

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICAS

MARCELO FERREIRA MARQUES

UMA MOÇA COSENDO ROUPA COM A LINHA DO EQUADOR:

PALAVRA, SOM E SENTIDO EM CHICO CÉSAR

MACEIÓ
2013

MARCELO FERREIRA MARQUES

***UMA MOÇA COSENDO ROUPA COM A LINHA DO EQUADOR:
PALAVRA, SOM E SENTIDO EM CHICO CÉSAR***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração em Estudos Literários, realizado sob a orientação da Profa. Dra. Susana Souto Silva.

Maceió
2013

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos

M357m Marques, Marcelo Ferreira.
Uma moça cosendo roupa com a linha do Equador : palavra, som e sentido em Chico César / Marcelo Ferreira Marques. – 2013.
133 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.
Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Estudos literários) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.

Bibliografia: f. 1262-132.
Anexo: f. 133.

1. Chico César. 2. Música popular brasileira. 3. Poesia brasileira contemporânea. I. Título.

CDU: 82-1:78.067.26(81)



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO

MARCELO FERREIRA MARQUES

Título do trabalho: "UMA MOÇA COSENDO ROUPA COM A LINHA DO EQUADOR: PALAVRA, SOM E SENTIDO EM CHICO CÉSAR"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGLL/UFAL)

Profa. Dra. Eliana Kefalás Oliveira (PPGLL/UFAL)

Prof. Dr. Jeová Silva Santana (UNEAL)

Prof. Dr. Walter Matias Lima (PPGE/UFAL)

Maceió, 21 de fevereiro de 2013.

A José Moreira Marques.
O menino meu pai.

agradecimentos

a gil e giulya, amores,
que me ditaram algumas das citações nesse trabalho

a mariana marques, que suportou viagens de ônibus
e caminhadas até a casa de nossos pais ouvindo-me falar. E falar de novo

a maria, francisca, sebastiana,
mãe e tias tão cheias de amor e histórias

a sofia, chica e blues, gatas que nos escolheram

a gláucia machado, carim tamanho de itabirito,
abraço maior que a serra mais larga das minas gerais

a paola arce, que presenciou, por telefone, a mudança de caminho
que veio dar em chico César

a ricardo aleixo e paul gilroy,
que deslocam o fascínio da raça em poesia e
pensamentos-gestos de muitas cores

aos vizinhos que,
com suas alegria&música, me fazem exercitar
meu poder de concentração

aos meus irmãos da gato zarolho

a analice leandro, pelo café, tom de voz doce
e ouvido cuidadoso

a ari denisson, tazio zambi e allan nogueira,
amigos queridos, cujos textos
são para mim motivo de alegria e citação

a roberto sarmento,
que me indicou ajustes importantes no presente trabalho

a jian callil e rafaella oliveira, pela ajuda divertida
na hora de impressão e gravação dos cds da tese

a paulo vitor e silvia marinho,
amigos de música e conversa intermináveis

a inês peil e wesslen nicácio,
que reinventam, com simpatia, o burocrático

a capes, pelo apoio no tempo da pesquisa

a chico César, pela generosidade de sua música

a susana soto, amiga querida
que me alegra e honra com sua leitura
atenta, pertinente e delicada

RESUMO

O objetivo da presente pesquisa é investigar como a canção, em Chico César, articula-se pela noção de *invenção*, tomada especialmente no sentido da construção de narratividades, da elaboração de uma dizibilidade de personas (nordestina e afro-herdeira, principalmente) variadas. A tradição é tomada como repertório com o qual se dialoga e ao qual se propõe contrapartidas. A partir da leitura/escuta de sua obra, concentrada no conjunto dos sete discos aqui analisados [*Aos Vivos* (1995); *Cuscuz Clã* (1996); *Beleza Mano* (1997); *Mama Mundi* (2000); *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002); *De uns tempos pra cá* (2005); *Francisco forró y frevo* (2008)], serão discutidas questões como o embaralhamento dos limites e especificidades da palavra poética e a inserção da canção, enquanto suporte poético e produto, no mercado fonográfico. Por meio de procedimentos como o uso programático e poético-musical da *citação*, a obra de Chico César embaralha hierarquias e se oferece como encruzilhada – lugar de dúvida, decisões, encontros - reflexiva da arte e cultura brasileiras contemporâneas. As principais referências teóricas para a realização desta pesquisa são: Wisnick (1989), Calvino (2010), Compagnon(1996), Andrade (1974) e Canclini (2008).

Palavras-chave: Chico César. Música popular brasileira. Poesia brasileira contemporânea.

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación es estudiar como la canción, em Chico César, es articulada por la noción de *invención*, utilizada especialmente en el sentido de la construcción de narratividades, de la elaboración de una “decibilidad” de personas (nordestina y afro heredera, principalmente) variadas. La tradición es comprendida como un repertorio con el que se dialoga y al cual se propone contrapartidas. A partir de la lectura/escucha de su obra, concentrada en el conjunto de los siete discos aquí analizados [*Aos Vivos* (1995); *Cuscuz Clã* (1996); *Beleza Mano* (1997); *Mama Mundi* (2000); *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002); *De uns tempos pra cá* (2005); *Francisco forró y frevo* (2008)], serán discutidas cuestiones como la mezcla de los límites y especificidades de la palabra poética y la inserción de la canción, cuanto soporte poético y producto, en el mercado fonográfico. Por medio de los procedimientos como el uso programático y poético musical de *lactación*, la obra de Chico César mezcla jerarquías y se ofrece como encrucijada – lugar de duda, decisiones, encuentros – reflexiva del arte y cultura brasileñas contemporáneas. Las principales referencias teóricas para la realización de esta investigación son: Wisnick (1989), Calvino (2010), Compagnon(1996), Andrade (1974) e Canclini (2008).

Palabras clave: Chico César. Música popular brasileira. Poesia brasileira contemporânea.

ABREVIATURAS DE DISCOS

Aos Vivos **(AV)**;

Cuscuz Clã **(CC)**;

Beleza Mano **(BM)**;

Mama Mundi **(MM)**;

Respeitem meus cabelos, brancos **(RMCB)**;

De uns tempos para cá **(DUTPC)**;

Francisco forró y frevo **(FFF)**.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 BIO. DISCOS	15
1.1 Bio	16
1.2 Discos	19
1.2.1 Aos Vivos.....	18
1.2.2 Cuscuz Clã.....	21
1.2.3 Beleza Mano.....	24
1.2.4 Mama Mundi.....	26
1.2.5 Respeitem Meus Cabelos, Brancos.....	29
1.2.6 De Uns Tempos Pra Cá.....	32
1.2.7 Francisco Forró Y Frevo.....	34
1.2.8 Cantáteis. Outros Discos.....	37
2 “MÚSICA E POESIA DO BRASIL”	41
2.1 Etnografia auricular	42
2.2 Palavra e som: alguns trânsitos	43
2.3 Tropicália, brega, deboche	52
3 TEMÁRIO E FORMA	63
3.1 Reinvenção do Nordeste	64
3.2 Negritudes e melodias	76
3.2.1 Vaga viagem incerta.....	77
3.2.2 “quem disse que cabelo não pensa?”.....	82
3.3 Amor a 3	88
3.3.1 A dança das cadeiras.....	87
3.3.2 Vadiavadagem.....	92
3.4 Papo cabeça	95
3.5 Tesoura, tacape e linha	100
3.5.1 Corredor de espelhos.....	107
3.5.2 Dardos do acaso.....	112
3.6 Poesia e jogo	115
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	126
ANEXOS	133

INTRODUÇÃO

O nome de Chico César comparece em diversos estudos acadêmicos nos últimos anos. Carlos Bonfim (2007), por exemplo, em tese sobre a música popular urbana na América Latina, inclui Chico entre os compositores brasileiros que, na década de 90 do século passado, contribuíram para um fazer musical que aproxima saberes locais e mundiais. Contudo, dada a extensão da pesquisa (Bonfim trabalhou com grupos de 5 países latino-americanos), o foco não era o trabalho de um único compositor. Em verdade, afora a dissertação de mestrado de Kywza Fidellis (2010), e alguns poucos artigos em revistas especializadas, desconheço até o momento, no âmbito dos trabalhos de pós-graduação, outro texto que se tenha voltado com exclusividade para a obra de Chico César; até onde sei, esta é a primeira tese de doutorado nessa direção. Tenciono, assim, contribuir para a ampliação de uma incipiente fortuna crítica.

A primeira vez em que ouvi falar de Salif Keita foi numa canção. Era um dos temas de uma novela exibida em 1995, uma balada na voz de Daniela Mercury. Apenas alguns anos depois é que tive conhecimento do cantor de Mali, com uma voz que me remeteu às ocasiões esporádicas em que eu tivera contato com a multifacetada música africana. Salif Keita fazia par, na canção, com outra personalidade da música pop: Prince. Desse eu tinha notícias anteriores, embora fragmentadas, esparsas, nada que me fizesse pensá-lo como o personagem controverso que, para muitos, é o mais direto “concorrente” de Michael Jackson. Estavam aproximados, assim, um ícone da indústria fonográfica norte-americana e um artista, àquela época, nem tão conhecido do grande público.

Trocadilhos à parte, “À primeira vista”, a canção em questão, que foi também meu primeiro contato com a produção de Chico César, ao trazer para seu texto a referência aos dois cantores acima citados, efetuou um gesto que eu veria se repetir inúmeras vezes na escuta da obra do compositor. Esse gesto pode recobrir uma variedade de verbos como o costurar, o alinhar, o reunir, o convergir, o embaralhar e, especialmente, o coser.

Uma moça cosendo roupa com a linha do equador – essa é a imagem que me

parece desenhar de modo sucinto uma metáfora do trabalho de Chico César. Note-se a presença do feminino (dispersa também em canções como “Mulher eu sei” ou “Mama Mundi”), a presença dessa *linha do equador*, que é como um elo evidenciando tanto a penetração da agulha no pano quanto a continuidade da linha, que permanece inteira, íntegra, e ao mesmo diversa em cada canto do tecido-mundo por que passa. Como espero esclarecer no presente texto, a poemúsica de Chico César se compõe em muitos pontos dessa integridade-múltipla da linha nas mãos da moça. Quando revolve a problemática negra, ou quando destaca o parentesco de termos indígenas, ou ainda quando reúne numa mesma canção histórias e tradições diferentes, a *poiesis* de Chico César, isto é, a criação e o acionamento de mecanismos poéticos, apresenta-se como um trabalho que nunca seleciona e combina elementos com vistas a uma “pureza” cultural ou artística; trazendo elementos de universos diversos, é como se puxasse um pedaço da colcha alheia para formar a sua própria. O viés, a encruzilhada e o deslocamento são assim procedimentos e consequências inevitáveis.

Como ler e ouvir sua obra? Pensando num vetor que se incline predominantemente para as problemáticas sócio-culturais, para a contextualização histórica, podemos investigar os lugares, nichos, espaços que o trabalho de Chico César ocupa em relação à tradição musical do Brasil. Mas é possível também, sem desconsiderar essa abordagem, utilizar um viés mais de proximidade, de lente de aumento, de contato corpo-a-corpo com as canções, permitindo que esse processo indique alguns caminhos.

Concordo com José Miguel Wisnick (ele mesmo um pesquisador em cuja prática conflui o fazer musical e a teorização literária e poética), para quem “a música popular no Brasil se tornou uma tradição viva, o que faz com que as canções tenham muitos níveis de escuta” (2010, p. 211).

Sou de início atraído para a ideia de *tradição viva*. Durante um bom tempo, antes mesmo de estabelecer o presente tema para a tese, acreditei que a canção “Sem ganzá não é coco”, incluída no quinto álbum de Chico César (2002), era uma regravação; eu a situava, pelo fraseado melódico e pela letra, numa ambiência afim a Jackson do Pandeiro ou Jacinto Silva. Na verdade, só quando tive acesso ao encarte, pude ver que a composição era do próprio Chico. Um pastiche? Uma

incorporação pós-moderna? Fosse qual fosse o nome que lhe desse, era claro para a minha escuta que o compositor havia feito uma devoração crítica do universo do coco. Observando posteriormente, com mais calma, ficava a impressão de que não havia também uma busca por soar “autêntico” ou “regional”: o arranjo contém intenso trabalho de sopros, tais como trombone, trompete e saxofone, coisa relativamente incomum nos cocos tradicionais, e conta ainda com o forte apelo rítmico do violão, instrumento em geral muito discreto, quando existente, nesses arranjos mais antigos. Sou tentado a pensar que pouquíssimos mestres de coco não acreditariam se lhes fosse dito que “Sem ganzá não é coco” é uma canção com mais de 40 anos. Não é. Essa canção é exemplo do que acredito ser, em Chico César, uma *tradição viva* da música popular brasileira. Sem bandeiras regionalistas, o poeta se serve de referências de sua infância (os folguedos, os benditos), de memórias de músicas que lhe chegaram pelo rádio e TV, de descobertas de viagens e notícias recentes de jornal. Não há espaço para o “resgate” das raízes, tão comum em alguns discursos tradicionais, porque, caso tais raízes existam, Chico César não as acredita perdidas ou, numa atitude salvacionista, defensáveis. Essa é uma apreciação que se vale de um olhar panorâmico, de uma leitura que relaciona conjuntos de canções, temáticas e procedimentos, entre um disco e outro: os embaralhamentos operados pelo trabalho de Chico César são alto relevo de sua obra e são fios de contato e conexão com procedimentos, obras e tradições da música brasileira popular, em sentido amplo.

Mas o final da frase de Wisnik enseja uma outra digressão e faz aflorar o direcionamento principal da presente tese: “muitos níveis de escuta”. É principalmente esse o princípio com que busco me aproximar das canções de Chico César. A escuta é um parâmetro de muitas variáveis mas aqui delimito-a como instante inicial de contato com o *corpus*, à sua acepção física, sonora, acústica. Nossas falas, conversas e demais trocas vocais – verbais ou não – acontecem no tempo, isto é, têm uma sequencialidade, exigem uma sucessão temporal. Elas se efetivam em ritmos, mesmo que não percebamos aí aquela recorrência de acentos (ou segmentos) que caracteriza o ritmo musical em geral. O que a canção faz é estabelecer curvas melódicas, durações, andamentos, em uma moldura de tempo definida. É como se ela fosse a cristalização, ainda que flexível, de uma versão

possível da leitura de determinado texto. Pensar dessa forma pode parecer redutor, como se a canção fosse apenas mais um modo de dizer a palavra, mas serve como comparação provisória.

Analisar pressupõe, por parte do corpo ou do pensamento, um gesto aproximativo. Diante de determinada realidade ou objeto, dos quais se pode afirmar juízos posteriores, a análise se compõe, em seu princípio, de uma etapa em que apenas tomamos contato, damos um passo em direção a, movemos algo em nossas mãos testando-lhe os ângulos. Momento em que as camadas informativas ainda não se fecharam numa leitura completa (ainda que não totalizante). Pensada desse modo, a análise começaria por um processo de escuta. Na análise literária, as particularidades dessa escuta podem variar conforme varie o objeto-texto. Isto, se nos dispomos, mesmo possuindo um repertório de teorias prévias, a nos acercarmos do texto sem rigidez analítica ou hipóteses inflexíveis. Se vamos ouvir, que estejamos atentos às indicações do que ouvimos. Busquei me guiar por essa trilha, a escuta, muitas das vezes dando em encruzilhadas, de onde alguns pontos ressaltaram: a convivência de registros diversos de linguagem (a canção de novela e a canção “cult” no mesmo disco); a vestimenta de *personas* diversas, numa desestabilização de pontos identitários fixos; a constante elaboração formal com a palavra; o pendor, grande parte das vezes, para a citação como procedimento estrutural do discurso poético. A linha do equador, tomada como linha de costura, elabora espaços de encontros, tensiona som (não só palavra) e sentido (não só dado semântico), desautoriza hierarquias, ampliando as entradas, saídas e pontos de reverberação das canções.

Em vista dessa dispersão, característica decorrente da escuta e da obra de Chico César, organizei o trabalho em três capítulos, segmentando em etapas distintas o percurso de apreciação das referidas encruzilhadas.

O primeiro capítulo constitui um momento marcadamente descritivo dos discos que integram o *corpus* da pesquisa e tem como principal objetivo situar o leitor quanto à diversidade do trabalho de Chico César e facilitar o percurso do trabalho mais propriamente interpretativo que se realiza nos demais capítulos da tese. Como se fôssemos nos munindo de provisões para uma jornada próxima mas ao mesmo tempo já tivéssemos, olhando essas provisões, alguns vislumbres do que

nos espera. A breve descrição biográfica, em que faço uso de uma narração de recortes, visa a destacar alguns pontos da trajetória do compositor, marcada por deslocamento e pouso temporário.

O segundo capítulo – assumindo saltos temporais consideráveis dado que se guia por pontos temáticos e/ou referenciais e não unicamente pela cronologia –, traça um panorama histórico em torno da canção ancorado em duas principais frentes. Em primeiro lugar, a relação entre palavra e som musical, que encontra em Gregório de Matos o prenúncio da figura do compositor popular, decorrendo daí considerações que se conectam com a crítica e a literatura do século XIX, no que elas tocam a problemática da música e das expressões anônimas e/ou de gosto popular. A parte seguinte se destina a destacar o caráter crítico da canção na Tropicália e, em momento posterior, a problematização do conceito de popular veiculado pela sigla MPB. Em pontos específicos, a referência a Chico César se fará presente, sugerida pela própria discussão do capítulo.

No terceiro capítulo, como não me concentrei num tema ou disco específico, estruturei um painel em que os quadros enfocam aspectos diferentes da obra de Chico; o panorama analítico que daí decorre, antes de constituir um quadro estanque, pretende-se aberto a intervenções futuras, tanto provindas da ampliação das análises já existentes, quanto da possível inclusão de análises futuras. Segue uma descrição sucinta dos subcapítulos: em “Reinvenção do Nordeste”, parto da reconfiguração imagística do Nordeste por meio da canção “Béradêro” e de sua relação com outras canções cuja temática migratória é presente; em “Negritudes e melodias”, observo a colaboração entre aspectos verbais e melódicos em duas canções que enfocam a temática negra, evidenciando alguns desses aspectos por meio de partituras; em “Amor a 3”, analiso a desestabilização que os processos materiais da palavra, em duas outras canções, operam no ambiente da temática amorosa, mais especificamente no embaralhamento de gêneros; em “Papo cabeça”, acompanho, na canção homônima ao tópico, a presença de procedimentos que acredito recuperáveis nas proposições de Italo Calvino (1990), em suas *Seis Propostas para o próximo milênio*; em “Tesoura, tacape e linha”, abordo a ocorrência do processo de citação e devoração antropofágica ao longo das canções dos três primeiros discos, centralizando a análise, posteriormente, na intertextualidade que

se estabelece entre duas canções e o poeta simbolista francês Mallarmé; em “Jogo e poesia”, por fim, tomando a canção “Aquidauana” por referência, proponho uma leitura da ludicidade poética que antes de tudo se baseia na escuta.

Em cada um desses capítulos e tópicos, um referencial teórico diferente será acionado. Dessa forma, por exemplo, “Reinvenção do Nordeste” ecoa a teorização de Durval Muniz de Albuquerque, em seu *A Invenção do Nordeste* (2001), acerca do imaginário com o qual se “inventou” a região; o último sub-tópico reclama as considerações de Johan Huizinga (2008), uma vez que a canção analisada, “Aquidauana”, pode ser entendida enquanto jogo poético e desafio. As questões e as canções, assim, apontam suas necessidades teóricas, o que provoca a incontornável coexistência de proposições múltiplas mas que, acredito, se alternam e colaboram na apreciação temática e formal da obra de Chico César.

1.1. Bio

Seja pela proximidade com as manifestações populares locais, permeadas por cantorias, seja por conta de seu primeiro emprego, aos oito anos de idade, na loja de discos Lunik, seja ainda em decorrência das bandinhas de que fez parte aos 11 ou 12 anos, o fato é que desde muito pequeno Chico César esteve em contato com a música. O compositor nasceu na cidade de Catolé do Rocha, sertão paraibano, em 26 de janeiro de 1964. Essa condição de menino do interior do Nordeste, contraposta à sua personalidade, já então pouco pendida ao traçado de vida da maioria dos outros meninos seus conterrâneos, lhe exigiria, nos anos seguintes, alguns deslocamentos. Assim, termina os estudos primários ainda em Catolé, no trânsito entre a cidadezinha e a região mais afastada em que morava sua família, em meio à elaboração de uma memória auditiva que misturava sons de carro-de-boi a Kraftwerk. Na adolescência, graduou-se em Comunicação e fez especialização em Jornalismo, na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa. Nessa época, primeira metade da década de 80, participava também do Jaguaribe Carne, grupo existente desde 1974, comandado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró e que se voltava para o "estudo, difusão, prática, experimento e intercâmbio cultural"¹. É de se imaginar que para Chico, filho de pai brincante de reisado, o contato com o Jaguaribe, transitando conceitos e expressões como "tropicalismo nordestino", "anti-música", "poesia erótica", significou um laboratório que organizava repertórios e irrigava de referências um incipiente projeto de deriva. Depois dessa época, em que ainda esteve envolvido com associações comunitárias e ajudou a organizar eventos e shows pela capital, mudou-se para São Paulo, passando antes por Belo Horizonte, Ouro Preto, Florianópolis. Tinha 21 anos.

É em São Paulo, trabalhando como revisor de texto e repórter para jornais e ao mesmo tempo estudando violão no Clam (Centro Livre de Aprendizado Musical, escola dirigida pelo Zimbo Trio), que seu trabalho de compositor e cantor vai tanto encontrar outros elementos de amálgama, quanto vai abrir espaços entre grupos e personalidades da produção que eram de ou estavam em São Paulo,

1 Esse grupo atuava em diversos campos artísticos, tais como a música, o teatro, as intervenções urbanas, dentro outros. Ver Jaguaribe Carne: A Antropofagia Paraibana. Disponível em: <<http://zuboski.blogspot.com.br/2008/08/jaguaribe-car.html>>. Acesso em: 9 jan. 2013.

particularmente, da chamada cena alternativa, como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Espíndola, Ná Ozetti.

Chico equilibra-se entre apresentações esparsas e o trabalho de redação durante algum tempo até que, em 1991, em decorrência do convite de uma amiga, vai a um Festival de música na Alemanha. A viagem proporcionada pela música, o contato com outra realidade cultural, a acolhida do público no exterior, a noção de que seu trabalho já possuía vetores nítidos, tudo isso toma assento no compositor e o impulsiona a direcionar seus esforços, na volta ao Brasil, para a construção de uma carreira musical e conseqüente abandono do jornalismo. A partir de então, por meio de projetos, contatos e parcerias com músicos como Itamar Assumpção e André Abujamra, seu público se amplia consideravelmente; Chico César começa a se destacar nesse (e desse) cenário mais restrito da música alternativa feita em São Paulo. Em 1995 dá-se seu ingresso formal no mercado fonográfico, com o lançamento de seu primeiro disco *Aos Vivos*. Com a gradativa popularidade, o compositor tornou-se mais conhecido entre músicos de regiões variadas, despertando particularmente o interesse de intérpretes femininas, tais como Daniela Mercury, Vange Milliet, Tetê Espíndola, Badi Assad, Zizi Possi e Maria Bethânia, que gravaram diversas peças de sua autoria.

Seu nome começa a ser saudado como uma das mais gratas novidades da MPB da última década do século. Suas composições, cujos exemplares mais evidentes nessa época eram “À primeira vista” e “Mama África”, já apontam um poeta que brinca com referências literárias e musicais, que mixa ritmos tradicionais do Nordeste com personagens históricos, que evidencia um manejo com a plasticidade da palavra. Com o lançamento do seu primeiro disco, percorreu o País de Norte a Sul, fazendo shows que resgatavam ecos da experiência vivida no Jaguaribe Carne; suas performances mobilizavam múltiplos talentos, num misto de instrumentista, cantor e ator, na medida em que criava uma persona irreverente, guiada pela noção da alegria

A dimensão teatral do seu trabalho engloba um aspecto visual que merece destaque: o figurino. Depois do seu segundo disco, *Cuscuz Clã* (1996), passou um período usando uma indumentária que lembrava a roupa de um príncipe africano; seu cabelo, em riste, compunha com a roupa uma instalação que, dividindo as

opiniões entre “cebolinha”, “abacaxi” ou “pigmeu”, desestabilizava o comum das performances da maioria dos artistas que frequentavam programas de auditório e derivados. E este é um ponto importante: Chico César surge híbrido, complexo; participa de programas de TV de grande visibilidade, como Hebe e Faustão, mas uma audição, mesmo que superficial, de seus dois primeiros discos sugere que não é exclusivamente àquela formatação midiática que sua música se dirige. Essa articulação desconcertante entre um texto muitas vezes crítico, uma música híbrida e um figurino de conotações étnicas (com marcadas referências africanas) fez com que Chico fosse não raro identificado como um remanescente tropicalista. Em algumas entrevistas da época, o compositor fala do estranhamento que sua figura por vezes causava e de como ouviu rotineiramente a afirmação de que sua voz parecia com a de Caetano Veloso. Mas apontá-lo como neotropicalista, num momento em que as condições que engendraram a Tropicália não mais guiavam a sociedade brasileira, em que o ciclo criativo do movimento já contava mais de duas décadas de extinto, talvez fosse, embora pertinente em termos de reverberação, uma análise apressada. Chico segue seu trabalho ampliando cada vez mais o número de intérpretes de sua obra e fazendo discos que traçam sempre um desvio de relevo em relação ao anterior.

Na segunda metade da década de 1990, de passagem pelo Brasil, Shakira, que talvez nem soubesse o que significava “Casas Bahia”, interpelada por um rapaz da plateia do Programa Livre, canta um trecho de “Mama África”. A música de Chico César começa a ultrapassar as fronteiras do solo brasileiro e, como é comum aos estilos que não se restringem ao *folk* dos grandes centros ditadores do mercado, começa também a ser definida como *world music*. Um grande balaio de gato com o qual o próprio Chico não concorda mas que, se dele pudermos nos apropriar sem compromisso com a noção redutora e mercadológica que encerra, poderia ser um modo de falar de uma música de ouvidos abertos ao mundo. É por esse viés que os editores de *Cantáteis*, sua estreia em livro, entenderam sua obra:

Chico César, hoje, já tem seu lugar na história da música popular brasileira. Suas canções são para tocar no rádio e nas salas de concertos, e são para todos os públicos, da sua paraibana Catolé do Rocha às grandes metrópoles. Poesia cantada, música falada, no trabalho deste artista brasileiro-planetário confluem a herança dos trovadores e menestréis e a modernidade do pop, do reggae, da música eletrônica. Sua MPB não tem

exotismo. É “música do mundo”, no sentido de um mundo caracterizado cada vez mais pela translação, pela troca de informação e pela dissolução de fronteiras entre culturas, gêneros e estilos. (CÉSAR, 2005, p. 5)

Como primeira etapa da análise desse percurso, marcado pelo hibridismo e pela invenção que atravessa períodos, movimentos, autores, obras, línguas, gêneros musicais, culturas, será traçada a seguir uma rota de navegação pelos discos que se constituem como *corpus* desta pesquisa².

1.2 Discos

1.2.1 Aos Vivos (1995)

Lançado em 1995, *Aos Vivos* nos apresenta o poeta em voz e violão, com breves participações de Lenine, cantor e compositor pernambucano, e Lenny Gordin, guitarrista que participou de discos consagrados de artistas como Gal Costa, Jards Macalé, dentre outros. É um álbum promissor: indica-nos, em vários momentos, um cantor atento a nuances vocais que favorecem as canções, um violonista de invulgar execução e um poeta que dispõe de um rico repertório não só de invenções imagéticas como de procedimentos que incidem diretamente no corpo das palavras, em seus sons e sentidos. Pululam nesse repertório imagens e construções inusitadas:

o riso do menino
que nem nasce e chora
apavora
como a xota da órfã anã
(Clandestino, f. 11)

eu sei como pisar
no coração de uma mulher
já fui mulher eu sei
(Mulher eu sei, f. 10)

² Atualmente, além da manutenção da carreira artística, Chico César ocupa o lugar de Secretário da Cultura de seu Estado natal, a Paraíba. A presente pesquisa não se ocupará dessa atividade.

Neologismos e palavras-valise:

ah! caicó
 arcaico
 em meu peito *catolaico*
 tudo é descrença e fé
 ah! caicó
 arcaico
 meu *cashcouer mallamaico*
 tudo rejeita e quer
 [...]
 sexo no-iê
 oxente oh! shit
 cego aderaldo olhando pra mim
moonwalkman
 (A prosa impúrpura do Caicó, f. 7)

saravá sarah vaughan
 quem te *escravisauro*
 o que fez a beirute fez ao rio
 a teia de aranha midi
 me dá conforto e arrepio
 (Saharienne, f. 8)

Referências a pessoas públicas (o que ocorre também nos trechos acima),
 instituições e regiões geográficas:

mama áfrica (a minha mãe)
 é mãe solteira
 e tem que fazer
 mamadeira todo dia
 além de trabalhar
 como empacotadeira
 nas *casas bahia*
 (Mama África, f. 2)

maior que o plenário da *onu*
 e a lágrima do grão-mestre da *ku-klux-klan*
 (Clandestino)

osasco
osaka
 [...]
 dança a nova tribo

dança o povo inteiro
 dança a moça triste do *benin*
 (Dança, f. 14)

Canções como "Mama África", "À primeira Vista" ou "Templo" tornaram-se bastante conhecidas tanto por suas versões originais, no *Aos Vivos*, como por regravações do próprio Chico e de outros intérpretes. Por outro lado, canções como "Béradêro", "A Prosa Impúrpura do Caicó", "Dança" ou "Nato" garantiram a Chico a simpatia de ouvintes menos afeitos a *hits* de FM ou sucessos de novela. Isso talvez explique, em parte, a relevância desse disco, que alcança um público heterogêneo. Mas não só: num mercado fonográfico predominantemente formado por discos de bandas ou de artistas que se acompanham por bandas, um álbum gravado ao vivo, apenas com voz e violão³ não era (e não é) necessariamente raro, mas é certamente um objeto diferenciado, que pode chamar, pela economia de meios, a atenção para si. Junte-se a isso a presença de "Alma não tem cor" (de André Abujamra), "Dúvida Cruel" (parceria de Chico e Itamar Assumpção), as participações dos já citados Lenine e Lenny Gordin, e tem-se um bom punhado de razões para entender a revisita que Chico fez a esse disco, em 2011, lançando *Aos Vivos Agora*, show em que tocava, sem banda, acompanhado apenas de Dany Black.

