam sido musicados ou serviram de inspiração para canções, como bem sumariza Wallace Monteiro Júnior¹⁶, dos quais poderíamos retomar: as canções *Só tenho a ti*¹⁷ e *Quando te achei*¹⁸, poemas musicados por Adoniran Barbosa em 1958, além das composições originais de José Antônio Resende de Almeida Prado, primo da escritora, *Canção para soprano e piano*, de 1960, e a cantata *Pequenos funerais cantantes para coro, solistas e orquestra*, de 1969. Valeria notar também que o interesse em adaptar textos da escritora talvez se mostre ainda mais intenso no teatro. Alcir Pécora, sobre essa questão, quando organiza a

¹⁴ Zeca Baleiro canta Hilda Hilst numa Ode Descontínua e Remota. Trecho do programa Diários da Casa do Sol Especial Flip que entrevista o músico Zeca Baleiro. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/gTXKjG-yUbI>. Acesso em: 04 abr. 2022.

¹⁵ *Palavra (en)cantada*. Dirigido por Helena Solberg. São Paulo, 2008.

¹⁶ Wallace Byll Pinto Monteiro Júnior. *Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

¹⁷ A canção pode ser ouvida, na voz de Adoniran Barbosa, em: <https://youtu.be/oL3KOJVpA7A>. Acesso em: 04 abr. 2022.

¹⁸ A canção, na voz de Cida Moreira, pode ser ouvida em: <https://open.spotify.com/track/7oBT3d4nxMAYT4Y9oD4Kij?si=b791155987aa4c8b>. Acesso em: 04 abr. 2022.

obra completa de Hilda Hilst para a Editora Globo, destaca, dentre outros, a estreia das peças: *Maria matamoros*, adaptação teatral do texto *Matamoros*, do livro *Tu não te moves de ti*; a adaptação de *A obscena senhora D*; a adaptação de *Cartas de um sedutor*; e a adaptação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, dirigido por Bete Coelho e com atuação de Iara Jamra.

Mas se parte desses trabalhos aparecem de modo tangencial na trajetória da escritora, o disco de Zeca Baleiro, por outro lado, adquire clara relevância. Primeiramente, em razão da escolha das vozes que compõem o projeto, todas mulheres de grande relevância para a música popular brasileira, quais sejam: Rita Ribeiro, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Ângela Ro Ro, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, Olívia Byington, Mônica Salmaso e Ângela Maria. Em segundo lugar, a participação de Zeca Baleiro em eventos que se dedicaram a homenagear Hilda Hilst, como, apenas para citar dois exemplos, o projeto *Ocupação Itaú Cultural*¹⁹, em 2015, e a *Festa Literária Internacional de Paraty* (FLIP), em 2018, nas quais o músico não só falou sobre sua parceria com a escritora, como também cantou algumas das canções do álbum. Também a atuação de Zélia Duncan, quando canta a canção que assina no disco, tanto na FLIP, quanto no documentário *Palavra (en)cantada*, outra peça fundamental que documenta o encontro entre os artistas envolvidos, como indicado, dirigido por Helena Solberg e lançado em 2008. A capa do álbum, do

¹⁹ O registro do projeto pode ser acessado na página oficial do *Itaú Cultural*: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/hilda-hilst/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

mesmo modo, também se mostra relevante. Concebido pela artista Olga Bilenky e pelo escritor Jose Luis Mora Fuentes, amigos pessoais da escritora, o projeto gráfico conquistou o prêmio Tim de 2006, na categoria Projeto Visual. Segundo a artista visual, “No começo, tentamos fazer uma colagem com fotografias da Hilda. Ao mesmo tempo, eu estava pintando uma tela que ela achava linda. Não pensei que aquilo serviria para a capa do CD, mas em determinado momento eu olhei para a pintura e pensei: vai dar super certo, é isso”²⁰.

Se de um lado o projeto de Zeca Baleiro e Hilda Hilst se apresenta de modo fugaz, quer se dizer, não faz parte do conjunto de músicas promovidas por nenhum dos artistas geralmente, não sendo tocado em eventos, por outro, as vozes que o fazem realidade parecem torná-lo caro à tradição brasileira, especificamente aquela que trata de pensar a relação entre música e literatura. A autoridade garantida pela história dessas vozes, ainda nesse sentido, assegura a qualidade do projeto e valida, de modo indireto, o trabalho da escritora, respondendo, inclusive, às suas angústias de se perceber desvalorizada no cenário nacional, em um tempo no qual a literatura, em seu entender, não seria lida. A união de tantos artistas, portanto, sejam eles músicos, intérpretes, artistas plásticos ou escritores, tornam o disco também uma

²⁰ *Ode descontinua e remota: agora obscena!* Matéria publicada no sítio oficial da escritora. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/blog/ode-descontinua-e-remota-agora-obscena>. Acesso em: 04 abr. 2022.

celebração do trabalho de Hilda Hilst, um indício relevante de sua relevância.

O poema e a voz

Se há significativos trabalhos que tratam de analisar os poemas que dão origem ao álbum, poucos parecem se dedicar a pensar a relevância que a voz adquire no projeto. Quer-se dizer, se a tendência da análise literária seria a de abstrair a voz e tomar como objeto somente as letras das canções, reduzindo a canção ao seu componente textual e semântico, hoje, como indicam Ruth Finnegan²¹ e Tereza Virginia de Almeida²², interessaria também pensar o que a voz diz. Neste caso, em específico, onde a analogia entre as canções e os poemas é evidente, tendo estes sido publicados no formato de livro inclusive, a tentação se mostra ainda maior.

É nessa linha que Finnegan²³, em *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*, por exemplo, argumenta que a tradição acadêmica, inicialmente, teria se atrelado, por um lado, ao aspecto verbal das canções, ou seja, sua análise recairia sobre o texto – as letras –, por outro, recorreria às ferramentas da musicologia, percebendo as obras em razão de

²¹ Ruth Finnegan. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 15-43.

²² Tereza Virginia de Almeida. *O corpo do som: notas sobre a canção*. In: Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 316-326.

²³ Ruth Finnegan, op. cit., p. 17-18.

suas partituras. Tais abordagens redundariam, segundo a autora, em uma clássica oposição, aquela entre *música* e *poesia*, frequentemente entendida como componentes centrais da canção, ou seja, entre *emoções* (sons) e *sentido* (texto). Mas Finnegan proporia ainda um terceiro componente, qual seja, a *performance*. Se a proposição hoje talvez soe comum, historicamente enfrentou desafios, especialmente em função do lugar privilegiado que a linguagem ocupa no discurso acadêmico ocidental, visto ser “a linguagem, sobretudo em sua forma escrita, que é concebida como veículo de modernidade, racionalidade e como valor do intelecto”²⁴. Um dos motivos para tanto seria o poder de isolamento para a análise e transmissão, diria a autora, outro, que frequentemente só temos acesso ao texto, por exemplo, quando pensamos em documentos antigos. É em virtude de tal entendimento que Finnegan afirmaria que: “em sua qualidade experimental performatizada, a música tem sido relegada ao lado menos valorizado da insistente oposição binária entre as formas mais elevadas e as mais corporais da natureza humana”²⁵. Na perspectiva da autora, seria justamente em razão da performance que a canção existiria de fato, não do texto, incorporando elementos vários, como a música, o texto, o canto e, por vezes, a dança e outros objetos cênicos, sempre em um espaço e tempo específicos²⁶. O mais importante, neste

²⁴ Ibidem, p. 20.

²⁵ Ibidem, p. 21.

²⁶ Ibidem, p. 24.

caso, talvez seja o de entender que “a voz é mais que um mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais”²⁷, visto que

a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soa na voz.²⁸

Tereza Virginia de Almeida, em *O corpo do som: notas sobre a canção*, por sua vez, indica que o próprio conceito de texto, principalmente a partir dos estudos culturais, teria sido ampliado, passando a incluir em seu conjunto de interesse, para além daqueles constituídos pela palavra escrita, “os textos do cotidiano, as diversas formas de oralidade, bem como artefatos cujas formas se valem de elementos outros além da palavra”²⁹. Em seu entender, seria o medievalista Paul Zumthor³⁰ que, em seu livro *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, perceberia como a partir da década de 1950 muito do que houvera sido compreendido como literatura não existira inicialmente enquanto escritura, mas como oralidade. Se o verso, nesse sentido, está para a escritura, “a canção se destina ao canto e à escuta” se filiando, assim, “às formas de oralidade,

²⁷ Ibidem, p. 24.

²⁸ Ibidem, p. 24.

²⁹ Tereza Virginia de Almeida, 2008, p. 316.

³⁰ Paul Zumthor. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ao transmitir-se através da voz e, neste sentido, ativa um conjunto infinito de questões relativas ao corpo e à performance³¹. Lidar com a canção, assim, partindo de pressupostas da teoria literária, se apresenta ainda como um desafio, como nota a autora. Em suas palavras:

A abordagem da canção não se satisfaz com algumas das formulações elaboradas pela crítica para dar conta da análise de textos, tais como a complexificação do conceito de autoria e de origem discursiva, através de noções como as de autor-modelo e eu lírico. A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores.³²

Se a noção de *eu lírico* nos exigiria maior argumentação, o que será feito na sequência, fácil seria entender a *transmutação* de que trata Almeida. Se no caso do disco em destaque, por exemplo, temos sua gravação realizada por dez diferentes vozes de mulheres, não significa que sua interpretação ou performance aconteceria, em outros momentos, nas mesmas condições. O próprio Zeca Baleiro, inclusive, que não tem sua voz gravada no disco, canta as canções em certos eventos especiais, como em um show em razão do já citado *Ocupação Hilda Hilst*, que se diga, primeira vez que o cantor apresentou e interpretou o álbum para o público. Nessa via, a figura do intérprete é de extremo interesse, como destaca a pesquisadora, visto que a

³¹ Tereza Virginia de Almeida, op. cit., p. 319.

³² Ibidem, p. 319-320.

“interpretação recontextualiza o texto, extraindo-lhe as marcas de um passado histórico e inserindo-o em uma nova experiência com a qual um grupo pertencente à realidade distinta daquela que deu origem ao texto pode identificar-se plenamente”³³. Ainda, nas palavras de Almeida,

a intervenção do intérprete, ou mesmo do arranjador, não encontra paralelo no trabalho do crítico sobre o romance ou sobre o poema. O crítico parece estar a perseguir justamente aquele ser do discurso que há de sublinhar a função-autor tal como nomeada em sua origem. [...] No caso da canção, a própria trama de materialidades que se colocam em interação permite instaurar indefinidamente a função-autoral de forma tal que esta vem a estabilizar-se apenas de um ponto de vista jurídico, através das leis de direitos autorais, mas desafia o analista a indagar acerca da estabilidade do que é dito, acerca do próprio modo de ser do discurso quando este é apropriado por diferentes timbres vocais, instrumentais e é reinventado por outros andamentos e arranjos.³⁴

Em se tratando do *eu lírico*, se o caso fosse de analisarmos somente as letras, fácil seria abstrairmos a voz para que lidássemos com uma experiência unificada. No caso de lidarmos com as canções, um dos objetivos deste texto, a tarefa se faz impossível. Quer-se saber, também, o que muda. E nessa via valeria resgatar algumas das colocações de Adriana

³³ Ibidem, p. 321.

³⁴ Ibidem, p. 321.

Cavarero³⁵ que, em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, trata de pensar como o *logos* no ocidente teria sido *desvocalizado*. Segundo a autora, se *logos* deriva etimologicamente do verbo *legein*, que significa tanto *falar*, quanto *recolher*, *ligar* e *conectar*, a ênfase filosófica de matriz grega restringiria seu significado ao seu segundo aspecto, percebendo com certo prejuízo o plano acústico. O interesse da tradição, em outras palavras, recairia sob a ordem que regula a conexão das palavras, ou seja, a linguagem como sistema de significação. É nessa via que Aristóteles, na *Poética*, definiria *logos* como *phoné semantiké*, isto é, voz significativa, fator que diferenciaria o humano dos animais, visto que somente no homem a voz significaria. Na visão aristotélica, nessa via, o *logos* se valeria integralmente de seu valor semântico e a voz seria reduzida a uma função *evocadora*, sendo as imagens mentais caracterizadas de modo visual. O *logos*, assim, seria entendido de modo “abstrato, anônimo: um código, um sistema”³⁶, e o vocálico não teria outro valor que não o semântico. Por tais razões, Cavarero argumenta que a tradição metafísica *devocaliza o logos*, visto que a verdade, retomando Platão, se desagregaria de seus componentes materiais, inclusive do fônico, buscando um lugar no qual importaria somente a “pura cadeia de significados contempláveis pelo pensamento sem qualquer

³⁵ Adriana Cavarero. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

³⁶ *Ibidem*, p. 61.

mediação”³⁷, sendo que a metafísica desejaria “o puro e silente espetáculo de uma totalidade congelada para sempre”³⁸ em imagens mentais independentes do tempo e dos falantes. O valor da voz nesse espaço, segundo a autora, seria ímpar, visto que “a voz não engana. Sempre única e reconhecida como tal, ela não é dissimulável.”³⁹ Cavarero lembra o mito cristão de Esaú e Jacó para tratar da questão, de quando Jacó tenta se passar pelo irmão e sua voz o impossibilita. Já quando Esaú chega e anuncia sua presença ao pai, como nota a autora: “A palavra que diz ‘eu sou Esaú’, neste caso, torna-se indubitável – quase uma redundância, uma confirmação supérflua – pela voz de Esaú.”⁴⁰ Como se dissesse duas vezes: uma pela palavra, outra pela voz, uma repetição portanto.

Assim, como no caso do mito supracitado, o nome de Maria Bethânia no álbum, que acompanha a canção que interpreta, aparece também como formalidade, visto que não há dúvida, quando canta, ser quem é, não importando o que diga ou o gênero que cante. É nesse sentido que a autora diria que “a voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo”, mas a voz, por outro lado, “comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite.”⁴¹ A unicidade, a singularidade dos seres, nos

³⁷ Ibidem, p. 60.

³⁸ Ibidem, p. 63.

³⁹ Ibidem, p. 39.

⁴⁰ Ibidem, p. 40.

⁴¹ Ibidem, p. 40.

indicando, por vezes, suas idades, seus sexos, suas origens... É assim que quando Verônica Sabino canta, na canção II, *minha vida secreta*, ali se ouve, não a abstração somente que se relaciona à Ariana, mas a voz que é de outra. A voz de Sabino, ou de qualquer outra, não é somente uma voz que canta, mas de uma cantora brasileira: a voz de Sabino, que fala de Ariana, é Verônica Sabino, a cantora.

Assim, a partir das colocações de Cavarero, poderíamos nos perguntar se, no lugar de um *eu lírico*, como tradicionalmente ocorre nos poemas - que, no caso, seria Ariana, pensando sua relação amorosa com Dionísio e com a poesia -, não teríamos dez perspectivas distintas e, por conseguinte, dez Arianas diferentes, em razão das vozes que cantam as canções. Se os poemas, de um lado, parecem sugerir uma continuidade, visto que tratam sempre de Ariana e Dionísio, a partir da perspectiva dela, tendendo a se conformar em uma unidade ou um todo, as canções, por outro lado, tendo em vista as diferentes vozes, libertam uma interpretação singular do álbum. Em outras palavras, poderíamos dizer que se, como leitor, busco organizar a escritura de modo homogêneo, como ouvinte ouço o heterogêneo. A própria razão de se pensar em um *eu lírico*, nessa via, se veria enfraquecida ao tratarmos das canções. Como destacam Joel Cardoso e Alessandra F. Conde da Silva⁴², a diferença, a

⁴² Joel Cardoso, Alessandra F. Conde da Silva. *Marcas poéticas medievais e clássicas em Ode descontinua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio na obra Júbilo, memória, noviciado da*

heterogeneidade, também em razão da *unicidade* da voz, não só dos estilos, seria possível pensar, importa na medida em que contradiz a abstração de generalização do *eu lírico* entre os poemas. O esforço abstrato em homogeneizar o texto é inviabilizado quando a voz se mostra impassível, sempre diferente e única, isto é, irreduzível. Segundo os autores:

As interpretações, por conta das diferenças de estilos entre as cantoras, mostram, na sua heterogeneidade, um salutar resultado. Com momentos díspares, Ângela Ro Ro, apaixonada e visceral, apontada como um dos pontos altos do CD, faz um contraponto com a interpretação da veterana Ângela Maria. Nos poemas, o amor, feito de incompletude, eivado de desejos, contraditório por excelência, nunca se realiza em sua plenitude. Cada cantora traz, para a arte de interpretar, a sua vivência... Cada uma delas traz o peso de sua biografia, do seu modo de ser, condizível com o lugar que ocupam no cenário artístico nacional.⁴³

É assim que poderíamos supor também certa *fragmentação* do *eu lírico* no álbum de Zeca Baleiro, em razão da *unicidade* da voz, ou seja, de suas qualidades que tornam os seres únicos, o que resultaria em maior heterogeneidade no projeto, em vez da homogeneidade do texto escrito. Nessa via, as diferenças entre as vozes, cada qual responsável por uma das canções, poderiam representar diferentes facetas de Ariana, em razão dos timbres das vozes, ou de momentos

paixão de Hilda Hilst. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Internacionalização do Regional. Campinas, 2013.

⁴³ Ibidem, p. 10.

dísparos, de perspectivas e condições destoantes entre si: se nos poemas quem canta é a mesma figura, nas canções com nítida clareza são dez divergentes intérpretes. Interessante é pensar, por outro lado, que a própria ideia de fragmentos de Ariana seja tematizada dentre os poemas, como bem indica Alessandra Paula Rech⁴⁴, tendo a *casa* como centro, entre o amor e a solidão, o sol e a lua. Nas palavras da autora, se o amor seria o que move os poemas, tal movimento

se configura secundário diante de um cenário de solidão em que o sujeito-lírico em seu púlpito, a casa, entrega-se à fruição estética da própria dor de amar e da possibilidade de poetizar esse próprio “estar” na casa, local onde a passagem do tempo, na descrição dos movimentos lunares, evoca os ciclos.⁴⁵

A possibilidade de se *poetizar*, de que fala Rech, valeria indicar, está claramente relacionada também a do *cantar*, se demonstrando, por vezes, indistinta. Se a vida secreta de Ariana é feita de poesia, como dizem os versos, seu corpo sempre existiu cantando⁴⁶: sua boca é fonte de prata⁴⁷, sua palavra de ouro⁴⁸. É uma mulher sonora e múltipla⁴⁹ que, se não

⁴⁴ Alessandra Paula Rech. “O sumarento gozo de cantar”: *metapoesia como eufemização do tempo em Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio, de Hilda Hilst*. Texto Poético, Goiânia, v. 15, n. 27, 2019. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/599>.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁶ Hilda Hilst, 2017, p. 256-257.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 257.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 261.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 257.

recebeu beleza esplêndida, lhe deram a garganta esplandecida, a canção imantada e o sumarento gozo de cantar. Em verdade, o corpo e seus vários órgãos, relacionados à voz e à audição, figuram frequentemente ao longo dos poemas, como se poderia reparar em alguns dos versos do poema I:

Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.⁵⁰

Sempre em busca de uma ausência, espaço da poesia – “E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência”⁵¹ –, de um tempo da noite e, portanto, lunar – “Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta”⁵² –, Ariana se colocaria em direta oposição, não só à Casa do Sol, espaço onde residia Hilda Hilst, como bem lembra a pesquisadora, mas guardaria em si um sol maior, a poesia e o canto: “Mais uma vez, a nota musical de quem se sabe nascida para o canto (Porque há dentro dela um **sol maior**, grifo nosso) é superação e êxtase na subjetividade”⁵³. Os versos de que trata Rech, que se note, são aqueles do poema VI, “Que Ariana pode estar sozinha/ Sem Dionísio, sem riqueza ou fama/ Porque há

⁵⁰ Ibidem, p. 256.

