

**2ª Jornada de
Investigação em Música
Latino-Americana**

UNILA – Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Foz do Iguaçu, 2018



2ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana

UNILA – Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Foz do Iguaçu, 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA | UNILA
REITOR Prof. Dr. Gustavo Oliveira Vieira

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda
Almendra Filho

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História | ILAACH

Diretor Prof. Dr. Gerson Galo Ledezma Meneses

Vice-Diretor Profa. Dra. Jorgelina Ivana Tallei

Organizadores

Profa. Dra. Analía Chernavsky e Prof. Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

**Comissão organizadora da 2ª Jornada de Investigação em Música Latino-
-Americana** Gabriel Ferrão Moreira, Analía Chernavsky, Gabriel Sampaio Souza
Lima Rezende, Maria Beatriz Cyrino Moreira, Gabriel Henrique Bianco Navia,
Luciano Simões, Marcelo Ferreira Correa, Felipe José Oliveira Abreu

Publicação do Núcleo de Pesquisa em Música Latino-Americana da
UNILA - NUPEMLA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

J82s Jornada de Investigação em Música Latino-Americana (2.: 2018 : Foz do Iguaçu).
2. Jornada de Investigação em Música Latino-Americana [recurso eletrônico]
/ organização: Analía Chernavsky e Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende. - Foz
do Iguaçu: NUPEMLA, 2018.

Modo de acesso: World Wide Web.
ISBN: 978-65-80275-10-6

1. Música - eventos. 2. Música - estudo e ensino. 3. Música – América Latina.
I. Chernavsky, Analía (Org.). II. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (Org.).
III. Título.

CDU: (2a ed.): 78.01:37(8)(042)

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação da Biunila

APRESENTAÇÃO • Memória daqueles dias de setembro • Gabriel S. S. Lima Rezende • 7

PREFÁCIO • La canción en la historia latinoamericana • Christian Spencer Espinosa • 11

A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil • Achille Picchi • 15

¿Cruzar la frontera cantando? Voces femeninas que transitan entre escenarios rituales y políticos para resistir a la guerra. La experiencia de Las Musas de Pogue • Alicia Vanessa Reyes Londoño • 63

¡Hasta luego Paraguay!: Buenos Aires acogedor de artistas paraguayos exiliados • Elisa Mercedes Lezcano Verón • 87

A cada moda, uma história: as primeiras modas de viola gravadas • Juliana Pérez González • 104

Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares • Kristoff Silva • 129

Tangos do exílio: uma análise da trajetória do grupo musical Caldo de Cana • Patricia Freitas dos Santos • 143

Critérios de valorização estética da canção popular-comercial brasileira: uma introdução • Walter Garcia • 176

Memória daqueles dias de setembro

Gabriel S. S. Lima Rezende

Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História – ILAACH
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Mesmo antes que a apresentação de Livia Nastrovski e Fred Ferreira encerrasse de maneira exuberante a segunda edição das Jornadas de Investigação em Música Latino-Americana, ressoava na experiência de quem vivenciou aqueles poucos e intensos dias de setembro de 2018 a sensação de que, apesar da modesta estrutura, algo relevante fora realizado.

Do ponto de vista institucional, tal sensação encontra fácil justificativa. O evento fora organizado por um grupo de jovens docentes, cujas trajetórias artísticas e acadêmicas ainda estão em processo de consolidação, ligado ao igualmente imberbe Núcleo de Pesquisa em Música Latino-Americana (NUPEMLA). Tudo isso num curso de bacharelado que contava com pouco mais de cinco anos de existência, sediado numa universidade que apenas lhe dobrava a idade.

Com os modestos recursos advindos de um edital da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, e o ainda mais modesto *know-how* dos que nos propusemos a organizar o evento, dedicamos as reuniões quinzenais do grupo de pesquisa a seu planejamento. Este se fez em torno de uma decisão, a de que o evento teria um tema central. “A canção na América-Latina”, tema abrangente o suficiente para atrair pesquisadoras e pesquisadores das mais diversas áreas do saber, dava conta também de reunir dois dos princípios estruturantes de nossa universidade, a interdisciplinaridade e o latinoamericanismo. Outros dois princípios fundamentais, desta vez do nosso próprio curso de música, balizaram a feição da Jornada: as aproximações da música erudita com a música popular, que incidiram no perfil tanto dos palestrantes convidados quanto das propostas de trabalho que seriam recebidas,

e da teoria com a prática, que fizeram conviver o formato habitual das comunicações e palestras acadêmicas com oficinas práticas de canções, *jam session* e recitais. “Como de praxe” – mas onde esta ainda não se havia estabelecido como rotina –, seguiu-se a essas decisões a escolha dos palestrantes, do formato e da estrutura, a definição do calendário, a divisão e atribuição das tarefas etc. Era a repetição de uma situação já bem conhecida por muitos de nós – um evento acadêmico –, numa posição na qual ainda dávamos nossos primeiros passos, a de organizá-lo. Vem o evento e o cotidiano entra em estado de suspensão: as tarefas, incluindo as mais inusuais, se multiplicam, bem como o interesse e o envolvimento. Assim, em meio ao árduo processo de consolidação e institucionalização de nossa instituição, a Jornada de Setembro contava sobretudo com a disponibilidade de uma sensibilidade ainda não rotinizada para inscrever suas marcas naquela experiência.

Mas não foi somente em nós que o evento causou forte impressão. Para além da empatia com o esforço coletivo que mobilizamos para que o evento fluísse da melhor maneira possível, enfrentando não somente a nossa inexperiência mas também uma paralização semanal que afetou praticamente a totalidade do funcionamento de nossa instituição, certas características da Jornada de 2018 favoreceram um envolvimento mais intenso dos participantes. Sua estrutura modesta, que nos fez evitar atividades simultâneas, permitiu que os participantes estivessem sempre reunidos nos mesmos espaços, de manhã nas comunicações, à tarde nas oficinas e à noite nas palestras. Na *jam session*, esse convívio diário “formal” se expandiu também em convivência musical informal em torno da canção. Então vieram Livia e Fred, e qualquer tendência à dispersão da experiência acumulada ao longo dos quatro dias de Jornada, dispersão esperada pelo cansaço e pelo natural movimento de refluxo da energia singular que brota em dias excepcionais, se converteu em cristalização. E é à memória desses dias de setembro que dedico parte desta introdução.

À sua maneira, o conjunto de trabalhos reunidos neste livro reconstrói parcialmente e formaliza a dimensão acadêmica da Jornada. A conferência de abertura, proferida pelo prof. Achille Picchi, versou, recorrendo à antropologia e à musicologia, e de maneira enciclopédica, sobre a canção erudita em seus aspectos

históricos gerais e em sua realização particular em compositores brasileiros. Intitulado “A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil”, o texto oferece uma síntese generosa do conhecimento sobre o tema, realizada por um de seus maiores conhecedores. Em “Critérios de valorização estética da canção popular-comercial brasileira: uma introdução”, Walter Garcia desenvolve o argumento central subjacente às suas análises de “Brasil pandeiro”, na interpretação de João Gilberto, e de “Negro drama”, dos Racionais Mc’s. Trata-se de tomar a crítica da canção popular-comercial como objeto de reflexão e de depurar teoricamente alguns de seus elementos constitutivos tendo como horizonte o ponto nodal em que forma artística e processo social se articulam.

Das sessões de comunicações, os cinco textos aqui publicados evidenciam a pluralidade de temas e abordagens à canção. Em “A cada moda, uma história: as primeiras modas de viola gravadas”, Juliana Pérez González realiza um trabalho minucioso de historiadora, recuperando do esquecimento e da deterioração de documentação histórica relevante sobre a produção da música caipira em São Paulo das primeiras décadas do século XX, e submetendo-a a uma interpretação cuidadosa que articula a produção musical e o conturbado ambiente da política paulistana da década de 1920. Alicia Reyes estuda, em perspectiva antropológica, o lugar das mulheres alabadoras e de suas práticas de resistência no contexto de uma vida comunitária constantemente tensionada pelas disputas entre o Estado colombiano e as FARC. Através de seus cantos, afirma a autora, elas buscam encontrar “una posibilidad para denunciar, resistir y exigir derechos que les han sido vulnerados”, dentre eles o direito essencial de poder enterrar os mortos. Assim, a pergunta que abre o título de seu texto se dirige ao próprio alcance desses atos simbólicos de resistência: será possível “¿Cruzar la frontera cantando?”. Por sua vez, Elisa Lezcano, em “¡Hasta luego Paraguay!: Buenos Aires acogedor de artistas paraguayos exiliados”, acompanhou os movimentos de artistas paraguaios em direção ao exílio impulsionados pelas vicissitudes da política nacional, especialmente durante as ditaduras de Higinio Morínigo (1940-1948) e Alfredo Stroessner (1954-1989). Como o próprio título indica, a autora concentra sua atenção na formação dos centros de cultura paraguaios na capital portenha,

destacando aspectos do ideário de cultura nacional reconstruído no exílio. O exílio em Buenos Aires também é abordado por Patricia Santos em seu estudo sobre o grupo musical Caldo de Cana. Em “Tangos do exílio: uma análise da trajetória do grupo musical Caldo de Cana”, a autora enfoca a produção crítica do grupo desenvolvida a partir da própria experiência precária da vida no exílio. O artigo de Kristoff Silva sistematiza e dá formato acadêmico aos princípios pedagógicos e metodológicos que embasaram a oficina que ministrou durante a Jornada. O autor de “Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares” conduziu, com notável habilidade e sensibilidade ímpar, processos perceptivos e criativos a partir da canção. Nisso reside a singularidade de sua proposta pedagógica, construída ao longo dos anos a partir de sua experiência como professor de percepção musical e como compositor/pesquisador da canção.

Finalmente, espero que este pequeno mosaico de temas e abordagens sobre a canção na América-Latina consiga despertar o interesse de quem o ler com uma centelha do ânimo com que realizamos a Jornada de 2018.