1.2.2 *Cuscuz Clã* (1996)

Num álbum em que ouvimos uma canção como "Mand'ela", no qual encontramos o reggae, o merengue e a salsa, ritmos nos quais o elemento africano está presente de modo definidor, é, no mínimo, um gesto irônico e crítico o fato de Chico César, um artista negro, dar o nome que deu a seu segundo trabalho. Afinal, Ku-Klux-Klã designa uma série de organizações racistas, originadas no Sul dos Estados Unidos, a partir de fins do século XIX. Em sua diretriz de purificação racial, a Ku-Klux-Klã foi responsável por inúmeras perseguições e linchamentos (e em alguns casos, mortes) a imigrantes, judeus, católicos e, particularmente, negros. A

3 Chico César afirma, em seu site oficial: "Egídio Conde, do Audiomobile, é um dos principais responsáveis pela existência do CD 'Aos Vivos'. Nos conhecíamos do Festival de Avaré desde 1991 e, ao procurá-lo para que me cedesse seu estúdio para gravar vozes e violões em um material que estava preparando com André Abujamra na produção do que deveria ter sido meu primeiro disco, ele me aconselhou a fazer um disco ao vivo e colocou à disposição seu equipamento, sua sensibilidade e seu tempo para o projeto". In <http://www.chicocesar.com.br/imprensa.php>, acessado em 11 de janeiro de 2013

partir do momento em que o nome da organização é assimilado por Chico, a deglutição consequente resulta em algo que escapa e contradiz o que o sentido original designa. Num movimento econômico, o ângulo de visão se altera. *Cuscuz Clã*, que é também o nome da banda que acompanhava Chico nessa época, transmuta um signo da intransigência e da eugenia em milho processado; apropria-se do outro, em tom de paródia, para subvertê-lo. Guiado pela similitude sonora entre os termos, o poeta se afina com a perspectiva antropofágica, de modo parecido ao que o próprio Oswald de Andrade fez em relação ao “To be or not to be”, de Hamlet, no Manifesto de 1928.

No que se refere à produção, este disco apresenta mudanças significativas em relação ao anterior. A partir desse momento, Chico começa uma relação com gravadoras de grande porte, o que lhe possibilita meios técnicos antes inacessíveis para a realização de seu trabalho, que agora conta com sofisticado aparato de registro:

UpToDate - Como se deu a tua entrada para a PolyGram?

Chico César - Eu fui para a PolyGram através do Mazzola. Ele criou um selo chamado MZA que já existe há algum tempo e que estava lançando coisas para outras gravadoras. [...] Ele me procurou e eu falei para ele que eu não queria assinar com um selo. Afinal, eu poderia ter ficado na Velas. Ele me falou que era um selo com a liberdade de criação de um selo mas com um suporte que só uma major pode dar. [...] Aceitei porque eu queria uma coisa grande, nacional e com carreira internacional.⁴

Já em relação ao repertório, chama atenção o que parece ser um projeto que tem por objetivo traçar, panoramicamente, um quadro musical do Brasil. A audição do disco converte-se num passeio por ritmos e melodias de diversas regiões brasileiras, com predomínio, entretanto, da presença de estilos que guardam proximidade com a música africana. Como uma espécie de reforço desse procedimento, Chico convida Lokua Kanza, músico africano do Zaire, para tocar contrabaixo e fazer vocalização em diversas faixas.

Na 12ª canção, intitulada “Sirimbó”, Chico faz referência verbal e instrumental à dança cuja criação é atribuída a Pinduca, músico paraense que juntou a *siriá* ao

4 In <http://www2.uol.com.br/uptodate/ccesar/html/portug.html>, acessado em 11 de janeiro de 2013.

*carimbó*⁵, em um exemplo de mutação moderna nas formas de dança e música tradicionais:

para dançar sirimbó
 arriba a saia
 mem bem sirimbó
 não importa se é secretária
 se a conta bancária
 tem fundos ou não
 se é professora ou dentista
 se vai ao analista
 se tem uma paixão
 se curte madonna ou pinduca
 se é doida maluca
 certinha ou zen
 a moça que vai na paulista
 também é farrista
 sirimba também
 se é traficante de coca
 se come pipoca
 antes da matinê
 se chega tarde na escola
 meu bem não enrola
 sirimba você

Em outro momento, numa visita às redondilhas maiores, aliada a uma cuidadosa orquestração assonântica (principalmente em “o” e “a”) e aliterativa (especialmente no composto “-st”, ao fim dos versos, a que se juntam vogais variadas), Chico tece uma narrativa que guarda parentesco com as narrativas da literatura de cordel – ligação que se fortalece com o arranjo da canção, no qual apenas o violão comparece, a lembrar a *performance* “voz e viola” dos repentistas:

[...]
 que traga ouro na testa
 dê forma à disforme pasta
 seja a única que resta
 de matéria que não gasta
 tenha gestos sem arestas
 arte na festa nefasta
 nenhuma mulher me basta

5 Danças tradicionais do norte do Brasil, com grande concentração no Pará. “Durante a festa de Nazaré quando Pinduca tocava um carimbó, tinha que tocar também um siriá, porque os residentes do Baixo Tocantins ali presentes discutiam com os Bragantinos, achando que um ritmo era melhor que outro. Daí veio a ideia de Pinduca fazer uma mistura de carimbó e siriá, nascendo o SIRIMBÓ.” In *Como nasceu o sirimbó*. <http://www.pinducacarimbo.com.br/criacoes.html>. Acessado em 2 maio de 2012.

a não ser esta
 assim é
 esta
 fedra medéia jocasta
 a cachorra da moléstia
 peste que me arrasta
 cura prá minha imodéstia
 cara de anjo pele de ginasta
 pôr-do-sol que me réstia
 sou sozinho a vida é vasta
 nenhuma mulher me basta
 a não ser esta
 assim é
 esta
 (Esta, f. 10)

Essa rede de trocas e referências, visível já desde seu primeiro trabalho e acentuada neste disco, radicaliza-se no disco seguinte.

1.2.3 *Beleza Mano* (1997)

O primeiro som que ouvimos em *Beleza Mano*, disco de 1997, é a voz de Chico César dizendo “vai, vai, vai” e, depois, rindo. O volume dessa abertura é baixo, o que talvez nos incentive a aumentar o som para entender o que se passa. Isso, por sua vez, pode provocar um susto, já que, logo em seguida, num volume maior, a letra de “Chaga” é cantada energicamente:

chaga da dor
 chaga da dor
 chaga da dor
 chaga dá
 chaga dá
 chaga dá
 chega
 chega
 chega
 chega da chaga da dor
 chega da chaga da dor
 chega da chaga da dor
 chega
 chega
 chega
 chega

chega
 chega
 (f. 1)

Essas palavras são proferidas numa divisão rítmica que é imitada pela caixa da bateria (único instrumento percussivo presente no arranjo), tendo, ao final, o som discreto de uma guitarra distorcida. No terreno das palavras, a proximidade sonora, a alteração de apenas de dois fonemas – “a” e “e” – transmuta o substantivo *chaga*, que remete ao sofrimento, no verbo imperativo de sua recusa, *chega*, cuja repetição (seis vezes) pode ser lida também como um pedido para que algo bom, alegre, contrário ao sofrimento, chegue. Essa economia de meios, que se processa pela repetição e alteração mínima de elementos, encontra eco em outros momentos da obra do compositor e se afirma como um dos seus traços mais recorrentes.

Após essa introdução, já anunciadora de um disco alegre, Chico passa pelo forró pé-de-serra, com “Paraíba meu amor”, com participação de Flávio José; pela balada romântica, com “Onde estará o meu amor”; pelo reggae, com “Se você viajar” e “Papo Cabeça”; pelo carimbó, com “Carinho carimbó”; pelo rap híbrido em “Rapreciso”, que conta com o piano de Arrigo Barnabé; pelo afoxé da faixa que dá nome ao álbum.

“Parentes”, canção que corrobora a proposta de traçar um panorama musical brasileiro, já desenhada no disco anterior, se inspira, em verso e sonoridade, na tradicional festa do boi de Parintins, cidade às margens do rio Amazonas, na Ilha de Tupinambarana. A abundância de termos indígenas nessa região, que se estende do nome das cidades à denominação de personagens do festival (a exemplo de *cunhã-poranga*, que indica “moça bonita, sacerdotisa, guerreira e guardiã”⁶) atraiu a curiosidade poética de Chico César e Tata Fernandes, sua parceira nessa composição. De saída, a nossa escuta é atraída pelas aproximações paronomásticas:

itaqueras itains
 aqui também tem
 parentes dos parintintins
 de napa de couro de seda de jeans

6 As personagens dessa tradição popular são descritas detalhadamente em texto de apresentação no site oficial do Boi de Parintins. In <http://www.parintins.com.br/regulamento.asp>

pares e pares de parintins
 onde a moça ilha
 dançava nas águas do negro
 onde o moço rio
 afunda nos olhos da moça
 onde a índia é
 onde ainda sou
 onde o pé criou asas e voou
 (f. 14)

Num segundo momento, a paronomásia cria uma correspondência que ultrapassa o aspecto sonoro; como um etnógrafo que busca conectar selvas e tribos indígenas diversas por meio de algum artefato de cerâmica ou do uso de algum padrão cromático nas pinturas dos corpos, o compositor aproxima termos indígenas que se encontram dispersos nos títulos de regiões diferentes do País, juntando-os, aos pares ou não, no guarda-chuva de um único termo – “Parentes”. Itaquera, distrito da Zona Leste paulista, e a também paulista Itaim, em que “é notável a concentração de migrantes nordestinos e descendentes”⁷, convergem para um espaço, criado pela canção ou dela formador, em que se encontram com os Parintintins, “indígenas tupis da bacia do Madeira”⁸, e Parintins, a já citada cidade em que se encena a cada ano a rivalidade entre os Bois Garantido e Caprichoso. Esse espaço de encontro é a própria trama da canção, tecida pela língua portuguesa, eivada de expressões nativas.

Esses três primeiros discos compreendem, como diz o próprio Chico, o primeiro ciclo de sua produção, em que o artista aponta como uma das referências o Jaguaribe Carne. A partir desse ponto, seus discos, sem deixar de contemplar a pluralidade de ritmos, brasileiros ou não, fazem-no contudo por meio de curvas menos acentuadas, investindo em outros conceitos. É o caso de *Mama Mundi*.

1.2.4 *Mama Mundi*, (2000)

Os bonecos de Mestre Vitalino, famoso ceramista popular oriundo de Caruaru, em Pernambuco, estiveram e estão onde o próprio artista nunca esteve, isto é, em museus do mundo todo, num exemplo comum do alcance, em geral póstumo, que a

7 In http://pt.wikipedia.org/wiki/Itaim_Paulista

8 In http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=parintintins

chamada arte popular pode obter em certas circunstâncias. Iuri Alekseevitch Gagarin ficou famoso por ter sido o primeiro homem a sair da órbita da terra, em 1961, quando então proferiu a frase: “A terra é azul”. Os dois homens compõem uma imagem poética que tensiona, aproximando-as, informações geográficas na canção que dá título a esse disco, “Mama Mundi”:

mama mundi
 índio oriundi
 desse mundão sem porteira
 tem a flecha certa
 mas tudo move e muda
 mudar me ajuda
 mas me confunde
 mama mundi
 chamo e responde
 mas ainda esconde seu leite
 mama eu peço que aceite
 flores na minha cantiga
 e mais me diga
 e mais me aponte
 o mapa que traço agora
 é amor de menino
 mama mundi me ensina
 pra onde seguir
 mãe de gagarin
 mãe de mestre vitalino
 me nina, mãe mundi
 (f. 8)

Mama Mundi, o disco e a canção, criam zonas de contraste; algumas vezes pela aproximação de cores explicitamente distintas, outras pela gradação de cores que em algum ponto se comunicam. Gilberto Gil conta que Dominginhos⁹, excursionando com o músico baiano em décadas anteriores, ao ouvir pelas primeiras vezes o reggae, pergunta: “Gil, isso é reggae?”, ao que Gil responde “é, Dominginhos”. E este: “que xotezinho mais safado!”. O ouvido do sanfoneiro identificou similaridades rítmicas entre os estilos. Essa é uma de várias aproximações possíveis entre nossos ritmos e ritmos de outras nacionalidades. *Mama Mundi* – título em latim que brinca tanto com a referência à anterior “Mama África”, quanto indica a *mãe do mundo* –, ainda que possuindo uma rítmica variada e

9 Esse diálogo é aqui trazido de memória. O documentário sobre Dominginhos foi assistido na Tv Cultura; não consegui recuperá-lo na rede nem por outro meio. Ainda assim, citei-o pelo caráter anedótico e por achá-lo apropriado ao momento.

rica em nuances, parece contudo realizar seu investimento mais intenso por meio do colorido timbrístico. Ouvimos as percussões híbridas de Naná de Vasconcelos, em “A força que nunca seca”; a gaita de fole escocesa de Amadeu Magalhães, em “4h15 ou 10 pras 3”; o violino algo cigano de Ricardo Amado, na faixa homônima ao disco; a voz do muezim, o arauto das horas de oração islâmico, em “Aquidauana”; o *zarb*, modalidade de tambor iraniano, que o próprio Chico toca, também nessa última faixa. O conjunto desses e de outros instrumentos mostra-se uma espécie de inventário instrumental do mundo, conectando mapas que estão separados, a princípio, por mares, desertos, montanhas e outras distâncias. Num outro foco de leitura, em que mama se põe como verbo, podemos considerar ainda a ideia de nutrição e, levando-se em conta que é o primeiro e mais recomendado alimento para o recém-nascido, o leite se torna símbolo, dada a teta de quem provém, de um líquido de constituição múltipla, polissêmica e polifônica.

É desse disco a balada “Pensar em você”, num dos flertes de Chico com a música mais massificada das FMs, pela simplicidade da letra, bem como pela previsibilidade da melodia:

é só pensar em você que muda o dia
minha alegria dá pra ver
não dá pra esconder
nem quero pensar se é certo querer
o que vou lhe dizer:
um beijo seu e eu
vou só pensar em você
se a chuva cai e o sol não sai
penso em você
vontade de viver mais
e em paz com o mundo
e comigo
(e consigo)
(f. 5)

Um detalhe interessante é que o clipe dessa canção, contrariando as expectativas de uma narrativa amorosa convencional, é ambientado num assentamento do MST, o que acrescenta uma camada de leitura em contraste à ambiência geral da faixa. Essa aproximação de elementos contrastantes é recuperável ainda na releitura feita de “Eu sou Rebelde”, um sucesso da década de

70, cantado por LÍlian¹⁰: o arranjo, com violão e grupo de cordas clássicas, confere à letra, originalmente mais pop, um clima algo camerístico. Curiosamente, em “A dança do Papangu”, Chico recupera o nome de outra cantora de fins da década de 70, essa conhecida como a “Dona Summer brasileira”, Lady Zu¹¹:

[...]
 não é o tchan
 nem u2
 na dança do papangu
 dança lady diolinda
 dança lady zu
 (f. 2)

Considerando-se que ainda há o coco-embolada “Aquidauana”, o samba-enredo “Sonho de Curumim”, e algumas outras canções em cujas letras e arranjos apontam setas que convergem para a divergência de dicções e sonoridades, acentua-se a ideia de que o compositor, junto aos arranjadores, “mamou” em fontes variadas do globo, ampliando sobremaneira suas referências.

1.2.5 *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002)

Como ocorre em muitos dos seus discos, o título escolhido atua como chave de leitura/audição, mas também estabelece vínculo intertextual com outro enunciado, pertencente ou não ao universo da arte, que exige do receptor uma atitude crítica. Nesse disco, por exemplo, o título poderia sugerir um ataque, talvez o mais explícito na obra de Chico César, ao bom mocismo negro, ao universo de ideias em que se move a pretensa “democracia racial”, em que não há violência ou conflito. Contudo, afora o fato de intitular o álbum com essa expressão, afora o fato de haver uma canção homônima a esse título, das doze canções desse trabalho, cinco são canções de amor (“Pétala”, “Céu negro”, “Quando eu fecho os olhos”, “Antes que amanheça”, “Templo”), pelo menos duas investem numa imagética pouco comum (“Antinome” e “Experiência”), duas outras fazem remissão a ritmos nordestinos (“Flor de Mandacaru” e “Sem ganzá não é coco”), uma outra visita questões ligadas à religiosidade (“Teofania”) e uma outra, um reggae, discorre sobre personas, identidades e diferenças culturais (“Nas fronteiras do mundo”). Não é,

10 Cantora que formou com Leno, na década de 1960, a dupla *Leno e Lílian*, intérpretes de sucessos como “Pobre Menina” e “Devolva-me”.

11 Cantora pioneira da discoteque no Brasil, intérprete de do sucesso “A noite vai chegar”.

pois, um disco temático, no sentido de um programa conceitual que, no caso, estaria ligado a uma insubordinação “da cor”.

Uma canção como “Quando fecho os olhos”, parceria de Chico com Carlos Rennó – este, autor da letra -, se debruça sobre imagens arquetípicas do amor, remetendo à fusão da identidade dos amantes, ao mito do andrógino retomado por Platão em *O Banquete*.

e aí você surgiu na minha frente,
e eu vi o espaço e o tempo em suspensão.
senti no ar a força diferente
de um momento eterno desde então.

e aqui dentro de mim você demora;
já tornou-se parte mesmo do meu ser.
e agora, em qualquer parte, a qualquer hora,
quando eu fecho os olhos, vejo só você.

e cada um de nós é um a sós,
e uma só pessoa somos nós,
unos num canto, numa voz. [...]
(f. 6)

Pouco depois, Chico César nos remete a Carlos Drummond de Andrade, ao fazer menção ao *enigma claro*, metáfora na qual ecoa o *Claro Enigma*, de 1951, livro emblemático da obra do poeta mineiro. Amor e poesia, assim, se correspondem, na medida em que a metáfora drummondiana, resgatada com os termos invertidos, é deslocada de seu uso metapoético e ressignificada em chave lírico-amorosa:

[...]
o amor une os amantes em um ímã,
e num *enigma claro* se traduz;
extremos se atraem, se aproximam
e se completam como sombra e luz.

e assim viemos, nos assimilando,
nos assemelhando, a nos absorver.
e agora, não tem onde, não tem quando:
quando eu fecho os olhos, vejo só você.

e cada um de nós é um a sós,
e uma só pessoa somos nós,
unos num canto, numa voz.
(idem)

Essa noção do amor como enigma ou mistério, associada novamente a um entendimento platônico da união dos entes, reaparece em “Pétala por pétala”, feita em parceria com Vanessa Bumagny:

[...]
vinda que finda
a tinta de pintar tristeza
deixa os mistérios plenos de sentido
e a flor da vida toda

pétala por pétala
que um tolo pode colher
sem saber que é amor

vem e aumenta em mim
o único que sou
me subtrai do que em mim passou
é amor, vem
(RMCB, f. 3)

Pensada por outro ângulo, a ideia de que no amor se penetra em um espaço misterioso, desconhecido, ou proporcionador de um auto-(des)conhecimento, se atualiza na regravação de “Templo”¹², que estivera em *Aos Vivos*:

se você olha pra mim
se me dá atenção
eu me derreto suave
neve no vulcão
se você toca em mim
alaúde emoção
eu em desmancho suave
nuvem no avião
himalaia himeneu
esse homem nu sou eu
olhos de contemplação
inca maia pigmeu
minha tribo me perdeu
quando entrei no templo
da paixão
(f. 10)

Ao intitular o disco com um imperativo que, no texto da canção homônima, se

12 Parceria de Chico com Tata Fernandes e Milton de Biasi.

traduz em recado provocativo, e ao compor as 11 demais canções sem esse tom ou teor, Chico César armou um jogo que lhe permite levantar, a seu modo, a poeira de questões negras, e simultaneamente desobrigar-se do compromisso de criar um disco-tese. Desse modo, abre espaço para investir em questões que, como o preconceito racial ou o amor, servem-lhe, antes de tudo, como material de elaboração poética, na medida em que suas composições não se esgotam como peças panfletárias ou engajadas.

1.2.6 *De uns tempos pra cá* (2005)

De uns tempos pra cá, lançado em 2006, é possivelmente o disco que mais acentuou a curva criativa na trajetória de Chico César. Afora *Aos Vivos*¹³, cuja sonoridade se restringe quase que inteiramente à voz e ao violão do compositor, do começo da carreira até então seus discos foram discos de banda, no sentido que em geral essa expressão carrega no universo pop: grupo de formação instrumental-vocal mais ou menos variável ao qual não faltam guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, e aos quais, ainda, pode se juntar uma gama indefinida de outros instrumentos. Já de início, *De uns tempos pra cá* reconfigura essa diretriz, à medida que opera num recorte instrumental específico: os arranjos unem o violão à massa sonora resultante de cordas clássicas, a saber, violino, viola, violoncelo e contrabaixo acústico¹⁴. Esse aparato não só se faz presente, ao longo de todo o disco, como seus elementos principais (violão e cordas) guardam especificidades que colaboram decisivamente para a tensão na curva acima referida.

Em “Moer cana”, há a reelaboração de imagens difundidas do Nordeste, por meio de versos que evocam a erosão da vida, o que sobra e o que acaba (“bagaço”, “cupim roeu deixou pó”). A escolha vocabular, notadamente dos substantivos, constrói uma atmosfera da decadência dos antigos engenhos de cana de açúcar substituídos pelas usinas, tema recorrente no romance regionalista de 30, cujo maior expoente era o paraibano José Lins do Rego, aqui evocado pela expressão “fogo morto”, título de uma das suas mais célebres obras, no 13º verso.

13 Alguma ressalva pode também ser feita a *Mama Mundi*, que não conta com a presença da guitarra elétrica. Mas esse dado é um tanto justificável pelos motivos já expostos quando esse disco foi comentado.

14 Flauta, acordeão e percussão também comparecem nas canções mas de forma esporádica.

de longe escuto o gemido da usina
adeus, menina do meu padecer
moer a cana dói - tirar a gema
sobra bagaço nesse meu viver

desde anteontem o relógio silencia
pinga na pia o choro de quem é só
moer a cana dói - tirar a gema
era madeira, cupim roeu deixou pó

adeus, meu povo Pernambuco e Paraíba
vim nessa vida pra dizer adeus
moer a cana dói - tirar a gema
sol dai a luz, clareia os olhos meus

em fogo morto vai o afago da saudade
nem a metade do que queimou queima mais
moer a cana dói - tirar a gema
range a ferrugem e o mel do chorume cai
(f. 2)

Importante notar também o trabalho do arranjo, que, à altura de “o gemido da usina”, executa, com os violinos, como que um *glissando* e, em “o relógio silencia”, faz uso de *pizzicato*¹⁵, num procedimento de correspondência entre as palavras e os instrumentos, estes contribuindo para a narrativa daquelas.

Por outro lado, porém, o despojamento de uma letra como “Por que você não vem morar comigo”, título que se constitui curiosamente em um decassílabo heroico, paradigma do verso metrificado:

por que você não vem morar comigo?
alimentar meu cão, meu ego
cansei de ser assim, colega
não sei mais ser só seu amigo

eu quero agora ser o seu amado
você me deixa a perigo
o amor me corta feito adaga
mas vem você e afaga com afeto tão antigo

15 *glissando* e *pizzicato*: termos italianos utilizados na notação musical. O primeiro indica o procedimento de “arrastar” o som, fazendo uma nota deslizar até outra; o segundo indica uma técnica de ferimento das cordas que, no caso, não usa o arco mas a ponta dos dedos do instrumentista, mudando momentaneamente a definição de instrumento de arco para instrumento dedilhado. O som resultante do *pizzicato* tem alto poder sugestivo. Antonio Vivaldi utilizou-o, na seção das Quatro Estações dedicada ao Inverno, para sugerir os pingos da chuva. No arranjo de Chico, explora-se principalmente a associação com o tique-taque do relógio.

(f. 8)

Nem quando apresenta um tipo de organização semântico-sintática mais intrincada, ecoando alguns jogos barrocos (em itálico), essa composição abre mão de termos não-condizentes com o que se espera encontrar no universo cotidiano:

[...]
não ligo
 se é amor ou amizade vaga
 dizem que o amor a amizade estraga
 e esta a este tira-lhe o vigor
não ligo
 se é **caretice** ou romantismo **brega**
 um dia em mim essa aflição sossega
 more comigo e traga seu amor
 [...]
 amigos falam que esse **mico** eu pago
 pois mudo logo quando você chega
e acende a luz mas essa luz me cega
e abre em rosa a pedra que no peito trago
 (idem)

Sintetizando um momento mais intimista da sua carreira, *De uns tempos pra cá* apresenta um compositor e cantor de melodias complexas e um violonista mais organicamente integrado aos outros instrumentos e ao arranjo em geral. O canto aberto e sorridente dos discos anteriores abre espaço para interpretações vocais mais introspectivas.

1.2.7. *Francisco forró y frevo* (2008)

Chico Ceasar declarou, ter buscado, em *Francisco Forró y Frevo*, fazer um disco mais para o corpo que para a cabeça¹⁶. Sem desconsiderar a noção que o compositor tem da própria obra, mas sem cair também na “falácia da intenção”, diríamos que a polarização mente/ corpo nesse disco não se faz mais acentuada do que, admitindo-se que tenha existido, Chico viera praticando em trabalhos anteriores; *Cuscuz Clã* e *Beleza Mano* são discos igualmente dançantes e possibilitadores de reflexões de ordens conceituais variadas. O que se passa é que

16 Ver <http://www.youtube.com/watch?v=uLFNlog0tak>, trecho entre 00:40seg e 1:00min

em *francisco forro y frevo* há deliberadamente o estabelecimento de uma atmosfera que circunda os dois ritmos constituintes de seu título, fazendo o álbum remeter mais especificamente para o São João e o Carnaval. Contudo, nem essa anunciada unidade deixa de sofrer interferências externas. O forró e o frevo que encontramos aqui não estão em estado de pureza folclórica: se os naipes de sopro, notadamente os saxofones, remetem às frases e dicção características do frevo, e se as sanfonas e zabumbas garantem o alicerce do forró, são muitas também as intervenções dos sons sintetizados ao longo de todas as faixas, das batidas, ainda que discretas, eletrônicas. A esses elementos de ordem instrumental juntam-se as convenções rítmicas e as hibridações timbrísticas que se desviam um pouco do costumeiro naqueles ritmos nordestinos. É o caso da quinta faixa, “Humanequim”, que, embora esteja calcada na linguagem do frevo, possui uma divisão melódica mais jazzística, com a voz sendo seguida de perto, em vários momentos, pelo violão:

unir o nervo ao frevo é
 ir na fé
 pela contramão
 pé-ante-pé
 ilusão de quase voar
 inda não é no céu
 mas saiu do chão
 fez-se a combustão
 em que estado estou?
 [...]
 (f. 5)

Outra questão que diferencia esse disco dos demais (mas nem por isso o estabelece como obra em que corpo e mente, movimento e intelecto se opõem) é certo investimento em imagens sensuais e, por vezes, sexuais. Nisso aproxima-se de uma das tradições poéticas da música nordestina, quando esta toma por tema as festas, as danças e os movimentos dos que se evoluem no forró. São descrições ou reflexões sobre a realidade sensível das pessoas: é o sono do sanfoneiro¹⁷, o arrasta-pé, o suor, o resflego da sanfona¹⁸, o ronco do trovão¹⁹, o homem que

17 “Proibido cochilar”, 1972

18 “Vem Morena”, 1982

19 “A volta da Asa Branca”, 1957

dança armado, o peba apimentado na boca de Benta²⁰. É também, maliciosamente, a “butique dela”²¹, o “talco no salão”, o gato “tico (que) mia”, o homem que afirma “não corto mas penteio”, numa intencional confusão entre conjunção adversativa e aditiva. Chico não pratica as insinuações picantes de um Genival Lacerda ou de certas canções de um Jacinto Silva, mas sua escolha vocabular e imagética não abre mão da ambiguidade sacana. Passemos brevemente em revista, com esse foco, algumas outras canções do álbum.

“Dentro” toma a palavra que lhe dá título como orientadora e geradora da sequência de associações que se sucedem na canção.

dentro dos seus grandes olhos lagos
dentro dos seus grandes lábios logo
dentro do seu grande peito fogo
dentro de sua grande alma anjo
dentro de seu corpo gente
dentro de mim
[...]
(f. 6)

A proximidade de versos entre *olhos* e *lábios*, como a sugerir a proximidade física dessas partes do rosto, não impede a leitura que o qualificativo *grande* agrega ao segundo termo; *grandes lábios*, numa espécie de inversão de uso da metáfora, é expressão estabelecida, que tem mais a ver com a vagina que com a boca.

Em “Comer na mão”, sétima faixa, o sentido de obediência e submissão que a expressão-título sugere vai sendo alterado ao longo do texto. Ora reforçando a relação entre o amor e a conotação fisiológica do comer (passar fome, lambuzar, lambar o prato, provar) ora utilizando o “comer na mão” como contraponto a uma determinada etiqueta amorosa, já que “a regra diz para comer na mesa”:

você vai comer na minha mão
e só vai passar fome se quiser
por que é que eu lhe ofereço o coração
e você fica pegando no meu pé?
você vai comer na minha mão
se lambuzar e lambar o prato
você vai comer sim
para provar em mim

20 “Pebe na Pimenta”, 1957

21 “Severina Xique Xique”, 1979

o que é amor de fato
 cê não tá vendo que é tempo perdido
 todo esse moído
 essa pagação
 passarim preso vive de olho comprido
 canta tão doído
 pois não pode avoar não
 o ser humano tem a mesma natureza
 vê tanta beleza
 e abre o coração
 a regra diz pra comer na mesa
 mas gostoso com certeza
 é comer na mão

“Pelado”, última faixa do disco, abre-se com uma referência à política cultural praticada por certos carnavais, que têm nos abadá e nas cordas limitadoras da “pipoca” uma marca de distinção:

o abadá está tão caro
 custa mais caro
 que a máscara de carnaval
 eu vou é sair pelado
 com você ao meu lado
 vai ser sensacional
 (...)

Associando as diversas referências corporais à declaração de Chico César sobre ter pensado o disco mais para o corpo que para a cabeça, pode-se observar uma tensão entre proposta e resultado. Na verdade, esse disco, em que o compositor parece vestir-se de personas experimentadas apenas de relance em momentos anteriores de sua obra, se agrega à obra de Chico César como a contribuição de mais um retalho diferente na colcha, mas sem perder, por isso mesmo, a coerência não da unidade mas do percurso sempre outro que conserva, contudo, a sua memória.

1.2.8 *Cantáteis. Outros discos*

Em 2005 Chico lançou *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade*, obra que apresentou para muitos um compositor que se aventurava também na poesia em livro. O poema, escrito pouco mais de dez anos antes, é “um canto de amor a São Paulo mulher, hermafrodita, grávida de si mesma e das pessoas que recebe”

(CÉSAR, 2005, p. 106). Como destaca o prefácio, o texto

foi realizado no contexto de vivências, leituras e contatos de Chico César na São Paulo dos anos 80-90, quando amadureceu seu trabalho musical, ao mesmo tempo em que trabalhava como jornalista, estudava música e participava de atividades culturais, artísticas e intelectuais. Foi neste ambiente de criação e aprendizado que Chico encontrou Tata Fernandes, a musa deste poema que “mais que pessoa em si”, com o tempo acabou se revelando, segundo o poeta, como “representação de um tipo de mulher de São Paulo”. Por isso estes cantos elegíacos de amizade, celebrando o amor e a amizade, constituem também, nas palavras do autor, “um canto de afeto abismado à cidade de São Paulo”. (CÉSAR, 2005, p. 6)

São 141 estrofes-poemas, estruturadas em décimas com versos em redondilha maior, em que o poeta experimenta, de cada vez, o espaço delimitado pela métrica e a possibilidade de refazer a sintaxe e a dicção dos poetas populares, cordelistas, repentistas, cantadores:

a fala de sherazade
o falo sábio de sade
machadinha cheroquee
o que é que eu faço aqui
muge o bizarro bezerro
pro amor e a linguagem
estão sempre de passagem
exilados estrangeiros
cores volumes cheiros
o que havia e há: viagem
(poema 114, p. 87)

Além dos sete discos apresentados há pouco, Chico César produziu alguns outros trabalhos, entre parcerias em shows, como o que fez com Xangai, e discos que dividiu com outros artistas. Embora não faça parte do escopo dessa pesquisa, é oportuno citar pelo menos dois desses.