⁵¹ Ibidem, p. 256.

⁵² Ibidem, p. 259.

⁵³ Alessandra Paula Rech, 2019, p. 8.

dentro dela um sol maior”⁵⁴. É nessa via que Alessandra Rech indica que “o poema que segue dá conta de uma perspectiva lunar, que coexiste com a da poeta que elegeu como ‘Casa do Sol’, aspecto complementarmente oposto, o nome de seu refúgio.”⁵⁵ Mas a fragmentação nos versos de Hilda Hilst seria não só tematizada, como também evocada, segundo a pesquisadora, a figura de Pandora, em razão dos versos:

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras⁵⁶

Nas palavras dos pesquisadores:

Ariana se transfigura em outra personagem mitológica, Pandora, ao oferecer para o amado o próprio dom (Uma pequena caixa de palavras). Na simbologia desta que teria sido a primeira mulher, presente e castigo dos deuses para os homens, a caixa reporta ao que está oculto e que é temível acessar. Reforça a ideia de que a mulher dissemina o mal, ao mesmo tempo em que demonstra a força (por vezes destruidora) do desejo.⁵⁷

Se as transformações de Ariana, nos poemas, dependem da palavra – do léxico e do semântico –, nas canções, a voz é suficiente para nos indicar tais movimentos dissidentes. Transformações que, inclusive, se sobrepõem à

⁵⁴ Hilda Hilst, 2017, p. 259.

⁵⁵ Alessandra Paula Rech, op. cit., p. 8.

⁵⁶ Hilda Hilst, op. cit., p. 262.

⁵⁷ Alessandra Paula Rech, op. cit., p. 9.

palavra. Assim se nos poemas temos, como finaliza Rech, “um mesmo sujeito, portanto, vive uma temporalidade mutável e múltipla, simultaneamente”⁵⁸, nas canções, como já indicado, o *eu lírico* da escritura é dividido nas diferentes vozes e a multiplicidade de Ariana se materializa em razão da unicidade da voz.

Em vias de conclusão

Quis se argumentar, ao longo deste texto, que o trabalho com a canção na atualidade, não só tem despertado o interesse de diversos pesquisadores, como também se coloca para além da análise das letras, passando a indicar o que a voz diz, não em sentido semântico, mas em sua materialidade. Neste caso, se buscou observar, particularmente, como a voz e sua *unicidade* alteram nossa percepção de conceitos da teoria literária, em especial, do *eu lírico*, a partir das diferentes vozes e suas texturas específicas que compõem o projeto *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - de Ariana para Dionísio*, resultado do contato entre Hilda Hilst e Zeca Baleiro. Em linhas gerais, se poderia dizer que Ariana se transforma, irreduzível em uma abstração que visa a unidade, como seria a tentativa de se pensar em um *eu lírico* que organizaria a subjetividade do todo em uma única perspectiva. Ainda, se quis fazer nítido que nossa relação com as vozes não é,

⁵⁸ Ibidem, p. 12.

certamente, a mesma que com o texto insonoro. Fácil é notar, por exemplo, a possibilidade de nosso afeto se distribuir de modo distinto dentre as canções do álbum: podemos gostar de uma canção e não de outra, associando experiências a essas vozes que não seriam associadas ao texto. Podemos, do mesmo modo, nos perturbar por certas vozes, gostar de canções das quais não gostávamos dos poemas, mas, que se destaque novamente, não em razão do sentido, mas dos timbres, das melodias, da materialidade da voz em si. Por outro lado, parece certo também que, depois de ouvirmos as canções, acostumados com seus ritmos e dicções, passemos a ouvir seus ecos, daquelas que as cantam, ao ler os textos. Nessa via, o poema *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - de Ariana para Dionísio* é transformado pelas vozes que compõem o álbum que leva o mesmo título.

Não se quis aqui avaliar se o projeto de divulgação da própria escritora teria surtido efeito, tampouco esse era um dos objetivos. De todo modo, mesmo que de forma tangencial, a partir do momento em que comentamos a respeito da questão, valeria dizer que enfim Hilda Hilst parece ter alcançado leitores, mesmo que sejam eles acadêmicos. Todas as vozes que compõem o disco, em alguma medida, contribuem para libertar a escritora de seu refúgio em Campinas, São Paulo, tornando o disco um arranjo brasileiro, seja pelos sons ou, neste caso de interesse, pelas vozes, oriundas de diferentes partes do país.

Por fim, valeria dizer que Hilda Hilst, se substantivada, talvez signifique, antes de qualquer coisa, liberdade: afronta a todos aqueles juízos e determinações de um estado recorrentemente persecutor e censor. De se desejar e de se confrontar com a morte, assim como com Deus. De tudo aquilo, portanto, que não cabe em um sistema contente com suas certezas e definições. Liberdade essa, conquistada à custa de suas antípodas: louca, obscena, má... Experiência que, a despeito de sua valorização negativa, não deixaria de se tornar projeto de escrita: é também Hillé, senhora D, derrelição, a metafísica e os limites da lucidez; é Lori Lamby, a experimentação da linguagem e do corpo em nível literal; é Hans Haeckel, o escritor frustrado diante da máquina pornográfica; é Crasso, o império da cruieza e do escárnio; e tantos outros. Sua literatura, assim, Casa do Sol, dentre a figueira e os cães, é nosso refúgio em quaisquer tempos, sejam eles impetuosos ou não. Quer-se dizer, Hilda Hilst é hoje um meio de partilha de afetos, de sensibilidades incongruentes com a rotina dos dias, como disse Eliane Robert Moraes⁵⁹, aquelas *indomesticáveis*, *líricas* e, se quiséssemos contribuir, *sonoras*.

⁵⁹ Guilherme Genestreti. *Eliane Robert Moraes encerra dia na Flip com Hilda 'indomesticável, lírica e pornô'*. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 2018.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. *O corpo do som: notas sobre a canção*. In: Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 316-326.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

CARDOSO, Joel; SILVA, Alessandra F. Conde da. *Marcas poéticas medievais e clássicas em Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio na obra Júbilo, memória, noviciado da paixão de Hilda Hilst*. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Internacionalização do Regional. Campinas, 2013.

CASTELLO, José. *Potlatch, a maldição de Hilda Hilst, 1994*. In: Cristiano Diniz (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo, Globo, 2013.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

DAFLON, Claudete. *Poetas travessos: as muitas vias entre poesia e música*. Revista SOLETRAS, n. 25, 2013.

FERREIRA, Ermelinda. *Da poesia erudita à narrativa pornográfica: sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo*. Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 21, 2003.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (org.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 15-43.

GENESTRETI, Guilherme. *Eliane Robert Moraes encerra dia na Flip com Hilda 'indomesticável, lírica e pornô'*. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 2018.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p. 530.

JÚNIOR, Wallace Byll Pinto Monteiro. *Trevas, luz e além: luto em Odes maiores ao pai, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

MORAES, Eliane Robert Moraes. *As faces espelhadas de Eros*. Revista Cult, São Paulo, 6 abr. 2018.

RECH, Alessandra Paula. “O sumarento gozo de cantar”: *metapoesia como eufemização do tempo em Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio, de Hilda Hilst*. Texto Poético, Goiânia, v. 15, n. 27, 2019. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/599>.

RIMI, Hussein. *Palavras abaixo da cintura*, 1991. In: Cristiano Diniz (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo, Globo, 2013.

SALOMÃO, Marici. *Amavisse, o último livro sério da autora Hilda Hilst*, 1989. In: Cristiano Diniz (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo, Globo, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

TROVOADA: VERSOS E VERSÕES DE “TROVOA”, DE MAURÍCIO PEREIRA

Arlindo Rodrigues da Silva

O objetivo deste texto é correlacionar a canção “Trovoa”, de Maurício Pereira, às versões que dela foram feitas pela banda Metá Metá e pela dupla Dandara e Paulo Monarco. A permanência de elementos performáticos da canção primária funcionaria como âncora e mesmo como determinante para a sua atualização em outras vozes e arranjos. Entendemos que as marcas de oralidade de nível prosaico sejam elementos que condicionam as demais performances, sem delas retirar a autenticidade. Para tanto, principalmente a noção de ritmo será levada em conta, uma vez que é ele que atua como balizador das diferentes interpretações da canção.



“Trovoa”, canção do compositor Maurício Pereira, do álbum *Pra Marte*, lançado em 2007, tornou-se uma de suas obras de maior alcance, tendo seduzido, inclusive, uma grande parcela da juventude, já que ele é pai do músico Tim Bernardes, que, com sua banda O Terno, arrebatou um considerável número de ouvintes de rock desde o seu surgimento, em 2009. Além disso, “Trovoa” seduziu também outros artistas e, desde o seu lançamento, além de versões extraoficiais, encontramos pelo menos quatro regravações realizadas em estúdio, a saber, pelo conjunto Metá Metá (2011), por Maria Gadú (2015), pela dupla Dandara e Paulo Monarco (2016) e por A banda mais bonita da cidade (2017)¹. Ademais, Maria Gadú e A banda mais bonita da cidade ainda registraram a canção ao vivo, sendo que A banda mais bonita da cidade também disponibiliza uma versão instrumental de “Trovoa”. A oficial fica por conta de Pereira, responsável por letra, música e voz, e dos músicos Leandro Paccagnella, bateria, Mano Bap, baixo, Tonho Penhasco, violões de aço e nylon, e Luiz Waack, guitarra. (Utilize o QR Code acima para acessar uma *playlist* com os diferentes registros da canção ou clique aqui)

Sobre Maurício Pereira, vale apontar que o músico atua desde os anos 80, quando fez parceria com André Abujamra no duo experimental Os Mulheres Negras, sendo até associado à vanguarda paulistana do Grupo Rumo, Itamar

¹ Curioso é que há disponível uma versão cover de “Trovoa” que retoma a versão da banda mais bonita da cidade e não a de Pereira. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3NUUco3ui4vZ56oqzqFcJJ?si=525fo83127844doe>

Assumpção, Arrigo Barnabé, entre outros. Após anos com Os Mulheres Negras, Maurício lançou-se em carreira solo, sendo o seu primeiro disco de “cantautor” (termo auto atribuído) o álbum *Na tradição*, de 1995. De lá pra cá, foram mais quatro álbuns de estúdio, *Mergulhar na surpresa* (1998); *Pra Marte* (2007), *Pra onde que eu tava indo* (2014) e *Outono no Sudeste* (2018); também de 2018 é o registro Maurício Pereira no Estúdio Showlivre (Ao Vivo), além dos álbuns com a colaboração do Turbilhão de ritmos (2003; 2010).

“Trovoa” nos apresenta um eu lírico num monólogo dirigido a uma interlocutora ora distante, ora próxima. No geral, a canção contém um tom prosaico, inclusive pela interpretação de Pereira, que não é dado a malabarismos vocais, mas que, em alguns pontos, chega a conduzi-la numa levada que tem proximidade com o *rap*. Como o próprio Pereira já salientou, ele canta em “paulistano” e não em português. Isso já diz muito da própria paisagem criada na canção e do léxico utilizado na composição que traz desde palavras cotidianas, talvez inesperadas em canções, a palavras de maior complexidade, que também não seriam esperadas numa canção, não fosse a junção feita no contexto de “Trovoa”. Cinematográfica, em 11 estrofes, a canção nos mostra quadros em que o eu lírico se localiza em relação à sua interlocutora. Numa apresentação ao vivo disponível na internet, Pereira diz que “Trovoa” é uma canção de amor que poderia ter sido feita por Waldick Soriano, ou seja, ele sugere que a canção seria uma peça brega. Nela se destaca a leveza do arranjo

instrumental em relação à voz de Pereira (diretor musical do álbum), que fica em primeiro plano.

Ruth Finnegan, em “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, alerta para o risco de análises de canções que se atenham demasiadamente à letra, deixando de lado elementos importantes como os musicais e, principalmente, a performance, já que “a canção termina por existir na experiência de todos [...], tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe”; apesar disso, a pesquisadora também alerta que é preciso, na análise da canção, considerar as especificidades de cada caso, pois estas “estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance”². No caso de “Trovoa”, por mais que seja atraente um aprofundamento em seu componente textual, pretendemos nos ater ao evento performático da canção original que se enraíza nas demais versões, evidentemente sem ignorar a letra, visto que ela serve de guia para percebermos as variações de ritmo e entoação.

Finnegan aponta que, além da visão romântica da canção como algo “natural”, a separação entre o intelecto e o sensorio era feita em sua análise, respectivamente, como letra e música. A reação a essa separação veio com abordagens cujo foco reside na performance; o contexto (poderíamos dizer “os

² Ruth Finnegan. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: Claudia Neiva de Matos; Fernanda Teixeira de Medeiros; Elizabeth Travassos. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008. p.15.

corpos”?) vem à tona, pois, “mais do que olhar apenas para “obras” literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou “imperfeitas”³. A pergunta agora vai para além da canção e foca em “sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo”⁴. Isso não significa que as considerações em torno da letra e da música devam ser descartadas. Essas apenas interagem em outro cenário que considera suas características num espaço-tempo único no qual se desenvolvem, no qual a canção se performatiza. No caso de “Trovoa” e de suas contrapartes, vamos nos ater ao *como* “as pessoas” cantam-na, considerando, no caso, duas das quatro versões anteriormente citadas, registradas oficialmente em versões de estúdio e, sem desprezo pela harmonia original, com arranjos diferentes entre si e conexão, sobretudo pela linha vocal, com a versão de Pereira. Como afirma Ruth Finnegan, “quaisquer que sejam as *origens* da composição, a substância de uma canção - sua realização - também deriva do modo como esses elementos são atualizados e experienciados na prática, no tempo real da performance”⁵. Desse modo, se a performance ocorre sempre como essa conexão entre passado e presente, no seu processo de atualização, não poderíamos salientar que ela aponta para um futuro no qual um desejo ainda vindouro também entra em

³ Ibidem, p.21.

⁴ Ibidem, p.21.

⁵ Ibidem, p.22.

cena no jogo performático? Finnegan também afirma que “a palavra cantada tem essas camadas variáveis de complexidade: realizadas em performance certamente, mas com frequência ressoando inescapavelmente com evocações multimidiáticas *para além* do evento singular”⁶. De todo modo, “não ajuda em nada tentarmos romantizar um contexto “autêntico” ou “original” como sendo a performance “verdadeira”, entendendo outras recontextualizações como “secundárias” ou “artificiais”⁷. Levando esse preceito em consideração, a correlação estabelecida entre as diferentes versões de “Trovoa” passa longe de ser uma medida qualitativa entre elas; buscamos esboçar um percurso (ainda que circular) no qual a performance se dá desde a primeira versão até as demais que dela se alimentam e que a retroalimentam, porquanto “nesse momento encantado da performance, *todos* os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais”⁸.

Luiz Tatit aborda o processo de composição de sambas utilizando, através de elementos oriundos da semiótica, a ideia de que, pelo menos inicialmente, os “sambistas de primeira hora”, criadores de canções, eram aqueles que “sabiam “reciclar” um material considerado tradicionalmente

⁶ Ruth Finnegan, 2008, p.39. [destaque da autora]

⁷ Ibidem, p.38.

⁸ Ibidem, p.24.

descartável após sua utilização: a fala cotidiana”⁹. Inicialmente, havia uma passagem do “nada” para alguma coisa. Esses cancionistas eram capazes de recolher no contingente informe dos *detritos discursivos* um material possível de ser reciclável. Em última instância, considerando-se que “todas as frases de uma língua são pronunciadas com entoação”¹⁰, o que Tatit quer dizer é que apenas alguns “eleitos” tinham essa capacidade de alcançar no cerne dessa entoação o material que renderia canções em que letra e unidade melódica eram trabalhadas simultaneamente. Além dessa forma de composição, outras duas podiam ser identificadas, uma na qual o compositor expande a melodia da frase recolhida e outra na qual ele desenvolve o material linguístico oferecido pela frase, a saber, pela letra.

Tatit fala em “dom”, em outro gênero de aprendizado, para caracterizar a habilidade desses cancionistas. Destarte, é trabalhada a “combinação de fragmentos da linguagem oral até encontrar um sentido completo que satisfaça o compositor”¹¹. Cabe lembrar que essa atividade do cancionista gerava um produto ainda bruto que seria “enriquecido” e adaptado às convenções do mercado musical; no entanto, seu trabalho continuava sendo crucial no processo de produção da canção: “tudo que era acréscimo (enriquecimento) musical

⁹ Luiz Tatit. Reciclagem das falas e musicalização. In: Claudia Neiva de Matos; Fernanda Teixeira de Medeiros; Davino de Oliveira (orgs.) *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015. p.254.

¹⁰ *Ibidem*, p.255.

¹¹ *Ibidem*, p.256.

cabia ao maestro arranjador, mas o que se referia à extração de alguma coisa do nada, ou seja, de assuntos e modos de dizer da linguagem oral já utilizada (e descartada) cabia particularmente ao cancionista¹². Após a abordagem do trabalho do cancionista, aquele que tem em primeira mão letra e música no trabalho de criação, Tatit se detém sobre aquele que opera a partir dos elementos linguísticos no processo composicional de uma canção, trata-se do letrista, cujo trabalho se tornou necessário “à medida que os autores foram aumentando a dependência entre as composições e seus instrumentos de acompanhamento”¹³. Os acordes dissonantes permitiam que inflexões da fala cotidiana que ficavam nas entrelinhas do processo de composição fossem revelados. Aí entra o letrista. Não mais aquele que dispunha desde o início de contorno melódico e letra para trabalhar, mas o que já tinha o primeiro elemento estabelecido e que deveria nele buscar o encaixe entre a música e o “lixo” linguístico. O letrista tinha como desafio encontrar nos elementos linguísticos materiais que, conectados com a melodia, “se convertessem ao mesmo tempo num *dizer* possível e num *cantar* persuasivo”, pois “a letra adequada era exatamente a que representava a melodia como um modo de dizer”, valendo destacar que, para Tatit, “sem essa aptidão, o autor poderá eventualmente ser um bom poeta, mas nunca um letrista”¹⁴.

¹² Ibidem, p.256.

¹³ Ibidem, p.257.

¹⁴ Ibidem, p.257.