La canción en la historia latinoamericana

Christian Spencer Espinosa

Centro de Investigación en Artes y Humanidades,
Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile

Sabemos desde hace décadas que la canción es el género más importante de la música latinoamericana. El desarrollo de la musicografía de la primera mitad del siglo XX reconoció su presencia de manera indirecta en la forma de la música folclórica o campesina, para luego abrirse a su total reconocimiento como representante del sentimiento popular. Sólo cuando su consumo se hizo masivo y latinoamericano, la antropología, la sociología y la etnomusicología le dieron espacio a su contenido como medio de interpretación de un continente que recién salía de la cuestión social. El surgimiento de los primeros estudios dentro del campo de los estudios culturales, en los 70 y 80s, incorporó la canción como expresión cultural izquierdista y antidictatorial de cada país, pero fue recién en los años 90, con el surgimiento de los estudios de música popular latinoamericanos, cuando el estudio de la canción se abrió de manera definitiva como una rama propia de la historia de la música. En ninguno de estos momentos, sin embargo, dejó de ser el género más escuchado de la región.

La génesis de la canción está entrelazada con la herencia cultural y étnica del continente. Desde un punto de vista histórico, su origen la conecta con las formas fijas francesas y españolas cultivadas a fines de la edad media. Pero su mayor influencia - poco reconocida por los musicólogos latinoamericanos - viene del zéjel o canción estrófica árabe, y de la muwashshah, también estrófica pero hecha con estribillo, transmitida oralmente y aclimatada en el califato de Córdoba en pleno Al-Andalus hispano-árabe. Ambas formas poéticas (de manera escrita u oral) le impregnan claridad al mensaje de la canción al repetir el texto sobre la estructura melódica, produciendo así formas con doble estrofa (AA) o doble

estribillo (BB). A partir del siglo XV comienza a viajar por todo Occidente, con nombres diversos, mezclándose con la herencia de los viejos trovadores y troveros de Europa y la amplia cultura de los ministriles americanos. A medida que se extienden caminos y abren rutas comerciales, se expande geográficamente y engarza con las melodías rituales indígenas y las formas danzarias provenientes de África. El resultado es un tipo de música de ritmo ágil con texto lírico-amoroso y una armonía funcional idónea para la expresión de los afectos. Mientras tanto, en el campo de la música clásica, la canción alcanza un desarrollo armónico elaborado que representa las ideas y emociones humanas en formatos de c mara, donde la música se pone al servicio del texto y sirve de contraste a la grandilocuencia de la naciente orquesta alemana. De esta forma, en un sempiterno viaje de ida y vuelta y con distintas nomenclaturas, la estructura repetitiva de la canción se consolida hacia el siglo XIX como un medio de comunicación efectivo, absorbiendo las influencias del teatro ibérico y aceptando las coreografías locales para crear bailes que posteriormente serán “nacionales”.

El siglo XX obliga a compositores e intérpretes a adaptar la canción a los nuevos g neros y cambios tecnológicos sin abandonar su función de esqueleto sonoro e identitario. Algunos de los bailes decimonónicos, nacidos al calor de la independencia, pierden parte o la totalidad de su funci nailable y ocasionalidad política para transformarse en melodías con texto, quedando en la memoria popular como canciones todavía más significativas que los himnos y músicas patrióticas. La industria comercial de la música y las nuevas tecnologías imponen a la canción formatos de salida que determinan su modo de hacerse, pero no cambian su condición de vehículo emocional. De ello sacan provecho la radio y el cine para explotar visual la canción y proyectar semióticamente su mensaje de modo exponencial. A pesar de todo esto, faltaba aún la llegada del mayor medio entonces conocido para la multiplicación de los mensajes: la televisión. Al promediar el siglo XX, la llegada de la cajita con imágenes expande el imperio de la canción a todo el mundo occidental, rompiendo tímidamente las barreras idiomáticas y creando nuevas formas de consumo en las que ésta se ve favorecida. Aunque el bilingüismo y el triling ismo de la canción no se harán visibles hasta el siglo XXI, esta primera

apertura permitirá las primeras lecturas integracionistas latinoamericanas de la mano de la Nueva Canción, la Tropicalia y los propios movimientos sociales. Las encargadas de consolidar todo este proceso serán luego las industrias independientes del disco y la industria digital, que convertirán en realidad la promesa de la globalización.

Desde el punto de vista musicológico, la canción ocupa un lugar de importancia en la historia de la música latinoamericana. Si bien no existe hasta ahora un análisis específico de su importancia a nivel continental, sabemos que se trata de un g nero que sirve de receptor (o “esponja”) para toda clase de melodías, como se aprecia en arias de óperas, marchas, polkas/maxixes, minuettos y diversos tipos de danza de salón de forma ternaria (ABA), propias del siglo XIX. El desarrollo posterior de su estructura binaria (AB) - con la industria de la música - cristaliza su función de forma contenedora de cambios y la convierte en el medio ideal para melodías o tonadas campesinas (aparecidas en la migración campo-ciudad), bailes “viejos” de salón y “modernos”) y toda clase de innovaciones sonoras que recrean la identidad regional o nacional. Antes de 1950, sin embargo, las nuevas sensibilidades intimistas penetrarán en las formas de la canción, dando origen a una de las formas de consumo cultural más importantes del continente: la canción romántica o balada, que alimentar  el imaginario sonoro de América Latina desde el bolero del siglo XX hasta las telenovelas del siglo XXI.

Con todo, tal vez lo más relevante de la canción es su texto. El mensaje de la canción pone en relación lenguaje y est tica y adopta las formas de la cultura donde se elabora. Su presencia contrasta con la música absoluta o instrumental y abre el camino a la narración, generando discursos desde dentro (a partir de su texto) o hacia afuera de sí (en forma de críticas o análisis), pero siempre creando categorías inmanentes para entender el sonido. La canción, en este sentido, es un tipo de discurso cuyo poderoso mensaje exige un revestimiento especial por medio de aquello que llamamos orquestación. La elaboración de estos arreglos crea un ambiente sonoro particular, moldeable a cada estilo, pero también una red de compositores e intérpretes que se vuelve fundamental para dar unidad estilística a su contenido, dirección a su armonía (comúnmente romántica, impresionista o

neoclásica) y escenario para que el artista de radio, cine o televisión muestre el grano de su voz. Este aspecto discursivo o narrativo de la canción es el que permitirá que otras disciplinas del conocimiento entren a su análisis y ésta se convierta cada vez más en un conjunto de aspectos visuales, discursivos y performativos pluridisciplinarios.

La historia que subyace tras la canción es extraordinaria y merece sin duda un estudio más detallado que el que aquí podemos hacer. Convengamos por ahora que, ya sea por su estructura rítmico-melódica, su función receptora o mensaje, es sin lugar a dudas un modo de interpretar las sociedades latinoamericanas en toda su complejidad, una manera de resignificar los aspectos microsociales de la vida cotidiana y, más importante aún, un camino “no culpable” para vehiculizar las emociones colectivas y acompañar la expresión política de los movimientos sociales. Este valor de la canción como clave de la cultura convierte el documento que tienen en sus manos en un texto necesario, no sólo por sus buenos resultados y esfuerzo colectivo, sino por la oportunidad que éste ofrece de dar visibilidad a la condición histórica y social de este g nero en un continente cuya riqueza sonora es todavía incommensurable.

**A canção de câmara:
definição do objeto,
contexto e estado da
arte no Brasil**

Achille Picchi

Universidade Estadual Paulista

A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil

Achille Picchi

Universidade Estadual Paulista | Unesp
achillepicchi@gmail.com

Resumo: nesta conferência, após a apresentação antropológica da voz enquanto comunicabilidade através da fala e do canto, será apresentada uma teoria geral da canção de câmara, atualmente em andamento, com pesquisa extensiva e compreensiva já há muito sendo desenvolvida. Essa pesquisa dá conta da canção de câmara, que será devidamente definida, bem como da metodologia específica criteriosamente desenvolvida para o estudo e análise, como meio de conhecimento científico, desse objeto. Assim, também será apresentado um panorama geral – e particularmente brasileiro – do estado-da-arte, tanto da composição, como do posicionamento musical de mercado interpretativo da canção de câmara, tendo em vista seu desenvolvimento em relação ao gênero vocal até os dias atuais.

Palavras-chave: canção de câmara, “Cantiga do viúvo”, Villa-Lobos, pianismo, vocalidade.

Voz, fala e canto

Da voz

Desde muito cedo, nos primórdios civilizacionais, a voz ocupou posição efetivamente social, no sentido mesmo de que a associação coletiva de pessoas as levava à atitude conjunta de emissão de sons que, por alguma razão de grupo, continham significação. Dessa forma, ao longo do tempo, tais elementos foram adquirindo outras significações, elaborando novos sons. Embora – segundo um grande número de antropólogos – a fala e o canto no início fossem quase indistintos, aos poucos o canto foi ocupando sua posição já diferenciada da fala nas expressões humanas. Isto quer dizer que já se atribuía significação diferente – em termos, digamos, comunicacionais – a um e a outro, tendo em vista situações e usos comuns, coletivos e/ou religiosos.

Parece fora de dúvida que o canto, desde muito cedo, ocupou um papel coletivo na individualidade e uma individuação no coletivo do desenvolvimento humano geral. Há quem diga que o canto tenha sido a primeira e, mesmo até hoje, a mais importante manifestação musical do ser humano. Quem sabe advinda de um tempo em que contar era o mesmo que cantar e a diferença – se a diferença se fizesse – residia apenas no intuito subjacente à comunicação (ou alguma comunicação).