Brincadeira (2005) é um álbum gravado em parceria com Zezo Ribeiro, um violonista paulistano que passou alguns anos na Espanha, pesquisando a linguagem do Flamenco, o que lhe permite hoje fazer aproximações entre esse universo e a música brasileira. Das doze faixas do disco, em que se alternam afoxés, baiões, xotes e maracatus, algumas são instrumentais (como “Oi, Sobrinhada” e uma versão de “Por causa de ingresso de festival matou roqueira de 15 anos”) e outras, em maioria, são canções com letra. É interessante observar que o violão de Chico,

embora mais discretamente, divide a grande maioria das faixas com Zezo, um virtuose. Essa particularidade do compositor instrumentista será observada mais detidamente no terceiro capítulo. Ao longo do disco encontramos alguns achados como esta “Veia”:

vem com fé
 no batuque do afoxé
 pela rua batendo o pé
 a cidade inteira
 vêm com fé
 os herdeiros do daomé
 toda gente que foi e é
 da nobreza primeira
 vem lavar a calçada
 onde o bisavô foi vendido
 e hoje um camelô
 vende cd pirata e tal
 vem lavar
 o passeio onde o pai sangrou
 e hoje o filho, que é doador,
 dá o sangue pro hospital
 vem com fé
 feito fumo de chaminé
 negros, fusos, brancos até
 carnação derradeira
 vêm com fé
 azogados pelo congué
 invadindo o centro, a sé
 sem chibata ou coleira
 vem louvar
 o silêncio de quem chorou
 vem subir sem elevador
 vem bater no portão do céu
 incensar
 as escadas que o tempo fez
 ver a luz pra pirar de vez
 com a ciência que a vida é veia

vem de longe
 inda sangra
 inda escorre
 vem com fé
 (f. 2)

Marias do Brasil (2004) é o registro da trilha sonora que Chico compôs para a peça infantil homônima, encenada pelos Barbatuques, um grupo de percussão corporal que “produz música orgânica utilizando o próprio corpo como instrumento

musical”²². Em seu site oficial, Chico declara:

Para fazer “marias do brasil” me lancei nas lembranças de menino que viveu no interior do nordeste, no sertão da paraíba. E aí fui buscar ritmos, contornos melódicos e harmônicos dos pastoris, reizados e forrós à luz de candeeiro. Até chegar aos ritmos urbanos que hoje atravessam o país via rádio e TV, como o funk e outras pegadas de agora.²³

O panorama traçado neste capítulo alicerça, biográfica e, em certo sentido, tematicamente, as discussões concentradas no capítulo III. Nas páginas seguintes, afastando um pouco a lente de aumento da obra de Chico, desenvolveremos uma discussão ao redor da canção, com foco em suas implicações históricas.

²² In <http://www.barbatuques.com.br/br/index.php/sobre/>, acessado em 12 de dezembro de 2012

²³ In http://www.chicocesar.com.br/disco_ver.php?titulo=Marias%20do%20brasil%202004%20-%20para%20menores, acessa em 14 de dezembro de 2012.

2.1 Etnografia Auricular

Nenhuma forma de expressão musical no Brasil ocupa o lugar central que é destinado à canção popular. Essa é uma afirmação de constatação relativamente fácil, se ligamos o rádio, vemos programas de auditório, passeamos por entre os sons das ruas da cidade ou nos aproximamos, por exemplo, da recente história política do Brasil, em que compositores podem ser exilados para outras pátrias e bandas podem ser presas, acusadas de apologia às drogas.²⁴ Em ambos os casos, a canção é um fio de leitura de grande poder associativo; ela congrega a crítica social e conclama a alegria. Antonio Risério, em *Caymmi: uma utopia de lugar* (1993, p. 22), num momento em que aproxima e distingue o trato coloquial nas canções de Dorival Caymmi e Geraldo Pereira, usa a expressão “etnógrafos de ouvido” para designar nossos compositores populares, querendo com isso indicar o quanto se pode ler, num sentido amplo, em suas canções traços, costumes, tradições e contradições da sociedade brasileira. Uma vez que parte desses compositores não teve vivência ou formação acadêmica, fica justificada a expressão “de ouvido”, qualificativo que em geral se dá a instrumentistas que não têm conhecimento de notação musical, a escrita de partitura, não obstante possam ser virtuosos de seus instrumentos. Não é difícil encontrar exemplos que corroborem essa perspectiva; desde o fato de alguns sambistas das décadas de 20 a 40 do século passado usarem de um registro linguístico que não era comum a eles próprios, objetivando uma respeitabilidade social, até sambas como “Mulato Bamba”, de Noel Rosa, em que flagramos uma figura como a do rapaz “que não quer se apaixonar por mulher”; desde as práticas de pesca de uma comunidade praieira em canções do próprio Caymmi até o inventário de produtos de cabelo que João do Morro elabora, em “Balaiagem”.

Neste capítulo, levantam-se alguns pontos históricos por meio dos quais podemos pensar a relação da canção com a poesia e destas com o entorno cultural, social e artístico. Sem objetivos totalizantes, esse percurso pretende anteceder,

24 Tanto os motivos do referido exílio de artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso, que se ligam ao período conturbado de fins da década de 1960, quanto a prisão de um grupo como o Planet Hemp, na década de 1990, indicam momentos históricos diferentes mas que convergem para os modos como a sociedade brasileira se vê ou se imagina, se rege ou reage aos poderes, micro e macro, estabelecidos.

oferecendo subsídios históricos e conceituais, a discussão mais detida da obra de Chico César, no capítulo seguinte.

2.2 Palavra e som: alguns trânsitos

A prática de um compositor escrever canções cuja voz é feminina, isto é, a elaboração de um eu lírico feminino por parte de um homem, é coisa relativamente comum em nosso cancioneiro. Tais procedimentos encontram paralelo nas formas da poesia trovadoresca, particularmente, nas *cantigas de amigo*, em que o poeta-cantor assume uma voz feminina para dirigir-se a um amado. Este é um universo, é bom que se lembre, em que a poesia e a música gestavam-se como coisas indissociadas. Em tal contexto, a farsa poética obedece aos ditames da ordem social, que não previa a autoria feminina; em nossos tempos, indica a dilatação da personalidade. Nesse último caso, o exemplo mais conhecido nas últimas décadas talvez seja o de Chico Buarque. Aponta-se com frequência sua “sensibilidade” feminina para compor canções – “Atrás da Porta”, por exemplo, possibilitou a Elis Regina uma de suas interpretações mais derramadas; Maria Bethânia, por sua vez, permanece cantando “Olhos nos olhos”, com sua letra afirmativa da reviravolta sentimental da mulher que fala. Contudo, é possível que, mesmo na contemporaneidade, algum estranhamento cause a alguém ouvir o próprio Chico Buarque cantando versos como “mal sei como ele se chama/ mas entendo o que ele quer/ se deitou na minha cama/ e me chama de mulher” (“Terezinha”). Alheia ou provocativa das discussões e construções de gênero, a canção segue.

Retornando ao Trovadorismo, é sabido que o Brasil, como alguns outros países de língua neolatina, herdou procedimentos dessa tradição de menestréis. A confecção de gêneros como os *rimances*, que se desdobraram depois em formas de que se serviram desde os compositores anônimos, de além e aquém-mar, até Cecília Meirelles, em seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953), atesta correspondências que até hoje oferecem campo para a criação artística e para a discussão crítica²⁵.

25 O interesse pelo cordel desdobra-se em muitos braços e, longe de ser esporádico, tem se

Um lamento como “Ondas do mar de Vigo,/ se vistes meu amigo? /E ay Deus, se verrá cedo!”²⁶ parece ecoar nos versos de Humberto Teixeira, musicados por Luiz Gonzaga: “Juazeiro, juazeiro/ Me arresponda, por favor,/ Juazeiro, velho amigo,/ Onde anda o meu amor?”. Nos dois casos, ainda que os textos estejam separados, no tempo por mais de 700 anos, e no espaço por um oceano, um elemento natural, no primeiro, o mar, no segundo, uma árvore, transforma-se em interlocutor do eu lírico, servindo-lhe de testemunha e alvo para onde convergem as inquietações decorrentes da ausência amorosa. Esse paralelismo revela experiências desses compositores, muito próximos à natureza ou, pelo menos, interessados na elaboração de uma poética que, mesmo sendo escrita em ambiente urbano, recupera o espaço rural.

É possível que Humberto Teixeira tenha se inspirado em procedimentos identificáveis na poesia popular, nas pequenas cantigas ainda hoje encontradas na memória dos que viveram no ambiente rural ou das cidades pequenas. Para esses, mais que uma atividade de leitura, no sentido mais comum que damos a esse termo, aprender versos é uma atividade de audição, de escuta. Essas considerações convergem para um conhecimento assente das origens dos gêneros musicais e poéticos no Brasil, em particular, de suas formas populares. Marcada como foi pelo cruzamento e pelo choque entre comunidades diversas, a nossa história cultural se fez, em vários momentos, da mixagem de elementos mutuamente alienígenas, da reelaboração de elementos prévios.

Manuel Diégues Júnior, em *Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel* (2012), discorrendo sobre as origens lusitanas dessa modalidade de poesia, aponta para o fato de tal tradição europeia ter se misturado, no Brasil, à tradição narrativa e oral africana. Em ambos os casos, essas narrativas, de que o cordel seria herdeiro, significam não só a permanência de um fazer poético mas também da voz do narrador que informa, que dá notícias, que croniciza os acontecimentos e os transmite aos ouvintes.

mostrado vivo em publicações acadêmicas variadas, sendo uma das mais recentes (e importantes, pelo que traz de revisão de princípios), o recém-lançado *Apontamentos Para uma História Crítica do Cordel* (2012), de Aderaldo Luciano, em que o autor, rumando em caminho contrário ao que se tem seguido nesses estudos, contesta a “paternidade” ibérica do cordel brasileiro.

26 In <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/76856029720813993464724/p0000001.htm#>

Como a ausência da escrita era grande, e como o analfabetismo, ainda maior, os que sabiam ler formavam os círculos que divulgavam essa literatura. Tal como ainda hoje encontramos em nossas feiras cantadores quem leem essa literatura, constituindo-se o instrumento de comunicação dos fatos ocorridos, e narrados nesses folhetos, também no Portugal medieval isso era costume. Havia o hábito da leitura em grupo, em festas públicas, em romarias, em feiras. [...] Esta influência, de origem lusitana, da cantoria dos fatos acontecidos e da formação do grupo para ouvir a leitura ou o canto narrado, não foi única; aqui no território brasileiro, e em particular no Nordeste, se encontrou com uma outra forma cultural muito semelhante: a de origem africana. Também os escravos vindos para o Brasil tinham o hábito de contar suas histórias, cantando ou narrando; são os famosos *akpalô* registrados pelos especialistas em estudos africanos no Brasil. (DIÉGUES JÚNIOR, 2012, p. 25-26)

No século XVII, as precárias condições de circulação do texto escrito no Brasil Colônia abrem espaço para o surgimento de um poeta que une de modo sistemático som e palavra. Trata-se de Gregório de Matos Guerra que, como é do conhecimento de todos usa uma viola de cabaça feita por suas próprias mãos, para acompanhar a sonorização e difusão dos seus poemas pelas ruas e casas da cidade. O ouvido atento de Gregório à multiplicidade sonora que existia naquele período leva o Boca do Inferno a compor, dentre outros, poemas como esse *Disparates na lingua brazilica a huma cunhãa, que ali galanteava por vicio*:

Indo à caça de tatus
 encontrei Quatimondé
 na cova de um Jacaré
 tragando treze Teiús:
 eis que dous Surucucus
 como dous Jaratacacas
 vi vir atrás de umas Pacas,
 e a não ser um Preá
 creio, que o Tamanduá
 não escapa às Gebiracas.
 [...]

No poema de Gregório, as redondilhas maiores, de ascendência europeia, ligam-se a termos da “lingua brazilica”, a palavras derivadas de idiomas indígenas, possivelmente musicadas e cantadas pelo próprio poeta. Gregório congrega em microcosmo grande parte do que vamos identificar ou eleger como características brasileiras na canção. Sua poesia, por meio do verso irônico, do escárnio e da desobediência, vai erigir uma figura na qual e através da qual lemos o país política e

culturalmente. A “triste Bahia” de seus poemas é a miniatura de um estado mais amplo de desmando, de sequestros culturais, de contradições sociais que a palavra aponta, encarna. É também o espaço de observação de costumes, do “galantear por vício”. Num país que ainda estava longe de ter uma tradição tipográfica, o fato de Gregório cantar seus poemas acompanhado de uma viola é revelador de sua sagacidade no que tange à circulação da poesia. Essa imagem do poeta-cantor inspirou James Amado, organizador das *Obras Poéticas* de Gregório, a aproximar o “Boca do Inferno” de um jovem Caetano Veloso, em decorrência de um discurso que este proferiu, em 1968, a ser comentado na sessão em que será abordada a Tropicália:

Neste mesmo instante GM está presente e atuante. [...] O Boca do Inferno está em São Paulo, para onde pensou viajar certo dia, entra caxingando num teatro repleto e sobe ao palco cercado de câmeras de televisão. Está muito jovem e permanece poeta popular. Pouco mudou no vestido: a cabeleira postiça de quando desembarcou na Bahia, de volta de Lisboa, é agora natural mas lembra o lombo sujo de um carneiro lanzudo. O colete de pelica âmbar, que tanto ofendia os mulatos endinheirados e pernósticos de seu tempo, trocou-se numa jaqueta de espalhafatoso plástico amarelo. Em vez da viola de cabaça ele empunha uma guitarra elétrica de som estridente e desagradável. Seu verso é quase o mesmo, que já se espalhou por muitas partes, e ele repete em voz desentoadada que ainda e sempre é proibido proibir a vida. Como no tempo e nos lugares por onde ele passeou sua liberdade, também no teatro paulista de hoje uma plateia de dois mil jovens repele a presença esmagadora com uma tremenda vaia, que milhões de aparelhos de televisão espalham pelo país. O franzino mazombo parece irritar-se um pouco, pois é muito jovem, pergunta se o microfone tem som e atravessa a interminável assuada com sua singela advertência: “Vocês não estão entendendo nada”²⁷

Embora conheçamos um número razoável de poetas e músicos desse período, grande parte da poesia e da música dos três primeiros séculos no Brasil era aquela que hoje se nos afigura como anônima, termo que é, em muitas situações, identificado com um outro, o *popular*. Silvio Romero, em *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*, escreve:

A litteratura nacional é ainda muito pobre de trabalhos críticos sobre a nossa poesia e contos populares. Durante os três séculos em que o Brasil foi colônia o problema das creações anonymas ainda não tinha despertado a

27 ¹ In <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/james-amado>, acessado em 12 de janeiro de 2013

atenção dos sábios. Ao nosso século pertence a constituição definitiva da lingüística e mythologia comparadas, da crítica religiosa e da ethnographia. Não nos deve pois maravilhar o silencio dos escriptores coloniaes sobre o assumpto que nos occupa. (ROMERO, 1880, p. 40)

Já em *Cantos Populares do Brazil*, Romero apresenta o resultado de sua “coleta” em estados como Bahia, Ceará e, principalmente, Sergipe. Encontramos aí poemas sobre a vida sertaneja, o trato com o gado, descrições do assédio às mulatas na rua, os curiosos ABCs, em que cada estrofe, em geral quadras, começa com uma letra do alfabeto, em ordem. Como indica o título, muitos desses versos eram cantados, o que sugere uma permanência daquela relação poesia-música encontramos no trovadorismo e em Gregório. É curioso ler também, como indicação do pouco interesse que despertava o assunto, e razão pela qual o livro foi editado em Portugal, o parágrafo final da “Advertência”:

Resta-nos apenas agradecer a todos aquelles que nos ajudaram n'esta improba tarefa, e especialmente aos snrs. Théophilo Braga e Carrilho Videira, que tão galhardamente se offereceram para salvar das traças esta collecção, que foi repellida pelos livreiros e editores brasileiros com o mesmo horror com que se foge da peste. (p. VII)

Destoando desse quadro de anonimato, na segunda metade do século XVIII, vamos encontrar um cantor-poeta que, sem a força dos versos de Gregório, amplia, contudo, veredas por ele abertas e inaugura outras na nossa História: filho de um português e de uma angolana alforriada, Domingos Caldas Barbosa é apontado como nosso primeiro compositor popular. Mestiço que dispunha da proteção de amigos influentes, ele transitou pela corte lisboeta do século XVIII, cantando suas modinhas ora de teor lírico-amoroso ora de teor satírico (estas últimas tendo lhe rendido um período anterior de degedo). A modinha, forma preferida dos bardos da época, nas mãos de Caldas provocou reações divergentes que iam da hostilização por parte de poetas como Bocage ao sucesso entre a juventude da metrópole. É curioso notar que essa forma poético-musical, acompanhada à época por viola de arame, foi introduzida na corte por Caldas, um brasileiro; lá, possivelmente, misturou-se a outras formas musicais, acentuando ligações com o canto operístico italiano e com a música de câmara. Com a vinda da família real portuguesa ao Brasil, na primeira década do século XIX, é presumível que tenha se dado o

inusitado encontro da modinha com ela mesma: aquela que aqui se praticava no século XVIII e aquela já com características mais europeias. De toda forma, Caldas imprimiu traços muito distintivos à sua música, traços estes que mesmo à época já se indicavam, depreciativamente, como brasileiros. Antônio Ribeiro dos Santos, escritor português, depois de ter assistido a um sarau em que se tocavam modinhas do compositor brasileiro, assim escreve a um amigo:

Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiro, de requebros, de namoros refinados, de garridices. Isto é o com que embalam as crianças; o que ensinam aos meninos; o que cantam os moços, e o que trazem na boca donas e donzelas. Que grandes máximas de modéstia, de temperança e de virtude se aprendem nestas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de por em uso os seus rimances, e de versejar para as mulheres. (Apud TINHORÃO, 2006, p. 64)

É oportuno observar que, se ainda hoje é possível que alguns estrangeiros pensem no Brasil ancorados pelas imagens do país tropical e das matas, nação cuja capital tanto pode ser o Rio de Janeiro quanto Buenos Aires, naquela época, então, a imagem da colônia não diferia muito de um paraíso instalado em terras em que as leis ainda se ensaiavam e no qual quase tudo era possível. Mary Del Priore, em *Histórias Íntimas* (2011), descreve o cenário dos dois primeiros séculos da colônia:

Aqui muitas pessoas andavam seminuas: sobretudo índios e escravos. As regras e os ritos vindos da Europa não se tinham consolidado entre índios e africanos. Palavras como *vergonha* e *pudor*, recém-dicionarizadas no século XVI, continuavam ausentes dos “vocabulários” - nome que então se dava aos glossários – até entre portugueses. [...] a nudez e a poligamia dos índios ajudavam a demonizar sua imagem. Considerados não civilizados, a tentativa dos jesuítas em cobri-los resultou, muitas vezes, em situações cômicas, como a relatada por padre Anchieta: “os índios da terra de ordinário andam nus e quando muito vestem alguma roupa de algodão ou de pano baixo e nisto usam de primores a seu modo, porque um dia saem com gorro, carapuça ou chapéu na cabeça e o mais nu; outro dia saem com seus sapatos ou botas e o mais nu. [...] e se vão passear somente com gorro na cabeça sem outra roupa e lhes parece que vão assim mui galantes.” (p. 14-20)

Quando a modinha voltou ao Brasil, na bagagem da corte que deixava Portugal em decorrência das invasões napoleônicas, veio acompanhada de uma série de elementos que desencadeariam transformações profundas no País,

irradiadas inicialmente a partir do Rio de Janeiro. A vida musical não ficou alheia a isso e uma das novidades mais significativas deveu-se à introdução de um instrumento antes praticamente inexistente na colônia, o piano, em um prévio rol de instrumentos que nem sempre gozavam de muito prestígio. Silvio Romero, na primeira das obras há pouco citadas, diz à certa altura, no capítulo em que trata de modinhas: “O piano matou a viola” (1880, p. 349). A afirmação categórica, indicando uma crise nas modinhas, indica também os sinais de transformações maiores: o piano, sendo um instrumento até então alienígena, engendra novos modos de produção e recepção musical, novas demarcações culturais. Junto a ele, inauguram-se no Brasil danças e formas musicais de salão como a gavota e a valsa, que já desfrutavam da apreciação aristocrática. Não é muito difícil supor que a miscigenação, a presidir as próprias bases da população do Brasil desde o século XVI, iria guiar também a relação e a proximidade de práticas musicais simultâneas ou concorrentes. Jairo Severiano (2008, p.19), marcando distinções entre a modinha e o lundu, escreve sobre este último:

[...] o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornado-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba.

Os lundus, “mais intercortados e lascivos na musica, e mais explosivos na letra” (ROMERO, 1880, p. 342), não estariam sozinhos nesse prenúncio do samba, que só viria a se formalizar em princípios do século XX. Outras práticas e formas poético-musicais conviveram ao longo do século XIX; os cruzamentos e as contaminações mútuas fizeram-se presentes e fecundas, não apenas por se efetuarem entre ritmos e dicções diversas mas por essa diversidade se localizar na distinção que se fazia entre os “níveis” sociais dessas dicções e ritmos.

A figura do menestrel que não se separa de seu instrumento, recuperável em Gregório de Matos e Caldas Barbosa, ricocheteia ao longo de nossa história musical. Em fins do século XIX, essa figura verá seu espaço social demarcado; à medida que se faz mais presente no âmbito dos bailes informais, das ruas e dos

cortiços, afasta-se também dos salões em que o piano reina soberano. Por seu turno, o piano não incorpora aqui exclusivamente o ideal clássico da música erudita, em que se vê associado frequentemente com nomes como Liszt e, especialmente, Chopin. Exemplo disso é Pestana, personagem de Machado de Assis em “Um Homem Célebre”, que se via atormentado pelo sucesso de suas polcas, dança de origem estrangeira mas que se adaptou facilmente aos acentos rítmicos brasileiros desde sua introdução aqui na década de 1840. O motivo do tormento: a aspiração por “compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann” (1896, p. 84-85). Ao invés disso, vez ou outra as polcas vêm lhe bater à porta, buliçosas, para dali a um tempo estarem nos bailes, na diversão rápida das pessoas, no assovio de um desconhecido com que cruza na rua. Esse dado é de particular importância; por meio dele percebe-se a insipiência de um sistema tripartite, a prenunciar as dinâmicas da cultura massiva: em primeiro lugar, a “alta cultura”, a que Pestana aspira; em segundo, a cultura do consumo, rápida e fácil, dos salões aristocráticos, a exigir levadas constantes de renovação de repertório; finalmente, correndo por fora da trama, mas como um palimpsesto presumível diante do contexto histórico, a cultura que se praticava e transformava nas ruas e nos cortiços.

Machado de Assis morreu em 1908. É possível imaginá-lo lendo, no Correio da Manhã, o anúncio do catálogo da Casa Edison, em 5 de agosto de 1902:

A maior novidade da época chegou para a Casa Edison, Rua do Ouvidor 107. As chapas (records) para gramophones e zonophones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Baiano e pelo apreciado Cadete, com acompanhamento de violão, e as melhores "polkas", "schottisch", "maxixes" executados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio, sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros.²⁸

Pestana, se não tivesse morrido de tuberculose, em 1885, talvez o tivesse ao pensar na possibilidade de ver suas polcas tocadas não só por músicos em casas e bailes mas por quem quer que tivesse um aparelho reproduzidor de discos. O anúncio acima marca, com uma coletânea de registro dos músicos citados e de outros como

28 Verbetes da Casa Edison, no dicionário Cravo Albin, disponível In <http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>, acessado em 14 de janeiro de 2013.

o flautista Pattapio Silva, o início da indústria fonográfica no Brasil. Podem-se ouvir algumas dessas gravações no site do Instituto Moreira Sales²⁹.

Os que ouviram os primeiros discos, na intenção de captar um espelhamento verídico da realidade, tiveram que fazer algum esforço para separar o ruído saliente da gravação mecânica do som da música propriamente dita. Ainda assim, Alex Ross (2011, p.79) relata que Thomas Edison, inventor dos cilindros de chumbo de que derivariam os discos, fez “testes de som, nos quais salões eram mergulhados na escuridão e plateias se mostravam supostamente incapazes de diferenciar entre Anna Case cantando ao vivo e um de seus discos”. Quando ouvimos as gravações dessa época, parece-nos um pouco difícil acreditar que as pessoas pudessem confundir as características do som a esse ponto. Mas não podemos esquecer também que a experiência auditiva, no começo do século passado, era imensamente diversa da que temos hoje.

As condições de escuta que se consolidam hoje são [...] completamente diferentes das do século XIX, por exemplo, em que os trabalhos das máquinas eram realizados em proporções muito menores. Com o superpovoamento de sons, principalmente nas cidades, ouvimos o que nos é imposto, não aquilo que escolhemos. Somos continuamente afetados por sons de automóveis, fábricas, etc. A cidade é, principalmente, um ambiente sonoro. Com as revoluções Industrial e Elétrica o universo acústico torna-se povoado por sons antes inimagináveis. Inicialmente, as primeiras máquinas desenvolvidas a fim de otimizar a produção em série imprimem às paisagens sonoras padrões de repetição e volume não reconhecíveis na natureza. Depois, com o advento da eletricidade, em fins do século XIX, novos recursos são desenvolvidos e mais uma vez recriam nossas relações com os ambientes nos quais nos inscrevemos. (ZAMBI, 2011, p.63)

Desse modo, o som ruidoso dessas gravações inaugurais deve ter chegado antes como parte da novidade (e com o poder de espanto que ela congrega) do que como algo a que se aplicassem critérios radicais de comparação com um então inexistente som *hi-fi*. De todo modo, a possibilidade de gravação pôs em marcha um grande número de processos sociais. Um dos mais imediatos é a existência de um mercado em que se relacionam produtores e consumidores e, decorrente disso, a profissionalização de músicos, editores, engenheiros de som etc. A referida Casa Edison deterá, por 30 anos, o monopólio do lançamento de vários dos cantores da

29 ¹ Uma das sessões da *Rádio Batuta*, no Instituto, é “A canção no tempo”, em que se encontra grande número de gravações, organizadas por data. Ver <http://ims.uol.com.br/Home-Radio-Batuta-A-cancao-no-tempo/D400>

época. A relação das pessoas com o consumo de música mudaria para sempre. Tais mudanças se processavam em velocidades diversas.

Décadas depois de 1888, ano da abolição, na então capital Rio de Janeiro, a diretriz do prefeito Pereira Passos, objetivando a limpeza da cidade, a manutenção de avenidas e a conservação de cafés ao gosto francês, derrubou cortiços e outras moradias mais populares, fazendo os habitantes irem, desvalidos, ocupar os morros, em lugares periféricos da cidade. Lá, se estruturam aos poucos outras dinâmicas de convivência, de arquitetura, de urbanidade. Vivia-se a primeira década do século XX.

Exemplo curioso das dinâmicas com que se processam e relacionam a arte, o mercado e a sociedade, tempos depois, a atenção de cantores, produtores e até do governo, em certo sentido, se voltaria para o morro. Mas já então o samba, fragmentado em modos e ambientes diversos de feitura, não era algo apenas de gente que, como Cartola, na década de 50, ganhava a vida em empregos como lavador de carros. A primeira década do século vê mudanças importantes no sentido e relevância que se dá ao estilo no país. Em fins da década de 30, na vigência da ditadura do Estado Novo, quando se buscava a solidificação de uma visão de Brasil forte e unificada, vemos o samba do Rio de Janeiro alçado à condição de símbolo cultural *do país* e não só do carnaval.

Getúlio Vargas, assim que assumiu o poder em 1930, entrou em contato com os artistas e intelectuais modernistas e incorporou de imediato o seu projeto musical. Getúlio mostrou-se hábil, entretanto, ao conciliar a ideia de “formação” contida nesse projeto, que remete ao terreno da “alta cultura”, com a predisposição que assumiu desde o início para prestigiar as manifestações populares sob quaisquer formas que se apresentassem, vinculadas ou não à indústria cultural. Assim, evitando uma orientação de mão única, no sentido de comprometer-se apenas com alguns segmentos intelectuais, Vargas estendeu o seu campo de ação para outras arenas culturais. É dessa maneira que, na primeira década de seu governo, tanto viabilizou o ensino de canto orfeônico nas escolas, ligado ao ideal de formação do povo brasileiro, quanto se envolveu com o mundo do puro entretenimento e da carnavalização. (NAVES, 2010, p. 75)

2.3 Tropicália, Brega, Deboche

O quadro de expressões, proposições artísticas e teorizações que se gestou e fez presente na década de 1960-70, é muitas vezes encapsulado quase que

exclusivamente nas manifestações musicais, no trabalho de artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso, especialmente. As “dissidências”, como se pode ver em Tom Zé e no trabalho de poetas como Wally Salomão ou artistas como Hélio Oiticica, indicam que o que se veicula, particularmente no âmbito do noticiário, da eleição e manutenção de imagens, é *o que se fez e faz da Tropicália*. Pensa-se mais no movimento que no “momento” tropicalista, este não se constituindo propriedade de nenhum artista em especial. (SÜSSEKIND, 2007, p. 31).

Contudo, é de fato em sua faceta musical que o termo e alguns de seus pressupostos gerais se fizeram conhecidos. Por meio das apresentações de Caetano, Gil, Tom Zé e Mutantes em programas de TV e nos Festivais da Canção, também televisionados, a Tropicália goza de uma exposição de que não se favoreceu o Modernismo ou outros movimentos artísticos de nossa história. Esse dado liga-se diretamente não só à conjuntura histórica em que se dão as manifestações tropicalistas, momento em que a televisão se expande significativamente no Brasil, mas à inclusão deliberada dessa conjuntura e seus produtos a um programa musical e artístico. A proposta de Hélio Oiticica de “consumir o consumo” traduzia-se musicalmente na ocupação dos espaços de comunicação massivos e na provocação ao público; era às “pessoas na sala de jantar”, à família tradicional brasileira que Caetano e os Mutantes se dirigiam, buscando evidenciar suas contradições, limitações e fissuras – as dos artistas e as dos espectadores.