Como vimos, Maurício Pereira, em “Trovoa”, tem os créditos pela letra e pela música. Ao intitular-se “cantautor”, podemos depreender que Pereira, nesse caso, atua como um “cancionista de primeira hora”, tendo tanto os elementos linguísticos quanto os musicais à mão no momento de elaboração da canção, embora não domine instrumentos como o violão e o piano. Segundo o compositor, a letra de “Trovoa” foi sendo constituída num processo lento em que pouco a pouco os versos se aglutinavam¹⁵. Talvez isso explique a dinâmica de flashes no modo como a canção funciona, considerando que momentos de descrições íntimas se alternam com cenas cotidianas e mesmo de tom surrealista. A letra apresenta ainda certo ar topográfico ao introduzir nomes de bairros paulistanos (Vila Ipojuca, Santa Cecília) e imagens típicas da cidade de São Paulo, como o metrô e a fuligem presente no ar da capital paulista, além de uma “cena” num dos locais mais tradicionais da cidade, a “padoca”. Aliás, essa é a palavra que talvez melhor caracterize Pereira como um *reciclador* das falas, porque se trata de uma palavra vulgar do cotidiano paulistano que o compositor retira do *lixo linguístico* e introduz em sua letra e performance e que ganha outro contorno, agregando visualidade ao momento talvez mais icônico da canção:

¹⁵ Maurício Pereira #NaHoraDoAlmoço com Marcelino Freire, 19jul20, parte 1. [live no Instagram]

Sozinha na padoca em Santa Cecília
No meio da tarde
Soluça, quer dizer, relembra
Batucando com as unhas coloridas
Na borda de um copo de cerveja
Resmunga quando vê
Que ganha chicletes de troco

Trabalhando com a noção de “unidades entoativas”, Tatit usa como exemplo a canção “Feitiço da Vila”, cuja parte musical havia sido criada por Vadico, para demonstrar como Noel Rosa procedeu com o “encaixe” de letra e música e que, nesse caso, a letra atualiza os contornos melódicos pré-existentes, uma vez que “toda melodia de canção é um conjunto de virtualidades figurativas que podem ou não ser atualizadas pelo letrista”¹⁶. Assim, o letrista, de diferentes unidades entoativas, pode depreender uma mesma sequência melódica.

Embora não use categoricamente o termo, podemos inferir em Tatit uma alusão ao ato performático da canção, pois, mesmo com bastante destaque para os papéis do cancionista e do letrista, vale mencionar, para Tatit, a importância do ouvinte, aquele que, sendo falante da língua apresentada na canção, vai validar o processo composicional, dado que “o sucesso da integração entre melodia e letra depende desses recortes e de seu pronto reconhecimento pelo ouvinte”¹⁷. Da mesma maneira, Alfredo Bosi destaca esse

¹⁶ Luiz Tatit, 2015, p.261.

¹⁷ *Ibidem*, p.264.

processo interacional como relevante, ao tratar da questão da pausa final: “para que as ondas da entoação possam atravessar a pausa e se transferirem no ouvinte é preciso que se cave neste um silêncio aberto e expectante que se permita a tradução de uma subjetividade em outra”¹⁸. Com Zumthor, podemos dizer que “a condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.”¹⁹

Em “O corpo do som: notas sobre a canção”, Tereza Virginia de Almeida advoga pela inserção da canção nos estudos literários. No entanto, não o faz sem apontar o quão diferenciada, apesar das semelhanças, é a canção do texto literário - ou poético. Essa diferença, porém, ao invés de afastar o crítico, deve levar a que ele busque incrementar e renovar suas ferramentas para a abordagem da canção em suas especificidades. Ainda assim, há de se levar em conta que a canção tem atributos próprios que a distinguem do texto literário; um desses atributos apontados pela pesquisadora é o possível deslocamento da função-autor, visto que a canção

¹⁸ Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p.105-6.

¹⁹ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.41.

desafia essa noção, sendo que, por exemplo, a mudança de intérprete pode desestabilizá-la.

Tereza Virginia destaca o trabalho de Luiz Tatit como uma estratégia de abordagem da canção do ponto de vista semiótico, no qual ele “desenvolve um modelo de análise que articula melodia e letra e demonstra o valor da entoação”²⁰, porém, como dito, objetiva que a abordagem da canção retroalimente nos estudos literários indagações sobre as concepções que estes mantêm acerca do texto literário. Nesse sentido, a pesquisadora recupera em Zumthor a ideia da voz como materialidade, o que permitiria a diferenciação entre verso e canção, levando-se em conta que “o texto só existe na razão das harmonias da voz”²¹. No que diz respeito à relação entre palavra e voz, vemos, com Adriana Cavarero, que “tematizar o primado da voz em relação à palavra significa também abrir novas estradas para uma perspectiva que não somente pode focalizar uma forma primária e radical de relação ainda não capturada pela ordem da linguagem, mas que tem capacidade de determiná-la como *relação entre unicidades*”²².

Ressaltando que em Tatit há uma análise da canção a partir da indissociabilidade entre palavra e melodia, o que

²⁰ Tereza Virginia de Almeida. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008. p.317.

²¹ Paul Zumthor, 2001, p.183 *apud* Tereza Virginia de Almeida, 2008, p.317.

²² Adriana Cavarero. *Voices plurais*. Filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.31. [destaque da autora]

seria o princípio da *eficácia da canção*, Tereza Virginia vai além e introduz a necessidade de se pensar também a harmonia, termo que “permite referir tanto a concatenação dos acordes que soam na canção como a função exercida pelas notas quando relacionadas umas às outras”²³. A autora também atenta para o fato de que, muitas vezes, o analista pode, ao separar letra e música, perceber que aquela, que no conjunto se dá como poesia, se apresente como simples e transparente, para o que a autora crê

haver a demanda por uma tipologia das canções que se dedique a perceber elementos como o maior ou menor grau de opacidade das letras, o desafio que a canção impõe às fronteiras entre prosa e poesia, sua inscrição na linguagem cotidiana, como a própria forma como a letra da canção emerge como gênero híbrido quando confrontada com as usuais definições recorrentes no âmbito literário²⁴.

Para se transmitir através da vocalidade, a canção “ativa um conjunto infinito de questões relativas ao corpo e à performance”²⁵. Tereza Virginia também indaga se a canção não renova a leitura do que Foucault define como função-autor, uma vez que o intérprete ou mesmo o arranjador, ao intervirem na canção, geram repercussões com as quais não há paralelos no trabalho de crítica sobre o romance ou sobre o poema. Cabe destacar ainda que a canção pode resistir, com

²³ Tereza Virginia de Almeida, 2008, p.318.

²⁴ *Ibidem*, p.319.

²⁵ *Ibidem*, p.319.

seus diversos elementos, à prática interpretativa, o que leva à pergunta: “Será que as formas de inscrição da materialidade na canção não a colocam em outro lugar no que se refere à percepção, às relações entre o corpo e a consciência?”²⁶ Acreditamos que no caso de “Trovoa” - para além da diluição do processo de autoria ocorrido na primeira versão, quando da interação em performance de todo o material composicional com os músicos que desenvolveram o arranjo proposto por Pereira -, a recriação da canção por outros artistas provoca um efeito em que a autoria se torna um corpo coletivo e movediço no qual corpos, vozes, instrumentos, arranjos etc. pavimentam um caminho de duas vias entre o passado da performance primeira e o presente/futuro de suas atualizações.

De Hans Ulrich Gumbrecht, Tereza Virginia empresta o conceito de “materialidades da comunicação”, nas quais se pode incluir diversos elementos constituintes da canção, como instrumentos musicais, aparatos tecnológicos e mesmo o corpo do intérprete, porquanto “deste último se origina a voz que também pode ser percebida como materialidade”²⁷. A tematização da materialidade serve a dois objetivos, sendo o primeiro sua própria inserção no horizonte acadêmico (o que hoje cremos estar bem estabelecido); o segundo indaga sobre aquilo que permitiria “transformar o imaginário em materialidade, sem que em nenhum lugar se configure o

²⁶ Ibidem, p.325.

²⁷ Ibidem, p.322.

sentido propriamente dito, senão como algo que se propõe como estrutura através e na própria corporalidade”²⁸.

Por fim, Tereza Virginia destaca a noção de ritmo, em Gumbrecht, em seus três aspectos, estímulo à memorização e funções afetiva e coordenativa, e sua conexão com a canção. A memorização serve à redução de uma série de fatores complexos a uma unidade formal; assim, a canção se torna “mais fácil” de ser memorizada. Para as funções afetiva e coordenativa do ritmo, o teórico utiliza o conceito de “acoplagem”, de acordo com o trabalho de Humberto Maturana, “conceito esse bastante funcional para se contrapor à ideia de representação e, portanto, de interpretação”²⁹. A pesquisadora divide então a acoplagem em dois níveis; no primeiro nível, o ritmo produz uma acoplagem na qual os organismos participantes dele não são observadores de si mesmos, o que ocorre num segundo nível, quando “a produtividade das interações vem possibilitar que os organismos participantes se tornem observadores de si mesmos e sejam capazes de produzir sentido e atuar no nível semântico”³⁰. A acoplagem interessa ao estudo da canção na medida em que a autorreferência entre músicos e cantor, por exemplo, fica indistinta, formando um sujeito coletivo da canção, que é percebida como uma “expressão de subjetividade”, uma de suas estratégias para sua eficácia,

²⁸ Ibidem, p.323.

²⁹ Ibidem, p.324.

³⁰ Ibidem, p.324.

portanto, “a configuração da subjetividade na canção pode ser pensada como um dos fatores constitutivos de seu estatuto ficcional” e, embora seja tentador, nessa teia de subjetividade, buscar a revigoração do sentido, uma imanência semântica da interpretação, o que na canção há “de mais singular é justamente aquilo que resiste a estas instâncias”³¹.

“Trovoa” tem certamente uma letra “difícil”. Trata-se de uma canção de mais de cinco minutos que se desenvolve de forma contínua, através de cenas apresentadas pelo eu lírico, sem refrões, a não ser pelo início de três das onze estrofes em que o verso “minha cabeça trovoa” sugere a vinda de um novo ciclo de imagens e/ou de cenas urbanas. A cadência que envolve a letra propõe, em certos momentos, um desafio ao fôlego do intérprete, visto que os “fotogramas” nos são apresentados num ritmo contínuo. Toda a canção é acercada de uma oralidade prosaica que se encaixa no contexto do texto apresentado. Além disso, há momentos em que o fluxo de entoação sofre breves cortes por uma linha vocal que é propriamente a da fala. São esses cortes que nos interessam, na medida em que é possível perceber que, juntamente com o tom prosaico da canção, eles servem de âncora para as versões posteriores. A seguir, destacamos na canção esses “pontos de fala”, bem como outros elementos que julgamos relevantes para explicar o efeito posterior que a canção impõe às e aos intérpretes que a ela retornam em performances que fazem

³¹ Ibidem, p.325.

deslizar o sentido entre suas instâncias, sem que se possa cravar que a canção, em seu ciclo re-criativo, seja *isto* ou *aquilo*.

Utilizamos os seguintes recursos para o nosso destaque:

- negrito: indica os momentos em que a/o intérprete expressa um corte de oralidade na sequência melódica da canção, ou seja, um momento em que ela/ele *fala*;
- sublinhado: indica o momento de “pico” melódico num verso ou numa sequência de versos;
- itálico: indica os momentos em que o ritmo impõe um desafio ao fôlego da/do intérprete (como dito antes, em alguns momentos a canção é conduzida com um ritmo que remete ao *rap*);
- ainda utilizamos o _ para marcar nas versões, em relação à versão primeira, o momento em que há uma quebra do ritmo destacado com o itálico;
- em caixa alta, destacamos alterações feitas pela/o intérprete na letra da canção tal qual escrita por Pereira.

“Trovoa”, por/de Maurício Pereira:

Minha cabeça trovoa
Sob meu peito te trovo e me
ajoelho
Destino canções pros teus olhos
vermelhos
Flores vermelhas, Vênus, bônus

Tudo o que me for possível ou
menos
Mais ou menos
Me entrego, **ofereço**
Reverencio a tua beleza
Física também, mas não só
Não só

Graças a Deus você existe

Acho que eu teria um troço
Se você dissesse que não tem
negócio

Te ergo com as mãos

Sorriso mal, mal sorriso

Meus olhos fechados te acosam
Fora de órbita
Descabelada
Diva, súbita, súbita

Seja meiga, *seja objetiva*

Seja faca na manteiga

Pressinto como você chega ligeira

Vasculhando a minha tralha
Bagunçando a minha cabeça
Metralhando na quinquilharia
Que carrego comigo

Clipes, grampos, tônicos

Toda a dureza incrível do meu
coração

Feita em pedaços

Minha cabeça trovoa
Sob teu peito eu encontro
A calma e o silêncio
No portão da tua casa no bairro
Famílias assistem TV, **eu não**
Às 8:00 da noite
Eu fumo um Marlboro na rua
como todo mundo
E como você, eu sei, **quer dizer**
Eu acho que sei, eu acho que sei

Vou sossegado e assobio
E é porque eu confio em teu
carinho
Mesmo que ele venha num tapa
E caminho a pé pelas ruas da
Lapa

Logo cedo, vapor, acredita?

A fuligem me ofusca
A friagem me cutuca
Nascer do sol visto da Vila
Ipojuca
O aço fino da navalha me faz a
barba
O aço frio do metrô
O halo fino da tua presença

Sozinha na padoca em Santa
Cecília
No meio da tarde
Soluça, **quer dizer**, relembra
Batucando com as unhas
coloridas
Na borda de um copo de cerveja
Resmunga quando vê
Que ganha chicletes de troco
Lembrando que um dia eu falei
“**Sabe, você tá tão chique**
Meio freak, anos 70, fique, fica
comigo
Se você for embora eu vou virar
mendigo
Eu não sirvo pra nada
Num' vou ser teu amigo

TROVOADA: VERSOS E VERSÕES DE “TROVOA”, DE MAURÍCIO PEREIRA

Fique, fica comigo”

Minha cabeça trovoa
Sob teu manto me entrego
Ao desafio de te dar um beijo
Entender o teu desejo
Me atirar pros teus peitos
Meu amor é imenso
Maior do que penso
É denso
Espessa nuvem de incenso de
perfume intenso
E o simples ato de cheirar-te
Me cheira à arte, me leva à Marte
A qualquer parte, a parte que ativa
a química
Química

Ignora a mímica
E a educação física
Só se abastece de mágica
Explode uma garrafa térmica

*Por sobre as mesas de fôrmica
De um salão de cerâmica
Onde soem os cânticos
Convicção monogâmica
Deslocamento atômico
Para um instante único
Em que o poema mais lírico
Se mostre a coisa mais lógica*

E se abraçar com força
descomunal
Até que os braços queiram arrebrantar
Toda a defesa que hoje possa existir
E por acaso queira nos afastar
Esse momento tão pequeno e
gentil
E a beleza que ele pode abrigar
Querida, nunca mais se deixe
esquecer
(A)onde nasce e mora todo o
amor

“Trovoa”, por Metá Metá:

**Minha cabeça trovoa
Sob meu peito te trovo e me
ajoelho
Destino canções pros teus olhos
vermelhos
Flores vermelhas, Vênus, bônus**

Tudo o que me for possível ou
menos
Mais ou menos
Me entrego, **ofereço**
Reverencio a tua beleza
Física também, mas não só
Não só

Graças a Deus você existe
Acho que eu teria um troço
Se você dissesse que não tem
negócio

Te ergo com as mãos

Sorriso mal, mal sorriso

Meus olhos fechados te acossam
Fora de órbita
Descabelada

Diva, súbita, súbita

Seja meiga, seja objetiva

Seja faça na manteiga

Pressinto como você chega

ligeira

Vasculhando a minha tralha

Bagunçando a minha cabeça

Metralhando na quinquilharia

Que carrego comigo

Clipes, grampos, CREMES,
tônicos

Toda a dureza incrível do meu
coração

Feita em pedaços

Minha cabeça trovoa

Sob teu peito eu encontro

A calma e o silêncio

No portão da tua casa no bairro

Famílias assistem TV, **eu não**

Às 8:00, 9:00 da noite

Eu fumo um Marlboro na rua
como todo mundo

E como você, eu sei, **quer dizer**
Eu acho que sei, eu acho que sei

Vou sossegado e assobio

E é porque eu confio em teu
carinho

Mesmo que ele venha num tapa

E caminho a pé pelas ruas da

Lapa

Logo cedo, vapor, NUM'

ACREDITO acredita?

A fuligem me ofusca

A friagem me cutuca

Nascer do sol visto da Vila

Ipojuca

O aço fino da navalha QUE (me)

faz a barba

O aço frio do metrô

O halo fino da tua presença

Sozinha na padoca em Santa

Cecília

No meio da tarde

Soluça, **quer dizer**, RELEMBRO

Batucando com asinhas

coloridas

Na borda de um copo de cerveja

Resmungando quando vê

Que ganha chicletes de troco

Lembrando que um dia FALOU

(eu falei)

“Sabe, você tá tão chique

TROVOADA: VERSOS E VERSÕES DE “TROVOA”, DE MAURÍCIO PEREIRA

Meio freak, anos 70, fique, fica
comigo

Se você for embora eu vou virar
mendigo

Eu não sirvo pra nada

NÃO (Num') vou ser SEU (teu)

amigo

Fique, fica comigo”

Minha cabeça trovoa

Sob teu manto me entrego

Ao desafio de te dar um beijo

Entender o teu desejo

Me atirar pros teus peitos

Meu amor é imenso

É Maior do que penso

É denso

Espessa nuvem de incenso de

perfume intenso

E o simples ato de cheirar-te

Me cheira à arte, me leva à Marte

A qualquer parte, a parte que ativa

a química

Química

Ignora a mímica

E a educação física

Só se abastece de mágica

Explode uma garrafa térmica

Por sobre as mesas de fórmica

De um salão de cerâmica

Onde soem os cânticos

Convicção monogâmica

_Deslocamento atômico

Para um instante único

Em que o poema mais lírico

Se mostre a coisa mais lógica

E se abraçar com força
descomunal

Até que os braços queiram

arrebentar

Toda a defesa que hoje possa existir

_E por acaso queira nos afastar

Esse momento tão pequeno e

gentil

E a beleza que ele pode abrigar

Querida, nunca mais se deixe

esquecer

(A)onde **nasce e mora** todo o

amor

“Trovoa”, por Dandara e Paulo Monarco:

Minha cabeça trovoa (Monarco)

Sob meu peito te trovo e me

ajoelho

Destino canções pros teus olhos

vermelhos

Flores vermelhas, Vênus, bônus

(Dandara e Monarco)

Tudo o que me for possível ou
menos

Mais ou menos

Me entrego, ofereço

Reverencio a tua beleza

Física também, mas não só

Não só

Graças a Deus você existe

Acho que eu teria um troço

Se você dissesse que não tem
negócio

Te ergo com as mãos

Sorriso mal, mal sorriso

Meus olhos fechados te acossam

Fora de órbita

Descabelada

Diva, súbita, súbita

Seja meiga, seja objetiva

Seja faca na manteiga

Pressinto como você chega
ligeira

Vasculhando a minha tralha

Bagunçando a minha cabeça

Metralhando na quinquilharia

Que carrego comigo

Clipes, grampos, tônicos

Toda a dureza incrível do meu
coração

Feita em pedaços

Minha cabeça trovoa

Sob teu peito eu encontro

A calma e o silêncio

No portão da tua casa no bairro

Famílias assistem TV, **eu não**

(Monarco)

eu não (Dandara)

Às 8:00 da noite

Eu fumo um Marlboro na rua
como todo mundo

E como você, **eu sei, quer dizer**

Eu acho que sei, eu acho que sei

Vou sossegado e assovio assobio

E é porque eu confio em teu
carinho

Mesmo que ele venha num tapa

E caminho a pé pelas ruas da Lapa

Logo cedo, vapor, acredita?