Entrançada na sobrevivência, a evolução da espécie que afinal restou, o *homo sapiens*, relacionou-se mais e mais com o outro e com ele mesmo. Dessa maneira, a maioria das formas humanas de expressão, inter-relacionadas ao canto e emotivas em fundamento, possui traços evidentes de aprendizado, como assevera Ruth Finnegan: “Nós *aprendemos* como sentir e como dispor emoções particulares, em meios e contextos apropriados à nossa situação”.¹

Posto que cantar não exija outra intermediação que não o próprio corpo que contém a voz, é possível que haja algo de catártico nessa

¹ FINNEGAN, Ruth. “Music, Experience and the Anthropology of Emotion”. [1996] *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). *The cultural study of music*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2003, p. 83.

realização, isto é, na expressão de si mesmo. Essa catarse talvez em princípio realizasse mais do que simplesmente comunicar ou transmitir um conteúdo imediato, mas também um sentido metafísico da vivência. Eventualmente o aprendizado e a descoberta foram moldando a identificação do “eu associado”: voz-corpo, voz-imagem, corpo-imagem, etc., até o todo, fazendo o homem assim se perceber cada vez mais autônomo de sua expressão independente.

Da fala/canto

A fala começa certamente a acontecer no momento da ruptura semiósica que os primeiros humanos fazem em relação à natureza, em primeiro lugar, e, depois, em relação ao outro humano. Usos de sonoridades consequenciais à realidade vivencial, transformando as coisas em referenciais para nomeação, começam a se fazer, iniciando assim o que se possa chamar de fala. A construção significativa que se segue é o que constituirá a língua. A língua será, por qualquer ângulo que se a veja, a base do canto e da canção.

Teoria da canção de câmara

Teoria vem do grego *Theoria*, significando caminho, indicação. Ou seja, algo que estabeleça um caminho ou uma indicação de estudo e conhecimento de um objeto. A teoria é uma coleção de princípios delimitadores e fundamentadores da ideia objetual. E, como tal, proporciona justamente esse caminho ou indicação.

Segundo nossa visão, vamos dividir a Teoria da canção de câmara em três vertentes:

- do objeto contextualizado;
- do objeto analisável (contextualização, música, texto, texto-música/musicação, intencionalidade, pianismo, vocalidade);
- do objeto mediatizado (interpretação/execução interpretativa/performance).

Ou seja, a contextualização sempre define, de algum modo, atribuição de significação estilística; a análise, que é o núcleo duro da teoria e onde a metodologia estuda com detalhe a música (texto musical), o texto (análise textual), o pianismo (neologismo que envolve escrita e escritura) e a vocalidade (que envolve igualmente escrita, escritura e, mais além, o amplo espectro da realização e recepção vocais); o texto-música, pertinente à análise, demonstra a totalidade da canção de câmara e como que envolve os estudos anteriores do texto musical: musicação (advindo das análises musical e textual para a compreensão da leitura feita pelo compositor), participação do piano (pianismo), realização vocal (na escrita, na escritura e no efeito); e, por fim, interpretação, execução interpretativa e ainda performance: a interpretação é a possibilidade da mediação da intencionalidade composicional por via da análise; a execução interpretativa é a colocação técnica (idiomatismos, adequação vocal/pianística); finalmente, a performance é a junção, como conclusão do processo, no momento da apresentação e da escolha autoral.

Definição do objeto: objeto contextualizado

A canção de câmara, aqui como objeto de estudo e de conhecimento, é definida como um tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando num todo inalienável. Uma personalização íntima do que seja a ampliação de um poema através de uma linha ou melodia; uma realização de ressignificação que passa pelo crivo do entendimento e da maestria de um compositor que lê e mostra sua leitura através de uma obra; um todo que conta indiscriminadamente com o que um piano produz enquanto suporte dessa amplificação processual: ambiência, psicologia, representação, simbologia.

Embora essa delimitação seja, *in totum*, difícil de ser assimilada, já que o termo canção assumiu, ao longo da história ocidental da música, variados pontos de referência em relação à voz com texto, trata-se de um recorte definido diferentemente do que se entende por canção em geral, isto é, qualquer obra vocal com algum acompanhamento de qualquer espécie e/ou instrumento.

As notícias e menções ao canto na história da humanidade são antiguíssimas: há documentação datada de um remoto período entre sumérios, egípcios e outros povos da alta antiguidade oriental e médio-oriental (aproximadamente vinte séculos antes da era cristã). No entanto, localizar a associação – entre música, canto, canções – torna-se difícil devido principalmente à falta de documentos musicais propriamente ditos, ou seja, registros do quê e como se fez. As primeiras tentativas de notação da conjunção palavras/música remetem, evidentemente, aos primórdios da própria escrita, como memória histórica de um povo e sua mnemônica, as mais das vezes funcional.

Porém, tanto para a música como para a civilização ocidental, o interesse começa a acontecer a partir do estabelecimento da civilização greco-romana. No período helenístico, o cancionero grego das tragédias e comédias atinge Roma (especialmente as *cantica* de Plauto). A união do texto e da música já apresentava certa sofisticação quanto ao tratamento, especialmente nos poetas-cantores. Estes eram acompanhados principalmente pelos *kilhares* e pelo *aulos*, instrumentos de cordas e de sopro, respectivamente. Atestam-no tanto figuras lendárias (como Orfeu, que, segundo Píndaro, era o pai da canção; Linos, mencionado por Homero; Anfion; Apolo e sua lira) como depoimentos de figuras históricas (como Hesíodo, em sua *Teogonia*; Terpandro, fundador da chamada música clássica grega; Anacreonte em suas *Odes*, entre outros).

As melodias greco-romanas (e, mesmo, as salmodias judaico-cristãs) chegaram até os cânticos medievais. Transformam-se em canções épicas e heroicas esparramadas entre os povos bárbaros (germanos, celtas, francos em especial), canções de gesta, cantigas monódicas populares (de amigo, de amor, de escárnio) entre portugueses e espanhóis, cantos de fundo religioso; todas elas conhecidas e sobrevivendo desde o século IX com adendos, modificações, apêndices ou mesmo idênticas. Após o século XIV foram compostas canções sobre formas poéticas fixas, como a balada, o rondó, o virelai, por exemplo. Posteriormente, com Guillaume de Machaut, entre muitos outros, vai-se tomando a forma polifônica até o aparecimento, na Itália, da *frottola*, em fins do século XV e começo do XVI. Este tipo de

canção homofônica, quase sempre com melodia no agudo, se tornou muito popular, ao lado dos madrigais, canções polifônicas em geral com textos de amor cortês.

Os trovadores podem ter sido os tataravôs da canção no sentido de que produziram um caminho que leva ao cantar com o tocar e vice-versa, isto é, da busca original de realizar essa íntima união entre texto e música, que foi, e sempre será, a virtude e o mistério da canção.

O direcionamento às canções solo no período era, principalmente, pela expressividade texto-música, emotividade e relevância do significado da leitura do poema. Exemplos desse tipo, nos finais do século XVI, podem ser encontrados entre os membros da Camerata Bardi, assim cognominada por conter músicos e intelectuais reunidos em torno do Conde Bardi, abastado e influente nobre florentino. Tal reunião buscava, em especial, na cultura greco-romana a inspiração para a instalação do humanismo nas artes em geral, seguindo a visão de mundo inaugurada no chamado Renascimento. Entre os membros encontravam-se compositores, como Jacopo Peri e Adrian Willaert, e teóricos, como Vincenzo Galilei, pai do famoso Galileo Galilei. Foram historicamente responsáveis pelo nascimento da ópera segundo o formato cênico do gênero vocal, assim como todo um pensar e repensar da expressão vocal.

As canções eram, em sua maioria, homofônicas e mesmo corais, com linha do soprano sempre em destaque. Assim foi até o século XVII, quando as canções a solo começaram a ser acompanhadas por instrumentos, seja de corda pinçada, especialmente o alaúde, seja de teclado, a espineta e o virginal. O teclado, com seu desenvolvimento gradual, porém historicamente rápido, vai ocupando cada vez mais o local do instrumento ideal para acompanhar a voz. Nessa altura, já se destaca a ideia de canção de câmara na voz solo com acompanhamento de um instrumento harmônico, seja alaúde, seja órgão portativo, seja qualquer tipo de teclado. O caso do suporte harmônico justifica-se historicamente pelo momento em que a tonalidade nascente se estabelecia numa prática, isto é, em blocos ligados entre si por funcionalidade tonal que remetem a um sistema, justamente o tonal, no qual o trecho musical está se desenvolvendo coerentemente.

Assim, advindo principalmente do Madrigal e da Canzona, a canção a solo se vai estabelecendo especialmente em ambientes menores em comparação aos grandes salões aristocráticos dos palácios, em *camere*, como se diz em italiano, donde se extrai a denominação *canzona da camera*.

Mas essa não seria a única razão para o posterior desenvolvimento da canção como sendo composição para voz e piano. No século XVIII a canção de câmara chega muito próximo de seu significado atual, isto é, o de peça vocal para voz solo com uma parte para teclado; porém, naquele tempo, ainda era uma espécie de sùmula harmônica ou base harmônica sobre a qual repousava a melodia. No início, apenas a linha do baixo contínuo sob a linha vocal, deixando a realização para o tecladista; somente na segunda metade do século, começam a aparecer partes integrais e originais do compositor para acompanhamento ao teclado, e a parte vocal separada dentro da partitura.

Durante o século XVIII, com a evolução técnico-mecânica do pianoforte, foi-se usando cada vez mais e melhor esse instrumento como acompanhamento vocal, ainda que de modo restrito ao suporte harmônico, em figurações e outros recursos, como o *secondare* a linha do canto, sem ter autonomia como elemento de configuração da totalidade da canção de câmara.