Os festivais televisivos, em que se apresentavam os músicos tropicalistas mas também inúmeros outros que não se filiavam a essa proposta, aglutinavam coros que se dividiam na torcida por essa ou aquela música, segundo inclinações estéticas ou políticas. Nos teatros cheios das emissoras, a vaia, de manifestação banal de reprovação, passou, nesse período, a força reguladora e reveladora dos ânimos e posicionamentos. Sérgio Ricardo, em 1967, quebrou o violão como resposta à plateia que não lhe deixava cantar; cobravam-lhe o engajamento político que o momento histórico do país, assim achavam, exigia. A “homogeneidade coral”, na expressão de Flora Süssekind, que uma música como a de Geraldo Vandré (ao menos, “Pra não dizer que não falei de flores” e não “Disparada”) provocava, ligava-se a um pensamento esquerdista que não concebia nenhuma “participação” que não

se desse numa forma de expressão palatável, numa linguagem reconhecida, tradicional. Desconheciam, talvez, o verso de Maiakowski: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”. De todo modo, pelo verso de outro poeta, Torquato Neto, que já reverberava o verso de um terceiro e mais antigo poeta, Sousândrade, os tropicalistas desafinavam o coro dos contentes.

Pode ser um exercício interessante pensar em quantos dos que vaiaram Sérgio Ricardo contribuíram, no ano seguinte, com a torrente sonora de vaias contra a qual Caetano Veloso, aos gritos, disparou o discurso que ficaria famoso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...] Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. [...] O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. [...] Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! [...] O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!³⁰

Esse texto é um marco da renegociação de termos entre compositores, artistas em geral, e o público no Brasil. Os excessos da plateia, interferindo violentamente no julgamento dos festivais, dão mostras do lugar – e do modo como faz isso - a que ela mesma se destina. Denunciador de um dinamismo sutil nas estruturas de poder, do veto ou da vênia ao outro, Caetano compara a juventude que lhe viaa aos agressores do elenco de *Roda Viva*, peça encenada pelo grupo Galpão. Augusto de Campos (1974, p. 266), num artigo que, não por acaso, traz à discussão um poema de Maiakowski, “Aos juízes”, assim reflete sobre a vaia de Caetano:

30 Áudio e transcrição do discurso disponível ⁷ In <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>, acessado em 4 de janeiro de 2013.

[...] a mensagem musical oscila numa dialética entre banalidade e originalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação. O ouvinte, que recebe a mensagem, está condicionado por um conjunto de conhecimentos apriorísticos, que constituem o código de convenções com o qual ele afere e confere a mensagem. Código baseado na redundância, na previsibilidade. Daí o choque e a reação irada, quase sempre irracional, quando a mensagem, pela sua novidade e imprevisto, não confere com o código do ouvinte.

Um dos poemas mais conhecidos de Augusto, “Viva Vaia”, que é também o motivo da capa de sua primeira reunião poética, derivou-se desse episódio. Na típica economia de meios concreta, o poema espelha e inverte uma mesma imagem, gerando um palíndromo visual e sugerindo que o “viva” - como saudação ou oposição à morte – e o “vaia” não se distinguem tanto assim, ou ainda, de forma mais simples e direta, que “viva” ou “vaia” é questão de enfoque e leitura.

Figura 1 – Caetano com reprodução de Viva Vaia



Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/augusto_de_campos_3.html

Colocando-se além da discussão redutora da necessidade comunicativa da arte engajada ou da ideia do hermetismo descompromissado, o elogio da vaia ressalta a intervenção crítica que “inclui e expõe contrários”³¹. (SÜSSEKIND, 2007, p.48-49)

Ao longo do tempo, a “domesticação” e assimilação da Tropicália estabeleceu-se como um imaginário que se vincula a mecanismos midiáticos, mercadológicos e comportamentais que favorecem o surgimento não apenas de discursos

31 Um contrário possível: Gilberto Gil, parceiro do futuro e de Caetano, estivera presente, tempos antes, na marcha contra a guitarra elétrica, manifestação de que participaram Edu Lobo, Jair Rodrigues, Elis Regina.

engessantes como de “poderes” segregadores. Num documentário da BBC³² sobre a música brasileira, por diversas vezes Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque ou Chico Science são indicados como heróis – o herói da Tropicália, o herói do Mangue. Esse entendimento parece derivar da necessidade de erigir emblemas, territórios e propriedades.

À época da turnê do sexto álbum, *De uns tempos pra cá*, Chico César deu uma entrevista ao jornal argentino *La Nacion*. Pouco depois da abertura da matéria, lemos a seguinte declaração do compositor, acerca de sua geração e da relação com as gerações anteriores:

Muchos artistas de esta generación son bastante conocidos, pero ya no somos tan nuevos, algunos tenemos entre 35 y 40 años. Surgimos en los años noventa y algunos ya tienen sus trabajos editados desde los ochenta. En Brasil logramos entrar en ese imaginario popular a fuerza de trabajo, pero siempre con esa presencia que es como una sombra sobre nosotros de iconos como Gil y Caetano. (CÉSAR, 2006, p. 1)

Perguntado sobre a influência desses e de outros artistas de gerações semelhantes, ele responde:

Sufrimos y gozamos de su imaginario. Lo más positivo es que ellos nos legaron el tropicalismo, y eso nos permitió colocarnos en un estado de irreverencia total. Hasta podíamos ser irreverentes con ellos. Quizás hay gente como Marisa Monte, Arnaldo Antunes y Carlinhos más ligada a los tropicalistas. Pero gente como Lenine, Zeca Baleiro o yo pasamos los años ochenta cercanos al rock. Durante ese tiempo maduramos sin estar en la vitrina, y cuando nos pudimos mostrar teníamos nuestros discos y todos andábamos por los treinta. Más de la mitad de nuestra vida artística estuvimos en el underground, y cuando el mainstream nos recibió teníamos una musculatura propia y éramos hasta independientes en el esquema de las majors. Siempre impusimos nuestras propias reglas, al margen del marketing. (Idem)

A possibilidade de ser irreverente com os “dinossauros” da música brasileira, possibilidade herdada, em certa medida, desses mesmos “dinossauros”, seria razão suficiente para muitas pessoas verem o trabalho de Chico César e de outros companheiros seus de geração sob o rótulo do pós-tropicalismo ou, de forma mais

32 Episódios disponíveis no Youtube in <https://www.youtube.com/watch?v=9WOgH4gs0R8>

vinculada, sob a denominação de neotropicalismo. Embora não reste dúvida da reverberação tropicalista no trabalho de diversos artistas mais recentes, essas classificações tendem a ser apressadas, não raro partindo do ambiente da imprensa, em que a reflexão crítica nem sempre anda ao lado da necessidade da leitura e audição rápida, do ponto de corte e das *dead lines*³³.

Sofrer e gozar o imaginário jurássico não impede – antes estimula, ao que parece – a criação de zonas tangenciais e, ao modo como fez Borges com seus escritores preferidos, a elaboração de outras tradições e precursores.

Em 2005, Chico César lançou *Compacto e Simples*, CD contendo as canções “Brega” e “Odeio Rodeio”, esta última composta em parceria com Rita Lee. A letra, que causou reações adversas de alguns cantores do segmento neo-sertanejo, traz versos como:

odeio rodeio
e sinto um certo nojo
quando um sertanejo
começa a tocar
eu sei que é preconceito
mas ninguém é perfeito
me deixem desabafar
a calça apertada
a loira gelada
aquele poeirão
[...]

Embora a motivação maior de Chico, segundo ele mesmo, tenha sido a crítica ao ambiente dos rodeios, permeado por investimentos e eventos milionários, em que a exploração animal é o centro maior da festa, as colocações da letra dizem respeito também à leitura que ele e Rita Lee fizeram de artistas e estilos seus contemporâneos; há certos momentos em que Chico explora exageradamente o vibrato vocal³⁴, ao final de certas frases, simulando o canto afetado de algumas

33 Uma matéria com Zeca Baleiro, no suplemento “Caderno 3”, do *Diário do Nordeste*, em 1999, se intitulava “O neotropicalismo de Zeca Baleiro”. Ver <http://diariodonordeste.globo.com/1999/12/18/030006.htm>, acessado em 14 de novembro de 2012.

34 Vibrato: procedimento de fazer oscilar a nota, sem desafiná-la. É possível de ser feito vocal e instrumentalmente. Opõe-se a uma execução mais planificada, linear. Seu uso na música

dessas duplas.

Tal postura, lendo de forma abertamente crítica e paródica o contexto de que ela mesma faz parte, já tinha sido praticada por Rita Lee, décadas antes. Em 1976, com sua banda *Tutti-Frutti*, a compositora lança um compacto simples, contendo, num dos lados, “Corista de Rock” e, no outro, “Arrombou a Festa”. Em 1979, ela grava “Arrombou a Festa II”, com a mesma estrutura melódica e harmônica mas com um andamento mais acelerado e letra diferente. Em ambas, Rita inverte, a começar pelo título, o princípio de uma canção de Erasmo Carlos, “Festa de Arromba”. Esta, uma letra amistosa e celebrativa das personagens da Jovem Guarda; aquelas, textos debochados que homenageiam e ironizam diversos representantes da MPB. É interessante notar que Rita, que estivera presa temporariamente em 76, aparece na capa do referido compacto com o estereótipo da roupa listrada de presidiária. Na primeira das canções, ouvimos a crítica de práticas que a compositora julga monocórdicas:

[...]
 Martinho vem da Vila lá do fundo do quintal
 Tornando diferente aquela coisa sempre igual
 [...]
 Dez anos e Roberto não mudou de profissão
 Na festa de arromba ainda está com seu carrão
 Parei pra pesquisar
 [...]

e, ao fim da segunda canção, retomando o sucesso *dance* “Freak Out” e sua apropriação brasileira:

Oh, fricote, eu fiz xixi
 Fricote eu fiz xixi
 Na Música Popular Brasileira

 Corre que lá vem os "homi"!

O verso final indica a consciência de ter “mexido” com figuras emblemáticas da canção da época; “os homi”, nesse caso, não se reduzem à presença permanente da censura militar mas se estendem ao policiamento cultural do

sertaneja é bastante difundido, de Tonico e Tinoco a Chitãozinho e Chororó. No caso em questão, Chico César satiriza o uso indiscriminado e exagerado dessa técnica, muito comum nos sertanejos mais pop.

consenso, do mercado. Mesmo que resvale às vezes para um deboche menos consequente, como quando fala dos peitos de Fafá de Belém e da artificialidade cigana de Sidney Magal, Rita não hierarquiza; considera música popular brasileira desde Gilberto Gil a Benito de Paula. Ao mesmo tempo, não planifica, evidenciando recortes de público, ainda que isso derive de rótulos criados pela própria indústria, como nos versos em que canta “O Odair José é o terror das empregadas/ Distribuindo beijos, arranjando namoradas”. Esses recortes são muitas vezes excluídos da história da música brasileira.

Carlos Bonfim (2007), em tese sobre modos de fazer música na América Latina, ao fim do segundo capítulo opera uma aproximação entre Pierre Menard, personagem de Borges num dos contos de *Ficções*, e a releitura de cantores ditos bregas por músicos de rock e das gerações mais recentes da chamada MPB contemporânea.

Sinônimo de mal gosto, o *kitsch* remete sempre a uma “inadequação estética”, associada invariavelmente a uma “desvalorização social” (Santos, 1998: 99). Os termos (brega, cafona, cursi, huachafo, chimbo, etc) empregados em diferentes países do continente para referir-se a este universo cultural evidenciam seu tom pejorativo. E não apenas esteticamente. Tal como aponta Lídia Santos, o *kitsch* metaforiza um “sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana.” (Santos, 1998: 99-100) E com isto aponta para complexidade e para a dimensão de um debate que envolve disputas simbólicas, conflitos de caráter sócio-econômico e, sobretudo, questões relacionadas à identidade cultural latino-americana. Mas o que significa, então, este gesto de render tributo a artistas e a um repertório que – embora tenha sido estigmatizado como “brega” – embalou os dias de uma parcela expressiva de ouvintes? Há quem fale em oportunismo, já que a inclusão destas canções, literalmente mais “populares”, supostamente ajudaria a alavancar as vendas dos CDs de quem os gravou - argumento falacioso, que parece considerar que os fãs de, por exemplo, Reginaldo Rossi, comprariam mais CDs do Mundo Livre S/A só porque estes gravaram as canções daquele. (p. 78-79)

Talvez o argumento não seja de todo falacioso. Ainda que declarem que as canções brega façam parte de seu repertório de escuta, compositores como Lenine, Moska e Zeca Baleiro são vistos geralmente como representantes de uma MPB refinada, em cujas canções geralmente se apontam misturas inusitadas, que fazem dialogar “níveis” muito diversos do nosso cancionário. À medida que canta “Eu sou rebelde”, Chico César chama atenção de seu público costumeiro, talvez já acostumado a comportamentos desse tipo por parte do compositor, para a Jovem

Guarda e, ao mesmo tempo, chama também a atenção de um público que ainda ouve Jovem Guarda para seu trabalho. O mesmo se diria de Moska, cantando “Sonhos”, de Peninha, já gravada em 1981 por Caetano Veloso. Caetano, aliás, se notabilizou por fazer, vez ou outra, releituras de canções mais populares do que poderia abranger o *p* de popular de MPB. Quando isso se dá, opera-se um reajuste de foco e, particularmente, de recepção, de leitura. “Sozinho”, outra canção de Peninha gravada por Caetano, fez mais sucesso com este último do que com quem quer que a tenha gravado. Ainda que seja uma tarefa difícil, poderíamos supor que o público do “Sozinho” de Caetano se dividia em no mínimo duas partes: os que não paravam para pensar no compositor de “Alegria, Alegria” cantando versos como “quando a gente gosta/ é claro que a gente cuida”, e o público que de alguma maneira ainda lembrava do compositor de “Genipapo Absoluto” e recebia “Sozinho” como uma leitura *cult*. Seria ainda possível incluir aí os que viraram o rosto para um Caetano oportunista.

De toda forma, para voltarmos à parte final da citação de Bonfim, poderíamos dizer que, quando processadas pelo arranjo desses músicos, muitas pessoas se permitem ouvir tais canções sem que lhes sejam imputados rótulos como brega, cafona. Daí, sim, é possível que as regravações não alavanquem as vendas do CD do músico “oportunista” mas é muito provável que seu gesto module um pouco as delimitações de escuta do seu público. Mais ou menos como se passava no universo da música noturna de Maceió, há muito pouco tempo: *Los Borrachos Enamorados*, banda que executava canções de brega tradicional e contemporâneo com arranjos mais ruidosos, próximos de um rock estilizado, fazia com que o público de seus shows fosse, inicialmente, formado por jovens com uma média de 18 a 30 anos, tendo ampliado depois essa faixa etária. Não parece ilícito supor que esses jovens, primeiros ouvintes da banda, não saíam de casa para ver um show com as mesmas canções mas com os arranjos e os intérpretes originais. Essas considerações permitem trazer de volta a parceria de Chico César e Rita Lee.

“Odeio Rodeio” evidencia, provocativamente, a ficção e a complexidade dos nichos fonográficos no Brasil. Chico, que regravou LÍlian e é ouvinte de Odair José; Rita Lee, que, no disco em que canta Beatles, regravou “I wanna hold your hand” em ritmo de baião; ambos, que dirigem sua crítica à modernização, fetichização e

estilização da cultura e da música sertaneja e caipira.

A partir desse ponto, fica evidente que os rótulos, mesmo que alheios aos usos diários que as pessoas fazem da música, são negociados como demarcações e fatiamentos do mercado fonográfico, obedecendo e servindo a interesses tão diversos quanto os dos produtores dos mega-shows do Calcinha Preta ou os de chamadas como “o melhor da MPB”, nos barezinhos.

Evidencia-se então uma problemática que perpassa a discussão sobre a cultura no Brasil como um todo: o que ou quem é o povo? E, por consequência, o que é popular? Quantas subdivisões este termo terá de sofrer para dar conta dos discos mais recentes de Chico Buarque, dos trabalhos solo dos ex-integrantes dos Los Hermanos, dos shows de Márcia Castro, Gaby Amaranto e Zezé de Camargo? A que popular cada um desses artistas se dirige? Em *Cultura popular: de la épica al simulacro*, Néstor Garcia Canclini (2007) escreve:

A la noción de cultura popular le ha ocurrido como a otras nociones de las ciencias sociales. Comenzó apareciendo con minúscula y tuvo dificultades para que se la reconociera en el saber académico; luego se la exaltó e idealizó al punto de escribirla con mayúscula; finalmente, de tanto usarla, su significado se volvió errático y acabamos escribiéndola entre comillas. [...] después de recorrer los usos discordantes de lo popular efectuados en los discursos políticos, folklóricos y académicos, en la sociología, la antropología y los estudio comunicacionales, concluimos que no hay ninguna garantía de rigor si empleamos ese término en las investigaciones. Lo popular no corresponde a una esencia como aún se imagina en el fundamentalismo folklórico o en el populismo político, ni a un referente social estable sobre el cual puedan desenvolverse metodologías certeras. (p. 3-4)

A oscilação e a falta de rigor derivados do uso do termo popular deixariam à mostra a complexidade e as segmentações inevitáveis da tentativa, por exemplo, de construção de uma imagem nacional. Tanto no que se refere à totalidade do solo brasileiro quanto ao afunilamento operado pelas regiões, a presunção de discursos que se queiram abrangentes é campo fértil para atitudes que acabam por se guiar pela facilidade de estereótipos (como o possível espanto ao se descobrir que em Natal, no Nordeste brasileiro, encontra-se um dos principais centros de estudos neurocientíficos do Brasil) ou que se inspirem numa pretensa essencialidade de determinada região (como no caso da internauta adolescente que foi processada por

ofender nordestinos no *twitter*, em favor da “pureza paulista”). Que tais atitudes são derivadas do pré-juízo, daquele repertório mais à mão de conceitos e imagens, não há dúvida. O que talvez seja mais interessante de notar é que, na situação hipotética de as pessoas não se servirem desse repertório de preconceitos, não é garantido que elas formem um todo homogêneo a que se chame povo.

En las naciones donde el voto es voluntario más de la mitad de la población se abstiene en las elecciones; donde es obligatorio, las encuestas revelan que un 30 a 40 por ciento no sabe por quien votar una semana antes de los comicios. Si las manifestaciones en calles y plazas se empequeñecen y se dispersan en múltiples partidos, movimientos juveniles, indígenas, feministas, de derechos humanos y tantos otros, nos quedamos con la última parte de la cuestión: el pueblo ¿dónde está? (Idem, p.4)

Ou, na asserção sucinta com que Pierre Bourdieu (1990, p.181) inicia um dos capítulos de seu *Coisas Ditas*: “Para lançar uma luz sobre as discussões a propósito do 'povo' e do 'popular', basta ter em mente que o 'povo' ou o 'popular' ('arte popular', 'religião popular', 'medicina popular') é um dos alvos que estão em jogo na luta entre os intelectuais”. Sem apontar para um lugar específico em que a pergunta de Canclini seria respondida - “el pueblo ¿dónde está” - a multiplicidade de manifestações poético-musicais presentes em nossa música cria um quadro heterogêneo, uma trama com fios que se soltam e se comunicam e se soltam novamente, respondendo aos estímulos dos que movem a música e a cultura, produzindo-as, modificando-as, consumindo-as. Essa trama não tem como ser pensada em termos de totalidades conceituais. Esboços provisórios apenas. O que se passa, como podemos depreender da breve citação de Bourdieu, é a concorrência na primazia da geração de conceitos e ferramentas com que se opera, demarca e se tenta domesticar o mundo da cultura. É, em resumo, o trabalho da invenção que pode estimular um artista a mudar de casca quando lhe aprouver, deixando de lado o compromisso da unidade, mas pode também erigir um imaginário rígido, estanque e perverso como “marca registrada” de uma obra, de um povo, de uma região do País.

No capítulo seguinte, reencontraremos, em certa medida, algumas das questões contempladas no capítulo atual. A distinção é que elas serão suscitadas pelo próprio contato com as canções de Chico César.

3 TEMÁRIO E FORMA

3.1 Reinvenção do Nordeste

Sem acompanhamento instrumental, *a capella*, Chico César abre seu primeiro disco cantando lamentosamente as seguintes palavras:

os olhos tristes da fita
rodando no gravador
uma moça cosendo roupa
com a linha do equador
e a voz da santa dizendo
o que é que eu tô fazendo
cá em cima desse andor [...]
(AV, f. 1)

Ouvir “Béradêro”³⁵, a canção da qual a estrofe acima foi transcrita, deixar-nos levar por seu fio melódico, pode nos trazer à lembrança os aboios, os cantos de novena, as narrativas cantadas dos sertanejos, sons de outros nossos tempos e espaços. Seja pelo contato direto, pela trilha sonora de um filme, pela voz de uma mãe ou tia que tenha passado a infância longe da cidade, o costumeiro – nessas peças musicais em que as redondilhas maiores se irmanam com escalas musicais que, mal ouvimos, associamos ao sertão – é que as palavras nos falem de histórias antigas; casos fantásticos em que princesas têm de disfarçar-se em soldados para serem aceitas na infantaria, homens que “correm bicho”, encomendas de almas etc. Aqui, entretanto, temos contato com uma metáfora inusitada, uma comparação que personifica um objeto: “os olhos tristes da fita”, que nos fazem lembrar daquelas imagens desgastadas e tão funcionais que usamos todo o dia - o pé da mesa, a asa do bule – acrescentando-lhe, porém, uma novidade de uso, não da fita, mas da expressão. Imagem que chama a nossa atenção para o suporte tecnológico do som que ouvimos, possibilita-nos ver de outros modos a fita; seus dois buracos, que se encaixam no gravador (aparelho que a faz girar e emitir sons), são ressignificados, associados a olhos, num jogo em que o visual e o auditivo se encontram, a partir da aproximação de elementos do cotidiano. Do primeiro ao sétimo verso, temos uma cena que se faz como uma espécie de pintura figurativa: um gravador, uma santa,

35 Este título está assim grafada no intuito de respeitar a grafia do próprio compositor ao disponibilizá-la no site.

uma moça cosendo. Mas o segundo verso nos informa que os olhos da fita estão rodando, o que nos indica movimento o que, por sua vez, nos indica que o espaço da cena está ocupado por música; a paisagem, repetimos, não se reduz à dimensão visual, ela é também sonora. O que será que ouve a moça cosendo? Que fita estará rodando no gravador? As respostas podem desdobrar-se em diversas camadas interpretativas, acionadas pelos elementos dessa cena, cruzada, continuamente, pela sinestesia entre visão e audição, num jogo de aproximação e distanciamento do conhecido e do estranho, do cotidiano e do extraordinário.

Partamos da fita para depois expandirmos ao seu entorno. O cassete, no começo da década de 90 do século passado, era ainda, junto ao vinil, o mais usado mecanismo doméstico de reprodução sonora; a indústria musical tinha nas fitas um de seus mais representativos objetos, inclusive pela sua mobilidade, já que estava também vinculada a aparelhos portáteis, como o *walkman* e o toca fitas do carro³⁶. Se hoje temos barracas e mesmo lojas repletas de CDs piratas, há 15 anos eram também comuns as barracas de fita cassete regravadas com encartes fotocopiados, bem como a reprodução caseira de uso não comercial. Com a crescente ascensão do CD, as fitas tiveram seu espaço e uso reduzidos, fato que derivou, por exemplo, numa diminuição paulatina de aparelhos de som com dois *decks*. Usuários comuns dessa tecnologia, nos dias atuais, vamos encontrar entre os rappers, que a utilizam para efetuar montagens, recortes, *resamples*, num processo mais manufaturístico que a disseminada prática digital. Em 1995, ano de lançamento de *Aos Vivos*, a fita, longe de ser um objeto à margem dos usos comuns, ainda era um produto de consumo significativo.

Neste ponto, o que nos interessa especificamente é que a associação da tecnologia magnética com o espaço rural (evocado pela tessitura musical da canção) é, ainda que não despropositada, incomum. Pelo menos para uma certa imagética idealizada, arcaica, que se tem do campo; a oposição da cidade em relação a um espaço rural isolado, sem luz elétrica e água encanada, há muito que vem perdendo os contornos. É possível arriscar que os pequenos municípios sabem quase tanto da

36 Um outro aspecto diferencial das fitas cassete, em relação, por exemplo, ao vinil, dispositivo central do mercado fonográfico até inícios da década de 90, era a possibilidade de sua utilização em gravações caseiras. À medida que gravar um vinil demandava maiores trâmites burocráticos e maior gasto financeiro, as fitas eram o meio certo para se registrar, pode exemplo, um show numa praça ou uma roda de samba no quintal de alguém.

mídia televisiva nacional e do *mainstream* cultural quanto quem mora nos grandes centros. Efeitos de uma política midiática que tende a uniformizar o país por meio das mesmas novelas, das mesmas trilhas sonoras, dos mesmos sotaques. Desse modo, não é para o sertão idealizado pela cidade (o luar do sertão, cantado em verso e prosa, que é mais intenso por não ter a luz elétrica competindo com a lua e as estrelas) que Chico César aponta: a cena inicial de “Béradêro” diz de um interior em que as pessoas, possivelmente, sabem não só do nome dos cantores que estão nas paradas de sucesso das emissoras radiofônicas, mas podem escolher, trocando uma fita por outra – fitas não raro vindas da Zona Franca de Manaus – o que ouvir.

de onde venho há silêncio. pra preencher esse tipo de abismo os homens abóiam e as mulheres cantam benditos. às vezes é o contrário. por artes de diversão os adultos também atracam-se em noites de forró ou podem passar horas em torno de dois violeiros a fazer repentis. e as crianças brincam de roda, caí-no-poço, anel. mas também pode ser tudo misturado, gente grande e pequena sem diferença. e todos vêem televisão: jogo de bola, novela, programa de calouro. e ouvem rádio, em alto volume.³⁷

Ampliando agora o olhar para além da fita: que roupa estará cosendo a moça com a linha que divide o globo em dois hemisférios? Norte e sul, sabemos, podem indicar bem mais que distinções geográficas; podem significar discrepâncias de distribuição de renda, diferenças climáticas, guerras culturais. A Linha do Equador, cruzando três oceanos, alguns estados da África, Ásia e América do Sul, se costura alguma roupa, não deve ser peça de cor única, de textura uniforme. O tecido resultante desse coser se assemelharia mais a uma colcha de retalhos, a um *patchwork*, tipo de trabalho flagrável desde os padrões geométricos da roupa de faraós até a tapeçaria de povos pré-colombianos. Micrometáfora, por fim, do próprio artista e de sua produção, ela mesma inserida em uma ampla colcha de retalhos, sonoros e visuais.

Finalmente, fechando os olhos e buscando ouvir melhor a cena: ao som que vem do gravador um outro se junta, no fluxo da enunciação poética: a voz da santa, em discurso direto – “o que é que eu tô fazendo/ cá em cima desse andar?”. A pergunta parece ser fruto, inferimos, de sua surpresa; uma espécie de autorreconhecimento, o espanto de alguém que percebe talvez que o espaço que

37 CÉSAR, Chico. *Raízes*. Disponível em <http://www2.uol.com.br/chicocesar/chicocesar/raizes.htm> Acesso: 5 de fevereiro de 2012.

ocupa não foi determinado por sua vontade. Os questionamentos podem ser vários: por que a colocam/carregam num andor? Ou, de outro ponto, por que a comoção em torno de sua imagem, feita de barro, pela mão do homem? Pergunta que pudesse talvez ser respondida ao pensarmos na necessidade nossa de atribuir valores simbólicos às coisas, de estabelecer imagens e pontos referenciais que nos guiem de um modo ou de outro ao longo da vida. A pergunta da santa, assim, parece então a pergunta de alguém que se distancia da cena e da aura mística da imagem religiosa, e, ao mesmo, tempo, indica a forte religiosidade da cultura brasileira, ligada a uma longa história de imposição dos valores católicos.

Esses sete versos iniciais constituem apenas a primeira cena da canção. Seu metro é a redondilha maior, encontrável em poetas como Camões e Castro Alves, mas particularmente na poesia anônima e popular, nas quadras e parlendas:

O verso de sete sílabas, heptassílabo ou redondilha maior, é o mais simples do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba. Talvez por isso ele seja o verso predominante nas quadrinhas e canções populares. Verso tradicional em língua portuguesa, já era frequente nas cantigas medievais. (GOLDSTEIN, 2008, p. 16)

A estrutura rímica, além do aspecto melódico, que autoriza a segmentação da letra em estrofes, pode ser descrita pela fórmula “ABCBDDB”, que se repete quatro vezes, sequência que é seguida por um trecho que destoa do esquema predominante até então. Do modo que ocorrem em “Béradêro”, as estrofes são chamadas de septilhas, uma vez que contêm sete versos.

os olhos tristes da fita	A
rodando no gravador	B
uma moça cosendo roupa	C
com a linha do equador	B
e a voz da santa dizendo	D
o que é que eu tô fazendo	D
cá em cima desse andor	B

Indicação não só de seu lugar de leitor mas principalmente de ouvinte, uma vez que nem sempre os repentistas anotam seus versos, Chico César escreve em consonância, por exemplo, com Zé Limeira, lendário cordelista, conhecido por muitos como o poeta do absurdo.

Eu me chamo Zé Limeira A
 Da Paraíba falada B
 Cantando nas escrituras C
 Saudando o pai da coaiada B
 A lua branca alumia D
 Jesus, José e Maria D
 Três anjos na farinhada. B

Napoleão era um
 Bom capitão de navio
 Sofria de tosse braba
 No tempo que era sadio,
 Foi poeta e demagogo
 Numa coivara de fogo
 Morreu tremendo de frio.³⁸

Sete versos de sete sílabas, como na construção de uma simetria cujos elementos são ímpares. Do 8º ao 14º verso, um outro quadro, sem continuidade narrativa evidente em relação ao quadro anterior, se apresenta.

a tinta pinta o asfalto
 enfeita a alma motorista
 é cor na cor da cidade
 batom no lábio nortista
 o olhar vê tons tão sudestes
 e o beijo que vós me nordestes
 arranha céu da boca paulista

Nos três últimos versos da estrofe, não é difícil ver sugerida a imagem da diáspora nordestina, tão recorrente e conhecida, que tomou feições múltiplas nas letras de canções diversas. “O último pau-de-arara”, que reafirma o desejo de permanência, mas remete ao contexto de abandono da terra natal; “Asa Branca”, cuja *secura* não recua mesmo diante do verde dos olhos de Rosinha; “A volta da asa branca”, que indica a alegria do retorno prenunciado pelo som dos trovões. Embora não o faça de maneira dramática, um pouco como fazem canções como as citadas acima, os versos de “Béradêro” desenham uma imagem em que o deslocamento e o dizer desse deslocamento se introduzem. São as características desse dizer, diferenciado-se dos outros pelo que informa na superfície da enunciação e pelo modo como o faz, que projetam traços delineadores da poética de Chico César.