A fuligem me ofusca

A friagem me cutuca >>>

Nascer do sol visto da Vila

Ipojuca

O aço fino da navalha me faz a

barba

O aço frio do metrô

O halo fino da tua presença

Sozinha na padoca em Santa

Cecília

No meio da tarde

Soluça, quer dizer, relembra

TROVOADA: VERSOS E VERSÕES DE “TROVOA”, DE MAURÍCIO PEREIRA

MMMMMMMMMMMMMM

(Dandara)

Batucando com as unhas
coloridas

Na borda de um copo de cerveja
Resmungando quando vê

Que ganha chicletes de troco

Lembrando que um dia eu falei

“Sabe, você tá tão chique

Meio freak, anos 70, fique, fica
comigo

Se você for embora eu vou virar
mendigo

Eu não sirvo pra nada

NÃO vou ser SEU (teu) amigo

Fique, fica comigo”

Minha cabeça trovoa

Sob teu manto me entrego

Ao desafio de te dar um beijo

Entender o teu desejo

Me atirar pros teus peitos

Meu amor é imenso

É Maior do que penso

É denso

*Espessa nuvem de incenso de
perfume intenso*

E o simples ato de cheirar-te

Me cheira à arte, me leva à Marte

*A qualquer parte, a parte que ativa
a química*

Química

Ignora a mímica

E a educação física

Só se abastece de mágica

Explode uma garrafa térmica

Por sobre as mesas de fôrmica

De um salão de cerâmica

Onde soem os cânticos

Convicção monogâmica

Deslocamento atômico

Para um instante único

Em que o poema mais lírico

Se mostre a coisa mais lógica

E se abraçar com força
descomunal

Até que os braços queiram
arrebentar

Toda a defesa que hoje possa
existir

E por acaso queira nos afastar

Esse momento tão pequeno e
gentil

E a beleza que ele pode abrigar

Querida/QUERIDO, nunca mais
se deixe esquecer

(A)onde nasce _e mora _todo o
amor

Como vimos, as diferentes versões de “Trovoa”, incluindo a original, são marcadas por uma vocalização que transita do prosaico ao melódico e que tem no ritmo seu elemento de demarcação. Com um vocabulário que vai do banal (do lixo linguístico) à sofisticação (observe-se na penúltima estrofe o uso de proparoxítonas e o efeito rítmico provocado), a canção se sustenta na estrutura da frase. Com Octavio Paz, podemos pensar que o poder de ressonância de “Trovoa” e a sua eficácia se encontram no desdobramento da frase, dado que nela “a pluralidade potencial de significados da palavra solta se transforma numa direção certa e única, embora nem sempre rigorosa e unívoca”¹. O que vai ao encontro das colocações de Alfredo Bosi, que afirma que “é do processo que solda predicado a nome que surge a frase, nervo do discurso”². Esse processo se dá pela via sonora, pela vocalidade, pois

a fala é ato no tempo, é nome e é predicado. Se ela só imitasse a condição dos objetos mudos no espaço, se ela fizesse abstração da *temporalidade subjetiva*, estaria condenada à repetição e às suas variantes, privando-se de alguns de seus maiores dons: o *andamento* e a *entoação*, fenômenos peculiares à frase, que é relação viva de nome e predicado. Frase: imagem das coisas e movimento do espírito³.

¹ Octavio Paz. *O arco e a lira*. trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.56.

² Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p.65.

³ *Ibidem*, p.66. [destaques do autor]

Para Bosi, a frase vem de um processo em que se unem a corrente dos sons e a significação, podendo essa corrente ser levada a limites que são evitados: ser atomizada ou levada ao infinito. Ambos os processos inviabilizariam o sentido pretendido, ou expresso pelos corpos em interação, o primeiro pelo excesso de pausas, o segundo pela ausência delas. Segundo o autor, “a frase e, por extensão, todo discurso, vem-se mantendo em uma zona intermédia, de passagem, entre o regular e binário do seu momento fonológico e o aberto e espriado do seu momento semântico. Daí, a convivência das leis fônicas e rítmicas com a relativa liberdade da melodia frasal”⁴. Ao abordar o ritmo da/na linguagem, Bosi destaca que, embora o princípio básico seja o da alternância, essa não se dá com uniformidade: “o ritmo da linguagem funda-se, em última análise, na alternância. Mas os grupos de sílabas que alternam, ou seja, o momento forte e o momento fraco, não são necessariamente isócronos”⁵. Cabe lembrar que toda essa alternância mantém forte vínculo com o expiratório próprio, poder-se-ia dizer, ao corpo e ao corpo da linguagem.

Bosi não abandona a importância da materialidade para a constituição do ritmo e indaga acerca do que é pertinente ao sentido da ritmicidade inerente ao canto, à fala e ao verso. Um discurso se faz por alternâncias, por mais livres que sejam e o pensamento encontra liberdade no domínio da frase, mas, por sua vez, recebe a constrição do ritmo quando

⁴ Ibidem, p.67.

⁵ Ibidem, p.68. [destaque do autor]

de sua realização sonora, em razão de que “a ideia, no momento em que aporta ao concreto da expressão (à frase), produz ou reaviva algum efeito rítmico da língua que, em virtude do novo contexto, se torna significativo”⁶. Embora não evoque diretamente o termo, há momentos em que Bosi elabora o conceito de performance nesse jogo pensamento-frase-voz: “o andamento é um efeito móvel da compreensão. Modo sonoro pelo qual se dá a empatia entre o leitor e o texto. Nele se conjugam fôlego, intenção, duração. Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas do ritmo. O *andamento é o tempo qualificado*”⁷. Seria então necessário dar a devida atenção ao poder do ritmo sobre o semântico, ainda mais quando se opõe a leitura, e suas diversas camadas, à vocalização de um texto. Outra afirmação que pode se aproximar do conceito de performance é feita quando Bosi indaga a respeito do papel do discurso nesse momento “dialético” em que o pensamento “toca” a matéria. Onde se moveria esse pensamento? “*Em um ser vivo, falante e situado*. Das entranhas desse vivente sai o sopro, o prana, que nomeia as coisas e os gestos do mundo. Por isso, no discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal.”⁸

Octavio Paz defende que, ao contrário do que é comum se propor, é a frase que deve ser considerada a unidade básica

⁶ Ibidem, p.85.

⁷ Ibidem, p.86. [destaque do autor]

⁸ Ibidem, p.86. [destaque do autor]

da linguagem e não a palavra. Nesse sentido, Paz afirma que “a linguagem é um universo de unidades significativas, ou seja, frases”⁹. A frase, por sua vez, tem como vetor o ritmo, sendo que, para Paz, a “linguagem natural” não apresentaria de forma óbvia onde terminam e começam as palavras encadeadas já que “a fala é um conjunto de seres vivos movidos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas”¹⁰. Paz delinea sua concepção de frase poética e relaciona as figuras do mago e do poeta; e mesmo que o poema não seja um feitiço, “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita a outra. [...] O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo”¹¹. Essa afirmação nos permite interligar o que diz Paz com o que é apresentado por Brunella Antomarini em seu artigo *The Acoustical Prehistory of Poetry. Ritmo. Imagem. Poesia*. Esses são os elementos comuns que podemos encontrar nas argumentações de Paz e de Antomarini. Para Paz, o ritmo instaura a expectativa, provoca a espera, o desejo. O ritmo coordena um ir em direção a “algo”, daí advém o sentido, a cada continuação ou interrupção do fluxo. Brunella Antomarini também destaca essa suspensão, esse “em aberto” a que fica sujeito o encadeamento de sons e palavras sempre organizado e semantizado pelo ritmo e não por uma significação prévia. O efeito mágico pelo qual flui a linguagem.

⁹ Octavio Paz, 2012, p.56.

¹⁰ *Ibidem*, p.56.

¹¹ *Ibidem*, p.63.

Esse fluxo aciona um encadeamento de imagens que se conectam não por definições prévias, mas pela cadência e pelo inesperado do ritmo. Inesperado que, para Paz, expõe a nós mesmos, uma vez que “o ritmo não é medida, nem algo que esteja fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos em ritmo e nos lançamos em direção a “algo””. Mais uma vez: “o ritmo não é medida: é visão de mundo”¹². Para Antomarini, “the speaker cannot sense divisions between words, but rather distinguishes clusters of sounds, draining or running away with the same sense of depletion as that characterizing the emission of sounds”¹³. O sonoro transborda em imagens que se conectam por analogia ou assonância. O sentido é dado por essa conexão temporária, numa sucessão de imagens que jamais se repetirá, ainda que seja a mesma, dessa maneira, “a imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade”¹⁴.

É na poesia que Paz e Antomarini vão encontrar exemplos desse estado de fluxo, no qual o ritmo enseja o sentido. Ambos entendem que a poesia guarda certas características que a distinguem da prosa. Antomarini destaca: “prose discourse will be a contraction of various poetic formulas or compositions”¹⁵. Paz pontua que, enquanto no poema a unidade da frase se dá pelo ritmo, na prosa essa

¹² Ibidem, p.64-65.

¹³ Brunella Antomarini. The Acoustical Prehistory of Poetry. In: *New Literary History* 35.3 (2004) 355-372. p.357.

¹⁴ Octavio Paz, 2012, p.73.

¹⁵ Brunella Antomarini. op. cit., p.356.

unidade se dá pelo sentido ou significação. O poeta é um imitador e cada imitação é uma criação original. Através do rito da poesia o poeta atualiza o mito, sendo que o ritmo poético atualiza o passado que é futuro e também o presente. Quanto à imitação, Antomarini afirma: “to imitate the sound of things, therefore, is much more worthwhile than imitating imitations”¹⁶, sendo que “poets are the only ones among us who cannot do without rhythmic memory: for the rest of us it has often disappeared or we have forgotten how to hear it”¹⁷. Assim como o mago, o poeta (o cantautor) se destaca dos demais, e sua sina é fluir o passado no futuro sempre presente, no ciclo rítmico da poesia, no processo incessante da performance.

No caso de “Trovoa”, escolhemos abordar três versões, a de Pereira, a oficial, e duas posteriores justamente pela variedade dos corpos ou, em última instância, das vozes envolvidas nesse processo performático que se inicia com Pereira. No caso da gravação feita pelo Metá Metá, temos a voz de Juçara Marçal, com características diversas da de Pereira, conduzindo a canção e fazendo alterações na marcação de gênero, como podemos observar nos destaques feitos acima, o que traz outra possibilidade de leitura para a canção com esses deslocamentos de corpos entre as interpretações. Ainda que as alterações das marcas de gênero não contemplem totalmente a letra, o que vemos é um deslocamento da posição dos interlocutores, já que Juçara Marçal coloca como enunciadora

¹⁶ Ibidem, p.358.

¹⁷ Ibidem, p.371.

aquela que, na versão de Pereira, é a receptora do que é enunciado.

Dandara e Paulo Monarco trazem para “Trovoa” outra configuração de corpos/vozes: nela, vozes comumente atribuídas aos gêneros masculino e feminino atuam praticamente ao mesmo tempo no decorrer da canção. A voz de Dandara acresce um efeito lírico que acentua a dinâmica da canção no que diz respeito à fruição; não é um elemento que ativa necessariamente o semântico, mas que pode ativar no ouvinte outra percepção da canção apresentada. Um efeito possível dessa combinação seria o entendimento (ou a sensação) de que o eu lírico e a “querida” à qual se dirige o discurso em Pereira dialogam, ainda que as marcas de gênero permaneçam ao longo da canção, havendo um deslocamento do efeito de sentido (ou do sentir) pela introdução de “querido” paralelamente a “querida” no início do penúltimo verso. Assim como na versão de Metá Metá, a canção se performatiza outra, retendo e expandindo elementos característicos do que inicialmente faz Pereira.

Sendo assim, as duas versões mantêm vínculos melódicos e rítmicos com a versão primeira na medida em que não só reproduzem elementos desta como articulam e agregam em outros momentos pontos cruciais à performance de Pereira. Juçara Marçal incorpora a prosódia da fala nos primeiros versos da canção, recurso que Pereira vai utilizar no meio da estrofe, já causando a primeira “quebra” de expectativa num provável ouvinte. Esse uso por parte de Juçara

demonstra como é relevante na canção de Pereira esse momento em que o corte da fala irrompe sobre a prosódia do cantor. Se na “Trovoa” de Maurício Pereira o acompanhamento é feito por uma banda com violões, baixo e bateria, no Metá Metá acompanham Juçara um violão e uma flauta, o que registra elementos diferentes no processo de acoplagem, com a flauta mais “saliente”, como se dialogasse com Juçara, enquanto o violão faz a estruturação harmônica da canção.

Da mesma forma, Dandara e Paulo Monarco iniciam a canção pela fala, conduzida por Monarco. Mais uma vez, vemos que esse elemento se coloca como crucial para a realização da performance de “Trovoa”, independente do intérprete (o que pode ser observado nas versões de Maria Gadú e d’A banda mais bonita da cidade que preferimos não abordar nesse momento). Podemos dizer que a realização da performance em dupla coloca em cena um eu lírico duplicado e com vozes diferentes, o que desloca a percepção do ouvinte para outro ponto, diferente do estabelecido pela interpretação de Pereira. Com Dandara e Monarco, um violão faz o acompanhamento no nível da harmonia, ganhando destaque quando produz alguns efeitos sonoros, como as “cutucadas” no momento em que o verso “a fuligem me cutuca” é cantado, e nas duas últimas estrofes, quando junto com os vocais acrescenta intensidade à interpretação. Cabe ressaltar que diferente das demais performances, incluindo a original, a versão de Dandara e Monarco se encerra logo que a letra da

canção chega ao fim, um corte que pode surpreender ouvintes que já tenham conhecimento das versões anteriores.

Neste momento, creio, cabe fazer-me presente, dado que, para a realização deste texto, fui ouvinte, na medida do possível, o mais atento possível das versões, incluindo a de Pereira, com a qual já convivia há anos. Fui também um corpo em performance a cada reprodução da *playlist* com as canções enquanto andava pelas ruas, deitado em minha cama ou sentado ao computador, ouvindo pausando ouvindo... Devo confessar que mesmo todo esse processo ainda não me habilitou a cantar “Trovoa” “de primeira” e sim me deixa a certeza de que há mais camadas a serem exploradas (talvez uma análise graficamente mais elaborada do ritmo e da dicção em cada interpretação). Dificilmente um pesquisador escolhe lidar com um objeto que lhe seja totalmente estranho ou do qual ele não gosta. A escolha de “Trovoa” vem do fato de ela ser uma das minhas canções favoritas e, mesmo com a alta exposição a ela e às demais versões, creio que ela continuará tendo esse posto em minha memória afetiva; posso dizer, com Antonio Jardim, que

o sentido musical é estabelecido pela memória. É esta que, instituindo o memorável como acontecimento, permite disposição para o estabelecimento do sentido. A memória, por sua disposição à unidade, interliga os elementos musicais fazendo com que o sentido, isto é, o vigor da vigência do que a música é, seja estabelecido. Poderíamos mesmo dizer, inicialmente, ser a música uma arte da memória, quer dizer: uma arte em que a memória tenha (da

memória) própria realização. De um modo ou de outro se poderia dizer que toda a música é memória, ao mesmo tempo em que toda memória se não é música, é, pelo menos, musical¹⁸.

Como visto com Finnegan, uma performance sempre *está*. Ela reativa o passado no presente e também aponta para o futuro, num círculo de retroalimentação. Uma canção ouvida no rádio, por exemplo, atualiza a performance realizada em estúdio que já apontava para uma execução radiofônica. No entanto, esse encadeamento não retira da performance que *está* a possibilidade de ser considerada única na sua potência de acontecimento. No caso de versões, é possível que essas conexões sejam ainda mais estreitas, considerando que não se trata mais de uma suposta audição passiva - mesmo que os contextos para tais audições sejam infinitos. O ouvinte/intérprete torna-se agora um cocriador em performance. A performance inicial torna-se um ponto de partida (e de chegada) colaborativo/corroborativo. É possível que uma versão seja considerada por um ouvinte como sendo a versão primária (independente dos motivos para isso). No entanto, o que é patente é que esse ouvinte torna-se parte de um processo prolongado ao passado e ao futuro que acontece no ato performático quando ele, mesmo desconhecendo os caminhos pregressos e vindouros que ela enseja, “simplesmente” ouve uma canção.

¹⁸ Antonio Jardim. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.125.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

ANTOMARINI, Brunella. The Acoustical Prehistory of Poetry. In: *New Literary History* 35.3 (2004) 355-372.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*. Filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

TATIT, Luiz. Reciclagem das falas e musicalização. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Davino de Oliveira (orgs.) *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

TROVOADA: VERSOS E VERSÕES DE “TROVOA”, DE MAURÍCIO PEREIRA

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulins Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VOZ E CANÇÃO EM *THE SILMARILLION*, DE J. R. R. TOLKIEN

Rafael Silva Fouto

Quando se pensa na questão da canção e do potencial da voz dentro da perspectiva literária, o texto em prosa talvez não seja a primeira coisa que vem à mente. Entretanto, o viés da vocalização tem potencial de provocar uma nova maneira de se analisar até mesmo o campo dos romances, especialmente os romances de fantasia, que já se encontram muitas vezes às margens da crítica acadêmica. Em particular, a obra do escritor J. R. R. Tolkien se beneficia de uma análise focada na sonoridade e musicalidade, uma vez que esse autor dava particular importância para a língua e a maneira como esta soa. Tamanha era a importância dessa visão que Tolkien cunhou o termo *phonaesthetics*, referente ao prazer estético subjetivo contido na sonoridade particular de cada língua.

Dentro do mundo fantástico criado por Tolkien, o qual ele chamou de Arda, cada cultura utiliza-se de uma língua imaginária específica – muitas vezes baseada em línguas do mundo real – com tradições musicais próprias, representadas na forma de canções que são introduzidas como poesias ao longo de seus livros. Nesse sentido, as canções cantadas pelos

hobbits em *The Lord of the Rings*, por exemplo, remetem às canções populares inglesas do período vitoriano, enquanto as canções dos cavaleiros de Rohan, no mesmo livro, fazem referência à oralidade dos poemas medievais anglo-saxões; os grandes épicos dos elfos como *The Lay of Leithian*, por sua vez, trazem similaridades com os *lais* bretões do período medieval e as narrativas galesas. A singularidade da criação do autor se encontra, precisamente, na verossimilhança contida dentro de seu mundo secundário, em que,

Sustentando três linhas de invenção simultaneamente, Tolkien de uma vez só está escrevendo as canções e histórias, inventando uma série de bardos ou contadores de histórias para dar suporte atrás delas, e desenvolvendo as letras élficas [...] as quais as narrativas performadas oralmente por esses contadores podem e serão eventualmente escritas.¹

Desse modo, Tolkien recria, com base no mundo primário da realidade, todos os aspectos que dão sustentação para as narrativas orais e canções populares que formam a sua chamada sub-criação. Ainda assim, o elemento poético das obras do autor foi diversas vezes atacado por críticos por sua simplicidade ou, pelo contrário, por seu arcaísmo desnecessário, ignorando o caráter orgânico desses poemas

¹ “Sustaining three lines of invention simultaneously, Tolkien is at once writing the songs and stories, inventing a series of bards and storytellers to stand behind them, and devising the Elven letters [...] by which these tellers’ orally performed narratives can and will eventually come to be written down”. Verlyn Flieger. *Interrupted music: the making of Tolkien’s mythology*. Kent: Kent State University Press, 2005, p. 67. [tradução nossa]

enquanto pertencentes à tradição oral das culturas criadas por Tolkien.