Um estilo deliberadamente simples foi adotado por alguns compositores alemães em canções no *Singspiel*, representação teatral em língua alemã, com alguns trechos cantados e outros na forma de teatro em prosa (ou até mesmo verso). A esse estilo convencionou-se chamar de *volkstümliche Lieder*, ou canção em forma popular, realizada por nomes célebres como Gluck e Zelter, compositor preferido de Goethe e Reichardt. Retirada daí e diretamente ligada ao nacionalismo emergente no Romantismo, especialmente o alemão, com viés idealista e político, aparece uma espécie de categorização que vai acontecer com a canção de câmara nos inícios do século XIX: uma grande massa de canções populares (música de entretenimento para a emergente classe média pós-revolução industrial, provavelmente o embrião da canção popular urbana; canções edificantes para as classes mais baixas, eminentemente as operárias; e também as

canções folclóricas que remetiam à tradição) e outra, bem menor, de canções “sérias”, isto é, escrita para conhecedores que procuravam evitar a vulgaridade daquelas classes e idealizavam o sublime.

No final do século XVIII, após as revoluções sociais e, naturalmente, aquela que a história designa como Revolução Francesa, com o pensamento voltado ao Estado de Direito e à autonomia e obrigação do Estado em relação à educação, a pequena burguesia ascendente, em especial os comerciantes, cultivam cada vez mais hábitos familiares de música doméstica. Esta continha sempre voz e piano, também proporcionada pelo maior acesso a este instrumento em residências de pessoas comuns, isto é, não músicos. Assim, mais e mais pessoas, individual ou coletivamente, em saraus e outros encontros musicais, executavam, por exemplo, árias destacadas de óperas de sucesso ou de sua predileção, assim como canções e conjuntos vocais. Devido a esses hábitos, mais compositores começam a perceber que, na relação voz e piano, há um caminho composicional efetivo e de autonomia profissional, que se mostra mais objetivo como realização.

Em princípio dirigido a amadores (mais amadoras, na verdade, já que eram obrigatórios da “boa” educação feminina o piano e o *bel cantar*), esse caminho composicional foi se comprometendo gradualmente. Isso não se deu apenas em razão da progressiva profissionalização do músico independente de instituições, igreja ou tutorias, mas igualmente pelo fato de que, com as crescentes possibilidades técnicas do pianoforte, ampliaram-se os horizontes funcionais na relação com a voz. Nas mãos de um Schubert, por exemplo, essas possibilidades acabaram por sedimentar o que hoje conhecemos por lied, isto é, a canção de câmara, de fato: texto, música e piano como um universo que dá conta da leitura significativa que o compositor faz de uma obra poética e a realiza em obra musical. Dessa forma, historicamente toma-se como nascimento da moderna canção de câmara o Romantismo alemão, sobretudo naquilo que constitui uma linha vocal melódica com texto apostro, uma parte de piano nem sempre só harmônica e uma ideia formal relativamente conseguida: o lied. Em especial com os compositores Franz Schubert e Robert Schumann, que lhe moldaram estilo, motivação, processos de texto-música, pianismo e ideias como um

conjunto de peças que pudesse formar um todo, o chamado ciclo, seja por que meios o compositor dispusesse fazer isso, nasceu, cresceu e prosperou até atingir os ápices da perfeição.

Por diferentes vieses, mas de maneira decisiva, o lied passa a ser composicionalmente importante, não apenas como exemplar paradigmático das relações entre texto-música (texto e sua leitura pelo compositor com a linha melódica, ambos em relação íntima e efetiva com o piano), como também em sua totalidade. Segue-se daí o fato de que tudo o que sucede a esse estabelecimento definitivo entre voz, texto e piano terá como modelo – por vezes como paradigma – a canção de câmara em sua constituição texto-música, pianismo, vocalidade. A canção de câmara passa a ser, então, uma forma dentro do gênero vocal e a ela se dedicam praticamente todos os compositores pós-românticos, do século XX até a atualidade; é o caso, por exemplo, da música brasileira, que encontrou tão grande dedicação a essa formalização que, muitas vezes, é de número mais avultado no catálogo dos compositores que qualquer outra realização, incluindo o piano solo.

Objeto analisável

Contextualização

A essa altura é recomendável situar a análise como procedimento da teoria da canção. Primordialmente a compreensão do que a música é parece passar pela substantiva necessidade analítica. Isto é, quem toca, canta ou rege precisa compreender o que toca, canta ou rege. Assim, falar de análise logo traz à luz a ideia de conhecimento. A análise é para a compreensão do processo de produção tanto quanto para o seu funcionamento (estrutura, realização e desenvolvimento).

É preciso igualmente notar que, apesar de existirem possibilidades e ferramentas para a realização de qualquer análise, não é indicado que se engesse a análise dentro dos parâmetros que ela propõe como categoriais, visto que, não importando a sua natureza, a análise é uma interpretação e,

como tal, depende do indivíduo, de sua intuição, repertório e outros conhecimentos.

Uma primeira abordagem da análise da canção de câmara não deve dispensar a contextualização, isto é, informações sobre autoria, tempo de composição, posicionamento daquela obra dentro da totalidade de obras do compositor, informações sobre o texto escolhido (e seu autor), bem como informações sobre características estilísticas, históricas e/ou individuais. Não se deve subestimar a contextualização argumentando que talvez ela seja direcionadora dos processos analíticos que se vão levar a cabo, porque isso, longe de ser negativo, está incluído no que se propôs logo acima da análise como interpretação.

Análise musical

A seguir, a exposição estará baseada em uma metodologia desenvolvida especificamente para a canção de câmara.

A análise musical comporta os seguintes itens: material, estrutura (dimensão horizontal, dimensão vertical), ritmo, textura e forma. Examinemos cada um deles.

- 1) Com material quer-se estudar o material básico sobre o qual se assenta a composição.
- 2) Com dimensão horizontal quer-se estudar a característica fundamental de um percentual muito grande de canções de câmara: a linearidade (que ocorre, é claro, na linha da voz) e também o piano. Para tanto, várias ferramentas de análise podem ser utilizadas, conforme a linguagem da peça. Com dimensão vertical quer-se estudar tanto a verticalidade tonal (no caso a harmonia), como a verticalidade pós-tonal ou mesmo empilhamentos de notas noutras linguagens e seus relacionamentos.
- 3) Com ritmo quer-se estudar um dos elementos essenciais da canção de câmara, relacionado ao metro e ao compasso, que estão diretamente ligados, ou não, à prosódia da língua na linha da voz e seus desdobramentos e usos no piano.

- 4) Com textura quer-se estudar os fenômenos texturais quando ocorrerem, isto é, número de componentes, frequência deles (densidade), inter-relação de estruturas texturais.
- 5) Com forma quer-se estudar a obra como um todo, como se realiza, onde inflexiona, como continua ou interrompe o discurso, onde contrasta, onde se repete.

É preciso ressaltar que para cada um (ou todos) desses tópicos, variadas são as técnicas analíticas que existem para poder estudá-los. A escolha fica, justamente, ligada principalmente à escuta do indivíduo que estuda a canção de câmara, conforme seu juízo de melhor aproveitamento para descrição do que busca explicar ou entender.

Análise textual

O poema musicado, a música do poema, o piano e a linha vocal que une poema, texto e música constituem um todo indivisível. O estudo compartimentado, como sempre, funciona, na chave da análise das partes, para a compreensão do todo. Assim, a análise textual diz respeito à escolha, pelo compositor, do texto a ser musicado. Dessa maneira, ela será dividida nos seguintes tópicos: o poema e seus contextos e os eixos do texto poético.

Embora já se tenha mencionado, logo acima, a importância, para nossa metodologia de análise, da contextualização, no caso do contexto do poema, os conhecimentos (sejam gerais ou mais específicos) ajudarão a montar duas características que julgamos importantes na compreensão e na posterior decisão de escolhas interpretativas na canção de câmara: o contexto histórico do poeta e de sua obra, bem como o contexto do poema na obra do poeta. Esses aspectos contribuirão, sem dúvida, para o que consideramos fundamental na execução interpretativa informada: a imaginação artística do intérprete. Portanto a sumária biografia do poeta, a rápida inserção de sua vida criativa no momento histórico vivido, a vinculação desse momento histórico à época da realização e/ou publicação do poema, a edição príncipe do texto, o acesso ao texto pelo compositor,

entre outros, consistem em elementos que serão de uso essencial numa fundamentação contextual.

Quando falamos nos eixos do texto poético, fazemos referência aos eixos estrutural e sintático semântico. O eixo estrutural está dividido em quatro itens: estrutura rítmica, estrutura métrica, estrutura estrófica e estrutura sônica. Examinemos cada um deles.

Com estrutura rítmica quer-se estudar os ictos (o acento que indica a maior intensidade sonora de uma sílaba em relação às outras numa mesma palavra) e os acentos tônicos (o acento que incide sobre a sílaba tônica do verso como um todo) próprios e deslocados dos versos. Desse modo, numa tabela onde se representa os ictos e a tônica do verso, se estuda como essa dinâmica está figurada no texto poético.

Com estrutura métrica quer-se estudar a escansão dos versos, os pés métricos e sua situação. No poema, costuma-se designar por metro a medida do verso. O estudo do metro chama-se metrificação, e a escansão do metro dos versos é a contagem dos sons dele. As sílabas métricas ou poéticas nem sempre coincidem com as sílabas gramaticais em alguns de seus aspectos (a serem igualmente descritos numa tabela). A escansão leva em conta a fluidez sonora e não o significado real das palavras. Assim, numa tabela onde figuram o metro e sua escansão, estuda-se seu comportamento no poema.

Com estrutura estrófica quer-se estudar o agrupamento dos versos que formam a unidade, tanto na concepção do poeta como na concepção da forma poética ocidental. Esse agrupamento chama-se estrofe, que é definida na expressão poética como cada uma das seções que constituem um poema, cada agrupamento de versos, rimados ou não, com unidade de conteúdo e/ou ritmo. Graficamente aparecem divididos por um espaço em branco e representam a volição do poeta em dividir o agrupamento daquela determinada maneira. Numa tabela onde figuram o agrupamento e seu número, estuda-se como no poema eles aparecem, tendo ou não um significado formal.