Pensem na “não dramaticidade” com que o encontro do poeta com o

38 *Zé Limeira, o poeta do absurdo*. In <http://aartedomeupovo.blogspot.com.br/2010/03/ze-limeira-o-poeta-do-absurdo.html>, estrofes 1 e 4. Acessado em 28 de abril de 2012.

espaço da megalópole é comunicado. Nos versos de Patativa do Assaré, musicados por Luiz Gonzaga, o encontro do “nortista” com a cidade a que a “estrada do sul” lhe levou ganha cores fortes, doloridas:

[...]
 Trabaia dois ano,
 Três ano e mais ano
 E sempre nos prano
 De um dia vortar
 Meu Deus, meu Deus
 Mas nunca ele pode
 Só vive devendo
 E assim vai sofrendo
 É sofrer sem parar
 Ai, ai, ai, ai
 [...]³⁹

Em Chico César, a descrição se concentra no plano específico do *olhar*: o que sabemos do Sudeste são seus tons, que até podem ser pensados enquanto sonoridade – os tons da música – mas não perdem o caráter cromático, já que tom, definindo a força, a “presença” de determinada cor, é um dos componentes desta. Ainda assim, não se recupera nenhum julgamento acerca da palavra que, transmutada em adjetivo, qualifica esses tons; tons *sudestes*, no caso em questão, não poderia ser associado ao “sofrer sem parar” de “A triste partida”. É como se esse verso dissesse “menos” ainda que uma outra música em que se dá o encontro de um poeta nordestino com São Paulo, também a seu modo desviante do sofrimento da pobreza e também cheia de referências à visualidade:

Alguma coisa acontece no meu coração
 Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
 É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
 Da dura poesia concreta de tuas esquinas
 Da deselegância discreta de tuas meninas
 [...]
 Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
 Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
 Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
 Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
 Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva⁴⁰

39 “A triste Partida” (1964)

40 “Sampa” (1978)

O traço migratório que podemos ler em “Béradêro” e em “Sampa”, colocado ao lado do que seria o motor da narração nas canções migratórias de Gonzaga, por exemplo, formam um encadeamento de quadros que sublinham a própria dinâmica da mobilidade populacional brasileira das últimas décadas. “A triste partida” é de 1964, “Sampa”, de 1978 e “Béradêro” de 1995.

Em 2011, o IBGE publicou *Reflexões sobre os deslocamentos populacionais no Brasil*, uma série de seis artigos que abrangem a problemática da teorização migratória, a análise de movimentos migratórios nos censos de 1970 e 2010, entre outros tópicos. No primeiro dos artigos, lemos:

A partir da década de 1980, o comportamento da mobilidade espacial da população sofreu importantes transformações nos países desenvolvidos e em desenvolvimento. Aqueles movimentos que tinham, de um modo geral, como características básicas migração para os grandes centros, passaram a ter como destino as cidades médias e serem cada vez mais de curta duração. Por outro lado, os deslocamentos pendulares ganham importância ainda maior, deixando de ser um fenômeno meramente metropolitano. Na esfera dos movimentos internacionais também são observadas mudanças relevantes, com países antes de emigração passando a receber volume significativo de imigrantes, além da criação de uma série de restrições em países tradicionalmente de imigração, caso dos Estados Unidos da América e da Europa Ocidental. No âmbito brasileiro, é possível identificar que, a partir da década de 1980, os deslocamentos de população iniciam uma fase de mudanças no sentido das correntes principais, com antigos espaços de atração migratória perdendo expressão. Rompe-se o processo bipolar da distribuição espacial no Brasil, que se mantinha desde o início do Século XX. (OLIVEIRA, 2011, p. 11)

Uma decorrência possível disso é que talvez a justeza histórica de “A triste partida” se coloque hoje mais como *espaço da saudade*, para usar uma expressão com que Durval Muniz de Albuquerque intitula o segundo capítulo de seu *A invenção do Nordeste* (1999). Para o autor, processos de ordens diversas concorreram para a construção de uma imagem da região que se assenta em discursos estereotipados, falas que, em geral, parecem conceber os fatos da cultura como a-históricos. À dinâmica e à cartografia que o próprio ciclo das secas traçavam, juntaram-se as projeções da seca fabuladas pelo discurso antropológico, político, literário, musical.

A discordância entre uma visão tradicionalista como a de Gilberto Freyre e o olhar modernista de Mário de Andrade, por exemplo, demarca a concorrência de interpretações e enfoques acerca da pesquisa histórica e sociológica. Mais apegado

a um pendor regionalista, que lia o Nordeste como espaço privilegiado da conservação de tradições, Freyre não reconheceria como válido um investimento como Macunaíma, eivado de uma artificialidade afinada com os propósitos modernistas mas destoante do “elogio da tradição”. No percurso traçado por Muniz, fica evidente o quanto as interpretações acerca do Nordeste, com inúmeras variações, aproximam-se mais de uma visão tradicionalista. O chamado romance de 30, por exemplo, embora possuidor de obras que não se pautem por dicotomias muito cerradas entre sertão-mar, campo-cidade, acabam por reforçar determinados tipos, traçados psicológicos e temas – a decadência da sociedade patriarcal, a modernização urbana vista com desconfiança, a seca. A tensão entre os fatos e suas inevitáveis leituras e interpretações definiriam processos históricos em que se sucedem a repetição indiscriminada de falas, a intencionalidade interesseira de discursos. O imaginário sobre o Nordeste deve-se não só à “boca pequena” do guia turístico, às páginas dos cordéis sobre Canudos ou Lampião, mas também, ou principalmente, à influência de elites políticas e intelectuais. À medida que se orientam por atitudes pouco ou nada autorreflexivas, os meios de comunicação e a mídia tendem não só a reproduzir esse imaginário como a dele se nutrir. E, nesse sentido, misturam-se hoje à “tradicional” pobreza, subdesenvolvimento, falas e personas caricaturadas, a opulência cultural, os litorais deslumbrantes, compondo, assim, imagens contrastantes de um mesmo Nordeste.

Em que medida podemos então entender “A triste partida” como *espaço da saudade*? Diferente dos “espaços da utopia”, da elaboração da revolta e do futuro, que Muniz estudará em capítulo seguinte de seu livro, a saudade

pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história (p. 65)

Imagine-se, pois, uma família de nordestinos há tempos afastada da terra natal, ouvindo, no ABC Paulista dos anos 60 do século passado, uma canção como “A triste partida”. Dominginhos, também filho de imigrantes, conta como o pai caiu

em prantos, ao ouvir pela primeira vez essa canção.⁴¹ A música de Luiz Gonzaga se erige, a partir da década de 1940, como representante de uma região específica, de costumes específicos. Se o primeiro samba gravado (“Pelo Telefone”), em 1917, já carrega no título o nome de um artefato da incipiente indústria da telecomunicação, os primeiros sucessos de Gonzaga falam de um lugar em que “O jota é ji, o éle é lê/ O ésse é si, mas o érre/ Tem nome de rê”⁴² ou sobre o qual declara: “Matéria-prima/ Tudo temos de primeira, sim/ Valor humano/ Gente honesta e ordeira também/ O que nos falta então/ É uma ajuda leal/ Do grande chefe/ Do governo Federal/ Pois é...”⁴³.

Voltemos aos versos que motivaram essa discussão:

o olhar vê tons tão sudestes
e o beijo que vós me nordestes
arranha céu da boca paulista

Já destacamos sua não dramaticidade e brevidade como traços que lhe diferenciam de canções migratórias como as de Gonzaga e que lhe aproximam, em certa medida, de uma experiência como “Sampa”. Algo fundamental a ser somado a essa leitura pode ser resumido em duas outras distinções, dessa vez em relação ao texto de Caetano. Em primeiro lugar, “Sampa” faz uso do samba-choro como estrutura musical, sugerindo uma ligação com o universo de compositores como Adoniran Barbosa ou Paulo Vanzolini; é mais um modo de Caetano mostrar sua apropriação da cidade. Por sua vez, “Béradêro”, como o próprio Chico diz,

é um aboio, um canto primal de homem sertanejo que também pode ser encontrado em diversos outros lugares do mundo em que o homem lida com a natureza em suas manifestações ásperas, na Mongólia ou no deserto do Saara. São lugares em que o homem, os bichos e a natureza se misturam e falam a mesma língua. Eu costumo abrir meus shows com este aboio, ou outro, como forma de introduzir este mundo áspero e quase selvagem no ambiente da cidade, no mundo do agora, da cultura e da civilização. Para mostrar um pouco de onde eu venho e que elementos específicos trago comigo em minha leitura de mundo. (CÉSAR, 2012, p. 1)

41 In <https://www.youtube.com/watch?v=eI1-NHqXADo>, acessado em 14 de dezembro de 2012.

42 “ABC do Sertão” (1953)

43 “Sertão Sofredor” (1958)

Esse mundo áspero, de que o sertão da Paraíba seria um exemplo, é um recorte possível, dentre outros, da memória de Chico; lembremo-nos da citação de algumas páginas atrás, em que ele falava da televisão e do rádio. Tomando a declaração acima como base, poderíamos pensar numa oposição um tanto rígida entre o lugar de onde veio o poeta e o “mundo do agora, da cultura”. Faria o sertão parte de um passado? Estaria Chico reforçando, sutilmente, aquelas imagens “arquetípicas” do Nordeste? A aproximação entre essa fala e a materialidade da canção sugere um vetor diferente.

Retornemos a “Sampa”, para pensar no segundo ponto distintivo. “Seus poetas de campos e espaços” é uma expressão que funciona duplamente tanto como qualificativo de uma poética espacial, arquetônica, quanto como uma menção aos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, fundadores, junto a Décio Pignatari, do Concretismo (1975). O rigor na leitura da tradição, a oposição racionalizante ao verso discursivo, a exploração geométrica da página, dentre outros aspectos, estabelecem a proposta concretista como responsável por uma das mudanças mais fundamentais no enfoque crítico e poético em nossa literatura a partir da década de 1950. Augusto de Campos, particularmente, saudou a chegada de Caetano e da Tropicália no cenário musical nacional com artigos em jornais e, anos depois, com a organização de *Balanço da Bossa*. Não espanta, pois, que possamos recuperar nessa canção de fins da década de 1970 uma menção ao trabalho desses poetas, uma afinidade.

Como isso se relaciona com “Béradêro”? Basicamente, por um processo indireto de citação; se em “Sampa” ouvimos claramente a enunciação da “dura poesia concreta” das esquinas de São Paulo, nos versos de “Béradêro” a reverberação concretista é o próprio modo de dizer o que diz, os procedimentos escolhidos para a enunciação poética. Para Haroldo de Campos (1975, p.71), “o poema concreto põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos.” O agente maior de desestabilização lógica nos versos de Chico é a multiplicidade sintática que a adição do s ao final de *nordestes*, além da sua posição no verso-frase, provoca. No que se refere à adição do s, a possibilidade de lê-la como pluralização existe enquanto uma leitura palimpséstica, num recorte

morfológico; a constatação mais simples pressuporia que não existe apenas *um* nordeste. No curso da enunciação, porém, a posição sintática e o lugar que ocupa a palavra concorrem para vê-la como um verbo. Assim, nordeste(s), por um inusitado processo de segmentação interna, provocado por um jogo morfo-sintático, contém, além de sua noção geográfica, a possibilidade do verbo *dar* - uma vez que *destes* é flexão para *vós*.

o olhar vê tons tão sudestes
e o beijo que vós me nordestes
arranha céu da boca paulista

Não é possível uma leitura inequívoca: quem arranha o céu da boca paulista é o beijo? O beijo que vós, nordeste, me deste? Arranhar a boca paulista com o beijo nordestino seria misturar dicções? Cantar essas palavras como um aboio marca o lugar-sertão de onde veio o poeta? Introduzir o mundo áspero na cidade por meio de um procedimento concretista, cosmopolita, é também introduzir a complexidade, a contradição? Questões sem resposta, em tom de charada. Décio Pignatari talvez possa nos desobrigar do prolongamento dessas perguntas:

Em poesia, você observa a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. (PIGNATARI, 1977, p. 14)

Chico César se aproxima mais da ideia de palavra sobre/sob palavra do que da ideia de linearidade do signo. Aproxima-se, portanto, do jogo, do drible próprio da poesia que se esquivava da lógica e dos “conteúdos”, da afirmação categórica, taxativa, definitiva e definidora.

As estrofes finais, antes da sessão em que o ritmo se transforma em algo mais frenético, acentuam imagens inusitadas.

cadeiras elétricas da baiana
sentença que o turista cheire
e os sem amor os sem teto
os sem paixão sem alqueire

no peito dos sem peito uma seta
e a cigana analfabeta
lendo a mão de paulo freire

a contenteza do triste
tristezura do contente
vozes de faca cortando
como o riso da serpente
são sons de sins não contudo
pé quebrado verso mudo
grito no hospital da gente

A monotonia característica dos aboios e o hipnótico de sua sonoridade organizam e conduzem o canto como um fluxo quase mântico. Algumas notas se repetem, criando uma recorrência melódica que em pouco tempo se torna previsível. Essa ambiência tem força tal que o entendimento das palavras não parece ser um ponto determinante; muitos aboios e cantos de trabalho (as chamadas *cantigas de oito*) são entremeadas por assovios, partes entoadas que prescindem do sentido semântico verbal. As palavras são objetos com que tanger a boiada, ferramentas que ajudam a manter o ritmo do corte da cana, da extração do barro nos mutirões de tapagem de casa. Um pouco em decorrência disso, outro tanto pela inscrição poética cujo traçado estamos buscando divisar, as palavras e as imagens em “Béradêro” não se sucedem em termos de uma linearidade narrativa; se nos afastamos para ver em que pé está o trabalho da moça que cose, começado na primeira estrofe, perceberemos o quanto ele se estende até aqui – retalhos, linha. E então tudo se mistura: as cadeiras elétricas da baiana, quem sabe a atualizar as cadeiras sensuais de tantas mulheres de Caymmi; a planificação que a falta impõe aos objetos (os sem amor, os sem teto); os sons que não se decidem entre sins e não e contudo guardam ainda o eco da sibilância da serpente. Um modo possível de entender o que se passa nessa canção é pensar que ela utiliza uma forma fixa, em termos de métrica, melodia e rima, associada a uma descontinuidade narrativa, a uma apresentação ideogramática das imagens. Isso concorre para pensarmos numa leitura de fragmentos, que reclama um afastamento da lógica discursiva:

Os enunciados, falados e escritos, obedecem a uma certa lógica — uma lógica discursiva, linear, de causa e efeito, de princípio/meio/fim. Essa lógica se baseia na estrutura fundamental das línguas ocidentais, que é a predicação: sujeito/predicado/atributos. Na predicação, há um verbo que

domina todo o sistema: é o verbo ser. Dentro desse sistema, você pode afirmar qualquer coisa, por mais absurda e contraditória que pareça, no mesmo nível de certeza: Deus é grande, Deus é pequeno, Teófilo é burro, você é legal, você é careta, a Nena já era. [...] Essa lógica permitiu o avanço da ciência, mas relega a arte a um papel secundário na sociedade. É uma poderosa arma de análise, mas não de síntese. É a arma da metalinguagem. (PIGNATARI, 1977, p. 45-46)

O dizer do deslocamento, do encontro do poeta com a paisagem da cidade mais povoada na América Latina e com o que ele chamou de “mundo do agora”, é um dizer enviesado, que faz uso do contraponto ao “princípio/ meio/ fim”, que se utiliza da analógica da poesia e se afasta do discurso referencial utilitário à medida que se aproxima, como diz Haroldo de Campos (1975, p. 81), de uma comunicação “de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais”.

A tradição (poética, musical), aqui, é material de diálogo na mesma medida em que o tal tempo do agora.

Ao fim da terceira estrofe há dois versos que parecem reunir a trama, o enviesamento e a proximidade de elementos díspares numa imagem sucinta:

e a cigana analfabeta
lendo a mão de paulo freire

Se buscássemos, mesmo que provisório, um motivo ou desenho que se atualiza e ecoa na obra de Chico César, esses versos serviriam bem de exemplo. Reúnem-se neles duas perspectivas, dois saberes diversos: uma concepção de leitura que, embora ampla como a de Paulo Freire, baseia-se na cultura letrada, e o saber analfabeto, nômade, que prescinde de qualquer mancha tipográfica para que a leitura se dê. Sem idealizações saudosistas, o poeta embaralha hierarquias e fronteiras, possibilitando ao olhar a criação de espaços amplos de visão e leitura do mundo, que se coloca então aberto como um livro. Ou como a palma da mão.

3.2 Negritudes e Melodias

Neste sub-tópico, observaremos mais de perto alguns aspectos melódicos em duas canções de Chico César, no que esses aspectos se estruturam como diagramas sonoros dos sentidos veiculados pela letra. Não por acaso, essas

canções também se enquadram no que Kywza Santos, em trabalho sobre Chico César, denominou de “poética “africanista” na obra do compositor. Na análise que segue, essas perspectivas se alternarão para pensar, a partir do que dizem as canções, os modos escolhidos para dizê-las.

3.2.1. Vaga Viagem Incerta

Das muitas portas de entrada oferecidas por *Mama Mundi* (2000) – portas que, de tão variadas, multiplicam-se, cruzam-se e, caso o ouvinte-leitor não tome cuidado, confundem-no – uma escolha possível é o caminho que leva ao mar, apontado por “Barco”:

choro contigo barco
 pela praia que deixas
 pelo sol que se deita
 longe das pedras do cais
 choro contigo barco
 ´manhã talvez não chore mais
 choro meu choro parco
 neném que a mãe não mais aleita
 choro a caça que espreita
 bem perto a mira do algoz
 choro catarinetas
 ´manhã alguém chora por nós
 choro saber que
 os açudes não são o mar
 que não se pode guardar
 em alguidares de areia
 choro o destino das sereias
 e o desatino do astrolábio
 choro saber que o homem sábio
 pode morrer se não souber nadar
 choro contigo e parto
 nas ondas vagas incertas
 as nossas velas abertas
 são ferramentas do caos
 chore comigo barco
 a sina de todos os naus
 (MM, f . 8)

Tal escolha, por subjetiva que seja, tem o mérito de sugerir a viagem, o mar aberto, a paisagem que dista da terra firme. O traçado da deriva se impõe, de saída, à introdução que o violão conduz e alterna em compassos par e ímpar, provocando

um balanço que avança e recua, parecendo mimetizar o movimento marítimo por meio de recursos sonoros⁴⁴. Percebemos isso também na melodia vocal que, como um fio lançado sobre o Atlântico, conclama ritmos com as *mornas*⁴⁵ cabo-verdianas, estilo insular típico, que Cesaria Évora tornou conhecido no mundo. Percebemos o mar ainda na letra, toda ela voltada para imagens afim com a água: choro, vela, nau, sereia, açude, astrolábio, nado. Abaixo, a pauta que cabe aos violoncelos no arranjo, marcada com setas vermelhas nos trechos indicativos da dinâmica melódica característica de “Barco”:

Figura 2 – O barco

violoncelos

O BARCO
arr. Nelson Ayres para CHICO CESAR

Fonte: Autor, 2013. Adaptação do site < <http://www.2.uol.com.br/chicocesar/partituras>>.

Num disco que evoca, no título, a figura feminina da mãe do mundo, da mãe-mundo (recorrendo inclusive, em *mundi*, ao latim, língua matriz de muitas línguas modernas) e que, nesse mesmo título, reverbera tanto a *Mama África* dos dois

44 Observe-se, na imagem reproduzida, o movimento da melodia, suas subidas e descidas, num jogo entre grave-agudo que gera ondulações visuais.

45 “A morna é um gênero musical e de dança de Cabo Verde. Tradicionalmente tocada com instrumentos acústicos, a morna reflecte a realidade insular do povo de Cabo Verde, o romantismo intoxicante dos seus trovadores e o amor à terra (ter de partir e querer ficar).[...] é o gênero musical que mais identifica o povo cabo-verdiano. Trata-se verdadeiramente de um símbolo nacional, do mesmo modo que o tango é para a Argentina, a rumba para Cuba, o fado para Portugal, etc.” In <http://morna.org/>, acessado em 23 de dezembro de 2012.

primeiros discos quanto a ideia de teta, sucção, aleitamento, cabe bem a imagem do barco, da embarcação que parte para o oceano e recebe o choro solidário do poeta. Fernando Pessoa (1998), atualizando a poesia e a “devassidão” portuguesas, diz disso num dos poemas mais conhecidos de *Mensagem*:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

O choro de Chico César e o de Fernando Pessoa diferem, porém, de maneira diametralmente oposta. Se no poeta português o mar é “posse”, conquista propiciada pela tecnologia marítima e pelo ímpeto desbravador, em Chico o sal do choro é o lamento de uma voz fica à beira da praia vendo o barco distanciar-se e é o lamento dos que estão no barco, vendo a praia distanciar-se. A letra não permite que nos assentemos exclusivamente num desses lugares. Quando reunimos as apostas de leitura que as imagens nos sugerem, nos encaminhamos outra vez para a noção de diáspora. Dessa vez, a diáspora marítima imposta aos africanos ao longo do processo de escravidão desde o século XVI.

Kywza Santos, em dissertação de mestrado sobre a poética africanista em Chico César, nota que “Barco” é uma canção que

pode ser analisada como uma das mais expressivas no sentido da narrativa da travessia do Atlântico. [...] o discurso poético está centrado na dor da partida. O barco simboliza a rota de exílio, pela qual o desterrado irá chorar junto com o barco. A praia, não apenas a rota de tráfico, mas assim o sol da Terra Mãe, o sol da África. Assim, o barco se afasta das pedras do cais, e cada vez mais distante fica o continente de partida. (2010, p. 63)

Embora essas observações encontrem respaldo na letra em questão, aqui

pretende-se vê-la, a canção, também como resultado de um procedimento e de um objetivo antes de tudo poéticos, procedimento esse que se localiza no texto verbal e na sua relação com os aspectos musicais. Mas, antes, consideremos esse aspecto diaspórico à luz do que Paul Gilroy denomina de Atlântico Negro.

Para o antropólogo inglês, essa expressão designa “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos - mas não de propriedade exclusiva dos - negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2001, p.35). O lugar dos negros, na modernidade, coloca problemas à perpetuação de noções como raça e como a própria ideia de nacionalismo. Espalhados pelos Estados nacionais, sabedores de uma pertença de “nascença” e uma outra pertença, ancestral, histórica, os negros se aproximam, se solidarizam, ao mesmo tempo em que não necessitam constituir um todo homogêneo. Essas formas se expressam num conjunto amplo de experiências, que incluem o intercâmbio entre estilos musicais, a moda e proposições políticas. ou a dupla consciência para ser, por exemplo, “negro e europeu”. (p. 33) Na base desse estado de coisas, está a travessia, as trocas entre África e Américas, por exemplo, que fizeram a fortuna de Países como a Inglaterra e favoreceram um manancial múltiplo de manifestações a que o afixo *afro* se junta. Pensando por esse caminho, “Barco” se debruça sobre a travessia que fez com que muitos africanos adquirissem uma dupla consciência – “negro e europeu”, por exemplo (p. 33) –, proporcionada em geral por processos violentos. Um verso como “choro a caça que espreita/ bem perto a mira do algoz”, espelha e refrata um pouco a imagem de Castro Alves, no “Navio Negreiro”:

Lá nas areias infindas,
Das palmeiras no país,
Nasceram crianças lindas,
Viveram moças gentis...
Passa um dia a caravana,
Quando a virgem na cabana
Cisma da noite nos véus ...
... Adeus, ó choça do monte,
... Adeus, palmeiras da fonte!...
... Adeus, amores... adeus!...

Assim, o *choro* reiterado é visto como fruto do desterro, da incerteza.

Tomando a voz do lamento, o poeta se coloca como aquele narra e sofre uma diáspora que engendra “formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que ela não só incorpora, mas também modifica e transcende” (GILROY, 2001, p. 25). Diríamos então que, em termos de enunciado, dói-lhe o que diz Joaquim Nabuco numa passagem de *O tráfico de africanos*:

Basta-me dizer que a história não oferece no seu longo decurso um crime geral que, pela perversidade, horror, e infinidade dos crimes particulares que o compõem, pela sua duração, pelos seus motivos sórdidos, pela desumanidade do seu sistema complexo de medidas, pelos proventos dele tirados, pelo número de suas vítimas, e pelas suas consequências, possa de longe ser comparado à colonização africana das Américas. (NABUCO, 2010, p. 41)

Por outro lado, à medida que o motor do texto, seu elemento coesivo mais explícito, é a reiteração desse *choro* em primeira pessoa, podemos mesmo dizer que esse verbo é que estrutura a canção. Isto é, a poesia e o canto derivam do ato de chorar. A tristeza, à medida que dispõe da voz humana, não só informa o canto como o produz, fisicamente. Coisa semelhante acontece com as novenas e as ladainhas, em que as características de uma ação humana resvalam para e enformam um gênero. O *banzo*, ligado à distância da terra de origem, é um termo que nos ajuda a pensar essa questão:

[...] a tristeza da não aceitação de viver como desterrado ou na condição humilhante de escravo. Este sentimento de ausência e vazio se transformou no lamento triste das canções de trabalho, no blues, na ladainha da capoeira, na vertente da poesia de memória narrativa e outras formas de cantos e canções melancólicas afro-descendentes. (SOUZA, 2006, p. 59-60)

Dito de outro modo, no lamento musical há uma motivação formal, em termos sonoros e não apenas em termos da semântica verbal, razão pela qual podemos estender essas analogias à música sem palavras.

A música de abatimento e tristeza, em especial, é difícil de não ser identificada. Quando alguém chora, em geral faz um ruído que desliza para baixo, depois salta para um tom ainda mais alto, para em seguida descer novamente. Não surpreende que algo semelhante aconteça nos lamentos musicais de todo o mundo. Aquelas figuras em queda gradual sugerem não somente os sons que emitimos quando sofremos, mas também o

descaimento compassivo de nosso rosto e ombros. Num sentido mais amplo, elas implicam uma descida espiritual, até mesmo uma viagem ao mundo subterrâneo. (ROSS, 2011, p. 44)

A noção de descaimento, queda e descida é recuperável no comportamento melódico de “Barco”, particularmente em fins de frase, como indicam as setas vermelhas com que está anotada a pauta. À medida que não se mantém numa faixa muito estreita das alturas, alternando graves e agudos com frequência, ela reforça o paralelo tanto com a movimentação do mar quanto com os padrões melódicos descendentes do choro.

Coerência e colaboração entre verbo e som. O homem “sábio”, versado na história de seu(s) povo(s), é também, como indica a dança ondulante das alturas melódicas, um homem que sabe nadar.

3.2.2 “quem disse que cabelo não sente?”

Em geral, a poesia engajada ou comprometida, seja ligada à exploração econômica, seja ao que alguns chamam de poesia gay, feminina etc, vê o preconceito do senso comum (ou do senso daqueles que detêm poderes de decisão nas instâncias da sociedade) transmutado em preconceito acadêmico, quando, por exemplo, é foco de estudos nas mesas de congressos. Sem desmerecer o lugar que essas questões têm na poesia de Chico César – antes pelo contrário, interessando observá-las de perto para melhor compreendê-las –, acredito que elas têm alcance, e muitas vezes geram identificação com os leitores-ouvintes, porque passam pelo crivo de um trabalho de linguagem. Assim, não é por ser negro e nordestino que suas canções têm interesse; mas o reconhecer-se e o construir-se negro bem como a remissão que há em sua obra ao Nordeste brasileiro ganham, por meio do trabalho poético, amplitude artística, cultural, social. Na canção abaixo, referida brevemente no primeiro capítulo, opera-se o que então chamamos de ataque ao bom mocismo negro, à pretensa harmonia racial brasileira.

respeitem meus cabelos, brancos
chegou a hora de falar vamos ser francos
pois quando um preto fala

o branco cala ou deixa a sala
 com veludo nos tamancos
 cabelo veio da áfrica
 junto com meus santos
 benguelas, zulus, gêges
 rebolos, bundos, bantos
 batuques, toques, mandingas
 danças, tranças, cantos
 respeitem meus cabelos, brancos
 se eu quero pixaim, deixa
 se eu quero enrolar, deixa
 se eu quero colorir, deixa
 se eu quero assanhar, deixa
 deixa, deixa a madeixa balançar
 (RMCB, f. 2)

Retomando o parágrafo anterior, podemos dizer que, sem esse trabalho com a linguagem, a subversão de que se serve sua poesia para se contrapor a discursos tradicionalmente racistas seria um panfleto, uma fala antes de tudo referencial e não, no sentido que lhe dá Jakobson⁴⁶, poética. Sobre questão semelhante escreve Antonio Carlos SECHIN (1999, p. 69):

A poesia explicitamente social costuma ser criticada por uma dupla ineficácia: por não atingir o grande público, fracassaria como instrumento efetivo das transformações que prega; e, por precisar atingi-lo, tampouco se realizaria como objeto estético, sujeita a um imperativo de comunicabilidade imediata simetricamente inverso a um patamar mais consistente de elaboração formal.

Esse casamento da elaboração formal consistente e da comunicabilidade não é, como se poderia supor, tão raro⁴⁷. Em “Respeitem meus cabelos, brancos”, podemos pensá-lo a partir do modo como se articulam as imagens e a sonoridade; esta, primeiro, no âmbito da própria verbalidade e, posteriormente, no que tange ao aspecto melódico da canção.

De início, instaura-se um processo intertextual entre o título da canção de Chico César, que é também seu primeiro verso, e a canção “Cabelos brancos”, de Herivelto Martins e Marino Pinto, gravada por Sílvio Caldas em 1948:

46 O teórico russo, discriminando as funções da linguagem, assim indica a função poética: “O pendor (Einstellung) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem.” (JAKOBSON, 1985: 127-128)

47 Pensemos no Drummond de *A Rosa do Povo*, o João Cabral de *Morte e Vida Severina* ou em grande parte da obra poética de Maikovski, dentre outros exemplos.

Não falem desta mulher perto de mim
 Não falem pra não lembrar minha dor
 Já fui moço, já gozei a mocidade
 Se me lembro dela me dá saudade
 Por ela vivo aos trancos e barrancos
Respeitem ao menos os meus cabelos
Branços

Ninguém viveu a vida que eu vivi
 Ninguém sofreu na vida o que eu sofri
 As lágrimas sentidas
 Os meus sorrisos francos
 Refletem-se hoje em dia
 Nos meus cabelos brancos
 E agora em homenagem ao meu fim
 Não falem desta mulher perto de mim⁴⁸

O canto de amor amargurado, cujo prolongamento se estende da mocidade à velhice, encontra nos cabelos brancos tanto seu resultado visível quanto investe esses mesmos cabelos brancos de uma respeitabilidade que só a experiência particular e a idade confeririam. Contudo, num daqueles jogos de linguagem em que uma mínima mudança no tecido verbal, pelo acréscimo ou pela exclusão de um elemento, produz efeitos diferentes e mesmo contrários aos sentidos iniciais, o texto de Chico César prescinde da expressão adverbial “ao menos” e formula seu pedido de maneira direta, com uma diferença de crucial importância, qual seja, a inclusão de uma vírgula depois de “cabelos”. Assim, “brancos”, ainda que não perca o caráter de qualificativo, substitui, metonimicamente, *homens*. O resto do texto corrobora essa leitura. Abre-se como que um novo tópico em uma discussão que pressupomos anterior à canção: “chegou a hora de falar, vamos ser francos”. Segue-se uma imagem que parece denunciar uma demarcação de espaços específicos, organizados pela cor. Se o branco cala quando um preto fala, pode ser indício de negação da possibilidade do diálogo; se o branco sai à francesa quando o preto fala, além da radicalização da hipótese anterior, pode-se pensar nos modos sorrateiros com que o branco deixaria o preto falando sozinho, produzindo uma fala sem reverberação.