A relevância da voz na perspectiva do autor não se limita, todavia, aos poemas trazidos ao longo de seus romances. Central para todo o *mythos* desenvolvido por Tolkien é o processo de criação musical de seu mundo, trazido em *The Silmarillion*. De maneira apropriada, o capítulo dessa criação é intitulado “Ainulindalë”, palavra em Quenya² que significa “Música dos Ainur”, seres angelicais na mitologia do autor. Com base nessa obra de Tolkien em particular, explanarei sobre as maneiras como o autor é capaz de representar o potencial da voz mesmo no formato do texto escrito, tendo por base o conceito de voz e vocalização como trazido, principalmente, por Adriana Cavarero, bem como a questão do ritmo e harmonia conforme compreendidos por Brunella Antomarini e Octavio Paz. Além desses, a problematização de Paul Zumthor em seu entendimento da oralidade presente em textos medievais é, também, de especial relevância para a compreensão do medievalismo contido na escrita de Tolkien.

Vozes como instrumentos no Ainulindalë

Adriana Cavarero, em sua seminal obra a respeito da pluralidade da voz, inicia sua análise filosófica com uma provocação ao pensamento logocêntrico e até aos estudos

² Uma das línguas élficas inventadas por Tolkien, baseada na fonética do finlandês.

linguísticos: a voz de quem fala é sempre diversa, independentemente de as palavras pronunciadas serem iguais e ditas na mesma sequência³. A especificidade e primariedade de cada voz, nessa perspectiva, é capaz de criar sentidos únicos no momento de sua exteriorização que vão além das palavras ou mesmo do *logos* da filosofia platônica, aspecto este interiorizado em sua essência e que passou por um processo de desvocalização ao longo do pensamento ocidental, em uma busca pela essência do conceito mental das coisas. Tendo essa noção como base, a gênese na obra de Tolkien recebe novos contornos:

And it came to pass that Ilúvatar called together all the Ainur and declared to them a mighty theme, unfolding to them things greater and more wonderful than he had yet revealed; and the glory of its beginning and the splendour of its end amazed the Ainur, so that they bowed before Ilúvatar and were silent.

Then Ilúvatar said to them: 'Of the theme that I have declared to you, I will now that ye make in harmony together a Great Music. And since I have kindled you with the Flame Imperishable, ye shall show forth your powers in adorning this theme, each with his own thoughts and devices, if he will. But I will sit and hearken, and be glad that through you great beauty has been wakened into song.'^{4 5}

³ Adriana Cavarero. *Voices plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011, p. 18.

⁴ J. R. R. Tolkien. *The Silmarillion*. New York: Mariner Books, 2001, p. 15. Utilizo-me das citações no original em inglês, uma vez que a sonoridade do texto se altera em tradução.

⁵ “E veio a acontecer que Ilúvatar convocou todos os Ainur e declarou a eles um tema poderoso, revelando-lhes coisas maiores e mais maravilhosas do que as que revelara

Ilúvatar, ou Eru Ilúvatar, é chamado de *The One* dentro do universo tolkieniano. Assume, assim, papel similar ao Uno neoplatônico, ou ao Deus judaico-cristão. Entretanto, de modo diferente à Bíblia, o mundo não se inicia com a *palavra*, mas sim com um *tema musical*; este é declarado, isto é, apenas se dá no momento da exteriorização vocal. Além de o universo poder ser criado por meio de uma “Grande Música”, esta não é realmente realizada por Ilúvatar sozinho: reforça a necessidade de cada Ainu (singular de Ainur) adornar o tema com sua voz, um fator contido no conceito da unicidade da voz conforme apontada por Adriana Cavarero. Caso fosse limitado à voz singular de Ilúvatar, o tema proposto não atingiria a beleza potencial das vozes plurais, razão pela qual Eru simplesmente indica que irá sentar e ouvir o despertar da beleza em canção. O texto de Tolkien reproduz a multiplicidade dessas vozes:

Then the voices of the Ainur, like unto harps and lutes, and pipes and trumpets, and viols and organs, and like unto countless choirs singing with words, began to fashion the theme of Ilúvatar to a great music; and a sound arose of

até então; e a glória de seu começo e o esplendor de seu fim deslumbraram os Ainur, de modo que eles se curvaram diante de Ilúvatar e ficaram em silêncio.

Então, Ilúvatar disse a eles: ‘Do tema que declarei a vós, desejo agora que façais, em harmonia e juntos, uma Grande Música. E, já que vos inflamei com a Imperecível Chama, mostrareis vossos poderes ao adornar esse tema, cada um com seus próprios pensamentos e desígnios, se desejar. Mas sentar-me-ei e escutarei e ficarei contente que através de vós grande beleza despertou em canção’”. Tradução de Reinaldo José Lopes. Doravante, todas as traduções de *The Silmarillion* para o português serão dele.

endless interchanging melodies woven in harmony that passed beyond hearing into the depths and into the heights, and the places of the dwelling of Ilúvatar were filled to overflowing, and the music and the echo of the music went out into the Void, and it was not void. Never since have the Ainur made any music like to this music, though it has been said that a greater still shall be made before Ilúvatar by the choirs of the Ainur and the Children of Ilúvatar after the end of days. Then the themes of Ilúvatar shall be played aright, and take Being in the moment of their utterance, for all shall then understand fully his intent in their part, and each shall know the comprehension of each, and Ilúvatar shall give to their thoughts the secret fire, being well pleased.^{6 7}

As vozes dos Ainur são trazidas como uma sinfonia de instrumentos diversos, representando o potencial da vocalização em criar ritmo por conta própria, sem mesmo a necessidade de qualquer acompanhamento instrumental específico. Nessa perspectiva, é relevante a repetição inicial de *like unto* no texto, indicando semelhança a determinados elementos, mas não igualdade a eles, que se estende também a

⁶ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 15-16.

⁷ “Então, as vozes dos Ainur, tal como harpas e alaúdes, e flautas e trombetas, e violas e órgãos, e tal como incontáveis corais cantando com palavras, começaram a moldar o tema de Ilúvatar em uma grande música; e um som se levantou de intermináveis melodias cambiantes tecidas em harmonia, que passou além da audição para as profundezas e para as alturas, e os lugares da habitação de Ilúvatar se encheram até transbordar, e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e ele não era mais vazio. Nunca, desde então, fizeram os Ainur música alguma semelhante a essa música, embora se diga que outra maior ainda há de ser feita diante de Ilúvatar pelos corais dos Ainur e dos Filhos de Ilúvatar depois do fim dos dias. Então os temas de Ilúvatar não de ser tocados com acerto, adquirindo Ser no momento de sua emissão, pois todos então não de entender plenamente o propósito dele em sua parte da música, e cada um há de conhecer a compreensão de cada um, e Ilúvatar há de dar a seus pensamentos o fogo secreto, comprazendo-se neles”.

uma analogia ao canto coral que se utiliza de palavras. Indica, dessa forma, que não apenas as vozes soam como uma orquestra sinfônica sem instrumentos, mas também como coros sem necessariamente o emprego de palavras para criar sentidos. Tolkien assinala, em concordância com Adriana Cavarero, a maneira como, “no registro da voz, ecoa a condição humana da unicidade. A voz mostra, além do mais, que tal condição é essencialmente relacional. A simples verdade do vocálico, anunciada pelas vozes sem a mediação da palavra, comunica os dados elementares da existência [...]”⁸. O caráter relacional dessas vozes é o que permite a criação da maior música já produzida, pois além do tema inicial dos Ainur, os coros dos filhos de Ilúvatar, isto é, a futura participação dos elfos e dos homens na música, criará um tema múltiplo por meio da harmonia de vozes entre seres divinos e mortais. Essa passagem dá à vocalização um caráter mítico e espiritual, capaz de alterar a própria estrutura do universo e preencher o vazio com som.

O autor reproduz a sonoridade do *Ainulindalë* utilizando-se primariamente da aliteração, um recurso poético típico da tradição oral dos antigos *scops* anglo-saxões, recurso esse que Tolkien conhecia intimamente por ser professor de inglês antigo em Oxford e um grande entusiasta da poesia nessa língua. Assim, nota-se a presença de diversos “and” no texto, ressoando como a batida de tambores, bem

⁸ Adriana Cavarero, 2011, p. 23.

como “countless choirs”, “that arose of endless interchanging melodies”⁹, proporcionando ritmo ao texto e levando-o a sair dos limites do formato escrito. O emprego dessa forma poética medieval em prosa torna o autor um herdeiro de uma tradição que remonta ao período de Alfredo O Grande e a qual, como aponta Paul Zumthor, tornou popular o uso da língua vulgar na escrita:

A língua vulgar aproveita-se de tal modo dessas experiências que, dois séculos mais tarde, o anglo-saxão será o primeiro idioma europeu a possuir (pela pena de Aelfric e de Wulfstan) uma prosa artística. Permanece sempre o fato de que o fator decisivo imediato da colocação por escrito foi a intenção seja de registrar um discurso previamente pronunciado, seja de preparar um texto destinado à leitura pública ou ao canto nesta ou naquela circunstância. A escrita era só uma parada provisória da voz.¹⁰

Assim, a presença desse recurso oral demonstra a influência da voz na escrita de Tolkien, e talvez até mesmo sua primazia. De modo parecido à prosa de Beda e de Aelfric, o autor parece pronunciar seu texto seguindo as normas da poesia oral, aproximando o canto narrativo a uma reprodução escrita da performance poética. Nesse sentido, não seria simplesmente o caso de Tolkien intencionalmente aplicar formas orais da poesia medieval em sua obra, e sim a própria oralidade da língua inglesa que ecoa e se amplia, com

⁹ Na poesia tradicional anglo-saxã, vogais podiam aliterar com qualquer outra vogal.

¹⁰ Paul Zumthor. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 121.

tendência natural à aliteração e ao jogo onomatopeico sonoro. Como ressalta Octavio Paz, o difícil é controlar a rima e o jorro de recursos poéticos que surgem naturalmente por meio do ritmo da língua, ritmo o qual é um imã atraindo a abundância verbal utilizada voluntariamente pelo poeta¹¹.

No entanto, possuindo *The Silmarillion* uma estrutura cosmológica que também remonta à Bíblia em formato e em linguagem, a aparição de uma voz dissonante em meio a esta canção primordial se torna esperada:

But now Ilúvatar sat and hearkened, and for a great while it seemed good to him, for in the music there were no flaws. But as the theme progressed, it came into the heart of Melkor to interweave matters of his own imagining that were not in accord with the theme of Ilúvatar, for he sought therein to increase the power and glory of the part assigned to himself. [...] Some of these thoughts he now wove into his music, and straightway discord arose about him, and many that sang nigh him grew despondent, and their thought was disturbed and their music faltered; but some began to attune their music to his rather than to the thought which they had at first. Then the discord of Melkor spread ever wider, and the melodies which had been heard before foundered in a sea of turbulent sound. But Ilúvatar sat and hearkened until it seemed that about his throne there was a raging storm, as of dark waters that made war one upon another in an endless wrath that would not be assuaged.^{12 13}

¹¹ Octavio Paz. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

¹² J. R. R. Tolkien, 2001, p. 16.

¹³ “Mas, então, Ilúvatar se sentou e escutou, e durante muito tempo lhe pareceu bom, pois na música não havia falhas. Mas, conforme o tema progredia, entrou no coração de Melkor o entretecer de matérias de seu próprio imaginar que não estavam acordes

A presença da voz discordante de Melkor, assim como Lúcifer na narrativa bíblica, afeta os desígnios de Ilúvatar enquanto compositor original da Grande Música. Sua alteração da composição gera *discord*, palavra utilizada pelo autor que merece atenção em seu sentido de desarmonia e dissonância: Melkor efetivamente rompe com o ritmo harmônico criado pelas diversas vozes dos Ainur, chacoalhando a calmaria sonora, isto é, a sobreposição polifônica das vozes que tornam difícil separá-las umas das outras. Como aponta Keith Jensen, “[e]m um coro, se todo mundo canta a mesma exata linha melódica, uma monofonia, a música soa a mesma. [...] O que adiciona interesse, o tempero se preferir, é o ato de um indivíduo em escolher cantar algo diferente dentro de uma comunidade de cantores, o que causa a dissonância”¹⁴. Por esse foco, a voz de Melkor permite compreender o caráter transeunte dos sons como

com o tema de Ilúvatar; pois ele buscava com isso aumentar o poder e a glória da parte designada a si próprio. [...] Alguns desses pensamentos ele, então, entreteceu em sua música, e de imediato surgiu o desacordo à volta dele, e muitos dos que cantavam a seu lado perderam ânimo, e seu pensamento foi perturbado, e sua música hesitou; mas alguns começaram a afinar sua música com a dele em vez de com o pensamento que tinham no início. Então o desacordo de Melkor se espalhou cada vez mais, e as melodias que tinham sido ouvidas antes afundaram em um mar de som turbulento. Mas Ilúvatar se sentou e escutou, até parecer que em torno de seu trono havia uma tempestade raivosa, como de águas escuras que fazem guerra umas às outras em uma fúria sem fim, que não quer ser abrandada”.

¹⁴ “In a choir, if everyone sings the exact same melodic line, a monophony, the music sounds the same [...] What adds interest, the spice if you will, is the act of an individual choosing to sing something different within a community of singers, which causes the dissonance”. Keith W. Jensen. Dissonance in the divine theme: the issue of free will in Tolkien’s *Silmarillion*. In: Bradford Lee Eden (org.). *Middle-earth minstrel: essays on music in Tolkien*. Jefferson: McFarland & Company, 2010, p 104. [tradução nossa]

eventos dinâmicos localizados no *dever*, e não no *ser*¹⁵, uma vez que altera a estaticidade que a Grande Música estava atingindo e a leva em direções não previstas pelo próprio Ilúvatar. O efeito dessa dissonância é representado, sinestésicamente, como um mar revolto de sons que cerca à maneira de uma tempestade o trono de Eru Ilúvatar, a voz de Melkor e seus aliados travando guerra por meio da sonoridade aliterativa da passagem, evocada na repetição dos sons iniciados em *w* – *water, war, wrath, would* – como o vai e vem do choque das ondas no mar. Tolkien replica, desse modo, sons dentro do que Brunella Antomarini indica ser a própria origem da linguagem, isto é, a harmonia contida na imitação de sons naturais, de onde é possível extrair a melodia e o ritmo¹⁶.

O conceito de uma guerra travada por meio de sons remonta, também, ao interesse e inspiração de Tolkien nas ideias trazidas pelo *Kalevala*¹⁷, obra contendo batalhas similares com base na voz, especialmente na forma do desafio enfrentado pelo grande mago e cantor Väinämöinen em seu duelo travado com Joukahainen:

The old Väinämöinen sang:
the lakes rippled, the earth shook
the copper mountains trembled

¹⁵ Adriana Cavarero, 2011.

¹⁶ Brunella Antomarini. The acoustical prehistory of poetry. *New literary history* 35.3, 2004, p. 355-372.

¹⁷ O épico nacional da Finlândia e da Carélia, composto por Elias Lönnrot no século XIX, com base no folclore e na mitologia sobreviventes nas tradições orais de ambas as regiões.

the sturdy boulders rumbled
the cliffs flew in two
the rocks cracked upon the shores.¹⁸

Tanto em *The Silmarillion* quanto no *Kalevala*, o canto é trazido como instrumento de poder capaz de moldar e modificar a própria realidade que circunda aqueles que se utilizam de todo o potencial da voz. Ainda que Melkor seja uma figura vilanesca enquanto Väinämöinen é apresentado como heroico, ambos compartilham aspectos do poder e da tragédia envolvidos na particularidade de suas vozes. Relevante também é o posicionamento da voz como aspecto criador ou rompedor da natureza em ambas as narrativas, já que tanto Väinämöinen como Joukahainen modificam a paisagem ao seu redor por meio dos sons de seus cantos, e os Ainur manifestam a própria existência dentro do vazio com sua Grande Música: “[b]ut when they were come into the Void, Ilúvatar said to them: ‘Behold your Music!’ And he showed to them a vision, giving to them sight where before was only hearing; and they saw a new World made visible before them, and it was globed amid the Void [...]”¹⁹ ²⁰. Cabe, nesse sentido, a ressalva da narrativa especificar a existência da audição precedendo a

¹⁸ Elias Lönnrot. *The Kalevala*. Tradução de Keith Bosley. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 30.

¹⁹ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 17.

²⁰ “Mas, quando entraram no Vazio, Ilúvatar disse a eles: ‘Eis vossa Música!’ E lhes mostrou uma visão, dando-lhes vista onde antes só havia audição: e observaram um novo Mundo que se tornara visível diante deles, e ele estava englobado em meio ao Vazio [...]”.

visão, movendo o tradicional foco imagético presente em muito do pensamento ocidental para a primordialidade da voz tanto no mito quanto na cultura humana.

Vozes perigosas e vozes femininas em Arda

A capacidade influenciadora da voz de Melkor, que atrai outros Ainur para sua canção, faz-se presente em outros momentos da narrativa. Após sua queda, aprisionamento e posterior libertação entre os Ainur que haviam descido até o mundo de Arda, Melkor rapidamente espalha discórdia entre aqueles que o escutam: “[w]hen he saw that many leaned towards him, Melkor would often walk among them, and amid his fair words others were woven, so subtly that many who heard them believed in recollection that they arose from their own thought”²¹ ²². Sua voz remete ao conceito do canto das sereias conforme analisado por Adriana Cavarero, isto é, a potência de usurpar a especialidade do *logos*, domínio masculino²³. Na Grande Música, Melkor rompe com o ser supremo de essência masculina (visto que Eru é referido usando o pronome *he*) ao alterar o desígnio de Eru Ilúvatar, isto

²¹ J. R. R. Tolkien, op. cit., p. 68.

²² “Quando via que muitos se inclinavam a ele, Melkor amiúde caminhava entre esses e, em meio às suas belas palavras, outras eram tecidas, tão sutilmente que muitos dos que as ouviam acreditavam, ao recordá-las, que tinham surgido de seu próprio pensamento”.

²³ Adriana Cavarero, 2011.