Com estrutura sônica, finalmente, quer-se estudar as coincidências sonoras (internas e externas) de todos os tipos, especialmente as rimas.

Quando se se refere às rimas, estuda-se a posição no verso, a posição na estrofe, a categoria gramatical, a sonoridade e o valor – este último, de um ponto de vista da colocação no estudo do texto-música, apenas como complemento.

O eixo sintático semântico estuda as figuras de composição poética, tanto de linguagem, como de pensamento e expressão, com o fito de, combinados ao estudo do texto-música, lançar qualquer luz de significação sobre a leitura poética procedida pelo compositor, aliada à análise musical – se, naturalmente, for de importância para a análise e compreensão.

Texto-música

O texto-música é o cerne da realização da canção de câmara, tanto como expressão, como técnica. Dentro do estudo analítico do texto-música, aparecem dois conceitos que nos interessam: a musicização e a intencionalidade.

Ao considerar o texto-música, pretendemos estudar as relações entre texto e música e, para tanto, se propõe o neologismo “musicização”, que é definido por justapor música, fixar um discurso musical em um texto poético. Musicar, nesse sentido, vai além do simples fato (como se, no entanto, fosse simples...) de compor uma linha musical ou qualquer outro desenho musical *sob* um texto. Vai além porque se utiliza de duas atitudes composicionais individuadas, mas indissolivelmente integradas: a “leitura” do texto pelo compositor e a intencionalidade desta leitura de um ponto de vista musical, fazendo com que a partir do código, da escrita, dirija-se à escritura, ao que repousa “por detrás” do código, as relações de significação para além do significado das palavras e sua organização, relações essas que passam pelo crivo e pelo repertório do compositor.² Trata-se, portanto, da relação – a do texto e da música – de dois campos de significação estruturados: um advindo da organização da linguagem, outro, da metáfora organizacional de uma “linguagem” – a música.

² A conceituação de escrita e escritura, que está sendo empregada aqui, tem por inspiração as ideias do filósofo francês Jacques Derrida, especialmente em sua obra *Da Gramatologia*, tomadas, é claro, com as devidas adaptações, adequações e até mesmo liberdades.

A música e a linguagem natural se realizam ao longo do tempo empregando o mesmo material (do ponto de vista sensorial): o som. A realização sonora religada à linguagem e à música se produz sobre sistemas de recondução do fato sonoro e, portanto, de codificações que remetem a objetos fônicos. A incontestável afinidade dos dois sistemas é acompanhada por diferenças igualmente estruturais, o que faz aumentar o interesse pelo estudo comparativo de ambos os sistemas em termos de “leis” e “comportamentos” (regras e ações), particularidades e influências, recíprocas ou não. Já dizia Martinet (1976, p.106, grifos do autor) que um sistema “não é uma simples coleção de objetos. Sistema implica a existência de certas unidades, que estabelecem entre si certas relações, a fim de preencher certas *funções*”. A separação dos dois sistemas simbólicos diferentes – no fundamento, porém, iguais, utilizando o mesmo material – é possível graças à existência de traços distintivos do som. Assim, além da fonologia das línguas naturais, pode-se mesmo falar de uma “fonologia” musical. Com uma construção como uma relação sílaba/nota musical, pode-se avaliar o contínuo sonoro de dois modos: como som do discurso e como som musical interrelacionado. Nota-se a diferenciação dos dois sistemas de traços distintivos do som nos traços suprasegmentários dos textos linguísticos, especialmente no que tange à sílaba, consequências naturais de sílaba e nota musical. Afora estes traços, há, como é evidente, todo o campo semântico que desvia consideravelmente ambos os sistemas de significação.

Ligado diretamente à musicalização, temos a intencionalidade composicional na leitura do texto pelo compositor. Isso significa que todo compositor que decide escrever uma canção de câmara, ou seja, com determinado formato de voz, texto e piano, tem uma intenção definida de assim fazê-lo. Para além disso, as intenções musicais só poderão ser retraçadas, em primeira instância, pelo texto musical que, afinal, deixou consignadas suas escolhas após leitura particular do texto poético e sua musicalização. Daí que a intencionalidade da canção de câmara reside na obra escrita, que, como se sabe, é a razão e a possibilidade de concretização da análise. Por isso é possível, a partir da análise (ou seja, da interpretação do

texto-música), abrir o leque de possibilidades de escolhas do intérprete para, depois da execução interpretativa, engendrar uma performance.

No caso do estudo do texto-música têm-se os tópicos prosódia e imagética. Com prosódia, quer-se estudar a prosódia textual em relação às conclusões aplicativas analisadas nos tópicos do eixo estrutural da análise textual. A ideia de intencionalidade musical relativamente à linha fonético-fonológica realizada pelo compositor é a principal preocupação analítica deste tópico. As relações sílaba-nota, a ascendência e descendência das linhas vocais, os ápices e continuidades, tudo isso será considerado.

Em relação à imagética quer se estudar a relação entre a “leitura” do texto poético feita pelo compositor, levando-se em conta especialmente as análises do tópico sintático-semântico (incluindo-se as figuras de pensamento e de linguagem, as tradições, entre outros).

Pianismo

O pianismo, que se supõe implícito na ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de *ser* pianístico, isto é, de que a obra seja, de fato, de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele. Isso imediatamente nos remete a um diferencial em ideia: o pianístico como mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da *escrita* – aquela que contém o código musical mais o referente ao instrumento como idiomático – para a *escritura*, o que está por trás da escrita, ou seja, o que sugere, ou o possível de ser sugerido para além da escrita, como recurso composicional.

Falar de pianismo nesses termos é falar de escrita para piano e sua respectiva escritura pianística, isto é, o que se esconde nessa escrita como êmulo de uma execução interpretativa junto ao texto-música – quer dizer, a linha vocal somada ao texto. É preciso que, neste passo, se compreenda que o pianismo é colocado aqui como conjunto indivisível da canção de câmara como identidade de obra.

Dito de outra forma, a *escrita* pianística diz respeito à ideia de escrever de maneira típica, apropriada, idiomática e exequível para o instrumento; a *escritura* diz respeito à intenção de escrita para o piano da

canção de câmara, representando um ponto de vista que vai do instrumental sugestivo (timbres) até o estilo composicional (uso de clichês, constâncias técnicas, preferências sonoras, técnicas específicas repetidas) do pianismo *para a canção de câmara*. Além disso, é importante relacionar também as tentativas relacionais do instrumento, enquanto escrita, com outras ideias musicais, às vezes extramusicais, enquanto escritura.

Daí o estudo, neste tópico, do gesto composicional instrumental, da notação e intencionalidade, da escrita e escritura e de suas localizações inter-relacionais com as análises anteriores, tanto textuais (texto-música) como musicais, e, por fim, do uso convencional e não convencional e seus resultados proporcionalmente à canção de câmara.

Procuram-se, no piano da canção de câmara, a ambientação, a sustentação psicológica, a representação, a sugestão, a “imagética”, a contrariedade (que se poderá colocar ou não como “ironia”), até mesmo o “simples” acompanhamento. Mas tudo em função do par indissociável escrita/escritura.

Vocalidade

Já que não é possível afastar da atividade do compositor – quando de seu processo de “leitura” – a paixão pela voz, deve-se reconhecer não apenas o dizer do texto em música, mas também o sonoro vocal que as palavras estabelecem. Participam do universo composicional do compositor certas sonoridades vocais transmutadas em significações ao longo da “leitura”. Por vezes, a identificação compositor/texto, aproximando-se à musicção, se dá pela força do som da palavra e sua relação com a estruturação musical. Zumthor diria que “o canto visa a encher todo o espaço acústico da voz”, e que, nele, a linguagem serve “para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido”.³

Estabelece-se o relacionamento compositor/voz na canção de câmara, de fato, para se realizar um posicionamento especial da palavra junto à música. O fato de o compositor por vezes reservar certa palavra para

³ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, pp. 71-72.

determinado som (ou intensidade sonora); ou repetir com frequência sons (até mesmo motivos) para enfatizar a voz mais que a significação e, algumas vezes, transcender a significação em relação ao momento textual propondo pluridimensionamentos de significados ao longo das repetições; ou, ainda, usar texto-música com proximidades muito intensas ao timbre – tudo isso, devido à natureza intrínseca do texto-música na constituição do todo canção de câmara, faz com que se conclua que, contrariamente à perspectiva de Zumthor, não há obscurecimento de sentido, mas antes a potencialização da ‘leitura’ do compositor. Trata-se de uma espécie de exalçar significativo da prolação (elemento característico da voz falada) na entoação (própria da voz cantada). Na totalização, de ambos.

O próprio Zumthor situa que desde o Renascimento “inúmeros textos foram musicados, sem dúvida alguma, devidos à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz, em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia”.⁴ Isso, por fim, não se modificou ao longo do tempo em relação à fala ou ao canto. Mas, para o caso da canção de câmara estabelecida como tal (e, especialmente, de modo formal como tal) no Romantismo, devido à ideologia texto-música que representava uma significação totalizante do corpo/alma, voz e poesia e voz e música acabam por ser, eles próprios, corpo e alma da expressão pretendida pelo compositor, porque uma nasce de dentro da outra e ambas figuram indissociavelmente imbricadas na imaginação criativa e na técnica composicional.

Importante observar, nesse passo, que a imaginação criativa, a técnica e a intencionalidade composicionais, quando tratamos da musicção, *não expressam os sentimentos ou emoções pessoais do compositor*, mas sim as que ele capta e compreende (ou depreende) através da “leitura” do texto poético. Assim, a relação que se estabelece é de contiguidade psicoemocional, e não realidade interior. É equívoco comum tomar-se emoção do texto-música por expressão emocional do compositor. E isso se vê transmitido pela vocalidade.

⁴ *Ibidem*, p. 74.