A sequência de imagens seguintes, sem coesão explícita com as anteriores,

48 In <http://letras.terra.com.br/herivelto-martins/386762/>

mas geradora de associações extremamente coerentes com os sentidos gerais da canção, enfeixa os cabelos e os santos como coisas derivadas da África, numa aproximação que reforça a ideia de cabelo como legado, como símbolo da possibilidade de escolher como se mostrar⁴⁹. É nessa direção também que as palavras abaixo são apresentadas. Nelas, além disso, a sequencialidade é composta não pela ordem de importância dos sentidos dos vocábulos mas pelas necessidades sonoras internas do poema, o que novamente indica as negociações empreendidas por Chico César entre os sentidos e os sons de suas canções:

benguelas, zulus, gêges
 rebolos, bundos, bantos
 batuques, toques, mandingas
 danças, tranças, cantos

O primeiro verso dá conta de três distintos povos africanos. Os benguelas, que, pelo costume de serrar os incisivos, deram origem à palavra *banguela*, eram originários de Benguela, no costa oeste de Angola⁵⁰. Os Zulus⁵¹, povo guerreiro que ocupava o sul da África, ficaram conhecidos, entre outros feitos, por impor resistência à expansão imperialista dos britânicos no século XIX. Os gêges⁵², povo que estava entre os que foram trazidos para o Brasil, provinham do noroeste africano e eram conhecidos pela proximidade com práticas de magia, as “mandingas”. O segundo verso segue esse princípio de citação, trazendo inclusive o termo – nome da língua e do povo –, de que derivou a palavra *bunda* – bundo.

Para além da coerência que a proveniência linguística desses termos oferece, existe uma ordenação – ou orquestração – sonora que se apoia principalmente na alternância entre rimas consoantes (*bantos*, *cantos*), na recorrência de oclusivas alveolares (*batuques*, *toques*, *mandingas*, *danças*, *tranças*, *cantos*) e bilabiais

49 O cabelo já foi bastante tematizado em nossa canção popular. Na famosa marchinha “Cabeleira do Zezé”, ele é visto por um viés malicioso/ discriminatório, uma vez que provoca a dúvida sobre a possível homossexualidade do Zezé: “será que ele é?” Mas é de canções como “Que bloco é esse” - “Somos crioulo doido e somos bem legal/ Temos cabelo duro é só no black power”, e “Olhos coloridos” - “Você ri da minha roupa/ você ri do meu cabelo” - que a canção de Chico se aproxima mais. É oportuno pensar no cabelo do próprio Chico César, que já tomou formas bastante variadas.

50 ALKMIM, Tania e PETTER, Margarida. “Palavras da África no Brasil de ontem e de hoje”. In: FIORIN, J. L. e PETTER, M. (orgs.). *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 2008.

51 In <http://pt.wikipedia.org/wiki/Zulus>. Acessado em 2 de maio de 2012

52 In http://denizeribeiro.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html. Acessado em 2 de maio de 2012

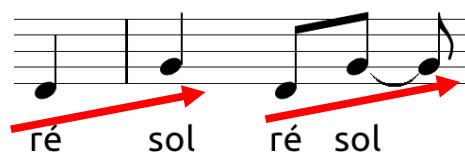
(benguelas, rebolos, bundos, bantos, batuques) e nas nasais velares (benguelas, bundos, bantos, mandingas, daanças, traanças, cantos). Essas ocorrências, centradas em sua maioria nas aliterações, portanto nas consoantes, imprimem uma percussividade de segmentos curtos, que se aproxima do toque dos tambores e se ajusta ao pulso geral da canção. Quando a frase título retorna, opera uma reafirmação dessa sonoridade comentada: **respeitem** meus cabelos, **brancos**.

Entramos então na seção final, quando o imperativo, modo verbal predominante, se apresenta como resposta ao condicional invariável “se eu quero”; esse imperativo, “deixa”, é a reiteração de um gesto insubmisso que o título da canção já formalizara; é o seu prolongamento. A madeixa, colorida, assanhada, enrolada ou pixaim, deve balançar ou ser balançada, pelo movimento da cabeça ou do vento.

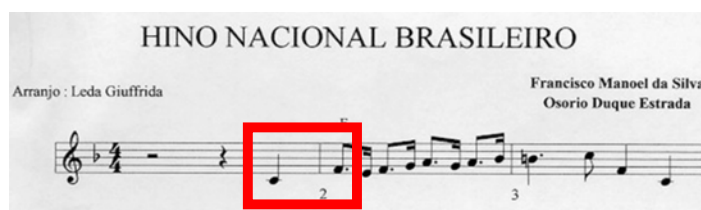
Essas considerações acerca da sonoridade verbal e de sua semântica, à semelhança do que acontece em “Barco”, espraiam-se também para as curvaturas melódicas.



Acima, temos a transcrição melódica da primeira frase de “Respeitem meus cabelos, brancos”. As quatro primeiras notas (ré-sol, ré-sol) efetuam a repetição de um mesmo intervalo escalar, o que chamamos em música de *quarta justa*, intervalo que indica notas separadas por quatro graus – ré, mi, fa, sol. Observemos que esse intervalo acontece de modo ascendente, isto é, o ré está em uma altura inferior a sol. Como se a melodia efetuasse um movimento de recuo e posterior arremesso, uma catapulta que lança o som à distância de uma quarta acima.



Se pensarmos no fato de as quintas e quartas serem os primeiros sons gerados pela série harmônica, se pensarmos que, pela disposição intervalar da escala diatônica, uma quarta, invertida, transforma-se numa quinta (dó **ré** mi fá **sol** la si dó **ré** mi fa sol), se atentarmos, ainda, para a recorrência com que esse intervalo de quarta ascendente, da dominante à tônica, se dá nas canções em geral⁵³, a exemplo do intervalo dó-fa, que corresponde às duas sílabas iniciais do Hino Nacional do Brasil (*ou-vi*ram do Ipiranga...)



então podemos dizer que poucos intervalos melódicos são tão incisivos, podendo ser pensados enquanto um signo de exclamação. Essas considerações ajudam-nos a ler de um modo mais amplo o verso inicial de “Respeitem meus cabelos, brancos”. Quando observamos o comportamento melódico de “Barco”, associamos seu caráter lamentoso às frases descendentes; em “Respeitem meus cabelos, brancos”, de forma geral, mas especialmente na frase-título, dá-se coisa inversa: a melodia é predominantemente ascendente. Diante dessa distinção, não é difícil entender a aproximação e a coerência entre semântica verbal e sugestão melódica. Eis aqui um exemplo que nos lembra algo que muitos compositores populares, conscientemente ou não, sabem: os procedimentos poéticos não se restringem às palavras⁵⁴. Paul Valéry, ele mesmo mestre da síntese poética, tem uma sentença que pode ser citada oportunamente aqui: “A poesia é o máximo de tensão entre o som e o sentido”. Susana Souto (2004), num texto em que discorre sobre a materialidade do poema, escreve, acerca da afirmação de Valéry:

53 Peças como “Tristesse”, de Chopin, canções como “Com que roupa”, de Noel Rosa ou “Fadas”, de Luiz Melodia, têm a melodia começada pelo intervalo de 4 justa ascendente.

54 Esse princípio, inclusive, guiou o trabalho de Paulo Tatit, em *O Cancionista* (2002). Através do expediente de diagramações, o pesquisador observou a melódica de alguns sambistas como Sinhô e Noel Rosa, apontando-lhes alguns procedimentos, muitas vezes refinados, de correspondência musical e verbal.

O poema, nessa definição, é concebido como algo mais próximo da música do que da escrita. É, principalmente, trabalho com o som. Assim, a poesia (excetuando-se a poesia visual, que se aproxima mais das artes plásticas) exige leitura em voz alta. Torna-se relevante a voz, no contato com o poema; não apenas a leitura silenciosa, em que os nossos olhos se movimentam e que se tornou regra desde a consagração e difusão do livro como principal suporte do texto.⁵⁵

Uma aposta, aliás bem simples, é que Chico César tenha orientado seu trabalho com o som enquanto um trabalho de escuta. A melodia inicial, caso nos propuséssemos um exercício livre, não seria transposta a uma letra de amor sem dificuldades; suas quinças um tanto agudas talvez não se encaixassem à delicadeza que algumas canções amorosas exigem da melodia. Do mesmo modo, cantar “respeitem meus cabelos, brancos” com uma melodia langorosa, poderia conferir ao pedido que o verso encerra um tom de fragilidade ou de pouca convicção. Do modo como é cantada, contudo, essa frase-melodia inicial parece derivada da fala comum; não a conversação tranquila de um diálogo mas o grito exaltado de alguém que fala sem muitas curvas na voz, a melodia da voz de alguém que pede respeito.

3.3 Amor a 3

No imenso campo que constitui a temática amorosa, poucos temas são tão recorrentes como o triângulo de amantes. O equilíbrio simbolizado pelo 2 perde a força e pende, de um lado ou outro da relação, causando reações diversas. Na canção popular brasileira, os exemplos são muitos: “Pra que mentir”, de Noel Rosa, fala abertamente da dissimulação da amada: “Pra que mentir/ se eu sei que gostas de outro/ Que te diz que não te quer?”. O eu lírico de “Sonhos”, de Peninha, coloca-se num inusitado lugar de compreensão do fim do relacionamento: “não tem revolta não/ eu só quero que você se encontre”. Por sua vez, João Bosco e Aldir Blanc, em “A nível de”, canção inclusive regravaada por Chico César, extrapolam o triângulo em quadrado amoroso, misturando os casais e embaralhando o lugar dos gêneros: “Estruturou-se um troca-troca/ e os quatro (urrrum, ok, tá bom, é...)/ Só que Odilon,

55 SOUTO, Susana. *O corpo do poema*. In <http://www.humanitates.ucb.br/2/corpo.htm> Acessado em 1 de maio de 2012.

não pegando bem a coisa, agarrou o Wanderley,/ e a Iolanda, óóó na Adelina”.

Nas duas análises que seguem, o triângulo é o elemento organizador da fala poética. Em ambas, a abordagem, pelo modo como se estrutura materialmente, difere do plano mais simples da lamentação e/ou da perda.

3.3.1 A dança das cadeiras

Dilermando Reis, no clássico disco *Abismo de Rosas*, executa uma peça de sua autoria intitulada “Uma Valsa e dois amores”. Com seu vibrato característico, a sonoridade das cordas de aço encaminham nossa escuta por melodias que não se definem bem entre a brejeirice e a melancolia. O título curioso parece indicar uma valsa que talvez sirva como a “canção de um casal”. Em *De uns tempos pra cá*, Chico César, sobre uma composição do violonista Chico Saraiva, escreve “1 valsa p/ três”, desequilibrando a balança amorosa. Precisamos ouvi-la para construir sua análise.

Nós três tão sós no salão sem par
Sem supor que o amor
E a valsa findam
E aí um de nós será
O mais triste, o mais só
Quem dera fosse eu
Só pra olhar pra você
Seguir sem mim
Vê os dois que vão
E algo falta
No arco do outro braço seu
sou eu

Dos três eu enfim sem chão, sem ar
Vou saber que o amor e a valsa findam
E aí dois de nós irão
De mãos dadas ao léu
Um deles fosse eu
Só pra voar com você
Dançar sem som, ir ao céu
Mas aí mesmo no alto
O amor que cala alça vô também

Quem de nós dos três

Vai ficar só e chorar
 Ou vai amar e sofrer
 Viúvo ter ao lado
 Noivo que não pode ser? Ah...

Qual de nós três, amor
 Qual de nós dois
 Quem dança agora, amor
 Qual de nós três
 FALTA UM PASSO, AMOR
 Talvez vocês, eu
 Vejo que a valsa finda
 E ainda há nós três
 Tão sós no salão sem par
 Sem supor que o amor
 E a valsa findam
 E aí um de nós será
 O mais triste, o mais só dos três
 (DUTPC, f. 3)

Indo ao início da canção, vemos que o primeiro verso se alonga, grafado sem vírgula, ausente de verbo, como um quadro estático em que falta o transcorrer do tempo. A imagem e o movimento que a ideia da dança tem poder de sugerir em nossa mente encontram aqui alguns entraves. Como uma sequência em *stop motion* ou uma engrenagem enferrujada, os quadros se sucedem mas não fluem, característica que a própria tessitura instrumental acentua; não temos o *acelerando* suave que intensifica o rodopio, como no *Danúbio Azul* – o passo da canção se interrompe com frequência, ergue-se com a frase para com ela findar-se. Como se o tecido musical, particularmente na primeira estrofe, estivesse amarrado ao dizer das palavras, preso a elas, sem a independência que teria caso fosse o fundo mais ou menos livre sobre o qual se desenvolve a “dança das ideias”.

Como se sabe, valsa é dança que se dança a dois. Mas aqui, talvez por haver mais de dois, nenhum dos três tem par. Ou, vindo por outro ângulo, caso um primeiro forme par com um segundo, provocará a consequente exclusão de um terceiro, “o mais triste, o mais só”. A valsa não é então (ou apenas) motivo de extasiado e dolorido voyeurismo, como em Casimiro de Abreu (1866, p. 68):

Tu, ontem,
 Na dança
 Que cansa,
 Voavas

Co'as faces
 Em rosas
 Formosas
 De vivo,
 Lascivo
 Carmim;
 Na valsa
 Tão falsa,
 Corrias,
 Fugas,
 Ardente,
 Contente,
 Tranqüila,
 Serena,
 Sem pena
 De mim!
 [...]

Não é, também, o pretexto para o contato corpo a corpo, como se dá em Lamartine Babo (1942):

Eu sonhei que tu estavas tão linda
 Numa festa de raro esplendor
 Teu vestido de baile lembro ainda
 Era branco todo branco meu amor
 A orquestra tocou uma valsa dolente
 Tomei-te aos braços fomos dançando ambos silentes
 [...]

O amante que sobra se transforma em espectador, como naquele jogo em que sempre há uma cadeira a menos que o número de jogadores. Em tempo: o jogador sobra porque não consegue um lugar. A associação do amor com o jogo, aliás, é bastante comum na música popular bem como na poesia e literatura em geral. Uma lista que se dispusesse a colher exemplos de fontes variadas poderia incluir os romances urbanos de José de Alencar, versos como “A mulher é um jogo/ difícil de acertar/ e o homem, como bobo,/ não se cansa de jogar”, de Ismael Silva (1931), e, mais recentemente, a definição categórica com que Amy Winehouse (2006) intitula uma de suas canções, *Love is a losing game*. Contudo, mais que aos exemplos dados, “Uma valsa p/ três” parece se aproximar de uma dança (ou de um jogo) como a de “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade (1930):

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história.

Associar a duração do amor à duração da valsa é pensar que esta é aqui o momento em que se decide os destinos; não a roleta do jogo, mas o seu girar. “O mais triste, o mais só” é assim um lugar, uma posição que permanece aberta, inusitadamente, a três possíveis ocupantes: “quem de nós três/ vai ficar só e chorar?” Ora, isso parece indicar que os pares não girariam, como é costume, em torno de um apenas dos amantes; os dois casais possíveis são na verdade três: o sujeito que fala + o “amor” a quem se dirige, esse amor + o outro (o terceiro), esse terceiro + o sujeito que fala. É uma operação de análise combinatória.

Diversos aspectos da canção colaboram com essa leitura triádica. Valsa é dança de ritmo ternário, possível de pensar enquanto circularidade, curvas, sinuosidades. Na geometria e na construção civil, o triângulo é figura que confere estabilidade; pontes e cúpulas dependem de seu uso. Contudo, nesta, que é a terceira faixa do álbum, o arranjo e as palavras colocam-se como problema, exposto em jogo: o triângulo amoroso nem é exclusivamente motivo de angústia e dor nem é abertura e desvio consentido, como no *ménage à trois*. Sala de espelhos que nunca reproduz a mesma imagem (problematizando correspondências), que mais refrata que reflete.

3.3.2 Vadiavadagem

Caleidoscópico, o humor permite abordagens e ocorrências diversas. Instala-se como deflagrador do riso sutil, quase monástico, e como razão da gargalhada descontrolada. Do lugar subalterno que a comédia ocupava na antiguidade, passando pelas peripécias provocadas pela existência de uma suposta cópia da *Comédia* de Aristóteles, em *O Nome da Rosa*, até as reflexões de autores como Henri Bergson (1983) e Luigi Pirandello (1996) no começo do século XX, o riso e o humor, ora pensados em conjunto ora em suas especificidades, são recorrências tão

ricas nas artes em geral quanto o amor, a morte ou a própria atividade artística. Na canção brasileira, há mesmo uma tradição de humor: sua presença compreende as modinhas imperiais, os sambas e forró produzidos ao longo de todo o século passado.

Traço comum na produção de um Luiz Gonzaga, observemos o humor malicioso em dois compositores nordestinos. Primeiramente, em Antônio Barros, autor, entre outras canções, de “Estopim da Bomba” e “Proibido Cochilar”, da década de 1970; e em seguida em Luiz Caldas, autor de “Tieta” e “Haja amor”, da década de 1980:

- a) Pode dançar a noite inteira, até amanhecer o dia
 Porque a nossa brincadeira, é uma eterna alegria
 Mas o senhor não tem respeito, é um homem mal educado
 Sabe que não é de direito, o senhor tá dançando armado
O senhor tá dançando armado, o senhor tá dançando armado
O senhor tá dançando armado, nós vamos dizer pro delegado

[Proibido Cochilar]

- b) Nega do cabelo duro
 Que não gosta de pentear
 Quando passa na baixa do tubo
 O negão começa a gritar
 Pega ela aí
 Pega ela aí

Pra que ?
 Pra passar batom
 De que cor?
 De violeta
 Na boca e na bochecha

Pra que?
 Pra passar batom
 De que cor?
 De cor azul
 Na boca e na porta do céu.

[Nega do Cabelo do duro]

Se nessas, como em grande parte de outras canções, o humor está

associado à ambiguidade (exemplo “a”; no nordeste brasileiro, “armado” pode significar, em certas situações, “excitado”) ou ao termo que, ausente, é evocado pela similitude com outro (exemplo “b”; o humor decorre de um jogo de reverberação rímica: “bochecha” ocuparia o lugar de “boceta” e, nos dois últimos versos do excerto, por um mecanismo de frustração da rima, “céu” é a palavra que faz par com “azul”, deixando subentendido, entretanto, a “porta do cu”), em “Feriado”, segunda faixa de *Francisco forró y frevo*, o humor parece decorrer de uma específica escolha vocabular e do tom de advertência com que o eu lírico dá um recado a seu interlocutor.

estou pensando em viajar no feriado
 mas se eu souber que uma vadia ou um viado
 dormiu com você
 não quero saber
 pode ser um novo amor
 ou um ex-namorado
 não quero saber
 você vai desejar não ter acordado
 que tal abrir mão
 ver televisão
 ou um banho quente
 decida se a gente
 tá junto ou não
 ou se é diversão
 pura e simplesmente
 se me quer presente
 com amor e paixão
 diga o que sente
 me olhando de frente
 me abrace bem rente
 essa é a condição
 (FFYF, f. 2)

Em contraponto com as duas canções apresentadas há pouco, em “Feriado” não temos de adivinhar a imagem que se esconde sob a metáfora; o tom coloquial e sem-cerimônia deixa aqui sua marca. É como se, aparentemente, o objetivo da canção fosse a clareza da mensagem. Podemos trocar a percepção das ambiguidades comuns a esse tipo de texto pelas implicações que a explicitude dos termos, no texto em questão, indica.

Diferente da triangulação destacada em “1 valsa p/ três”, só há possibilidade de formação de dois casais, embora o sujeito que fale advirta o “você” das

consequências do desvio. Contudo, dá-se uma desestabilização próxima à da letra analisada anteriormente na medida em que sabemos que, ao eu lírico, parece não importar com quem, no que se refere ao gênero, a possível traição se dê. Essa indicação da abertura a relações sexuais não previsíveis (ou, pelo menos, vistas como condenáveis) socialmente desloca as convenções e encontra paralelo na elaboração verbal da canção, partindo do relacionamento entre os termos “vadia” e “viado”.

Tais termos, por uma letra apenas, não se constituem como anagramas, isto é, palavras que se estruturam pela recombinação das letras de outra. Ainda assim, criando um efeito paronomástico, uma e outra podem gerar derivações que, mesmo esdrúxulas, se aproximam: rearranjada, a palavra “vadia” pode gerar a palavra “viada”; a palavra “viado”, rearranjada, pode gerar “vadio”. Desse modo, a suposta clareza da mensagem é construída, contraditoriamente, por uma trama linguística que aponta a impossibilidade de determinar uma única leitura: a existência de alternativas em relação aos gêneros das personagens hipotéticas, daqueles com quem o “você” pode dormir, encontra eco na falta de marcas identificadoras do gênero daquele que fala e, conseqüentemente, do “você” a quem ele se dirige. A questão do gênero faz-se importante aqui por uma razão simples: do modo como está colocada na canção, ela cria um espaço próprio, um jogo de correspondências que se estrutura mais enquanto objeto de leituras paralelas e possíveis do que enquanto leitura estável e totalizante. Para além de se coadunar com o movimento da sexualidade em nossos tempos (?) - uma vez que *gênero* é uma construção -, “Feriado” é também um texto-lupa que nos permite ver, nos e através dos elementos que o constituem, algumas das micro-engrenagens do trabalho poético de Chico César.

3.4 Papo cabeça

No primeiro capítulo das *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (2010) se destina a apresentar seu ideal de *leveza*, enumerando exemplos, ao longo da história das literaturas ocidentais, em que esse princípio se fez presente. O ponto de partida é a oposição que faz entre o “pesadume, a inércia, a opacidade do mundo” (p.16), que podem advir do olhar da Medusa, e as sandálias de Perseu,

capazes de levantar voo. As considerações de Calvino, escritas na década de 80 do século passado, são particularmente interessantes em nossos dias, quando, junto de propostas que contemplam a fluidez das trocas culturais (pensemos no surgimento das licenças *creative commons*, que propõem novos modos de pensar a posse intelectual), temos também a existência de discursos totalizantes que se apoiam em modelos que nem presidem nem se ajustam mais aos tempos que, não de hoje, vivemos. Mundo de redes e de realidades rarefeitas.

De verum natura, de Lucrecio, é a primeira grande obra poética em que o conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do mundo, na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve. Lucrecio quer escrever o poema da matéria, mas nos adverte, desde logo, que a verdadeira realidade dessa matéria se compõe de corpúsculos invisíveis. É o poeta da concreção física, entendida em sua substância permanente e imutável, mas a primeira coisa que nos diz é que o vácuo é tão concreto quanto os corpos sólidos. A principal preocupação de Lucrecio, pode-se dizer, é evitar que o peso da matéria nos esmague. [...] A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo. (Idem, p.20-21)

Partindo das considerações de Calvino, podemos identificar o pesado em muitos lugares e procedimentos à nossa volta. A linguagem, quando tende ao contemplativo, ao profundo e ao caudaloso, se expõe a esse risco também; a gravidade está mais próxima ao solo. Em que sentido tal discussão permite uma aproximação entre Calvino e Chico César? Para responder a isso, observemos na íntegra a letra de “Papo Cabeça”, oitava faixa de *Beleza Mano* (1997):

cabeça cortada de lampião
 miolo esmagado de trotsky
 bandeja servindo batista
 na festa indigesta pra são joão
 papo cabeça
 papo cabeça
 papo cabeça
 cabeça de prego: martelo
 cabeça de vento: ilusão
 cabeça de homem: chapéu
 de mulher: xale coque ou véu
 cabeça de compasso: tempo
 cabeça do grupo: opressor
 cabeça de negro ou turco: chá e preconceito
 cabeça do pênis: glande felátio condon
 gente cabeça: amigos e presunção

papo cabeça
 papo cabeça
 papo cabeça
 suja: nenhum xampu lavará
 limpa: ausência de idéia ou malícia
 fresca: calma
 muito fresca: socialite
 quente: confusão
 para por cocar se orientar
 capacete barrete filá
 as idéias em ordem: repensar
 quebrar a cabeça: reflexão e tesão
 pro sangue ter prá onde subir
 pro porrete saber onde descer
 pro monge tibetano meditar: zen
 prá onde o gesto vai a cabeça foi
 mas já vem
 papo cabeça
 papo cabeça
 papo cabeça
 (BM, f. 8)

Por meio de um aparato musical festivo, ancorado no reggae, os quatro primeiros versos dão conta de três episódios históricos que se ligam por, pelo menos, dois níveis de aproximação muito específicos. Em primeiro lugar, as personagens têm suas mortes associadas a momentos políticos decisivos: no caso de Lampião, apresenta-se um dos exemplos mais emblemáticos da investida do Estado contra o que, em 1938, representava o crime organizado nos sertões do Nordeste, o chamado banditismo; no segundo caso, em decorrência da infiltração de um agente de Stalin em seu convívio, em 1940, Trotsky é morto, em sua casa no México; por fim, São João Batista, imbricado diretamente como o anunciador dos primeiros tempos cristãos, é executado pela representação do Império Romano no oriente médio, no século I de nossa era. Em segundo lugar, no nível mais explícito de aproximação, cada um de tais personagens sofreram, literalmente, violência direta contra suas cabeças, daí resultando a decapitação (exemplo de Lampião e João Batista) ou o esfacelamento do crânio (em Trotsky). Interessa-nos sobretudo esse último nível de ligação: o inusitado dessas imagens – violentas, chocantes – é dito de modo breve, sem comentários prolongados; a gravidade do assunto, que talvez requeresse um tom mais austero, uma música menos “ligeira”, fica sob a responsabilidade de uma enumeração rápida. Se tomamos por contraponto um

poema como *O Navio Negreiro*, de Castro Alves, fica claro o quanto, em virtude de suas inclinações abolicionistas, de seu momento histórico, do ideal estético de que partilha, o autor esmiúça cenas e aprofunda detalhes, fazendo-nos acompanhar em pormenores uma das rotas da escravidão no Brasil, o percurso do tráfico africano, de Serra-Leoa até os nossos portos. É um texto dramático, no sentido lato da palavra: poema que se presta à declamação inflamada em praça pública, narrativa que promove um desfile de imagens que, hoje, não teríamos dificuldade de associar a certas narrativas cinematográficas. Nada disso se dá em “Papo Cabeça”.

Logo após os quatro primeiros versos analisados, temos o trecho que evoca, em conjunto com o aspecto musical analisado mais adiante, uma abordagem calviniana de leveza: “papo cabeça/ papo cabeça/ papo cabeça”. Na relação que estabelecem com os versos anteriores, encontramos nesse “papo cabeça” não apenas um refrão, mas o comentário algo irônico aos eventos violentos que lhe precedem, a suspeita de que não haverá espaço para derramamentos dramáticos: os personagens – parecem dizer os versos que se repetem – , afora o fato de estarem no início da canção, não serão mais privilegiados que os outros elementos contemplados pela feitura do texto.

Move-se não somente o que é leve mas o que consegue flexibilidade, o que vence o atrito que lhe tange; é nesse sentido que Calvino retoma uma imagem de Paul Valéry: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”. (Idem, p. 28) A leveza, nesse caso, exige um trabalho, um empenho. Chico César, partindo de referências históricas, visita, ao longo dessa canção, muitos sentidos atribuídos à cabeça; a própria possibilidade de deslocar os sentidos da palavra indica o caminho contrário dos significados estanques, estratificados - a leveza é também um facilitador para a mudança de cenário, de sentido.

Voltemo-nos a atenção um momento para o aspecto instrumental e performático do arranjo; é aqui que reside uma das razões mais expressivas de leveza nessa canção. A cabeça está ligada, no nosso imaginário e na nossa tradição, ao centro do juízo, ao repositório da razão. No mundo do candomblé, a cabeça é também receptáculo do divino, daí a ideia de “abrir a cabeça”, em rituais de iniciação. E o *logos*, em geral, não habita os mesmos espaços da sensualidade. Dos três principais elementos fundantes do discurso musical – ritmo, melodia e harmonia

– o primeiro é o que está mais ligado à primitividade. São muitas as culturas, ágrafas ou não, que identificam a percussividade dos tambores (por vezes unidas à melodia dos cantos) com momentos ritualísticos que, não raro, levam ao transe, a um espaço em que a lógica logocêntrica é desautorizada. Essa associação não se dá, via de regra, com as harmonias.

O que nos diz a rítmica de “Papo Cabeça”?

De início, temos a existência de um pulso constante. Seria uma generalização grosseira dizer que o universo pop não reserva lugar para as dinâmicas de intensidade, para a variação temporal. Mas é fato que grande parte das canções pop têm uma estrutura mais ou menos definida; as diretrizes de mercado enformam os tamanhos das faixas, os padrões de compressão de áudio e uma série de outros elementos como, por exemplo, a existência – ou a obrigatoriedade, muitas vezes – de um refrão, uma parte A e uma parte B etc. Por meio de recortes colagísticos, a narratividade se apresenta de modo elíptico, uma vez que das histórias temos quase que só seus relances, costurados pelo fio das referências à cabeça. Nessa direção, o ritmo contribui bastante para a construção dos sentidos. Não encontramos, do início ao fim dessa canção, momentos dramáticos de interrupção do pulso; ele é constante. (Exceção ao momento em que é dito o verso “pro monge tibetano meditar”, em seguida do qual se suspende o aparato instrumental e o coro fala, no contratempo, “Zen”) Esse fato, simples que pareça, tem consequências determinantes para a economia geral do texto: o ritmo acelerado e ininterrupto não dá margem a reflexões contemplativas. Nem a agressividade das imagens do início nem as associações posteriores, tais como a assertiva “pra onde o gesto vai a cabeça foi/ mais já vem”, recebem privilégio em relação umas às outras.

A voz de Chico César, se não canta às gargalhadas, certamente não investe numa interpretação sisuda, o que cria também um contraste entre a gravidade e violência das histórias retomadas e a leveza do ritmo. A relevância desse fato pode ficar melhor destacada se atentarmos para uma performance como a de Sandra Peres e Paulo Tatit, em “Irmãozinho”:

Mamãe vai me dar um irmãozinho
Estou contente
Que bom

Meu pai diz que é ruim ficar sozinho
 E tudo que é meu será dos dois
 Até a mamãe e o papai de nós dois [...] ⁵⁶

Durante toda essa canção, a expressão dos cantores é a de quem não está, certamente, feliz; quando riem, por meio das caretas e do clima que percorre toda a encenação, percebemos que é um riso forçado. Eles contrastam o texto com o tom de voz usado, num procedimento que visa ao humor. Em “Papo Cabeça”, mesmo não havendo essa radicalização, há uma voz que se irmana ao tom festivo do arranjo. É oportuno notar, inclusive, que, ao longo de sua discografia, Chico César modula os estados de ânimo de sua voz. No momento de “Papo Cabeça”, canção que faz parte do que parece ser uma trilogia inicial de álbuns, seu tom de voz é aberto, geralmente vizinho de uma alegria de rua, de quem canta muitas vezes acompanhado por um coro (caso da própria canção analisada) ou com esse estabelecendo diálogos (“Folia de Príncipe”, por exemplo). Em *Mama Mundi*, álbum posterior a *Beleza Mano*, não se pode negar o tom de alegria na voz de Chico mas dessa vez é uma alegria diversa da dos discos anteriores; parece menos à flor da pele, mais contida; esse tom permanece, com variações, no disco seguinte, *Respeitem meus cabelos, brancos*. Contudo, em *De uns tempos pra cá*, Chico investe num intimismo que o leva a cores vocais ainda não experimentadas; a alegria abre espaço para outras emoções e intenções.