é, seu *logos*. Continua, então, a seduzir a todos com sua perigosa voz, como as sereias de Homero, que se utilizam

[...] de um *logos* um tanto particular, isto é, de um *logos* poético, narrativo, cantado e musical que conflita com o *logos* insonoro da filosofia. E, todavia, trata-se sempre de um *logos* no qual a dimensão vocal do canto acompanha a dimensão semântica que põe um saber em palavras. Tais dimensões, como Homero não cessa de enfatizar, têm ainda um caráter divino e extraordinário: a sua eficácia e extensão superam as capacidades humanas.²⁴

Ainda que Ilúvatar proponha e se comunique com uma música, é contra seu pensamento e intenção que Melkor se coloca, demonstrando as direções inesperadas que a canção pode tomar, ou seja, sua essência no devir. Simultaneamente, há um componente semântico na dimensão vocal de Melkor que permite a ele inserir, de maneira externa, sentidos que aqueles que o ouvem acreditam vir de seu próprio *logos* interno, desvocalizado. Ele atua em um caráter vocal divino tido como perigoso (e feminino em sua base) que o aproxima das sereias, sendo tão sedutor quanto elas.

Porém, após a completa queda de Melkor na narrativa, quando esse assume forma física permanente e passa a ser conhecido como Morgoth (“Tirano Sombrio”, em Sindarin²⁵), sua voz perde parte do efeito que possuía originalmente. Essa

²⁴ *Ibidem*, p. 132.

²⁵ Outra língua élfica criada por Tolkien, tendo por base a fonologia e morfologia do galês.

situação pode ser compreendida dentro de duas esferas: a primeira é que as diversas maneiras em que Morgoth foi punido ao longo da narrativa parcialmente lhe emudeceram, removendo o caráter sedutor de sua voz, que seria continuado apenas em um de seus servos, Sauron. A segunda possibilidade, mais tentadora, seria que a voz divina com potencial de assumir diversas corporeidades é corrompida na transição para um corpo final arruinado pelas trevas. Assim, Morgoth passaria por um processo de desvocalização de seu *logos* – pensando ainda dentro da análise de Adriana Cavarero –, que se torna puramente mental e visual. Concernente a essa perspectiva é a maneira como passa a ser uma ameaça na narrativa: um ser que se impõe com base em sua aparência e maquinações internas, raramente falando com seus inimigos, salvo quando extremamente necessário.

Sendo constituído por uma série de narrativas separadas que se unem progressivamente no tempo em um grande tema, *The Silmarillion* inclui diversas personagens cujas vozes complementam os princípios estabelecidos pela Grande Música dos Ainur. Dentre elas, a história envolvendo a elfa Lúthien Tinúviel (Lúthien “Rouxinol”) é talvez a mais representativa e relevante, especialmente no que concerne à questão do impacto da voz feminina dentro da visão de Tolkien:

There came a time near dawn on the eve of spring, and Lúthien danced upon a green hill; and suddenly she began to sing. Keen, heart-piercing was her song as the song of the

lark that rises from the gates of night and pours its voice among the dying stars, seeing the sun behind the walls of the world; and the song of Lúthien released the bonds of winter, and the frozen waters spoke, and flowers sprang from the cold earth where her feet had passed.^{26 27}

Novamente, percebe-se a relação entre canção e natureza na perspectiva tolkieniana, elemento esse que perpassa muitas de suas obras. A canção de Lúthien, todavia, possui uma conexão maior com o aspecto natural, tanto por sua origem élfica, estabelecida pelo autor como primariamente atada ao mundo físico e natural, como pela primordialidade de sua voz enquanto mulher. Adriana Cavarero, analisando a escrita de Hélène Cixous, menciona como “[o] ‘feminino’ está a indicar o canto, a música, o ritmo e, sobretudo, o imaginário ligado ao corpo materno que alude ao calor e à fluidez, ou seja, a toda uma constelação metafórica, evocatória do corpo da mãe”²⁸. A corporalidade do canto de Lúthien aliada à movimentação de sua dança literalmente aludem ao calor do corpo feminino materno ao afastar o inverno, como uma deusa da fertilidade dos tempos antigos, que traz consigo a primavera. Diretamente relacionada ao

²⁶ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 165.

²⁷ “Veio um momento próximo da aurora, na véspera de primavera, e Lúthien estava dançando sobre uma colina verdejante; e, de repente, ela começou a cantar. Pungente, de trespassar o coração era o canto dela, como o da cotovia que se ergue dos portões da noite e derrama sua voz em meio às estrelas moribundas, vendo o sol detrás das muralhas do mundo; e a canção de Lúthien soltou os grilhões do inverno, e as águas congeladas falaram, e flores brotaram da terra fria por onde os pés dela tinham passado”.

²⁸ Adriana Cavarero, 2011, p. 171.

mundo físico, sua vocalidade corporal faz com que a natureza, existente por si só fora da esfera logocêntrica dominada pelo pensamento conceitual, responda à sua presença também de maneira física. De tal modo isso é transposto que o texto não pode evitar de também representar essa sonoridade de seu canto, mais uma vez por meio da poesia aliterativa que irrompe dentro da prosa, alterando-a com os sussurros de diversos “s” (*spring, suddenly, sing, song, stars, seeing, sun*), como o assobio do canto do rouxinol do qual ela recebe seu apelido dentro da narrativa.

A maneira como Lúthien é descrita na narrativa a insere dentro de uma tradição popular relacionada a histórias de fadas que remete ao período medieval. Dessa maneira, como os *áes síde* da literatura medieval irlandesa e os *ælfas* anglo-saxônicos, seres sobrenaturais habitantes de um Outro Mundo paralelo a este mundo, há um glamour presente nos seus corpos e vozes que enfeitiçam aqueles que os ouvem. No caso dos *ælfas* dos anglo-saxões, que evoluirão para os *elves* do inglês moderno, esse glamour está particularmente relacionado à sensualidade e beleza do corpo outro, e de seu poder de controlar ou causar doenças sobre o corpo humano²⁹. Esse mesmo efeito aparece quando Beren, um mortal, observa Lúthien pela primeira vez: “[b]ut she vanished from his sight; and he became dumb, as one that is bound under a spell, and he strayed long in the woods, wild and wary as a beast, seeking

²⁹ Alaric Hall. *Elves in Anglo-Saxon England: matters of belief, health, gender and identity*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

for her”³⁰ ³¹. Beren se mostra, então, perdido como se tivesse sido enfeitiçado e, mais importante, emudecido. Há aqui uma reversão da noção feminina ideal dentro da lógica logocêntrica masculina como trazida por Adriana Cavarero, em que a mulher deveria ser apenas ouvinte muda passiva. Aqui é o homem que recai em silêncio, tornando-se *dumb*, ou seja, simultaneamente sem voz e sem conteúdo de pensamento intelectual: a presença de Lúthien e seu corpo que dança o “deslogofica”, invertendo a busca platônica do *logos* que visa a exclusão do corpo. Apenas a voz de Lúthien é capaz de libertá-lo do encantamento sob o qual ela própria o colocou, aspecto esse que, em nível simbólico, pode ser interpretado como uma revocalização desse *logos* que havia se extirpado da voz. A tradição oral, herdada da cultura popular desde muitos séculos, sobressai-se no mundo secundário de Tolkien em comparação a um mundo primário desencantado dos homens.

Continuando no medievalismo presente na narrativa do *Silmarillion*, cabe a consideração do elemento da voz como potencialidade mágica no canto tanto de Lúthien quanto de outro elfo, Finrod Felagund, relacionado de modo direto também ao Väinämöinen do *Kalevala*, abordado anteriormente. O embate sonoro de Finrod com Sauron, servo de Morgoth que viraria o vilão principal na obra mais famosa

³⁰ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 165.

³¹ “Mas desapareceu da vista dele; e Beren emudeceu, como alguém que é atado por um feitiço, e desgarrou-se por longo tempo nas matas, selvagem e arredio feito um bicho, a buscá-la”.

de Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, é de grande importância dentro da narrativa, visto que a obra intercala parte de outro texto poético do autor, intitulado *The Lay of Leithian*³²:

He chanted a song of wizardry,
 Of piercing, opening, of treachery,
 Revealing, uncovering, betraying.
 Then sudden Felagund there swaying
 Sang in answer a song of staying,
 Resisting, battling against power,
 Of secrets kept, strength like a tower,
 And trust unbroken, freedom, escape;
 Of changing and of shifting shape,
 Of snares eluded, broken traps,
 The prison opening, the chain that snaps.
 Backwards and forwards swayed their song.^{33 34}

Além da inspiração no folclore e poesia finlandesa, o autor demonstra aqui seu conhecimento da tradição oral dos países escandinavos, uma vez que tal conflito, diferentemente do elemento modificador da natureza contido na voz de Väinämöinen, mostra uma batalha de poder mágico no sentido mais estrito da palavra, trazendo semelhança à prática chamada *galdr* na terminologia nórdica medieval. Segundo

³² “A Balada de Leithian”, traduzida para o português por Ronald Kyrmsse em *Beren e Lúthien*, 2018.

³³ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 171.

³⁴ “A canção dele é de magia, /Perfura, abre, é aleivosia, /Revela, e descobre, e trai. /Por sua vez Felagund sai, /Entoa um canto que o distrai, /De resistência que não morre, /Secreto e forte como torre, /De livre fuga confiante, /Transformação, forma cambiante, /Rompe a armadilha e o cordão, /Quebra a cadeia, abre a prisão. /Num vai e vem oscila o canto”.

Johnni Langer³⁵, *galdr* era uma forma de encantamento comum não apenas à literatura nórdica, mas também à literatura anglo-saxônica sob a forma aparentada chamada de *galdor*; em ambos os casos, essas práticas mágicas eram utilizadas para curas, controle ambiental, malefícios, entre outros. Muito relevante para a discussão aqui trazida é a etimologia dessas palavras, as quais, como aponta Neil Price, estão relacionadas a uma forma de canto estridente – similar à própria palavra “encantamento” em português, que também leva o cantar como raiz –, e estão conectadas à poesia de modo tão profundo que possuem, na literatura islandesa, uma forma própria de métrica, chamada *galdralag*³⁶. O exemplo mais famoso dessa forma de encantamento cantado se encontra nos Eddas poéticas, no poema *Grógaldr*:

“This third one I will chant for you: if mighty rivers
threaten your life as they fall—
may Horn and Rud turn back towards hell
and always diminish up before you.

“This fourth one I will chant for you: if your enemies lie in wait
on the gallows-path,
may their spirits swerve into your keeping
and their minds turn to reconciliation.

“This fifth one I will chant for you: if a fetter is bound about
your limbs—

³⁵ Johnni Langer (org.). *Dicionário da mitologia nórdica: símbolo, mitos e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.

³⁶ Neil Price. *The Viking way: magic and mind in late iron age Scandinavia*. 2 ed. Oxford: Oxbow, 2019.

A loosing-spell I'll have called out
 over your calves so the manacle drops from your arms
 and the fetter from your feet.³⁷

Neste poema, Svipdag usa-se de necromancia para trazer sua mãe, Gróa, do túmulo, e pede que ela use diversos *galdr* para protegê-lo. A poesia medieval nórdica “enriqueceu-se de conotações dos valores mágicos que, aliás, eram ligados às runas; conotações que se referiam ao poder da voz que pronuncia a fórmula-inscrita”³⁸; se Gróa estava se utilizando de inscrições para enunciar seus cânticos mágicos o poema não deixa explícito, mas a relação do *galdr* com as runas é confirmada em outros textos que nos chegaram, como na *Bósa Saga*³⁹. A importância do canto na prática mágica dessa sociedade era tão influente que o mais famoso grimório de magia medieval islandesa, intitulado *Galdrabók*⁴⁰, do século XVII, demonstra o caráter abrangente que a palavra *galdr* passa a assumir no passar dos séculos, em que canto e magia se confundem etimologicamente dentro da sociedade islandesa.

Não se pode negar, nesse sentido, uma semelhança entre os *galdr* cantados por Gróa para garantir a proteção e liberdade de seu filho e a canção mágica de Finrod que objetiva o mesmo; até mesmo a métrica utilizada por Tolkien nesses

³⁷ Anônimo. *The poetic Edda*. Tradução de Carolyne Larrington. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 257.

³⁸ Paul Zumthor, 2001, p. 101.

³⁹ Johnni Langer, 2015.

⁴⁰ “Livro de Magia”, em tradução livre.

versos se inspira no *fornyrðislag*⁴¹ empregado pelos escaldos, a forma mais popular de poesia aliterativa na Escandinávia medieval, muito presente inclusive em pedras rúnicas. Os versos curtos, com duas palavras que aliteram entre si em cada linha, estabelecem uma forma de sonoridade indutiva de um duelo intenso, reforçado pela presença de palavras isoladas entre pausas, como golpes ferozes sendo enunciados entre os adversários. Esse tipo de uso da poesia com um intento que vai além da leitura silenciosa do texto busca desenvolver um ritmo dramático no combate entre Finrod e Sauron, em que,

[...] por meio da recitação poética, harmonizamos o ritmo com uma modulação contínua, melódica da voz, e o resultado é o “sentimento” de uma composição. As palavras que gradualmente começam a dar nomes às coisas, nomes, na verdade, para cada uma das coisas, resultam integralmente em uma grande improvisação e superabundância.⁴²

Nesse embate, cada tipo de composição mágica cantada pelos personagens evoca uma ação verbal, de modo que ambos podem ser descritos como cantando o sentimento do verbo para a realidade, seja o perfurar e trair ou o resistir e permanecer, improvisando conforme os verbos são dados nas

⁴¹ “Caminho das palavras antigas”, em tradução livre.

⁴² “[...] by means of poetic recitation, we harmonize rhythm with a continual, melodic modulation of the voice, and the result is the ‘feeling’ of a composition. The words that gradually begin to give names to things, names, in fact, for every single thing, fully result in a great improvisation and superabundance”. Brunella Antomarini, 2004, p. 360. [tradução nossa]

trocas entre cantos. Dessa forma, essas canções que transformam as palavras em realidade são onde se encontra o cerne do potencial mágico da voz em muitos momentos das obras de Tolkien.

Além de Finrod, há outro momento em que o canto possui propriedades mágicas em *The Silmarillion*, novamente envolvendo a elfa Lúthien, quando essa resgata Beren da torre em que Sauron o havia aprisionado:

In that hour Lúthien came, and standing upon the bridge that led to Sauron's isle she sang a song that no walls of stone could hinder. Beren heard, and he thought that he dreamed; for the stars shone above him, and in the trees nightingales were singing. And in answer he sang a song of challenge that he had made in praise of the Seven Stars, the Sickle of the Valar that Varda hung above the North as a sign for the fall of Morgoth.^{43 44}

É relevante nesse sentido a diferença entre as canções de Lúthien e de Finrod. Apesar de ambos serem elfos na narrativa, e, portanto, relacionados à própria corporalidade do mundo e da natureza de Arda, apenas a canção de Lúthien engatilha alterações no meio ambiente, com as estrelas e os rouxinóis respondendo à sua voz. Nesse sentido, tem-se uma

⁴³ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 174.

⁴⁴ “Naquela hora, Lúthien chegou e, postando-se na ponte que levava à ilha de Sauron, cantou uma canção que nenhuma muralha de pedra podia barrar. Beren escutou e pensou que sonhava; pois as estrelas brilhavam acima dele, e, nas árvores, rouxinóis estavam cantando. E, em resposta, ele cantou uma canção de desafio que fizera em louvor às Sete Estrelas, a Foíce dos Valar que Varda alçara acima do Norte como um sinal da queda de Morgoth. Então toda força o deixou, e ele caiu na escuridão”.

vez mais um contato da mitologia do autor com o medieval e o papel de mulheres sobrenaturais dentro de diversas narrativas orais desse período, especialmente com o Outro Mundo da literatura irlandesa. Entretanto, ao contrário do *galdr* nórdico, elemento esse que provavelmente existiu enquanto prática mágica cotidiana dessa sociedade, as canções mágicas praticadas pelas mulheres dos *áes síde*⁴⁵ ou *Tuatha Dé*⁴⁶ existem principalmente dentro da realidade mitológica e literária. Independente desse âmbito, esse Outro Povo ainda se mostra conectado – tal como os elfos de Tolkien – com a materialidade da paisagem irlandesa, pois suas habitações se encontrariam dentro das colinas do país, ou em suas ilhas ocidentais⁴⁷.

Assim, por exemplo, uma mulher feérica é capaz de colocar toda a tripulação de Máel Dúin para dormir com sua canção no conto *Immram Maile Dúin*⁴⁸, enquanto Bran também adormece graças ao canto saído de um galho mágico deixado por uma mulher dos *aes síde* em *Immram Brain*⁴⁹. Elementos dessa natureza estão presentes em diversos contos e poemas provindos da Irlanda medieval, demonstrando que o poder vocal de Lúthien se insere em uma tradição de cunho originalmente oral que se estende por séculos. Dessa forma, a elfa demonstra uma habilidade musical idêntica a essas

⁴⁵ Irlandês antigo significando “povo dos montes tumulares”, em tradução livre.

⁴⁶ Irlandês antigo significando “Tribu dos deuses”, em tradução livre.

⁴⁷ John T. Koch. *Celtic culture: a historical encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

⁴⁸ “A Viagem de Máel Dúin”, em tradução livre.

⁴⁹ “A Viagem de Bran”, em tradução livre.

mulheres da mitologia irlandesa ao se encontrar posteriormente na fortaleza de Morgoth, onde ela “[...] began a song of such surpassing loveliness, and of such blinding power, that he listened perforce; and a blindness came upon him, as his eyes roamed to and fro, seeking her. All his court were cast down in slumber [...]”⁵⁰ ⁵¹. Há um perigo contido na voz de Lúthien, uma atração irresistível como o canto da sereia, mas de um modo diferenciado, pois sua voz não convida quem escuta para a morte, mas sim para a alteridade. Assim, nem Beren, nem Sauron e nem Morgoth são consumidos por sua canção, sendo, na verdade, encantados por ela, como é o caso de tantas mulheres sobrenaturais nas literaturas medievais e no folclore de vários países europeus. A perda da identidade, do autocontrole e do próprio poder (ou *logos*) masculino está contido no potencial mágico desse canto feminino sobrenatural, que retoma inversamente – no sentido de ser benevolente na figura de Lúthien – a ansiedade causada pela voz de Melkor no princípio dos tempos.

Considerações finais: voz e mito em Tolkien

Conforme compreende Octavio Paz, “o mito [...] contém a vida humana na sua totalidade: por meio do ritmo ele

⁵⁰ J. R. R. Tolkien, 2001, p. 180-181.

⁵¹ “[...] começou uma canção de doçura tão suprema e de poder tão cegante que lhe era forçoso escutar; e sobreveio a ele uma cegueira, enquanto seus olhos iam de cá para lá à procura dela. Toda a corte de Morgoth foi derrubada pelo sono [...]”.

atualiza um passado arquetípico, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar no presente⁵². Ao criar uma mitologia própria, Tolkien estabelece um ritmo que traz de volta elementos do passado, mas de maneira a atualizá-los para uma nova realidade que atende a seus próprios gostos. Dessa forma, elementos mitológicos bíblicos, finlandeses, anglo-saxônicos, nórdicos e irlandeses aparecem, todos, de um modo ou de outro no mundo secundário criado pelo autor, com base no grande conhecimento filológico que Tolkien possuía desses campos. Todavia, com base na análise aqui apresentada de sua principal obra cosmológica desse mundo – *The Silmarillion* – nota-se que o fio unificador dessas várias inspirações de diferentes origens é a música e a canção, e o potencial da voz em criar, modificar e destruir a estrutura do mundo de Arda.