A vocalidade tem, certamente, duas frentes: a consignada no texto e a escolha da execução interpretativa do intérprete. Numa passagem tão expressiva quanto importante de seu livro, Pierre Bernac diz: “quando um compositor coloca um texto literário em música ele tem sua concepção pessoal do sentimento expresso no texto que ele tenta expressar na sua música”.⁵

Pode-se ver como o grande intérprete chama a atenção para esse aspecto e ainda afirma que o executante interpretativo terá, talvez, outra visão emocional do texto, diferente da visão do compositor. Bernac, então, sugere ao intérprete que *se alinhe* ao sentimento do compositor, e não do poeta; isso porque é aquele que dá vida à interpretação deste.

Embora polêmico este ponto (ou seja, o compositor tem sempre precedência, sendo o intérprete seu fiel escravo factor, independentemente da “leitura” que o intérprete tenha realizado do texto poético antes da consecução interpretativa), ele nos mostra quão fundamental é a compreensão do funcionamento texto-música para a totalidade canção de câmara. É nesse momento, então, que se invoca uma análise da canção de câmara, bastante acurada e com divisões já apontadas (contexto, análise musical, análise textual, análise texto-música, pianismo e vocalidade), segundo ferramentas seguras e suficientes para conclusões sobre a obra como um todo, para que se possa bem avaliar não só feitura e intencionalidades composicionais, como também caminhos os mais convincentes e definitivamente *autorais* para a execução interpretativa. É esse o caminho que fará jus a um projeto interpretativo lógico e coerente.

Uma exemplificação

Tomaremos, aqui, como exemplo do processo analítico, a obra, para voz e piano, “Seresta nº 7: Cantiga do viúvo”, pertencente ao ciclo das *Serestas*, de 1926/40.

⁵ BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Nova Iorque: Norton, 1961, p. 5.

Contexto

Segundo Mariz, “as séries (sic) das *Serestas* é, para muitos, o clímax da obra vocal de Villa-Lobos e da literatura musical brasileira no gênero”.⁶ O ciclo das *Serestas* foi composto, em sua maioria, entre 1925-1926 (da primeira à décima-segunda canção) e 1943-44 (as décima-terceira e décima-quarta canções), usando textos de variados poetas.

Villa-Lobos evoca, nas canções do ciclo, a atmosfera das serestas, tanto do ponto de vista do canto (textos, em geral, amorosos), como do piano, usando recursos e ideias de escrita pianística que levam a escrituras evocativas, que lembram o ponteadado do violão e a melancolia expressiva da linha melódica da flauta. Villa-Lobos acabou por definir as canções das *Serestas* como cantos que relembram elevadamente todos os tipos de nossas tradicionais serenatas, as toadas de nossos esmoladores, músicos ambulantes e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. Para tanto, escolheu, quase sempre, poemas cujas temáticas eram imagéticas, e não abstratas. A “Cantiga do viúvo” é uma canção de câmara com alturas definidas.

Análise musical

Material

O material de “Cantiga do viúvo” constitui-se da escala diatônica de Fá menor e do modo eólio sobre Fá, com algumas alterações cromáticas, como mostrado na Figura 1:

 <p>Escala diatônica de Fa m</p>	 <p>Modo eólio sobre Fa. com alterações cromáticas</p>
---	--

Figura 1 - Material de “Cantiga do viúvo”

⁶ MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p. 71.

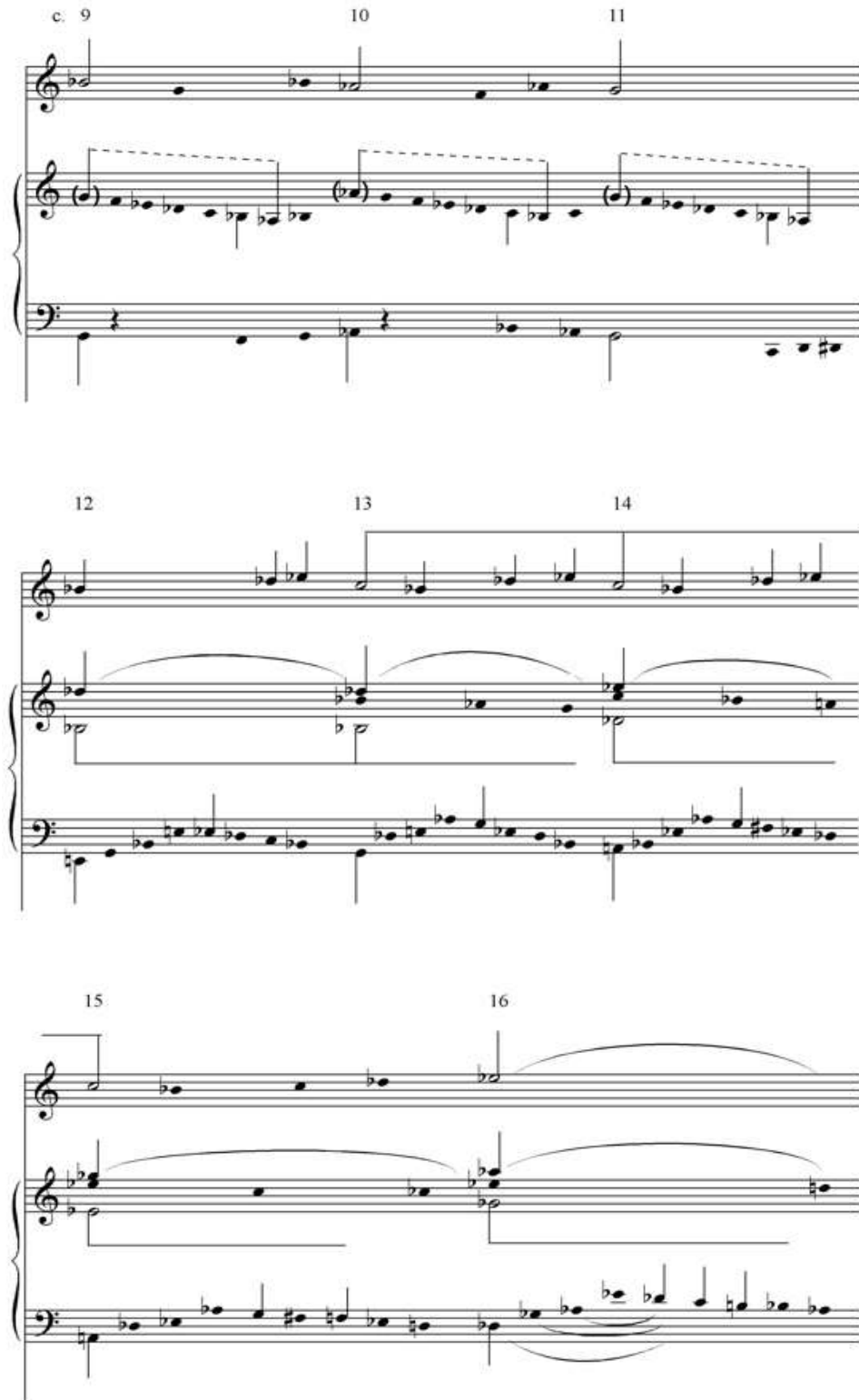
Estrutura

Dimensão horizontal

“Cantiga do viúvo” tem dois centros predominantes: o Fá e o Dó, que se sobressaem tanto na parte do piano, quanto na linha vocal, como se pode observar na Figura 2, gráfico das vozes condutoras:

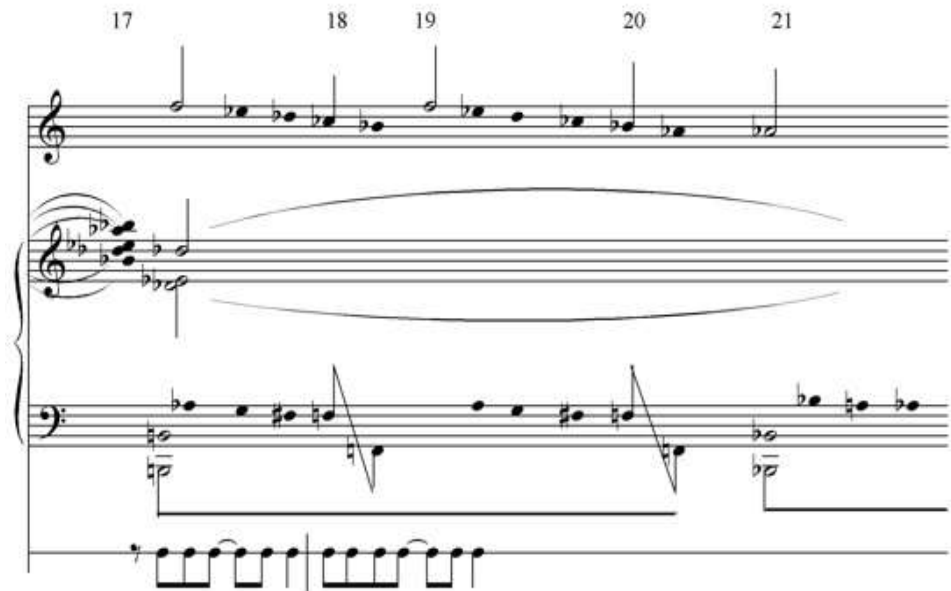


The image displays two systems of musical notation for the piece "Cantiga do viúvo". Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The first system is marked with conductor's cues 'c. 1-2', '4', and '5'. The second system is marked with 'c. 6', '7', and '8'. The piano part features a prominent bass line with sustained notes and a treble part with melodic lines. The vocal line consists of a single melodic line with some phrasing slurs and breath marks.



musical score for piano, measures 9-16. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in three systems, each with three staves: a single treble staff for the right hand and two staves (treble and bass) for the left hand. Measure 9 is marked with a 'c.' (crescendo) and a fermata. Measures 10 and 11 show a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measures 12-14 feature a melodic line in the right hand with a slur and a bass line in the left hand. Measures 15 and 16 continue the melodic and rhythmic patterns, with a slur in the right hand and a bass line in the left hand.