Retomando “Papo Cabeça”, fica claro o quanto esse aspecto, o das cores vocais, contribuiu como um vetor na direção contrária ao peso; sua voz incrementa o caráter lúdico da poesia, dando-lhe mais camadas além das que o texto teria, o som levando o sentido a outros entendimentos.

3.5 Tesoura, tacape e linha

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon (1996) se vale com frequência, para a exposição de seus argumentos, de metáforas buscadas em universos diversos da prática humana: o gastronômico, o cirúrgico, o militar, dentre

⁵⁶ Palavra Cantada. Clipes. São Paulo: MCD, 2009. Clipe 10.

outros. O objetivo do autor, com esse intercurso, é estabelecer analogias com o processo que se fundamenta, segundo suas próprias palavras, na tríade *repetição-memória-imitação*, qual seja, a citação. Se nada se cria do nada, se os textos, como diriam Bakhtin (1997) e Kristeva (1974), são elaboração e atualização de outros textos – um diálogo entre textos –, então a escrita é também leitura e ambas estão interligadas pela citação e suas diferentes formas de ocorrência:

A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. Toda citação é primeiro uma leitura. (COMPAGNON, p. 14-19)

A depredação pressupõe uma desconstrução, fato evidente na ressignificação que se opera no trecho extraído de seu habitat inicial; a citação investe esse trecho de uma independência que ele antes não tinha. Solto de sua posição no texto original, livre das relações que estabelecia com trechos anteriores e posteriores, esse trecho, suspenso, é agora um texto inteiro, completo; as aspas, presentes ou não, são seus limites. Entretanto, a partir do momento em que o inserimos num outro ambiente, num outro contexto, completamos o procedimento que, como diz Compagnon, confere à citação um caráter complexo:

Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objeto extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. (IDEM, p. 33)

A discussão de Compagnon tem o mérito de nos fornecer um leque heterogêneo de imagens que se mostram operacionais para um número amplo de finalidades. Conforme o caso, faz-se uso da imagem da tesoura sem ponta, que ele aproxima da atividade infantil, ou da imagem do mutilamento, do desenraizamento. Uma vantagem de seguir esse viés é pensar que os textos se fazem não só em diálogo com outros, como se fazem de *pedaços* de outros, recortes capazes de injetar novas direções ao texto receptor. Importante, pois, saber o *que* e *como* citar.

No Brasil, a primeira sistematização de uma proposta em que a citação ocupa lugar de destaque é a antropofagia de Oswald de Andrade. Da imagem da extirpação, que pressupõe uma ação ativa, violenta até, passamos a outra, não menos agressiva e de conhecimento de quem quer que se dedique a estudos literários no Brasil; essa imagem é a do antropófago que devora o outro na busca por assimilar-lhe e digerir-lhe as forças, as energias, a cultura. Seu fundamento está, como se sabe, no *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu”. (ANDRADE, 1990, p. 47) Frase que marca um lugar de abertura ao outro, ao diferente, e que se coloca “Contra todas as catequeses”. Não estamos apenas no campo da descrição dos mecanismos citatórios, mas no da proposição poética.

Caetano Veloso, em cujo texto convivem (não se conciliam, necessariamente) leituras contrastantes, numa indicação de sua capacidade associativa que, de resto, é também da Tropicália, discorrendo acerca de sua relação com a proposta oswaldiana, escreve:

Oswald subvertia a ordem de importação perene - de formas e fórmulas gastas - (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. (VELOSO, 1997, p.172)

Caetano aponta um dado de suma importância para a caracterização – e diferenciação, no que tange à maioria dos outros movimentos – da antropofagia: seu caráter internacional, sua disposição a aberturas para além das fronteiras da língua e do solo nacionais. Numa mirada diferente da que deu o Romantismo (em muitos pontos uma aclimatação de princípios e modelos europeus), o elemento primitivo brasileiro é tomado, na perspectiva de Oswald, como base para um dinamismo cultural em que a troca, e não a valorização de uma pureza primeva, é o grande eixo: interessa o outro e o que, temporariamente, pertence a esse outro. O *Manifesto Antropófago* apresenta-se como um texto que é ao mesmo tempo proposição e realização desse pensamento. Tazio Zambi assim comenta o conhecido gesto-frase de Oswald:

O dilema hamletiano, 'To be or not to be. That's the question' se transfigura, como lance de humor e ironia, num emblema dos novos procedimentos e, por conseguinte, dos novos percursos anunciados pelo modernismo brasileiro: 'Tupi or not tupi. That's the question'. [...] A leitura de Shakespeare sob a perspectiva do primitivismo antropofágico, numa simulação do semiletrado diante das esferas da arte europeia, inaugura o processo de resinificação e tomada de posse das práticas artísticas no Brasil, sob um viés não servil [...](ALBUQUERQUE, 2011, p. 103)

Relegada a um lugar periférico nas décadas seguintes ao Modernismo, a proposta antropofágica, contudo, encontrou guarida e atualização no Concretismo, a partir dos anos 1950. Em suas revisões das literaturas mundiais, os poetas concretos incluíram Oswald de Andrade como o integrante brasileiro mais direto de seu grupo de interlocutores (seu *paideuma*, na expressão de Ezra Pound), que também contava com Mallarmé, James Joyce, e.e.cummings e uma variedade de outros poetas e escritores, alguns dos quais distanciados por séculos. Tanto em certos traços de seus procedimentos como em referências explícitas à obra de Oswald, os concretistas guardavam, em sua produção poética e nas outras áreas em que também atuavam, uma afinidade sólida com a antropofagia. Em texto de abertura de seu *Verso Verso Controverso* (1978), livro em que exercita uma de suas formas mais recorrentes de crítica (e de apropriação) literária – a tradução –, Augusto de Campos escreve, acerca dos poetas provençais traduzidos naquele volume:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou o que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*. (CAMPOS, 1978, p.7)

Como se pode depreender dessas citações, a antropofagia apresenta-se como uma lâmina de muitos usos. O interesse pelas matrizes primitivas, por tomar o elemento indígena em uma visada diversa das opções românticas é coisa que pode ser vista, esparsamente, em textos de vários outros autores ao longo dos números da *Revista de Antropofagia*. Em Oswald de Andrade esses interesses configuram um vasto programa; suas implicações são não apenas artísticas mas também filosóficas e culturais. No manifesto de 1928, na formulação da desconfiança acerca da

supremacia da razão, do ideal civilizatório, Oswald se vale de referência a Freud, que “acabou com o enigma mulher e com os outros sustos da psicologia impressa”. Em textos de anos posteriores, o poeta aprofunda princípios que no manifesto ficaram, pela própria natureza desse tipo de texto bem como pela linguagem usada, apenas indicados⁵⁷.

Leyla Perrone Moisés, em *Literatura comparada: intertextualidade e Antropofagia* (1990), apresenta a proposta antropofágica como uma alternativa de método possível para a Literatura Comparada, em contraponto ao estudo das fontes e da noção de influência.

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos, trocas. A literatura nasce da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Depois de apresentar os conceitos de dialogismo, intertextualidade (derivados respectivamente de Bakhtin e Julia Kristeva) e a proposta borgiana de inversão da tradição – “cada escritor cria seus precursores –, Leyla escreve:

A Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928) coincide, em muitos pontos, com a teoria da intertextualidade e com as teorias de Tinianov e Borges sobre a tradição. (...) A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto Antropófago* diz “só me interessa o que não é meu”, diz também: “Contra os importadores de consciência enlatada”. (Idem, p. 95-96)

E, mais à frente:

Quanto à tradição, Oswald propõe uma história sincrônica, que nos libera de dívidas para com o passado europeu. (...) A Antropofagia oswaldiana é um projeto filosófico e cultural de vasto alcance embora não sistemático, um projeto constituído mais de sugestões sibilinas e contundentes do que de um discurso propriamente teórico. (Ibidem, p.96)

57 É o caso, por exemplo, de “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”, tese incluída em no volume de suas Obras Completas intitulado *A utopia Antropofágica* (1990).

As ideias de Oswald, que não sobrevivem sem controvérsia, se por um lado contaram com opositores e detratores⁵⁸, por outro prestaram-se também a fins que, ao cabo, pouco teriam a ver com seus princípios. Não é difícil, ainda nos dias de hoje, que artistas dos mais variados campos de atuação conclamem a antropofagia, com mais ou menos propriedade, como argumento de autoridade para os cruzamentos e fusões que operam. São ainda os muitos usos da lâmina.

Em que medida essas considerações se aplicam a Chico César?

Com uma obra publicada ao longo de 17 anos, 7 CDs, alguns projetos paralelos, dois livros, a linha principal de costura em Chico César são os procedimentos de citação, de seleção intertextual, de devoração. Seria possível dizer o mesmo de Lenine, Zeca Baleiro, Moska, Lula Queiroga, companheiros seus de geração e parceiros em canções diversas? É provável que sim, em certo sentido. Lenine e Baleiro sejam talvez os que mais se aproximam de Chico, no que concerne ao agenciamento de universos distintos, à relação com as tradições musicais do Brasil. De forma geral, a própria história dos ritmos – brasileiros ou não, tradicionais ou não – atestam, como destacado no segundo capítulo, a troca como moeda. Especialmente nas últimas décadas, quando as transformações mais significativas da indústria cultural redefinem a própria ideia de aldeia global, os artistas, não apenas músicos, tendem a apresentar, em maior ou menor intensidade, uma polifonia de referências em seus trabalhos.

Essa heterogeneidade referencial estimulou diversos antropólogos e estudiosos da cultura a usar termos como fusão, miscigenação, criouliização. Néstor Garcia Canclini prefere reunir esses termos num conceito mais abrangente: hibridação. Com farto número de exemplos retirados em grande parte de países da

58 No capítulo de *Verdade Tropical* dedicado à antropofagia, de que já foi retirada uma das citações anteriores nesse trabalho, Caetano comenta o livro do psicanalista Contardo Calligaris, cujas críticas à proposta de Oswald, vista como um mito nocivo ao brasileiro, o compositor e poeta baiano relativiza. Para Caetano, “sua argumentação só me parece aceitável se considerarmos que ele está ali agredindo um uso que se fez de tal mito e que lhe pareceu contribuir para a manutenção de um estado de coisas lastimável, não a intuição mesma de Oswald em sua perspectiva própria. Trazer de volta - como ele fez - ao meramente orgânico o ato antropofágico ritual que Oswald emprestava dos índios (comer partes do corpo do inimigo admirado para adquirir-lhe a bravura, a destreza e as virtudes morais) como receita de um comportamento criativo em tudo diferente do que frequentemente se faz no Brasil - os congressos psicanalíticos ou fora deles - era forçar a mão para, numa sanha diagnosticadora, meter num mesmo saco a mediocridade dos misturadores de informações mal assimiladas e o gesto audaz de um grande poeta”. (VELOSO, 1997, p. 173)

América Latina, Canclini empreende um estudo que contempla as ligações entre a política e a indústria cultural, a espetacularização das tradições e os discursos populistas, as distinções entre modernização e modernidade, dentre diversos outros tópicos. Nessa perspectiva, o portunhol, a mistura mais ou menos livre de português e espanhol, facilitada pelas proximidades linguísticas desses idiomas, seria exemplo de uma hibridação contemporânea. Mas é na música que encontramos um campo particularmente privilegiado de atuação desse conceito. Dos diferentes sambas da primeira metade do século XX aos diferentes acentos do forró a partir de Luiz Gonzaga, da Tropicália ao samba de breque de Kid Morengueira, do Mangue Beat às canções do Festival de Parintins, a música feita no Brasil responde com diversidade híbrida à extensão territorial do país. E em muitos desses casos, essa hibridação se dá pelo viés do canibalismo cultural, isto é, não apenas o gesto já de si político que a aproximação de “altas” e “baixas” culturas efetua, mas o refinado gesto de apropriação, de devoração e deglutição do outro. A música popular, no Brasil, especialmente a partir da Tropicália, realizou muitos desses embaralhamentos não só entre realidades culturais diferentes mas entre “níveis” de cultura variados. Por isso, pode soar tautológica a afirmação segundo a qual Chico César centra seu trabalho na citação, na devoração crítica. Busquemos apresentar alguns argumentos em favor dessa aposta.

A recorrência dos procedimentos citatórios na obra de Chico César cria uma espessura que poderia nos sugerir a elaboração de categorias ou modalidades; os trechos que recorta ou de que se apropria ora são personagens históricos, ora lugares distantes, ora termos e conceitos étnicos. A maneira como os recorta é, de igual modo, diversa: citação verbal explícita ou diluída no discurso poético, paródia, pastiche, citação instrumental, dentre uma variedade significativa de outros modos. Some-se a isso o fato de, ao longo do tempo, sua obra buscar, programaticamente, caminhos diversos dos que antes trilhou, o que estabelece uma dinâmica de abordagens e realizações poético-musicais diversas mas que tem sempre nos movimentos de mixagem intertextual um fio a ligar cores e texturas heterogêneas.

Assim, a citação pode se dar como um procedimento de superfície, mais facilmente recuperável no tecido de enunciação, fruto não apenas de um uso automático do repertório de referências de uma cultura mas de uma ação consciente

de seleção dos elementos desse repertório. Um exemplo: Salif Keita e Prince são trazidos para o texto de “À primeira vista”, Drummond vê-se metonimicamente citado em “Quando fecho os olhos”, nos versos “o amor une os amantes em um ímã/ e num *enigma claro* se traduz”. Pensando assim, a citação seria um tipo mais evidente de intertextualidade.

Por outro lado, a citação permite-se ocorrências mais “silenciosas”, como quando o compositor trabalha com as palavras-valise, que podem reverberar não só o trabalho dos concretistas mas referências como a poesia de Zé Limeira e os jogos linguísticos de Lewis Carrol, quase um século antes.⁵⁹ Da mesma forma, a citação se estende aos aspectos musicais de arranjo e melodias, operando com referências mais genéricas do que o estrato verbal; o reggae, o forró, o samba,

Tal distinção de procedimentos e termos não pretende se estabelecer como um sistema ou tipologia; seus limites conceituais são fluidos. O que interessa é perceber que a citação pode ganhar a forma do ataque antropofágico e/ou pode ser entendida na chave da hibridação, proposta por Canclini.

A seguir, observaremos, primeiramente, a presença da citação verbal em canções dos três primeiros discos de Chico César, decorrendo daí um breve levantamento léxico; em seguida, guiados pela referência, em duas canções, a Stéphanne Mallarmé, veremos como as apropriações em Chico podem seguir o fio de uma devoração crítica.

3.5.1 Corredor de espelhos

Eu gosto de citar pessoas pois pessoas já são universos particulares. Você diz um nome e junto com ele vem um universo. E, se você diz um nome um pouquinho fora de contexto, o universo daquele nome parece que se amplia, se transforma, ganha possibilidades, se contorce como num corredor de espelhos. Creio que sempre vou citar nomes de pessoas por isso. (CÉSAR, 2012, p. 1)

De *Aos Vivos* (1994) até *Francisco forró y frevo* (2008), o primeiro e o mais

59 Versos como “o beijo que vós me nordestes” (AV, f. 1), “Cashcoeur mallarmaico” (AV, f.7), dentre outros, ecoam passagens como a que segue, no poema do Pargarávio: “Solumbrava, e os lubriciosos touvos/ em vertigiros persondavam as verdentes;/ Trisciturnos calavam-se os gailouvos/ E os porverdidos estriguilavam fientes/ (...)” CARROL, 2009, p. 171

recente álbuns, um levantamento da ocorrência de citações – nomes próprios, cidades, países, comidas, danças etc. – ultrapassaria a casa das centenas. Esse dado, aparentemente um feito apenas quantitativo, tem na verdade o valor de demonstrar a reiteração do procedimento citatório na poesia de Chico César. Em termos de explicitude verbal, essas ocorrências se concentram predominantemente nos três primeiros discos. Observemos, pois, nesse trio de álbuns, um apontamento geral da ocorrência da citação.

Aos Vivos (1995)

“Mama África”: *Olodum* (bloco-afro de Salvador, Bahia); *jazz* (termo genérico de diversas tradições musicais norte-americanas, originalmente de extração popular e negra); *Casas Bahia* (rede nacional de lojas de eletrodomésticos); *Senegal* (país da África ocidental, voltado para o Atlântico).

“À primeira Vista”: *Prince* (multi-instrumentista e dançarino norte-americano que funde em sua música estilos que vão da *New Wave* ao *Hip Hop*); *Salif Keita* (cantor e compositor de Mali, conhecido como a “voz de ouro da África”)

“A Prosa Impúrpura do Caicó”: o próprio título da canção é reelaboração para *A Rosa Púrpura do Cairo*, filme de Woody Allen (1985); *Mallarmé* (poeta simbolista francês, responsável, para muitos estudiosos, pelo prenúncio da poesia moderna); *Seicho No Ie* (doutrina filosófica, de origem oriental, que prega, dentre outras coisas, o não-sectarismo religioso; na canção, figura como *sexo no-iê*); *vídeo game*; *Cego Aderaldo* (famoso cordelista cearense, conhecido pela inteligência ágil e pela maestria com que derrotava seus oponentes nos duelos de repente); *Moonwalking* e *walkman = mookwalman* (o primeiro é um passo popularizado por Michael Jackson, em que se simula andar para frente ao tempo em que o cenário em que se está inserido indica um deslocamento do dançarino para trás; o segundo é o termo genérico com que se denominam diversos aparelhos de reprodução sonora, portáteis, com toca-fitas).

“Benazir”: *Benazir Bhutto* (primeira mulher a torna-se chefe de governo num

Estado muçulmano moderno, no caso, o Paquistão, morreu vítima de um atentado a bomba em dezembro de 2007).

“Clandestino”: *ONU* (Organização das Nações Unidas, “organização internacional cujo objetivo declarado é facilitar a cooperação em matéria de direito internacional, segurança internacional, desenvolvimento econômico, progresso social, direitos humanos e a realização da paz mundial”⁶⁰); *Ku-klux-klã* (denominação de diversos grupos que pregavam, por meio de métodos violentos, a segregação racial e a eugenia nos Estados Unidos da virada do século XIX para o XX); *Klaxon* (primeira revista modernista do Brasil, tinha também o projeto gráfico mais arrojado das publicações do período).

“Dança”: *cauim* (bebida alcoólica indígena); *Bienal* (referência à Bienal das Artes plásticas, ligada predominantemente às expressões de arte contemporânea e que ocorre, como indica o nome, de dois em dois anos); *hosana* (expressão ligada à liturgia judaico-cristã, significando algo como “salve-nos, por favor”); *Berlim* (capital da Alemanha); *Osasco* (município d região metropolitana do estado São Paulo); *Osaka* (província japonesa); *Benim* (país da África ocidental, onde era intenso, a partir do século XVII, o tráfico de escravos com destino às Américas).

“Nato”: *Torquato Neto* (poeta, jornalista e parceiro de muitos músicos da Tropicália, foi um experimentador audaz no pouco tempo de vida que se permitiu ter); *punk* (denominação que recobre tanto um estilo de música quanto uma conjunto de comportamentos e atitudes culturais, guiados pela crueza, pelo princípio do “faça-você-mesmo”, pela subversão); *rato de porão* (referência à banda *Ratos de Porão*, surgida em meio ao *movimento punk paulista*, na década de 1980, que conta com João Gordo como vocalista); *Inezita Barrozo* (cantora e atriz, geralmente identificada com a cultura popular, particularmente com a música sertaneja tradicional).

Cuscuz Clã (1996)

“Folia de príncipe”: referência no título ao folgado do congado, que tem lugar em diversos interiores do Brasil; trechos de “Mulher Rendeira”, canção anônima, e “Vozes da Seca”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas;

60 In <http://pt.wikipedia.org/wiki/ONU> Acessado em 3 de maio de 2012

“Mand’ela”: *Sandália Havaiana* (marca de tradicional sandália produzida no Brasil desde fins da década de 1950, tempos atrás associada, em virtude de seu reduzido preço, à simplicidade e às camadas sociais de pouco poder econômico); *Senegal* (ver “Mama África”); *Tutu* (pode indicar Desmond Tutu, bispo anglicano da África do Sul, que ganhou, em 1984, o Prêmio Nobel da Paz); *Mandela* (referência a Nelson Mandela, ex-presidente da África do Sul, também ganhador de um Nobel da Paz, símbolo de resistência contra o *apartheid*).

“Esta”: *hare krishna* (associação de inspiração hinduísta, cunho filosófico e espiritual, centrado no culto à figura de Khrisna, fundada pelo Swami Prabhupada; *rasta* (corruptela de *rastafarianismo*, movimento de cunho religioso, centrado na devoção a Jah, surgido na Jamaica dos anos 20 do século passado); *Fedra*, *Medeia*, *Jocasta* (personagens femininas da mitologia grega, constantes, as duas primeiras, de tragédias de Eurípedes, e a terceira, de Sófocles).

“You, Yuri”: *Yuri Popoff* (contrabaixista e compositor mineiro); *Yuri Gagarin* .

“MPB’s”: *amor cortês*; *proletariado*; *burguesia*; *Menino de Engenho*.

Beleza Mano (1997)

“Reprocissão”: título com possível link para “Procissão”, canção de de Gilberto Gil; *maná* (comida que Jeová teria enviado, no deserto, a Moisés e seu povo durante a marcha para a terra prometida); *Jesus* (a figura ao redor da qual se edifica o cristianismo, com ramificações no judaísmo mas deste se distinguindo em muitos pontos); *nirvana* (termo relacionado ao Budismo, significando um estado de elevação suprema, em que se transpõe o apego às paixões e desejos).

“Se vc viajar /onde você mora”: *Soho* (distrito de Londres, conhecido, em décadas anteriores, por sua agitada vida noturna e pela grande presença de *sex shoppes*); *Rebouças* (avenida que ligaem São Paulo, a Marginal Pinheiros e a

Avenida Paulista, e conhecida pelo intenso fluxo de automóveis); trecho de “Onde você mora”, canção de Marisa Monte e Carlinhos Brown; *soul* (gênero musical norte-americano, originado da mistura entre a música gospel e do R&B, ambos estilos ligados à música negra).

“Papo cabeça”: Lampião; Trotski; João Batista; São João; Zen,

“Carinho Carimbó”: *carimbó* (ritmo e dança tradicional do Pará, que tem em sua mistura traços indígenas e negros); *Ilha do Marajó* (ilha localizada no estado do Pará); *Porto Rico* (território formado por um arquipélago, ligado, embora como território não incorporado, aos EUA); *Pará, Paraíba* (estados do nordeste brasileiro, aquele último sendo o estado de origem de Chico César); *Cubatão* (município do estado de São Paulo); *cuba libre* (bebida à base de rum, cujo título se atribui às circunstâncias e desdobramentos da independência cubana, ao final do século XIX).

“Parentes”⁶¹: *Itaquera; itains, Parintins, Parintintins.*

“Beleza Mano”: *zabelê* (palavra que pode adquirir diversas acepções, desde o nome de uma ave ao nome de uma cidade do interior da Paraíba, dentre outros), *Demasiado Humano* (referência a uma obra de Nietzsche).

“Paraíba meu amor”: *Paraíba*; referência ao *Lance de Dados*, de Mallarmé; *São João* (referência às festas juninas); *laser* (dispositivo de radiação eletromagnética, de uso em áreas diversas como a eletrônica e a medicina).

“Estranho”: *Ai de mim* (exclamação comum a personagens da tragédia grega diante do infortúnio).

3.5.2 Dardos do acaso

Se formos tomar em conta o que se entende por “poesia” não apenas em

⁶¹ Ver, para melhores detalhes, comentários feitos a essa canção, no sub-tópico “beleza mano”, do primeiro capítulo.

termos de conteúdo ou modelos fixos de versificação, mas também – e principalmente – em função de estrutura e invenção de novos elementos para o processo estético, então *Um Lance de Dados*, de fato, representa o início da verdadeira poesia moderna. E se formos levar em consideração as limitações de informação tecnológica da época em que Mallarmé o realizou, estaríamos quase diante de um fenômeno, talvez um milagre. (GRÜNEWALD In MALLARMÉ: 1990, p. 127),

Stephanne Mallarmé inaugura a consciência espacial da poesia moderna. Em sua trilha, diversos outros poetas levarão as experiências com a página a lugares antes apenas roçados de leve. A radicalização no entendimento da materialidade poética leva o poema a reclamar a visualidade como aspecto concorrente da sonoridade; elabora-se, então, uma “tipografia funcional”, na expressão de Augusto de Campos (1975, 17-25).

É provável que o contato de Chico César com Mallarmé tenha se dado em suas leituras de poesia e teoria concretas, ainda na época em que integrava o *Jaguaribe Carne*; quem lê Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos, lê, em algum momento, Mallarmé. De toda forma, o que interessa aqui são as duas referências ao simbolista francês, que comparecem em “*A Prosa Impúrpura do Caicó*”, do disco de estreia, e em “*Paraíba Meu Amor*”, do terceiro disco.

Primeiramente, como adjetivo:

ah! caicó
 arcaico
 em meu peito catolaico
 tudo é descrença e fé
 ah! caicó
 arcaico
 meu cashcouer **mallarmaico**
 tudo rejeita e quer [...]
 (AV, f. 7)

Depois, diluída num duplo jogo, tendo a frase-divisa de seu *Un Coup de Dés* – “nenhum lance de dados abolirá o acaso” –, rearranjada nos dois último versos do excerto abaixo:

paraíba meu amor

eu estava de saída
 mas eu vou ficar
 não quero chorar
 o choro da despedida
o acaso da minha vida
um dado não abolirá [...]
 (BM, f. 16)

Não é tarefa difícil perceber que Chico César assume, entre tantos outros de que lança mão, o lugar de leitor. E leitor que indica suas leituras. No caso da primeira canção, *mallarmaico* não deriva de grandes alterações na estrutura léxica do português: é apenas a adjetivação do nome do poeta. Os neologismos, assim, podem surgir a cada nome de poeta diferente: *camoniano*, *drummondiano*, *bandeiriano*. Porém, *mallarmaico* convive no mesmo espaço que certas outras expressões da canção, essas sim tocadas pela inventividade que ecoa as experiências concretas do grupo Noigandres, que estabelece Mallarmé como integrante basilar de seu *paideuma*. Chico César cria assim um espaço linguístico em que reverberam referências, apropriando-se não apenas de uma indicação epidérmica à Mallarmé, mas estruturando sua dicção poética em acordo com uma tradição, a concretista, que se referencia naquele poeta. O comentário de Amador Ribeiro Neto, acerca de “A Prosa Impúrpura do Caicó”, pode ampliar a discussão:

Ele (Chico) apronta com a palavra *Caicó*, reverberando-a dentro da palavra *arcaico* (arCAICO). Reverberação de sons e sentidos. Como se o compositor lançasse o dado da palavra *arcaico* e numa das faces do dado aparecesse *Caicó*, noutra, *Ar*, noutra *Cai*, noutra *Ai* e assim sucessivamente até chegar à possibilidade de serem criadas novas palavras, como o adjetivo *catolaico* que Chico César cria para significar, entre outros, *descrença* (laico) e *fé* (católico).⁶²

Em “Paraíba meu amor” (que remete a “São Paulo Meu Amor”, canção de Tom Zé), pelo modo sutil com que ocorre, é bem possível que a citação de Mallarmé passe despercebida a quem não tenha conhecimento de seu poema. Duas observações importantes derivam daí.

62 AMADOR, 2007. Disponível em http://barrocidade.zip.net/arch2007-04-15_2007-04-21.html

Em primeiro lugar, esse procedimento, que não é pontual mas irriga a obra de Chico como um todo, aproxima sua poesia daquela que Paulo Henriques Brito (2000) prefere chamar de poesia pós-lírica. Segundo o autor,

Vivemos agora o momento de uma segunda crise na poesia ocidental: a crise do lirismo. Tal como Camões escreveu sua epopeia num momento em que o projeto épico se tornava inviável, o poeta lírico hoje entrega-se ao projeto de forjar para si próprio um eu coerente e único num momento em que o próprio conceito de sujeito individual é apontado como um anacronismo. (p. 126)

Na produção poética brasileira das últimas cinco décadas, por exemplo, essa fissura na ideia de sujeito é facilmente recuperável. Num poema como *Cogito*, de Torquato Neto, encontramos os seguintes versos: “eu sou como eu sou/ presente/ desferrolhado indecente/ feito um pedaço de mim”. As imagens do desferrolhamento e do pedaço sugerem o contrário do fechamento, apontam para abertura e fragmentação. Hilda Hilst é outra poeta que opera um desdobramento do sujeito lírico, ora pela mobilidade com que se apresenta esse sujeito, ora por sua indeterminação: “Talvez eu seja/ O sonho de mim mesma/ Criatura-ninguém/ Espelhismo de outra/ Tão em sigilo e extrema/ Tão sem medida / Densa e clandestina”. E o próprio Chico César canta, em “Nas fronteiras do mundo”: “sou tu sou ele/ e muitos que nem conheço”. Voltando a Henriques Brito, diríamos que esse quadro de desestabilização do sujeito lírico se exprime muitas vezes por meio da citação a poemas, poetas e outros artefatos culturais. Poetas como T. S. Eliot ou Ezra Pound, diferentemente do que se passou no Romantismo, tendem a privilegiar não mais as suas lembranças pessoais, a sua mitologia particular: a memória que se faz presente em seus poemas é a memória do lido. Uma vez que “o eu por trás do poema é uma encruzilhada de textos” (idem, p. 127), o leitor-ouvinte, para fruir de maneira mais ampla da obra, deve ter com o poeta um repertório de referências comum. Este dado caracterizaria o poeta pós-lírico.

Em segundo lugar, deve-se ter em mente a estrutura musical-instrumental de *Paraíba Meu Amor*. calcada no forró, pendendo para um xote, a canção equilibra-se entre a concepção sanfona-zabumba-triângulo, consagrada por Luiz Gonzaga, a “baixaria” do violão de 7 cordas, o jogo dos sopros e, de modo especial, a voz de Flávio José. É essa estrutura que Chico César associa à letra em que declara sua

ligação com o Estado em que nasceu, em que se utiliza do verso mallarmaico para jogar com o acaso de sua própria vida. Esses apontamentos são importantes na medida em que nos permitem ver *como* a citação de Mallarmé foi feita: afora o fato de encerrar o verso com uma melodia descendente, indo para a região mais grave, nenhuma atenção especial é dada a essa referência, nenhum artifício é mobilizado na intenção de colocá-lo em relevo. “Paraíba meu amor” não é, assim, uma canção “cabeçuda”. A assimilação do poeta francês é versos entre versos para quem não o conhece e é – para retomar uma imagem de Compagnon – enxerto bem feito para quem dele tem notícia. A leitura de Mallarmé, convivendo com a leitura de uma certa tradição instrumental do nordeste brasileiro, desierarquiza referências, embaralhando-as.