Levando em consideração a primordialidade da voz com base no pensamento de Adriana Cavarero, foi possível verificar o aspecto relacional e múltiplo da voz na escrita do autor, em que cada um dos Ainur adiciona um elemento criador próprio ao mundo de Arda ao se inserir na Grande Música proposta por Eru Ilúvatar. As personagens Melkor, Lúthien, Finrod e Sauron, ainda que operando em lados opostos da narrativa, trazem cada uma sua contribuição para a grande sinfonia cosmogônica original, atualizando por meio de suas vozes e performances o processo criador – ou

⁵² Octavio Paz, 2012, p. 69.

destruidor. Em sua aparente desarmonia contribuem para o ritmo de um mundo sempre a cantar, carregando consigo parte do rompimento de um *logos* internalizado, individualista e desvocalizado. Apenas por meio de suas performances, isto é, da exteriorização na forma do canto, comunicam suas mentes e alteram o mundo ao seu redor.

Tolkien resgata em sua chamada sub-criação o aspecto oral presente nos diversos textos sobre os quais se debruçava enquanto professor de filologia em Oxford, que é a ideia que Paul Zumthor chama de *vocalidade*, a historicidade contida em uma voz, que se manifesta em seu uso⁵³, fazendo-se presente nos diversos manuscritos sobreviventes da Europa medieval, e muitas vezes ignorada em prol da palavra escrita. Contrariamente a essa perspectiva do escrito sem voz, Tolkien escreve sua prosa de modo a poetizá-la, algo apropriado já que, “[d]o ponto de vista histórico, o verso vem antes da prosa, e a prosa *revira* o verso”⁵⁴. Este elemento poético e vocal se apresenta não apenas no romance aqui analisado, mas em toda sua obra, que com frequência intercala prosa e poesia, revivendo um estilo de escrita também medieval em seu cerne, já que essa intercalação ocorre também nas sagas nórdicas visando a performance oral. Pensar a escrita de Tolkien, dessa forma, é pensar também uma sonoridade, ao ponto que Verlyn Flieger iguala *The Silmarillion* à Grande Música do próprio autor, uma “[...] canção nunca acabada, frequentemente

⁵³ Paul Zumthor, 2001.

⁵⁴ Adriana Cavarero, 2011, p. 166.

interrompida, e de muitas vozes da história da Terra-média”⁵⁵, uma sinfonia em seu escopo, “completa” apenas no sentido de ter tido suas partes unidas pelas mãos do filho de Tolkien, Christopher Tolkien. *The Silmarillion* é tanto no aspecto extratextual quanto intratextual uma composição semiacabada, potencial a ser vocalizado.

Cabe nessa perspectiva uma última observação, concernente ao próprio fazer literário dentro dos limites do texto escrito. Ainda que diferente da canção em sua materialidade, pois o texto uma vez impresso já possui uma existência em formato final, enquanto a canção depende, segundo Tereza Virginia de Almeida⁵⁶, de sua performance para realmente existir, *The Silmarillion* permite também o suporte vocal para o seu existir. A dificuldade dos estudos literários em considerar o papel essencial da voz em seu campo demonstra os limites da análise silenciosa, a desvocalização do texto impresso, mesmo quando esse resiste a essa mudez privilegiada pelos princípios logocêntricos ocidentais. *The Silmarillion* é uma narrativa mitológica a respeito do poder da canção e com formas musicais em sua textualidade aparentemente silenciosa. Ao se ignorarem os diversos recursos vocais empregados por Tolkien e indicados pelos temas de sua narrativa, especialmente a riqueza de elementos

⁵⁵ “[...] many-voiced, often interrupted, never finished song of the history of Middle-earth”. Verlyn Flieger, 2005, p. XIII. [tradução nossa]

⁵⁶ Tereza Virginia de Almeida. A voz como provocação aos estudos literários. In: *Outra travessia*, n.11. Literatura e música. Florianópolis, UFSC, 2011.

poéticos contidos na prosa que instigam uma performance oral, perde-se boa parte do princípio que move o próprio mundo criado pelo autor: a Grande Música.

Referências

- ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. In: *Outra travessia*, n.11. Literatura e música. Florianópolis, UFSC, 2011.
- Anônimo. *The poetic Edda*. Tradução de Carolyne Larrington. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- ANTOMARINI, Brunella. The acoustical prehistory of poetry. *New literary history*, n. 35, vol. 3, 2004, pp. 355-372.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte, UFMG, 2011.
- FLIEGER, Verlyn. *Interrupted music: the making of Tolkien's mythology*. Kent: Kent State University Press, 2005.
- HALL, Alaric. *Elves in Anglo-Saxon England: matters of belief, health, gender and identity*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- JENSEN, Keith W. Dissonance in the divine theme: the issue of free will in Tolkien's *Silmarillion*. In: Bradford Lee Eden (org.). *Middle-earth minstrel: essays on music in Tolkien*. Jefferson: McFarland & Company, 2010.
- KOCH, John T. *Celtic culture: a historical encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

LANGER, Johnni (Org.). *Dicionário da mitologia nórdica: símbolo, mitos e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.

LÖNNROT, Elias. *The Kalevala*. Tradução de Keith Bosley. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac & Naif, 2012.

PRICE, Neil. *The Viking way: magic and mind in late iron age Scandinavia*. 2 ed. Oxford: Oxbow, 2019.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Silmarillion*. New York: Mariner Books, 2001.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

A PERFORMANCE NA CANÇÃO ORAL EM KIKONGO

Nsimba José

Introdução

O presente estudo tem por objetivo analisar o processo enunciativo e receptivo das canções orais cantadas em kikongo, língua transnacional de matriz bantu falada em países como Angola, República Democrática do Congo e República do Congo. Esse processo tem como pano de fundo a performance, visibilizada através de elementos como voz, escuta e corpos nos lugares de convivência. Tendo em atenção o seu ângulo de incidência, tomamos como referencial teórico estudos de autores que se debruçam sobre o assunto, visando explicar os aspectos que envolvem o ritual performativo realizado por mulheres no Município do Kuimba (Zaire), mais concretamente no rio Kwilu, local onde as canções foram coletadas, no primeiro semestre de 2021¹. Desse modo, para a argumentação desta pesquisa, na parte inicial, destacamos a caracterização do Município do Kuimba, focalizando, dentre

¹ A coleta e a tradução (livre) das canções foram feitas pelo autor.

outros, os aspectos político-administrativos e socioeconômicos.

A seguir, com vista a elucidar alguns aspectos culturais, abordamos os textos orais em kikongo, e, na parte final, maior ênfase recai para a performance em *nkunga mya maza*, termo genérico que designa as canções cantadas por mulheres nos rios.

Breve caracterização do Kuimba

Angola é um país da África subsariana, composta por 18 províncias, sendo que uma delas é Zaire, que tem seis municípios, designadamente: Mbanza Congo (capital), Soyo, Noqui, Nzeto, Tomboco e Kuimba. Este último possui as seguintes comunas: Comuna Sede, Buela, Luvaka e Serra de Kanda. Com uma extensão de 3.489 km² correspondendo a 8% do total da província, faz fronteira com a República Democrática do Congo (RDC) a norte; a leste e sul, com os municípios de Maquela do Zombo, Bembe e Songo da Província do Uige; e a oeste, com o município de Mbanza Congo. O município possui um clima tropical caracterizado por duas estações, sendo uma quente ou chuvosa, que se estende entre novembro e maio. A outra, mais fria (vulgo cacimbo, em Angola), se observa entre junho e outubro. Por outro lado, é importante ressaltar que essa localidade é repartida pelas bacias hidrográficas dos rios Mbridge e Zaire. Ao contrário das comunas de Buela e Luvaka, que se inserem

totalmente na área abrangida pela bacia do rio Zaire, as comunas do Kuimba e de Serra de Kanda incluem-se nas bacias hidrográficas dos rios Mbridge e Zaire. A rede hidrográfica do município é densa e apesar de se firmar predominantemente em solos calcários – mais propensos à infiltração em profundidade da água –, os cursos de água são na sua maioria de carácter permanente, observando-se caudais bastante significativos associados aos principais rios, dos quais se destacam os rios Mbridge, Lufunde, Luhango, Mfulezi e Luvo. Embora o rio Zaire não se desenvolva no município em referência, três dos seus afluentes – os rios Luvo, Luhango e Kwilu² – apresentam parte do seu percurso em território municipal.

Em termos demográficos, Kuimba possui uma população estimada em 69.194 habitantes, sendo 34.706 homens e 34.488 mulheres, o que representa 12% do total da população da província³. A maior parte da população dessa região, que é do grupo kongo, dedica-se a atividades como comércio, pesca e agricultura. Os produtos agrícolas mais

² A nascente do Rio Kwilu está na Comuna da Serra de Kanda, no Município do Kuimba. Esse rio flui para o norte através da Província do Bandundu (RDC), onde se junta ao Rio Kwango, pouco antes deste fluxo entrar no Rio Kassai, conforme se pode ler em: https://ao.wikiz.wiki/wiki/Kwilu_River.

³ Os dados constam do Relatório Anual de 2020 da Administração Municipal do Kuimba.

cultivados são: mandioca, banana, abacaxi, amendoim, feijão, repolho, quiabo, ervilha, couve e diversas espécies de batatas⁴.

Das manifestações culturais

A vasta região habitada pelos bakongo, como qualquer outra, é caracterizada, entre outros aspectos, por práticas sociodiscursivas, envolvendo, em diversas condições de produção, os textos de natureza oral nos mais variados espaços de convivência. Quer isto dizer que pessoas de várias idades, conforme as exigências do contexto, recorrem à sua memória para proferirem os referidos textos, utilizados para fins diversos, como advogar uma tese, recrear, persuadir, aconselhar ou repudiar alguém etc. É importante sublinhar que a sua enunciação não se restringe ao uso oral nas comunidades, visto que, enquanto artefatos culturais, sempre estiveram em trânsito, daí o fato de serem veiculados em outros meios de difusão, como escrita, tambores, escultura e plataformas digitais. Segundo Fonseca, na região kongo de Angola, predominam as seguintes formas textuais⁵:

1. *Ingana* – constituído pelos provérbios;

⁴ Segundo o referido Relatório, existem muitas famílias que praticam a agricultura em solos de aluviões de forma temporária em época que os caudais dos rios estão baixos, e isso implica ter moradias temporárias nos campos agrícolas.

⁵ António Fonseca. *Sobre os kikongo de Angola*, Lisboa: Edições 70, 1989, p. 85 - 87.

2. *Insinsi, nsonga, insamuna ou savu* – gênero literário constituído pelas histórias de ficção, nas quais se destacam os contos e as fábulas;
3. *Kimona mesu* – constituído pelas histórias consideradas verdadeiras, nas quais estão presentes as relações entre vivos e mortos e as práticas feitichistas;
4. *Ingunga* – as adivinhas constituem este gênero. Possuem uma natureza essencialmente dialógica, pois apresentam uma pergunta seguida por uma resposta, cujo objetivo principal é o desvendar do enigma, que está contido na primeira (elemento descritivo) de modo cifrado, por parte da pessoa desafiada;
5. *Nkunga ou mbembu* – aqui encontramos as canções. Estão presentes em todos os momentos da vida, seja na alegria, seja na tristeza;
6. *Nsamu* – é um gênero que consiste em transmitir um recado, um convite ou uma notícia;
7. *Kimpanga* – abrange todos os jogos e brincadeiras infantis;
8. *Mvila* – a narrativa de genealogia constitui este gênero literário oral. Normalmente este tipo de texto é relatado pelos mais velhos;
9. *Mambu* – é um gênero considerado como híbrido. Surge como amálgama de diversos textos, particularmente *mvila* e *nkunga*.

Esses e outros textos de circulação oral refletem os aspectos vivenciados pela sociedade, o que implica dizer que se relacionam com a vida. Relativamente a esse assunto, Altuna lembra-nos que, em África, a tradição oral está longe de ser vista exclusivamente como principal fonte de comunicação cultural. Ela é, em si, uma cultura própria, na medida em que

abarca todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações dos homens⁶.

Portanto, não só relata, mas ensina e discorre sobre a vida, tendo como suporte a oralidade e todo um vasto universo pictórico, que se configuram como elementos em que se arquivam e se veiculam a sabedoria e o conhecimento de geração em geração.

Citado por Altuna, Evans-Pritchard lembra-nos de que não há acontecimento importante, não há qualquer ocupação ocasional ou profissional, nem sequer a mais simples diversão, que não seja assinalada e celebrada com expressões rítmicas e melódicas.⁷ Diante do exposto, entende-se que nas sociedades africanas todos os momentos da vida são marcados por atividades, e estas são acompanhadas por práticas sociodiscursivas, envolvendo, como não poderia deixar de ser, expressões estéticas e simbólicas associadas aos rituais performativos de natureza diversa.

No caso da região kongo, os vários momentos da vida são marcados por textos orais como *kingana* (provérbio), *savu* (conto), e *nkunga* (canção), apenas para citar alguns. Nessa região, dentre outras espécies de textos cantados, há uma variedade de canções, sendo que algumas são entoadas nos momentos de entronização de autoridades políticas, celebração de nascimento de crianças gêmeas, óbito, festas,

⁶ Raul Ruiz de Asúa Altuna. *Cultura tradicional bantu*. 2a ed. Luanda: Paulinas, 2014. p. 38.

⁷ *Ibidem*, p. 43.

recreação e iniciação masculina e feminina. As canções cantadas nos rios, por mulheres, no geral, refletem o seu dia-a-dia como um todo. “Com os cânticos ironizam, ridicularizam, sonham, libertam-se, improvisam, transmitem, trabalham, passeiam e amam”.⁸

Seguindo essa linha argumentativa, é perceptível que há, na tradição oral expressa em kikongo, todo um sistema semiótico elaborado pela oralidade, ocupando um lugar de extrema importância no cotidiano e nas manifestações mágico-religiosas e artísticas.

Nkunga mya maza

A expressão *nkunga mya maza* designa uma espécie de canções entoadas nos rios, por mulheres de várias idades, sobretudo nas primeiras horas do dia, quando realizam atividades domésticas (lavar a roupa, a louça etc.), profissionais (colocar a mandioca no rio para, depois de amolecer, secar à luz do sol para, por fim, ser moído para se obter a farinha de mandioca) e lúdicas (cantar e brincar).

É importante explicar que na região kongo, particularmente nos meios rurais, como é o caso do Município do Kuimba, pessoas de sexos biológicos opostos, por imperativos culturais, são proibidas de se banhar no mesmo

⁸ Ibidem, p. 43.

lugar, o que leva a que os homens, por exemplo, ocupem a parte de cima de um rio, conhecido como *zulu*.

Segundo interlocutores (as) locais, os homens, no geral, acorrem aos rios para banhar-se; ao contrário, as mulheres, para além de banhar-se, fazem outros trabalhos, como lavar a louça e a roupa, o que faz com que elas ocupem a parte de baixo de um rio, que se chama *yanda*.

Como se pode imaginar, elas não podem se fixar na parte de cima, sob o risco de a sujidade da roupa e da louça, por exemplo, seguir o curso da água, impossibilitando as outras pessoas na zona de baixo a realizarem as suas atividades. Conforme se afirmou anteriormente, é nos rios, enquanto espaços de convivência, que as mulheres (*performers*) de várias idades se reúnem para trabalhar, banhar, brincar e cantar. As suas canções, como artefatos culturais vocalizados, articulam tanto elementos linguísticos quanto musicais, o que lhes confere um vasto fluxo de sonoridades evidenciadas pela voz e pelo tambor.

Com os membros superiores do corpo inclinados para a correnteza da água do rio, as mulheres cantam diversas canções (estruturalmente curtas), ao mesmo tempo em que executam uma variedade de movimentos com as suas mãos, que consistem em bater na água, de cima para baixo e vice-versa, produzindo diversos sons. Nesse sentido, o rio possui valor bidimensional, sendo, por um lado, palco, e, por outro, tambor, que se chama *kinkubu*. Os sons decorrentes dos movimentos executados pelas mãos das *performers* na água

podem ser descritos como agudos e graves, podendo, às vezes, aglutinar-se e variar de intensidade, de acordo com o teor de cada canção.

É importante salientar a dimensão semântica desse tambor, visto que para além de ser uma ressonância acústica e rítmica, é fonte de mensagens em si impregnadas. Isto reforça a nossa visão em relação ao tambor como suporte, que “[...] no seu estado de cognição desenvolvida, tornou-se o *tambor falante*”.⁹

Exemplos não faltam. Há uma performance digna de realce, na qual as cantoras, no rio Kwilu, tocam o *kinkubu* sem sequer dizer palavra alguma. À medida que tocam, ouve-se intensamente um som designado *nsombokila* (percevejo), que é transmitido e percebido pelo som rítmico e harmônico do referido tambor. A cadência resultante da intensidade rítmica e melódica implica, no fundo, a amplificação da palavra ou da holófrase sonorizada, transmitida e percebida no momento de sua produção.

Assim como acontece com outros *tambores falantes*, como é o caso do *cyóndo*¹⁰, o *kinkubu* recompensa a ausência da palavra articulada pela boca pela amplificação do som emitido,

⁹ Femi Osofisan. O tambor nostálgico: literatura oral e as possibilidades da poesia moderna. In: *O Resgate das Ciências Humanas e das Humanidades através de Perspectivas Africanas*. LAUER, Helen e ANYIDOHU, Kofi (Org.), Brasília: FUNAG, 2016, p.2202.

¹⁰ Segundo Calvet, é um tambor de madeira utilizado entre os Baluba, no sudeste da República Democrática do Congo, para a transmissão de mensagens, graças ao que se considera *linguagens dos tambores*. Cf. Louis-Jean Calvet. *Tradição oral & tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

levando o ouvido a captar, através da audição, a palavra da qual emerge. A respeito desta questão, Calvet explica o seguinte:

Assim, o que se pode emitir com o tambor corresponde ao que os linguistas chamam de o "suprasegmental". Isso quer dizer que não se pode, é claro, emitir sílabas (consoantes e vogais) com o tambor, mas sim as características de duração e de tons dessas sílabas.¹¹

Apesar disso, acreditamos que as análises espectrográficas, por possibilitarem a investigação dos sons através de abordagens que lidam com parâmetros físicos e psicoacústicos, são capazes de ampliar a nossa visão sobre a relação entre os tons que inevitavelmente vão remeter às palavras articuladas. Esse tipo de análise nos ajuda a entender possíveis correspondências entre as sílabas da língua e o número de batidas do tambor, haja vista o caso de os(as) percussionistas poderem orientar sílabas, tons lexicais e processos tonais com o *tambor falante*.

O som *nsombokila*, de que se falou anteriormente, pelo que sabemos – isto é, tendo em conta o nosso conhecimento acerca das tradições orais em África e o seu permanente tráfego nos diversos espaços socioculturais –, provém de uma narrativa cantada em lingala, com ou sem recurso ao tambor, embora, no rio kwilu, tenha sido acompanhado do *kinkubu*, como se pode observar:

¹¹ Louis-Jean Calvet, 2011, p. 48.