17 18 19 20 21



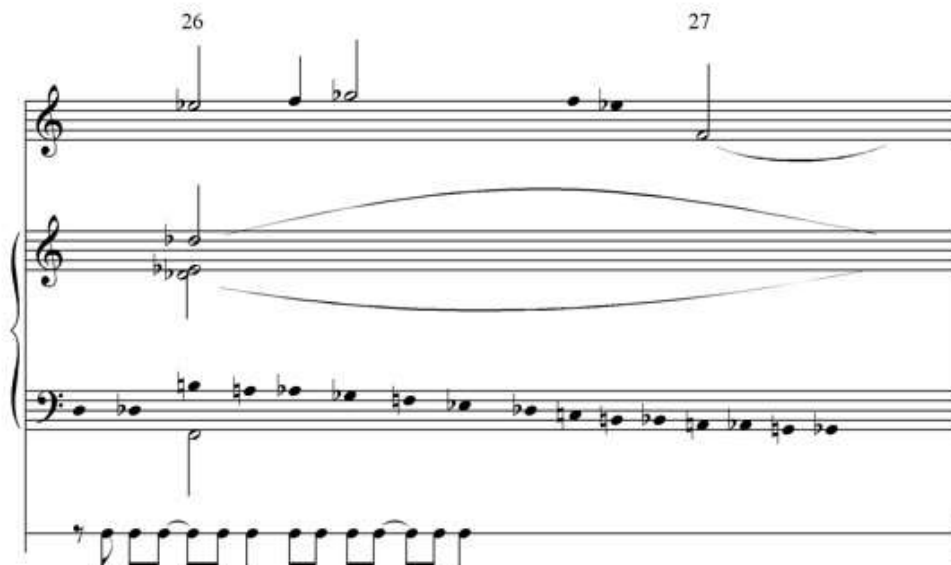
Musical score for measures 17-21. The score is written for voice and piano. The voice part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a complex bass line with many accidentals and a right-hand part with sustained chords and a large fermata over measures 18-20. A rhythmic pattern of eighth notes is shown at the bottom.

22 23 24 25



Musical score for measures 22-25. The voice part (top staff) continues the melodic line with some phrasing slurs. The piano accompaniment (middle and bottom staves) maintains the complex bass line and sustained chords. A large fermata is present over measures 23-24. The rhythmic pattern at the bottom continues.

26 27



Musical score for measures 26-27. The voice part (top staff) concludes the melodic phrase. The piano accompaniment (middle and bottom staves) ends with sustained chords and a large fermata over measure 26. The rhythmic pattern at the bottom concludes with a double bar line.



The image displays a musical score for the piece "Cantiga do viúvo". It is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 36 to 38, the second system covers measures 39 to 41, and the third system covers measures 41 to 43. The vocal line is written in a single treble clef, while the piano accompaniment is split between a treble and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *fz*. Measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, 41, 41, 42, and 43 are clearly marked above the vocal staff.

Figura 2 – Gráfico das vozes condutoras de “Cantiga do viúvo”

A dimensão horizontal de “Cantiga do viúvo”, na parte do piano, mostra uma condução com pensamento tonal subjacente, especialmente pelo fato de os centros manterem relação de quinta que estabelece uma espécie de tensão entre as seções. Ressalte-se o fato de que a tonalidade não é o sistema utilizado na composição da canção. A linha vocal com frequência estrutura-se sobre o modo lídio de Fá, com alterações cromáticas, como mostra o exemplo da Figura 3:

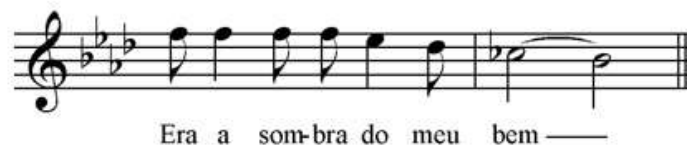


Figura 3 – Alteração cromática na linha vocal sobre o modo lídio de Fá de “Cantiga do viúvo”

Dimensão vertical

É notável a presença subjacente do pensamento tonal funcional na condução harmônica de “Cantiga do viúvo”. Há todo um processo de conduzir por “regiões tonais” que se identifica, por conssemelhança,⁷ através do caminho dos baixos. Do c.1-11, estamos na região de Fá m; do c.12-15, na região de Do; na região de Si \flat , do c.16-22; uma passagem, na região de Si \flat , mostra a *appoggiatura* no baixo (Si, enarmônico de Do \flat , para Si \flat) do c.17-22; região de dominante da dominante de Si \flat (Do), c.23-24; região de Fá como dominante de Si \flat , c.26-27; e, por fim, uma brusca cromatização, através de uma escala cromática, voltando à região de Fá m.

⁷ O conceito de conssemelhança está associado à ideia de “semelhança de família”, enunciado por Wittgenstein em seu *Tractatus Logicus-Philosophicus*, que estabelece relações de uso e de função por derivação de aplicação de sistemas com essências de funcionamento semelhantes. Aplica-se, aqui, por analogia, à condução harmônica que estabelece funções entre os acordes e a pós-tonalidade, derivando, assim, a ideia de conduções sonoras similares.

Ritmo

Em “Cantiga do viúvo” o *ostinato* está predominantemente na linha vocal, embora, na parte do piano, apareça também um *ostinato* com uma textura polifônica, na linha superior, como ilustrado pela Figura 4:



Figura 4 – Figuras rítmicas de ostinato, na linha vocal e na parte do piano de “Cantiga do viúvo”

Textura

A textura fundamental de “Cantiga do viúvo” é polifônica, especialmente entre linha vocal e linha inferior da parte de piano, funcionando quase à guisa de contraponto uma da outra.

Análise textual

O poema e seus contextos.

Cantiga do viúvo (Carlos Drummond de Andrade)

- 1 A noite caiu em⁸ minh’alma
- 2 fiquei triste sem querer.
- 3 Uma sombra veio vindo

⁸ Villa-Lobos na canção usa, no primeiro verso, a forma “a noite caiu *na minha alma*”, em nada modificando nem estrutura rítmica nem métrica.

<i>Era a sombra do meu bem</i> 3-7	7°	2°-5°-7°
<i>que morreu há tanto tempo</i> 3-7	7°	2°-5°-7°
<i>Me abraçou com tanto amor</i> 3-7	7°	1°-5°-7°
<i>me apertou com tanto fogo</i> 3-7	7°	1°-3°-7°
<i>me beijou, me consolou.</i> 3-7	3° e 7°	1°-3°-7°
<i>Depois riu devagarinho,</i> 3-7	7°	1°-3-7°
<i>me disse adeus com a cabeça</i> 2-4-7	4° e 8° (com eclipse)	4°-8°
<i>e saiu. Fechou a porta.</i> 3-7	3° e 7°	1°-3°-7°
<i>Ouvi seus passos na escada.</i> 2-4-7	4° e 7°	2°,6° e 7°
<i>Depois mais nada...</i> 2-4 } 2-4-7	4° } 4° e 7° (com elisão)	2° e 4° } 2°,4° e 8° (sem elisão)
<i>Acabou.</i> 3	3°	3°

Tabela 1 – Estrutura rítmica de “Cantiga do viúvo”

“Cantiga do viúvo” é um poema heptassílabo heterorrítmico. A sua acentuação tônica tende mesmo à sétima sílaba, embora tenda também, com certa frequência, à terceira e sétima sílabas, como mostra a Tabela 1. As cesuras acontecem nos v.4, v.9, v.10 e v.12, sendo as duas últimas as mais

importantes – especialmente a cesura do v.10, que interrompe decididamente a fluência do discurso poético. A cesura do v.14 se comporta quase como uma pausa máxima, considerando as reticências. Porém, pela estrutura rítmica mostrada na Tabela 1, pode-se perceber uma ligação entre o v.14 e o v.15, que se compõem como se fossem um único verso, o que não caracteriza, no entanto, o *enjambement*, mas simplesmente uma ligação rítmica e métrica. Isso também se verifica considerando-se a elisão manifestada de verso para verso, mantendo a rítmica 2-4-7, já utilizada antes e própria das manifestações rítmicas do heptassílabos.

Estrutura métrica

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>A noite caiu em minh'alma</i> -/ -/ --/	Anfibraco+jâmbico+anapesto	Heterométrico
<i>fiquei triste sem querer.</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Uma sombra veio vindo</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Veio vindo, me abraçou</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Era a sombra do meu bem</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>que morreu há tanto tempo</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Me abraçou com tanto amor</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>me apertou com tanto fogo</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>me beijou, me consolou.</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	

Estrutura estrófica

“Cantiga do viúvo” é um poema alostrófico.¹⁰ Está dividido em quatro estrofes, sugerindo a divisão em quatro seções, como se vê na Tabela 3:

Estrofes	Seções/Forma Musical
Poema Alostrófico (4 estrofes)	Seção I: introdução, piano solo (c.1-7)
	Seção II: v.1-9 (c.8-27)
	Seção III: v.10-12 (c.28-38)
	Coda: v.13-15 (c.39-43)

Tabela 3 – Estrutura estrófica de “Cantiga do viúvo”

“Cantiga do viúvo” é um poema alostrófico, dividido em quatro estrofes. O compositor realizou a canção em três seções e uma coda. A Seção I, para piano, não chega a ser uma introdução, mas inicia o movimento do acompanhamento pianístico que percorrerá toda a canção. A **Seção II**, por sua vez, compreende três subdivisões: a primeira subdivisão (c.7-11) compreende os v.1-2; a segunda subdivisão (c.12-16), os v.3-4; a terceira e mais extensa subdivisão (c.17-27) compreende a segunda (v.5-6) e a terceira (v.7-9) estrofes. A **Seção III** retoma a ambiência vocal e pianística da **Seção I** sem ser uma repetição (c.28-38) e compreende os v.10-12. A **Coda**, finalmente, retoma o motivo inicial da linha vocal, de forma fragmentária, como reminiscência (c.39-43) e compreende os v.13-15.