3.6 Poesia e jogo

Proposta de jogo: coloque a décima faixa de *Mama Mundi* para tocar e acompanhe a letra abaixo. Tente não interromper a audição. Tente se manter fixo na sequência de imagens, que será longa.

o que há
 e o que não há
 em okayama e okinawa
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de perguntar
 se tem pé de juazeiro
 pra poder nascer juá
 se tem bode pai-de-chiqueiro
 que é pra cabra bodejar
 se a galinha no poleiro
 à tardinha vai deitar
 pouco ou muito pé de cana
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de perguntar
 se é em pé que se dorme
 como é se levantar
 se a forma do sonho é disforme
 como um porre de aluá
 se é nu ou de uniforme
 o civil e o militar
 se vale mais fé ou grana
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de perguntar

se beijar é proibido
ou se é dejá-vu beijar
se o beiju é comprimido
como pó de guaraná
se a besteira do sabido
tem poder de governar
se eu não passo na aduana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
amor livre livramento
livro feito pra estudar
jura de amor juramento
noivado antes de casar
será que tem cabimento
quem puder responda já
se a sorte não me engana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se é quase tudo acre-doce
pro gosto se equilibrar
pro que é parecer fosse
como a praia e o mar
cristal que espatifou-se
na correnteza do ar
se a japonesa é bacana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se tem gente boa e ruim
se tenente usa quipá
se um equipamento de som
e um amigo de confiar
e um carro do ano bom
posso ter sem trabalhar
sete dias por semana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se tudo é certo e perfeito
beleza de admirar
peixe que já vem no jeito
nem precisa temperar
penso até em ser prefeito
para os pobres visitar
feito a lady diana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar
se os rios de lá têm
o cheiro de sanhauá
se um real vale um yen
vela se a luz faltar
se posso levar meu bem
um pandeiro e um ganzá
maracatu de goiana
pro povo de aquidauana

eu vou ter de perguntar
 se existe vaquejada
 mode eu poder aboiar
 pruma vaca enlatada
 me ouvir ressuscitar
 tridimensionalizada
 catolé taperoá
 adeus ô paraibana
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de perguntar
 adeus adeus
 adeus catolé e patos
 adeus eros e tanathos
 eu preciso viajar
 adeus adeus
 adeus ô paraibana
 pro povo de aquidauana
 eu vou ter de perguntar
 (MM, 10)

Okayama e Okynawa são províncias japonesas; Aquidauana é uma cidade do interior do Mato Grosso do Sul. Entre as duas primeiras localidades e essa última interpõe-se como caminho mais direto o oceano pacífico. Embora haja no Brasil associações e comunidades que levam o nome Okynawa, devido à forte imigração japonesa que recebemos no começo do século passado, a aproximação entre a ilha oriental (o mesmo se diria de Okayama) e a cidade brasileira se deu por um mecanismo menos geográfico e mais lúdico. Esse jogo parte do âmbito sonoro.

“Aquidauana” tem como eixo rítmico o coco, desenvolvido no desenho constante dos guizos e da pele do pandeiro. O refrão é uma espécie de atualização das adivinhas tão comuns na tradição oral, introduzido pela fórmula “o que há e o que não há”, que opera num campo afim com o mais conhecido “o que é o que é”. Uma outra modalidade de brincadeira verbal é também recuperada: os trava-línguas, pela associação da velocidade de emissão, regularidade de acentos da redondilha maior e alternância constante das oclusivas velares, [k] principalmente. Esse refrão, em resumo, um pouco como fez “Parentes”, conecta elementos pelo som, com a diferença de que aqui não há o compromisso da reunião de palavras que compartilham o mesmo ambiente idiomático. Isso talvez acentue um aspecto possível da brincadeira e do jogo que é o seu bastar-se a si mesmo, o seu caráter de atividade não estruturada enquanto trampolim para outra. Afora nos casos em que a

atividade lúdica é como que um caminho, um prelúdio para a caça ou para as relações sexuais, por exemplo, o jogo pode ter como finalidade ele próprio. Isso é particularmente sensível no âmbito da linguagem e da poesia. (HUIZINGA, 2008, p. 34) Se um trava língua como “Quem a paca cara compra/ A paca cara pagará” serviu a Cego Aderaldo para vencer Zé Pretinho, pode também servir ao riso desinteressado, à diversão da tentativa e do erro.

Quanto à questão formulada pelo refrão, “o que há/ e o que não há/ em okayama e okinawa”, mais inusitada do que a pergunta é o fato de o povo de Aquidauana, ao que parece, poder respondê-la. Como não há um *ranking*, formal ou informal, que indique em que cidade brasileira se encontra o povo mais sabido, ficamos sem a certeza de que os habitantes da cidade mato-grossense saberão responder a tantas coisas que lhe são perguntadas. Contudo, eis aqui o nosso centro de interesse: *não importa se eles sabem*.

Apressados que somos, de forma geral, em dar respostas e preencher questionários, não é raro esquecer que a elaboração de perguntas é uma arte tão instigante quanto tantas outras que envolvam a linguagem, o pensamento. Qual o animal que já não vale nada? Acredito que a resposta, embora complemento necessário do jogo, seja duas vezes menos interessante que a pergunta: a) é o javali, resposta existente unicamente em função da pergunta e b) é o javali, resposta que, de modo sucinto, encerra a questão e estraga o prazer da dúvida. Ao longo da letra, os trechos entre um refrão e outro apresentam uma série de questões que se estabelecem como hipóteses a serem confirmadas, tendo a condicional *se* como propulsora. De que questões se trata? Uma miscelânea de coisas, em sua maioria assuntos banais, perguntas simples, objetos e seres do cotidiano: bode, galinha, sonho, grana, beijo; em alguns momentos, formulações curiosas: “se beijar é proibido/ ou se é déjà-vu beijar”, “se um real vale um *yen*”, “adeus eros e thanatos”. Tais hipóteses permanecem sem resolução uma vez que em nenhum momento o povo de Aquidauana, ainda que constantemente referido, toma a voz. Esse estado de coisa a ser completada, essa fala que se prolongaria em perguntas sem resposta indefinidamente, têm parentesco íntimo com o estrato musical que lhes dá suporte.

Como em “Béradêro”, a estrutura harmônica de “Aquidauana” é estática, isto é, não sofre movimentação, não prevê mudanças de acordes. Uma ambiência invariável funciona como um chão permanente ou centro contínuo, semelhante ao que se passa nos repentes, que são acompanhados, em geral, pelo mesmo acorde do início ao fim. Sobre essa base, a melodia da voz se desenvolve, perfazendo intervalos de notas específicas, no caso as do modo dórico, uma escala menor com 6ª maior, comumente encontrada na música nordestina. Como nos informa José Miguel Wisnik,

As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e os indianos, por exemplo, têm um sistema escalar intrincado, composto de dezenas de escalas e de centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra. (1989, p. 71-72)

Ouçá-se “Lamento Sertanejo”, de Gilberto Gil e Dominginhos; a melodia com que os versos “eu quase que **não** consigo” e “sou como rês **desgarrada**” são cantados exemplifica bem a sonoridade da 6ª maior na escala menor (os negritos marcam o momento melódico em que a 6ª maior é atingida). “Vem Morena”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, apresenta a mesma escala. Observe-se que, no excerto abaixo, um trecho de “Aquidauana”, os primeiros seis versos são cantados com a mesma melodia e os três últimos efetuam um desenho diferente, dilatando-se para o agudo. Essa disposição estrófica e modal garante a intertextualidade com a tradição dos repentes, dos cantores de cocos e emboladas.

se tem pé de juazeiro
 pra poder nascer juá
 se tem bode pai-de-chiqueiro
 que é pra cabra bodejar
 se a galinha no poleiro
 à tardinha vai deitar
pouco ou muito pé de cana
pro povo de aquidauana
eu vou ter de perguntar

Garante também a ligação com o mundo da música modal, normalmente encontrada em sociedades cujos exemplos mais próximos seriam os povos

indígenas mas igualmente presente em etapas anteriores das sociedades ocidental e oriental. No universo feudal, por exemplo, a música e a estrutura social existiam em paralelo, sublinhando a pouca mobilidade social, os lugares rigidamente marcados. A antiga música chinesa se organizava de modo semelhante, com a dinâmica musical sublinhando hierarquias da estrutura política. De todo modo, o simbolismo que se atribuía às notas, nesses casos, se fazia presente de modo mais explícito. Para Wisnik, nesse tipo de música,

as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se estamos na sua sintonia. [...] A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal – percebê-la é a pedra de toque que introduz a uma outra experiência do tempo musical. (1989, p. 78)

Um dos pontos de virada em “Aquidauana” é justamente a associação dessa temporalidade “comunal” com o modo enviesado pelo qual a letra lê a tradição poética a que se filia e – como modo de enfeixar todos esses elementos – com os aspectos ligados ao ambiente da pós-produção, da elaboração e edição em estúdio, os quais não se separam dos primeiros no estabelecimento do arranjo.

Se a letra corrobora o aspecto modal do arranjo, não só pela ligação com o repente ou o coco mas porque é uma letra que não se estrutura em principio-meio-fim, efetuando, antes, uma espécie de diagramação verbal daquela circularidade musical, a experiência sonora extra-verbal, mais contundente se ouvimos a canção com fones de ouvido, é um outro texto extremamente sugestivo de associações. Uma vez estabelecido um eixo de interesse, a repetição melódica e a fixidez harmônica, o arranjo se permite muitas ambiências e climas diversos. A cada estrofe parece adicionar-se um dado, uma informação sonora diferente, como camadas que se sucedem mais e/ou menos densas que as anteriores. A música começa com um lamento, vozes e risos. Um instrumento percussivo que lembra os *talking drum* africanos, tambores falantes com que, por exemplo, o povo Ashante conversava entre si, em pontos diferentes da floresta. Pífanos. Uma variedade de sons

percussivos que aparece e desaparece. Baques soltos. Interferências de sintetizadores. Um coro que canta vez ou outra com Chico, cuja voz, a partir de “beleza de admirar...”, alterna-se em termos de equalização, mudando do estado normal e inicial para o uso de um efeito que lembra a famosa “voz de rádio”, em que predominam as frequências médias; som *hi-fi* e *lo-fi* dizendo as mesmas palavras. Guizos, chocalhos e cliques. Uma voz grave vocaliza algo que parece o mergulho de um objeto numa jarra d’água. Antes de “se é quase tudo agre-doce”, a percussão se suspende e outra voz produz um som semelhante a um chamado (?), um canto de cigarra (?). Sinos, flautins e novamente pífanos. Que paisagem sonora deriva disso tudo? Uma feira? Uma feira de topografia vasta? Nenhum dos sons se articula em frases inteiras, não há, afora a própria letra e o canto do muezim, melodias exatamente cantaroláveis. Se ouvimos algo parecido com um som de guitarra distorcida, que bem pode ser um som produzido por sintetizador, ele parece antes hesitar, gaguejar, como quando se está dando golpes soltos, sem pretensão de produzir falas inteligíveis. “A questão da poesia é esta:”, escreve Décio Pignatari, “dizer coisas imprecisas de modo preciso.” (1977, p. 51) A aparente confusão, a atmosfera polifônica de “Aquidauana” é elaboração de uma poética cujo fio é ainda aquela linha do equador, costurando cenários, sonoridades e referências, à semelhança do que diz Canclini (2008a, p. 20): “os migrantes atravessam a cidade em muitas direções e instalam, precisamente nos cruzamentos, suas barracas barrocas de doces regionais e rádios de contrabando, ervas medicinais e videocassetes”.

O que há e o que não há?

Ao fim desse percurso, parece razoável pensar que as questões abertas, a dúvida e a tensão semântica, valem mais por suas formulações que pelo seu desvendamento, ao modo do animal que já não vale nada. O desafio da adivinha, parente dos duelos e pelejas entre repentistas, reafirma a ligação da poesia com o jogo. Huizinga, no capítulo de seu *Homo ludens* em que trata mais explicitamente dessa ligação, enumera formas poéticas como *inga-fuka*, *pantum* e os mais conhecidos *hai-kais*, em que os praticantes são entendidos enquanto *jogadores*.

A improvisação de versos em frases paralelas era um talento sem o qual ninguém podia facilmente passar no Extremo Oriente. [...] O jogo de

perguntas e respostas em forma de verso pode também ter uma função de armazenamento de toda uma massa de conhecimentos úteis. Uma moça acaba de dizer sim a seu noivo, e ambos pretendem abrir juntos uma loja. O noivo pede-lhe para lhe dizer os nomes dos medicamentos, e todo o tesouro da farmacopeia se segue em verso. A arte da aritmética, o conhecimento das diversas mercadorias e o uso do calendário na agricultura também podem ser transmitidos de forma extremamente sucinta por este processo. (p. 93)

Por outro lado, procedimentos como aliteração, assonância, paronomásia e outros efeitos sonoros são também pensados como jogos,

se é **nu ou** de **uniforme**

se *beijar* é proibido
ou se é *dejá-vu* *beijar*
se o *beiju* é comprimido
como pó de guaraná

Se me lembro do início de *O corpo do poema*, artigo de Susana Souto anteriormente citado, penso não ser difícil aproximar as encruzilhadas e a hibridação de “Aquidauana” com as tantas e tão variadas definições sobre a poesia:

A poesia foi, muitas vezes, pensada como o nosso exercício mais radical com a língua, como a busca das suas máximas potencialidades, como um modo de demorar-se na observação das palavras, olhando-as de vários lugares, movendo-as, virando-as, brincando com elas, jogando com elas; uma forma, ao mesmo tempo, lúdica e lúcida de pensar a linguagem. Diz Augusto de Campos que “poesia é risco”. Para Fernando Pessoa, o “Poeta é um fingidor”; no verso de Bandeira, “o Poema é como a nódoa no brim”; diz Drummond que é um “claro enigma”; para Maiakovski, é “uma viagem ao desconhecido”; para Quintana, são “pássaros que chegam, não se sabe de onde, e pousam no livro que lê”; segundo João Cabral de Melo Neto, o poema é “feito de antilira, escrito em antiverso”. Há muitas formas, principalmente poéticas, de definir a poesia.

Para Chico César, em “Aquidauana”, a poesia parece ser a permanência de um “se”, de uma dúvida, a antecâmara da pergunta que vive porque não tem resposta. O risco do bumerangue lançado de olho fechado mas também a alegria da arte de armar xaradas. *Amara dzaia*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conversas de bar, em bate-papos virtuais, em muitos trabalhos acadêmicos e nas remissões ou regravações que se fazem hoje em dia, música popular brasileira é, basicamente, uma música urbana, que respira a fumaça das ruas, que fala da solidão no apartamento e na alegria ou no preço baixo da vida nas quebradas. Assim, como representantes dessa expressão, dificilmente faltarão nomes como Dorival Caymmi, Tom Jobim, João Gilberto, Jorge Ben, Edu Lobo, os tropicalistas todos, Alceu Valença, Zé Ramalho e inúmeros outros nomes. Samba, reggae, forró, boleros, se cantados por esses artistas, viram, para muitas pessoas, MPB. A força da sigla é tanta que “MPB Contemporânea” é uma expressão recorrente em artigos e matérias sobre cantores diferentes como Lenine, Adriana Calcanhoto, Rômulo Fróes, Céumar ou Wado. O problema dessa conceituação é que se pode apresentar com certa facilidade argumentos que a problematizem. Por exemplo, como fica a delimitação acima quando consideramos *hits* como “Tic tic tac” e “Vermelho”, toadas da década de 1990, que fizeram o Brasil e mesmo alguns outros países voltarem os olhos pra uma festa anual, em Parintins, de proporções gigantescas, que até então se mantinha mais restrita aos limites regionais? A problemática dessa sigla foi discutida em parte ao fim do segundo capítulo. Mas é oportuno referenciá-la aqui, quando se pensa em alguma, provisória que seja, conclusão. Versos como “Ei, menino branco:/ o que é que você faz aqui/ subindo o morro pra tentar se divertir?” fazem parte da primeira fase da *Legião Urbana*, uma das principais bandas de rock da década de 1980, que se pautou, em certa medida e particularmente no disco de estreia, por uma sonoridade afim ao punk britânico e não mais diretamente à trilha aberta por Mutantes ou Raul Seixas, reconhecidos representantes do rock nacional. Por sua vez, o próprio Raul canta sua recusa, em “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”: “Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheça/ É a linha de empinar uma bandeira”, numa citação explícita à declaração de Caetano Veloso: “Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Declaração menos importante pela expressão com que polemiza Raul que por conter as ideias de

seleção e julgamento, denotando um processo volitivo que equilibra o ambiente dado, no qual está imerso o artista, e suas opções de escolha, recorte e leitura. No caso específico, Caetano apontava contra o “saudosismo” de alguns artistas que se traduzia comumente na resistência à experimentação e na eleição de balizas estilísticas pretensamente nítidas. Contra isso se oporia, por exemplo, o fato de Paulinho da Viola pretender, à época da declaração de Caetano, incluir bateria e contrabaixo no samba, o que, para muitos, descaracterizaria o estilo. Tim Maia seria menos brasileiro por ser considerado um dos introdutores da *Soul Music* no Brasil? Obviamente que se pode refutar considerações como estas admitindo que o tecido cultural brasileiro é esponjoso, aberto a interferências díspares e fértil em aclimações dessas interferências. Mas esse já é um posicionamento de que não partilharia um José Ramos Tinhorão, defensor de interditos rígidos nas trocas musicais, que já via na Bossa Nova uma deturpação do samba.

Mais que simplesmente de um número mais ou menos previsto de obras do passado, de um repertório em suma, a tradição parece fazer-se no Brasil de procedimentos, de gestos, como peças disponíveis que os artistas agenciam. Nem todos fazem as mesmas seleções do leque de opções disponíveis; nem todos selecionam suas peças do mesmo leque. Nas últimas duas décadas, por exemplo, os centros geográficos e conceituais começam a ver seu magnetismo relativizado, contestado; as periferias, de um modo geral, começam a ter chance de elaborar e fazer ouvir suas falas e, especialmente, sua música. Quantos brasis teríamos então?

O projeto poético-musical de Chico César se insere em meio a essas perguntas, multiplicando-as, adicionando-lhes nuances.

Pensem em outra problemática discutida anteriormente: se uma região geográfica é passível de ser inventada, como argumenta Durval Muniz, se essa invenção tende em geral a fixar em estereótipos as dinâmicas que a complexidade da região pode reverberar, por outro lado, como nos lembra Fernando Pessoa, o fingimento poético, a construção de *personae* pode também servir ao trabalho de refratamento das realidades que o poeta opera: sentir com a imaginação é uma senda que permite a mobilidade de vozes e pontos de vista. São dois modos possíveis de evidenciar a historicidade e a ficcionalidade de nossas narrativas – a perversidade de um sistema de imagens acerca do Nordeste, por exemplo, e o

posicionamento político, para além do dado fenotípico da cor da pele, que Chico César afirma quando trata de problemáticas negras. Nos dois casos, toma relevância especial a elaboração dos modos de dizer: dizer a pertença ou a recusa a certa imagem de uma região, dizer a negritude. O fulcro dessa dizibilidade é a canção, a poesia, a música.

Acredito que o presente trabalho consistiu em forjar maneiras de organizar minha audição, no intuito de fazê-la comunicável. Uma audição que dificilmente era a mesma, conforme eu mudasse de disco, de canção, de trecho. A força sugestiva da obra de Chico César guarda parentesco com a dispersão e a multiplicidade de setas. Acrescentando borrões às fronteiras de estilo musical e de língua, cruzando as referências de gêneros, movendo-se entre tradições poéticas e musicais que em diversos momentos se encontram discriminadas como alta/ baixa, culta/ popular etc – por vários dos caminhos tomados, a obra de Chico César se espraia sem deixar de acentuar seu desapego pelas hierarquias.

O que poderia ser dito, ao fim dessa etapa da escuta/ leitura, é que Chico César se inventou. Não foi sempre o filho da Mama África que conhecemos. Mas porque se reconheceu tendo sido sempre filho dela foi que se tornou mais seu filho ainda. Procurando modos de entender uma mãe vasta, que fala em expressões mágicas e rituais e fala pela pele dos tambores – *Talking drum, tum tum tum* –, que fala em *apartheid* e fala pela voz de ouro de Salif Keita. Foi procurando modos de se aleitar, de se achegar a seus peitos, de acentuar sua cor-lugar que misturou a topografia do substantivo e a alegria do verbo, mama com mama. É quando a Mãe África se modifica em Mãe Mundo, alternando-se, uma e outra, conforme a dicção, a roupa e o tom que o compositor escolha para dizer e cantar. Por meio desse princípio feminino, dessa ancestralidade-mulher (mais generosa?), o Nordeste também se elaborou em sua obra, ele que teve de sair da Paraíba para poder ouvir de uma amiga, ao regressar por conta de seu primeiro disco: “Menino, esse africano que você incorporou fez um bem danado”. É assim que em suas músicas o Nordeste é, por vezes, um pedaço da África que somos, de que somos, e é também lugar inédito no corpo do mundo, onde se elaboram misturas que a violência, a opressão, a resistência, as danças, as alegrias de mistura com o banzo, alicerçam e que a poesia busca, re-inventando, dizer.

REFERÊNCIAS

ALBUQUEQUE, Tazio Zambi de. *Poesia e tecnologia em Araçá Azul*. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Estudo Literários). PPGLL, UFAL, Maceió, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez, 2001.

ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999

ALKMIM, Tania; PETTER, Margarida. “Palavras da África no Brasil de ontem e de hoje”. In: FIORIN, J. L. e PETTER, M. (orgs.). *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. São Paulo: Record, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

ANDRADE, Oswald de. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Poesia reunidas*. Obras completas Vol. VII. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ASSARÉ, Patativa. *A Triste Partida*. Toada. LP LUIZ GONZAGAA Triste Partida. RCA, 1964.

ASSIS, Machado de. *Um homem célebre*. In: *Várias Histórias*. 5 ed. São Paulo: Atica, 2010

AUGUSTO, Joaquim e Barbalho, Nelson. *Sertão sofredor*. Baião, Luiz Gonzaga 78 RPM. RCA Victor 802012/A, gravação 09/1958, lançamento 12/1958.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. A Teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: Hucitec, 1988.

- BAKHTIN, M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica: Coordenadores Antônio Houaiss e Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo. Paris: ALLCA XX; São Paulo: Scipione Cultural, 1997.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1983
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BÍBLIA. *Tradução ecumênica*. São Paulo: Loyola, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos do Povo*. In Coisas ditas. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. págs. 181-187
- BRITO, Paulo. Henriques. *Poesia e memória*. In: PEDROSA, Célia. Mais poesia hoje. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- CALIGARI, Luiz Carlos e MASSINI-CALIGARI, Gladis. Fonética. In: BENTES, Ana e MUSSALIM, Fernanda (orgs.) *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. v. 1. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- _____. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/d.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso Reverso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA (Poesia 1949-1979)*, São Paulo: Duas Cidades, 1979; 3a edição, revista e ampliada, Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta*. Textos críticos e manifestos (1950-1960) 2 ed; - São Paulo, Duas Cidades, 1975
- CANCLINI, Néstor García . *Cultura popular: de la épica al simulacro*. Quaderns portàtils, 2007. Disponível em <<http://www.macba.cat/en/quaderns-portatils-nestor-garcia-canclini>>

CANCLINI, Néstor Garcia. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira. (org.) *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itau Cultural, 2008b

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2008

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 2

CARROL, Lewis. *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CASELY, Gus. *Lost Kingdoms of Africa*. Series 2, 1 of 4 – The Kingdom of Asante. Londres: BBC, 2008 (Documentário em vídeo)

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CÉSAR, Chico. El Duende de la nueva canción brasileña. *La Nacion* (Argentina), 4 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/828656-el-duende-de-la-nueva-cancion-brasilena>> Acessado em 2 de fevereiro de 2013.

CÉSAR, Chico. *Raízes*. Disponível: <<http://www2.uol.com.br/chicocesar/chicocesar/raizes.htm>> Acessado em 24 de agosto de 2010.

CÉSAR, Chico. *Aos Vivos*. São Paulo: Velas: 1995

CÉSAR, Chico. *Beleza Mano*. São Paulo: MZA: 1997

CÉSAR, Chico. *Canto de Júbilo*. Gazeta de Alagoas, Maceió, capa Caderno B, 10 de outubro de 2012. Entrevista concedida a Marcelo Marques.

CÉSAR, CHICO. *Cantos elegíacos de amozade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

CÉSAR, Chico. *Cuscuz Clã*. São Paulo: MZA: 1996

CÉSAR, Chico. *De uns tempos pra cá*. São Paulo: MZA: 2005

CÉSAR, Chico. *Francisco forro y frevo*. São Paulo: MZA: 2008

CÉSAR, Chico. *Mama Mundi*. São Paulo: MZA: 2000

CÉSAR, Chico. *Respeitem meus cabelos, brancos*. São Paulo: MZA: 2002

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: Teoria da literatura : formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre, 1978.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São

Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COMMINS, Dorothy Berliner. *A orquestra sinfônica*. Trad. Gisela Brigitte Laub. Rio de Janeiro: Record, 1963.

CRIAÇÕES: Como nasceu o sirimbó. Disponível em: <<http://www.pinducacarimbo.com.br/criacoes.html>> Acessado em 12 de janeiro de 2010. (site oficial do compositor, autoria de textos não divulgada)

COMPANGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UGMG, 1996.

DA SILVA, Moreira. *A arte de Moreira da Silva*. Coleção. São Paulo: Universal Music, 2004.

DE ABREU, Casimiro. *As Primaveras*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1866. Edição fac-similar, obtida na biblioteca virtual Brasileira USP, Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00156500#page/1/mode/1up>> Acessado em 12 de abril de 2011.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GALLO, Silvio. *Modernismo e Filosofia: o caso Oswald*. Revista *Impulso*, Nº 24. s/d. Disponível em: < www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp24art06.pdf>

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: ed.34, 2001

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. Trad. Celia Maria Marinho de Azevedo et al. - São Paulo: Annablume, 2007.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14 ed. São Paulo: Ática, 2008.

GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares: estórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. - 24 ed. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. - São Paulo: Companhia das Letras, 1996

LINS DO REGO, José. *Menino de engenho*. 84a Ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2006

LUSTOSA, Izabel. *De olho em Lampião: violência e esperteza*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

MACHADO, Gláucia Vieira. *Poesia para todos*. 1999. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. e notas José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na "Nação Castanha" de Ariano Suassuna ao corpohistória do Grupo Grial*. Recife : O Autor, UFPE, 2008.

MARX, Carl. e ENGELS, Friedrich. *Sobre Literatura e Arte*. 4 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974

MATOS GUERRA, Gregório de. *Obra poética*. 2 Volumes. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOSO, Glauco. *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia*. Disponível em <<http://normattoso.sites.uol.com>>br. Acesso: 23 junho de 2010.

MENEZES, Philadelpho. *Poema Cartaz de Agitação*. Disponível em: <http://diasemprevisao.blogspot.com/2010_06_01_archive.html> Acessado em 13 de novembro de 2010.

NABUCO, Joaquim. *Essencial Joaquim Nabuco*. - Organização e introdução de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana. (organizadores) *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 – (Coleção Contemporânea: filosofia, literatura e artes)

NETO, Amador Ribeiro. *Chico César (parte 3)* disponível em <http://barrocidade.zip.net/arch2007-04-15_2007-04-21.html> Acessado em 17.05.2011

- OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro de. *Algumas abordagens teóricas a respeito do fenômeno migratório*. In Reflexões sobre os deslocamentos populacionais no Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivanhinha*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- PINGATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Martins e Cortez, 1977.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: COPENE, 1993.
- RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e Tribos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brazil*. Vol I. Lisboa: Nova Livraria Internacional – Editora, 1883. [edição fac-similar em PDF]
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre poesia popular do Brazil*. Rio de Janeiro: Typographia Laemmert, 1888. [edição fac-similar em PDF]
- ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROZÁRIO, Denira. (organizadora) *Palavra de poeta: Cabo Verde e Angola*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: Fundação Biblioteca Nacional, 1999.
- SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. *A poética africanista e a enunciação da negritude nas canções de Chico César*. 2010. Dissertação. UFPE, Recife, 2010.
- SARAIVA, António José. *O discurso engenhoso: ensaios sobre Vieira*. Lisboa, Gradiva, 1996.
- SECHIN, Antônio Carlos. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SILVA, Ari Denisson da. *Procedimentos De Crítica À Sociedade Brasileira Do Início Do Século Xx Em Triste Fim De Policarpo Quaresma, De Lima Barreto*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudo Literários). PPGLL, UFAL, Maceió, 2011.

SOUTO, Susana. *O corpo do poema*. Disponível em:

<<http://www.humanitades.ucb.br/2/corpo.htm>> Acessado em 16 de abril 2012.

SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese de Doutorado. Recife : O Autor, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

WINSNICK, José Miguel. Um intelectual nativo. In: NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana. (Orgs) *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. - 2 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

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

ANEXOS

Quadro de Discos

aos vivos – 1995	cuscuz clã – 1996	beleza mano – 1997
<ol style="list-style-type: none"> 1. béradêro 2. mama áfrica 3. à primeira vista 4. tambores 5. alma não tem cor 6. dúvida cruel 7. a prosa impúrpura do caicó 8. saharienne 9. benazir 10. mulher eu sei 11. clandestino 12. templo 13. paraíba 14. dança 15. nato 	<ol style="list-style-type: none"> 1. folia de príncipe 2. mand'ela 3. filá 4. benazir 5. isso 6. as asas 7. mama áfrica 8. pedra de resposta 9. dá licença m' 10. esta 11. à primeira vista 12. sirimbó 13. anjo da vanguarda 14. you yuri 15. mpb's 	<ol style="list-style-type: none"> 1. chaga 2. sinal 3. reprecissão 4. neném 5. onde estará o meu amor 6. sanfoninha 7. se você viajar 8. papo cabeça 9. duas margens 10. solidariedade 11. feixe 12. carinho de carimbó 13. perto demais de deus 14. parentes 15. beleza mano 16. paraíba meu amor 17. estranho 18. espinha dorsal do mim 19. rapreciso 20. últimas palavras do anjo diluidor
mama mundi – 2000	respeitem meus cabelos, brancos - <u>2002</u>	<u>de uns tempos pra cá - 2005</u>
<ol style="list-style-type: none"> 1. 4 e 15 ou 10 pras 3 2. dança do papangu 3. tambor 4. pensar em você 5. a força que nunca seca 6. talvez você 7. nego forro 8. mama mundi 9. barco 10. aquidauana 11. sou rebelde 12. dança 13. folclore 14. sonho de curumim 	<ol style="list-style-type: none"> 1. respeitem meus cabelos, brancos 2. antinome 3. pétala por pétala 4. céu negro 5. flor de mandacaru 6. quando eu fecho os olhos 7. sem ganzá não é coco 8. nas fronteiras do mundo 9. antes que amanheça 10. templo 11. teofania 12. experiência 	<ol style="list-style-type: none"> 1. pra cinema 2. moer cana 3. 1 valsa p/ 3 4. utopia 5. cálice 6. alcaçuz 7. de uns tempos pra cá 8. por que você não vem morar comigo? 9. outono aqui (autumn leaves) 10. a nível de 11. por causa do ingresso do festival matou... 12. orangotanga
francisco forró y frevo – 2008		
<ol style="list-style-type: none"> 1. girassol 2. feriado 3. a marcha da calcinha e marcha da cueca 4. comer na mão 5. humanequim 6. dentro 7. abaeté, abaiacu e namorado 8. deus me proteja 9. armando 10. zabé 11. solto na buraqueira 12. ociosa 13. eletrônica 14. pelado 		