*moyaka akimi nsombokila*¹²

Nesse sentido, a palavra, na esfera acústica, constrói-se como correlata da voz da percussão, por assim dizer. A partir desses elementos pode-se, sem hesitar, afirmar, seguindo Osofisan, que o tambor africano também foi e continua sendo, essencialmente, um ícone; uma reunião sensorial de espaço e gesto, de dança, imagem e música, de aspirações individuais e comunitárias¹³. Na verdade, “[...] a relevância original do tambor está na sua incorporação simbólica dos padrões existentes de fenômenos sociais e cosmogônicos, na sua abrangência como metáfora para a definição própria da comunidade no tempo e no espaço”.¹⁴

¹² “Moyaka fugiu o percevejo” (tradução livre do autor). É uma canção de escárnio. As pessoas se servem dela para zombar os nativos do grupo Yaka, tidos como gente atrasada. Linguisticamente, *moyaka* é o singular de *Bayaka*, que é um grupo étnico que habita o sudoeste da República Democrática do Congo (RDC) e o norte de Angola, sobretudo as regiões de Cuango e Alto Zaza, no município do Kimbele, província do Uige. Segundo relatos orais e escritos sobre a história recente desse povo, apesar da sua histórica organização sociopolítica e econômica, tornou-se vítima da difamação inventada e difundida pelas autoridades coloniais belgas que enfrentaram inúmeras dificuldades em se estabelecerem no seu território. Essa campanha difamatória legitimou narrativas segundo as quais os Bayaka eram insurretos e selvagens, porque não aceitavam os valores da civilização ocidental. Foi a partir desse tipo de narrativa que surgiram os estereótipos para catalogá-los, especialmente em Kinshasa, capital da RDC, como desumanos. Em Angola, por exemplo, mais concretamente nas províncias do norte, angolanos(as) falantes de lingala têm, igualmente, o moyaka como objeto de censura. Nesse sentido, tratar alguém por moyaka é mesmo que dizer “sujo”, “inculto” ou “bárbaro”.

¹³ Femi Osofisan, 2016.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2202-2203.

Figura 1 - Performers cantando e tocando kinkubu, no Rio Kwilu



Fonte: do autor (2020).

Por outro lado, o rio configura-se como palco, ou seja, espaço cênico em que a teatralidade é, então, da ordem da enunciação e da percepção, envolvendo, como não poderia deixar de ser, corpos presentes. Aqui, “a relação que liga todos os participantes da obra não é nem metafórica nem virtual. Ela é, em todas as ocasiões, real e literal; pode conduzir até a uma transferência de papéis”.¹⁵

Ao se falar de corpo, não se descarta a possibilidade de este ser pensado na perspectiva da performance, que agrega materialidades, como a voz e todas as suas potencialidades sonoras sob o signo da acentuação, da duração e do timbre. Apesar da multiplicidade de ângulos a partir dos quais se

¹⁵ Paul Zumthor. *A letra e a voz – A literatura medieval*. São Paulo: Companhia de Letras, 1993, p.228.

teoriza a performance, no uso mais geral, como sublinha Paul Zumthor, se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual.

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância), a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo.¹⁶

É nessa perspectiva que estamos pensando a performance, como um ato que pode também ser entendido em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas, como sinaliza Schechner.¹⁷ Aqui, o corpo está ligado ao tempo e ao espaço. Nesse sentido, para contextualizar, o rio é o lugar cênico. Para que a teatralidade ocorra nele, é necessária, como tem sido, a sua identificação, pelo espectador-ouvinte, como um outro espaço. Entendemos que as *performers* têm uma percepção plural do rio, na medida em que este não representa apenas o espaço de convivência, mas também o lugar cênico. Isso leva-nos a ampliar a percepção em relação a esse espaço, uma vez que, ao passar da ordem social para a simbólica, está implicada a sua semiotização, abarcando expressões artísticas com um fundo sócio-histórico e mágico-religioso, evidenciadas pelas

¹⁶ Idem. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 41.

¹⁷ Richard Schechner. *O que é performance?* Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº 12, 2003, p. 26.

performers. Dentre outras, destacamos uma canção que problematiza a relação entre mulheres de um polígamo.

*Katunwaniko, mbanda. Katunwaniko
Kadi longa lwa nsaki itunyanina?
Katunwaniko, mbandé¹⁸*

Essa canção sinaliza o apelo que uma mulher faz a outra esposa do seu marido (polígamo), demonstrando a falta de necessidade de lutarem por coisas desprezíveis. Embora evidencie esse aspecto, certo é que, na sequência – isto é, no rio –, as cantoras performatizam uma intriga entre elas, sem um motivo explícito. Todavia, infere-se que a causa está relacionada com a disputa entre as esposas do polígamo, que, na discussão, ofendem-se, como também cada uma se mostra orgulhosa por ser a esposa do mesmo homem. À medida que elas se zombam e se batem, as outras mulheres (*performers*) envolvem-se no espetáculo, acudindo-as, ao som de gritos e palavrões, acompanhados de movimentos corporais diversos, como o apontar do dedo à segunda esposa, simbolizando a falta de caráter e discernimento por ter aceitado um homem casado. A luta entre as duas mulheres acaba por tomar proporções alarmantes, tendo em conta que o braço da segunda esposa acaba por se fraturar na briga.

Esse ato ficcional e performativo torna o acontecimento mais interessante e atraente quando as outras

¹⁸ “Não lutemos, rival. Não lutemos. Será temos de lutar por causa de uma tigela de kizaka? Não podemos lutar”.

mulheres se solidarizam em relação à senhora com o braço fraturado. Enquanto ela chora e grita de tanta dor que sente, algumas *performers* vão à busca de algumas plantas nos arredores do rio. Depois de coletadas, são esmigalhadas com as mãos e postas sobre o braço fraturado da companheira, que acaba por melhorar.

É notável aqui a polifuncionalidade das mulheres nesse ritual performativo, visto que, para além de cantarem, como figuras atuantes, fazem o papel de curandeiras, exercendo uma prática fisioterapêutica inacessível a certas pessoas. Isso demonstra as aptidões médicas por elas desenvolvidas e reveladas (no plano simbólico) através do conhecimento da farmacopeia aplicada nesse universo ficcional.

Este conhecimento vastíssimo das propriedades medicinais das plantas, folhas, frutos, grãos, raízes, cascas de árvores, sumos, minerais, carvões e extractos de animais, convertem-nos (**curandeiros** e **curandeiras**) em médicos que nos surpreendem às vezes com as suas curas.¹⁹

Por outro lado, no texto abaixo está expresso o descontentamento e o espanto de uma mulher pelo fato de a sua rival²⁰ ter cozinhado para ela.

¹⁹ Raul Ruiz de Asúa Altuna, 2014, p. 566-567. [grifo nosso]

²⁰ No português falado em Angola, o vocábulo “rivais” pode significar esposas de um polígamo.

Ma chéri ya ya, nkinga lamba wandambile
Ngylele Ngola, ngizi vutuka Zaire²¹
Ongeye o mono
nkinga lamba wandambile²²

O texto em causa é resultado da coabitação linguística, ou seja, francês e kikongo participam da estruturação das suas unidades entoativas. A expressão “ma chéri” mostra a bantuização, por assim dizer, de “chéri” (francês), que quer dizer “querida”. O “ma” é um epíteto empregado, em contextos similares ao expresso nessa canção, para enfatizar a figura de uma mulher, havendo ou não relação de parentesco entre as pessoas.

No primeiro verso, vemos, para além da vocalize “yaya”, o último segmento melódico “wandambile”, que na fala prosaica termina com a vogal *a* (wandambila).²³ Essa substituição paradigmática, que também se observa em *mbande* (que seria *mbanda*) no último trecho melódico da primeira canção comentada, é resultado da harmonia vocálica, sob o signo de um som ascendente. Como podemos notar, aqui, evidencia-se um complexo espectro de recursos linguísticos e musicais que estabelecem uma relação dialógica, na medida em que se articulam como elementos interligados, indissociáveis.

²¹ A atual RDC era chamada República do Zaíre, entre 1971 a 1997.

²² “Ma chéri, afinal, cozinhaste para mim! Fui a Angola, voltei ao Zaíre. Hoje, ou eu, ou tu! Afinal, cozinhaste para mim!”

²³ Essa língua possui uma estrutura silábica aberta. Quer isto dizer que todos os seus vocábulos terminam com vogais.

Essa ideia dialoga com o argumento de Ruth Finnegan, que sublinha que no momento da performance todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais.²⁴

A partir dessa perspectiva, é também possível explicar que a performance não se restringe às ações restauradas pelo corpo, mas também pelos textos (como as canções orais) que em si são performances, com propriedades sonoras projetadas para o ouvido. Aliás, como se refere Adriana Cavarero, “o ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos”.²⁵

No caso das mulheres abordadas nesse trabalho, são, simultaneamente, cantoras e ouvintes de si mesmas. A audição acústica é estimulada pelas propriedades de todo um processo enunciativo e receptivo, envolvendo a voz e a escuta. Nada está separado: voz, escuta, tempo e espaço, por exemplo, estão em permanente comunhão “aqui e agora”. É interessante ressaltar que as propriedades sonoras viabilizadas pelas vozes das *performers*, através das canções, configuram-se como ritmo, que é bastante visível nas práticas poéticas reais, nas quais a beleza acústica abre as possibilidades de se ampliar o escopo de análise da sonoridade como dispositivo

²⁴ Ruth Finnegan. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia de et ali (Org.), RJ: 7Letras, 2008, p. 24.

²⁵ Adriana Cavarero. *Voices pluralis – Filosofia da expressão oral*. Belo Horizonte: Ufmg, 2011, p. 177.

configurador de sentidos a que os textos estéticos e simbólicos remetem.

Nesse tipo de texto, rephraseando Brunela Antomarini, os versos possuem uma progressão rítmica, atestando a sonoridade captada pelo ouvido. Essa progressão é interna a cada verso e tem consequências semânticas.²⁶ A frase poética, como sublinha Octavio Paz, é marcada pelo dinamismo da linguagem que leva o (a) artista a criar o seu universo verbal utilizando o ritmo, como o imã.²⁷ Nesse sentido, compreende-se por que motivos o autor reitera que, ao reproduzi-lo (o ritmo), por meio de dispositivos estéticos (aliteraões, repetições etc.) o (a) artista convoca e esculpe as palavras, por assim dizer.

Assim como acontece na poesia, nas canções cantadas por mulheres, no rio Kwilu, é notável uma progressão rítmica, atestando a sonoridade da voz e do tambor transmitida e percebida no momento de sua produção. Aqui, o ritmo toma duas direções, claro, sob o viés da concatenação. A questão que se coloca é a seguinte: o ritmo está organizado e estruturado na voz e nos sons do tambor, mantendo uma relação de indissociabilidade.

Seguindo Sérgio Bugalho, ao longo da sequência dos sons presentes em um verso, temos, de fato, variações das

²⁶ Brunella Antomarini. *The acoustical prehistory of poetry*. *New Library History*, 35.3, 2004, p. 340.

²⁷ Octavio Paz. *O arco e a lira*. 2a ed. RJ: Nova Fronteira, 1982, p. 64.

alturas dos sons, que são, na música, a condição de haver melodia.

Mas na música, o que assegura esse maior controle não é a voz por si só, mas os instrumentos e a escrita musical. Assim, podemos formular ainda de uma outra maneira, complementar, a separação entre poesia e música: a poesia, em seu “vão solo”, tirou a voz do convívio com os instrumentos musicais”.²⁸

É interessante o olhar de Bugalho relativamente à plenitude da voz, na música, que se executa com o recurso de instrumentos musicais e escrita musical. Porém, os artefatos culturais vocalizados, como é o caso de canções da tradição oral cantadas por mulheres, no rio Kwilu, não são feitas com o recurso da escrita musical e dos instrumentos musicais convencionalizados.

Esse tipo de texto de natureza oral, embora possa ser retextualizado, tem uma existência virtual. Não é por acaso que Ruth Finnegan nos lembra que a “letra” de uma canção em certo sentido não existe sem que seja pronunciada, cantada, com todas as propriedades da performance vocal trazidas à tona através dos devidos contornos melódicos, como entonações, timbres e pausas.

²⁸ Sérgio Bugalho. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. MATOS, Cláudia Neiva de. et al (Org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 305.

Considerações finais

A canção oral em kikongo, como qualquer outra, articula elementos linguísticos e musicais, aspectos que, de alguma maneira, revelam a performance viabilizada por um vasto espectro de elementos, como voz e corpos presentes nos espaços de convivência.

Conforme ficou exposto, as canções em questão evidenciam elementos performativos que estabelecem uma relação dialógica, na medida em que não são dissociáveis. O seu ritmo é evidenciado através das palavras cantadas e dos sons de *kinkubu* (tambor da água), cuja cadência sonora, rítmica e harmônica é realizada por antecipação, ou seja, um som convoca o outro, no rio, visto aqui como lugar cênico.

As mensagens veiculadas por meio dessas canções sinalizam várias questões vivenciadas pelas mulheres, no seu dia-a-dia, o que nos coloca o desafio de investigar, dentre outras questões, a sua visão de mundo como sujeitos que têm voz. Portanto, devem ser ouvidos.

Referências

ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL DO KUIMBA. *Perfil municipal dinâmico do Kuimba*, 2016.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional bantu*. 2a ed. Luanda: Paulinas, 2014.

ANTOMARINI, Brunella. *The acoustical prehistory of poetry*. *New Literary History*, 35.3, 2004, p. 355-372.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. MATOS, Cláudia Neiva de. et al (Org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 299-308.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais – Filosofia da expressão oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia de et ali (Org.), RJ: 7Letras, 2008, p. 15-43.

FONSECA, António. *Sobre os kikongo de Angola*, Lisboa: Edições 70, 1989.

- OSOFISAN, Femi. O tambor nostálgico: literatura oral e as possibilidades da poesia moderna. In: *O Resgate das Ciências Humanas e das Humanidades através de Perspectivas Africanas*. LAUER, Helen e ANYIDOHO, Kofi (Orgs.), Brasília: FUNAG, 2016, p.2201-2230.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2a ed. RJ: Nova Fronteira, 1982.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº 12, 2003, p-25-50.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – A literatura medieval*. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Lidiane Lima

Lidiane Lima é mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero (PPGLIT-UFSC), com dissertação intitulada "As violências escritas em *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo". Integrante do Núcleo Literatual - Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade (UFSC). Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Ceará (2006-2013) e especialização em Semiótica Aplicada à Literatura e Áreas Afins pela Universidade Estadual do Ceará (2016-2019). Professora efetiva da Secretária de Educação do Estado do Ceará desde 2013. Nascida em São Paulo, radicada em Fortaleza. Mulher, branca, cis, lésbica que se interessa por estudos de gênero, decoloniais, raça, sexualidade e arte.

Elton da Silva Rodrigues

Elton da Silva Rodrigues é licenciado em Letras - Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2018) e mestrando em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da mesma universidade. Integra a equipe do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política (LabFLOR). Compõe a Comissão Editorial da revista Anuário de Literatura,

periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Atualmente é professor de Língua Portuguesa na rede municipal de educação de Palhoça, na Grande Florianópolis.

André Fernando Cula Bumba

André Fernando Cula Bumba nasceu em Cabinda em 1975. É Professor do Segundo Ciclo do Ensino Secundário no Liceu de Cabinda e Colabora no Instituto Superior de Ciências de Educação de Cabinda (ISCED-Cabinda). O pesquisador é formado em Filosofia no Seminário Maior do Sagrado Coração de Jesus da Arquidiocese de Luanda, licenciado em Ciências de Educação, opção Ensino de História, no Instituto Superior de Ciências de Educação de Cabinda (ISCED-Cabinda), mestre em Ensino de Língua Portuguesa e das Literaturas em Língua Portuguesa pelo Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda (ISCED-Luanda), doutorando em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), bolsista CAPES do Programa Estudante Convênio Pós-Graduação (PEC-PG).

Anna Viana Salviato

Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa Textualidades Híbridas, e bolsista CAPES. Atualmente, pesquisa a intermedialidade nas artes contemporâneas, com foco nos deslocamentos de autoria, de público e de obra. Durante o Mestrado em Literatura, também pela UFSC (com financiamento do CNPq), aprofundou os estudos na materialidade poética da pintura de

Clarice Lispector. É Bacharela em Letras pela mesma instituição e integrante do LabFlor – Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política. Como artista, transita entre pintura, texto e performance, operando por e para a poesia.

Paulo Henrique Pergher

Paulo Henrique Pergher é Doutorando no Programa de pós-graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no qual pesquisa as relações entre a literatura brasileira do século XX e o erotismo. É Mestre em Literatura Brasileira, tendo pesquisado possíveis diálogos entre as propostas artísticas de Hilda Hilst e do Teatro Oficina, e Licenciado em Letras e Literatura Portuguesa pela mesma universidade, onde atuou como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), como parte do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL), do qual ainda faz parte.

Arlindo Rodrigues da Silva

Arlindo Rodrigues da Silva é um mineiro de Brasília radicado em Santa Catarina há mais de vinte anos, é licenciado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestrando no Programa de pós-graduação em Literatura da UFSC, no qual pesquisa a relação da canção com o universo escolar, e curador do projeto Tenda Literária contemplado com o Prêmio Elisabete Anderle 2019. Desde 2006 atua como professor na rede estadual catarinense. É pintor amador e

compositor popular em hiato criativo. É poeta e autor de “Dados [2014-2018]” (Katarina Kartoneira – 2022).

Rafael Silva Fouto

Rafael Silva Fouto é mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina, e atualmente realiza sua pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura pela mesma universidade, analisando aspectos ecocríticos na poesia fantástica de J. R. R. Tolkien. Seus estudos são voltados às literaturas de língua inglesa, com foco na literatura fantástica, ecocrítica e os laços entre a literatura contemporânea e a medievalística. Nesse sentido, tem interesse na relação entre voz e texto como continuação das tradições orais medievais, com publicações envolvendo o diálogo moderno com textos mitológicos nórdicos, irlandeses e anglo-saxões.

Nsimba José

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Nsimba José está vinculado à linha de pesquisa Subjetividade, Memória e História. É coordenador do Grupo de Estudos sobre Oralidade e Escrita do Núcleo de Estudos de Relações Interétnicas e Raciais do Departamento de Antropologia da UFSC. É pesquisador do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e do Núcleo de Estudos Africanos e Afrobrasileiros em Línguas e Culturas da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). É Professor de Literatura na Faculdade Humanidades da Universidade Agostinho Neto (Angola).

Tereza Virginia de Almeida

Tereza Virginia de Almeida é Professora Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina onde atua desde 1996. É mestre e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Durante seu doutoramento realizou pesquisa na Universidade de Toronto, no Canadá. Em 1999, cursou pós-doutorado na Universidade de Stanford nos Estados Unidos e, em 2013, na Universidade La Trobe, na Austrália. Tereza Virginia é, ainda, compositora e intérprete tendo lançado os álbuns *Tereza Virginia* (2008), *Aluada* (2011), *Bemmevi* (2018), o videoclipe *Verbo arcaico* (2017) e o clipe de animação *Vidavi* (2021).

Realização

LabFLOR

Floripa em Composição Transdisciplinar:
arte, cultura e política

Apoio



ISBN: 978-85-8328-095-8