Estrutura sônica

“Cantiga do viúvo” é um poema de versos brancos. No entanto, ao final da primeira, terceira e quarta estrofes, há “rimas”, ou coincidências sonoras, que não podem ser desprezadas, como se vê na Tabela 4:

¹⁰ O termo “alostrófico” aponta as ocasiões em que nem todas as estrofes de um poema são de composição idêntica, nem rítmica nem metricamente.

Verso	Esquema sonoro
v.4 <i>veio vindo, me abraçou</i> (1ª estrofe)	A
v.9 <i>me beijou, me consolou</i> (3ª estrofe)	A
v.13 <i>Ouvi seus passos na escada</i>	B
v.14 <i>Depois mais nada...</i> (4ª estrofe)	B
v.15 <i>acabou.</i>	A

Tabela 4 – Coincidências sonoras em “Cantiga do viúvo”

No entanto, na canção, Villa-Lobos não se utilizou dessas coincidências sonoras, nem de maneira intervalar, nem rítmica.

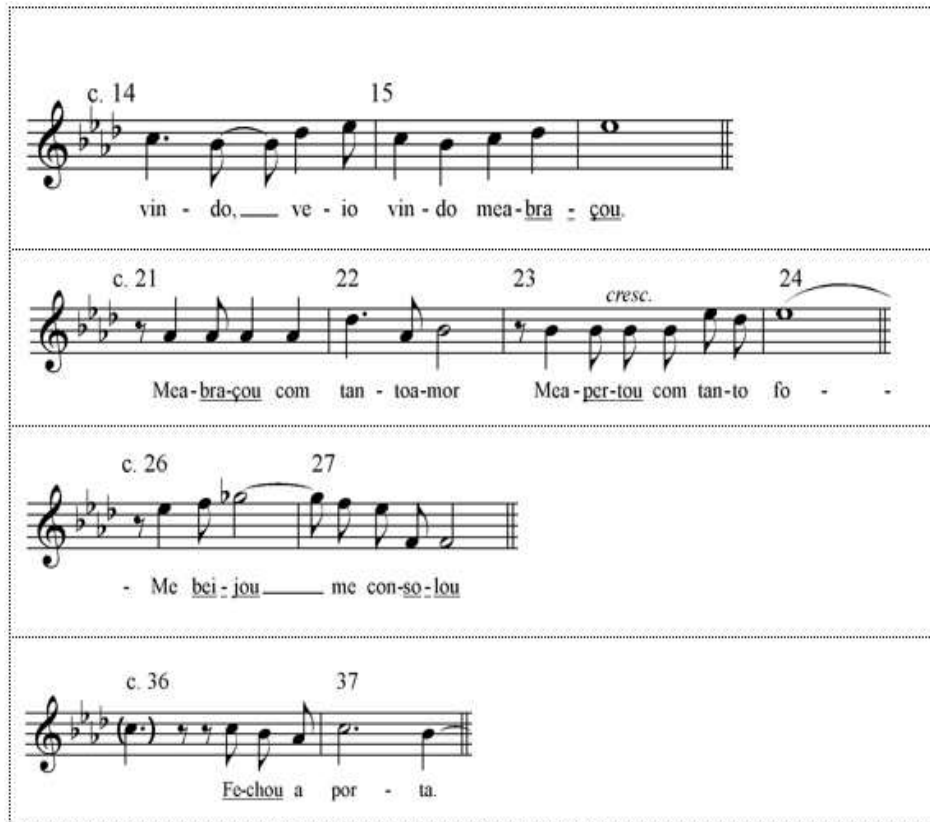
Eixo sintático-semântico

Há uma particularidade em “Cantiga do viúvo” digna de se ressaltar em relação à canção. Os v.14-15 reúnem-se como se fossem um só, efeito gráfico buscado pelo poeta para ressaltar, evidentemente, o vocábulo *acabou*, com intuito de significar o término, a solidão, o inexorável sem retorno. Manuel Bandeira, em carta a Drummond, comenta a relação dessa ideia com a canção de Villa-Lobos, ressaltando “o final *acabou*, que acaba da maneira mais acabada que já acabou neste mundo”. A perspicácia do comentário revela um pouco das duas poéticas: a do poeta e a do compositor. Isso quer dizer que o v.15 (“acabou”), embora ligado métrica e ritmicamente ao verso v.14 (“Depois mais nada...”), como já visto nas Tabelas 4 e 5, tem também sua autonomia enquanto verso; daí o compositor tê-lo separado musicalmente.

Análise texto-música

Nesse momento, juntaremos as análises da prosódia e da imagética composicional.

Em todo o poema há uma assonância¹¹ com os vocábulos terminados em “ou” (v.4, v.7, v.8, v.9 também internamente, v.12 e v.15), como mostrado na Tabela 5, estabelecendo certos “centros” sonoros. O compositor usou direcionamentos nesses locais de assonância, conforme a situação imagética lida por ele: “me abraçou”, v.4, direção ascendente; “Me abraçou”, v.7, estático; me apertou, v.8, patamar estático para direção ascendente; “me beijou”, v.9, direção ascendente climática; “me consolou”, v.9, direção descendente repouso; “Fechou”, v.12, direção descendente; “acabou”, direção descendente definitiva. Observe-se a Figura 6:



The figure displays four staves of musical notation in a single system, each with lyrics underneath. The staves are separated by dotted lines. The lyrics are: "vin - do, ve - io vin - do mea - bra - çou.", "Mea - bra - çou com tan - toa - mor Mea - per - tou com tan - to fo - -", "- Me bei - jou me con - so - lou", and "Fe - chou a por - ta.".

Figura 6 – Direcionamentos em “rimas” musicais em “Cantiga do viúvo”

¹¹ Segundo Hênio Último da Cunha Tavares, a assonância é uma figura de harmonia, definida como “uma sequência de vozes e sílabas semelhantes, mas não idênticas” no poema; aqui usamos de modo mais genérico e como conceito empregado comumente com mais largueza em relação à sonoridade idêntica ou similar dentro do mesmo verso ou em versos diferentes, à guisa de coincidência sonora. Ver: TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 216.

“Passos na escada”, do v.13, e “mais nada”, do v.14, relacionam-se musicalmente através do intervalo descendente da imagem da escada e do estatismo da expectativa.

Em relação à “maneira mais acabada que já acabou neste mundo”, temos a cadência perfeita dos c.42-43, na parte do piano, além do intervalo de quinta justa na parte vocal, opções do compositor relativamente à tradição tonal para o definitivo encerramento do discurso, conforme vemos na Figura 7:



Figura 7 – Imagens e cadência perfeita em “Cantiga do viúvo”

Pianismo

Os “passos na escada”, do v.13 do poema, como imagem rítmico-sonora, parecem ser o gesto pianístico básico composicional que o acompanhamento sugere.¹² O compositor mantém esse “andar” durante toda a canção, numa

¹² E que o compositor adotou imageticamente.

escrita em *staccato*, cuja escritura, em moto contínuo, além da ideia de passos, cria a ambientação de intranquilidade e suspensão.

No c.1, início da peça, Villa-Lobos se utiliza do recurso da nota que é a sétima sobre a dominante de Fá menor com uma *appoggiatura*, claramente se reportando à tonalidade como expectativa de resolução, como um toque de atenção. Para tanto, composicionalmente, tornou-se necessário o uníssono em oitavas paralelas, procedimento que Villa-Lobos utiliza recorrentemente em suas obras. A resolução da sétima sobre a dominante estará claramente colocada no último compasso da peça, no qual, entretanto, a *appoggiatura* se fará sobre a sétima menor da tônica de Fá m. Significa dizer que, de alguma maneira, isso se coloca sem resolução, o que parece ironicamente contradizer o texto da canção. Ao mesmo tempo, parece confirmar a irresolução proposta logo na introdução.

O “andar”, os “passos” do *staccato* pianístico deverão ser sempre executados em *andante*, quase à guisa de recolocação desse andamento utilizado desde os finais do século XVIII com a própria imagem. Em sua importante contribuição ao estudo da obra villalobiana, Salles destaca:

Quando se trata de avaliar do compositor [*destacam-se geralmente*] os aspectos folclóricos que corroboram a construção do personagem Villa-Lobos como uma espécie de visionário “herói” da música brasileira. Por isso, muitos aspectos controversos e ainda inexplorados de sua maneira de compor são frequentemente considerados confusos, caóticos e desprovidos de interesse, o que dificulta a consideração do modelo composicional villalobiano como uma das poéticas importantes surgidas na primeira metade do século XX.¹³

Vocalidade

Villa-Lobos tinha as características do compositor cujo maior compromisso era a linguagem; sua visão de mundo via sons e estruturas. Assim, usava do atributo vocal como êmulo composicional para evidenciar identidades (no

¹³ SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009, p. 13.

caso das *Serestas*, por exemplo, a brasileira). E como? Através da análise que vimos tratando, pode-se inferir várias proposituras do compositor, como é o caso das ascendências e descendências, das assonâncias e também das constâncias rítmicas na voz, que podem aqui ser chamadas, de modo geral, de *ostinati*, já que a voz repetitiva remete ao folclórico e ao mnemônico, como a natureza da brasilidade essencial fazia-se latente em Villa-Lobos.

Houve – e, quiçá, sempre haverá – quem, de forma reducionista, veja o compositor como um representante ou estimulador de algo, precursor, o maior representante de alguém cuja importância habitará sempre na teleologia de sua criação do que nela própria. Entretanto, como sucintamente vimos, a preocupação do compositor estava minuciosamente voltada para a realização, e esta, como exemplificado, fazia-se com invenção e também com detalhamento e *métier*, isto é, grande e total capacidade de colocar no papel exatamente o que pensava e seus êxitos técnicos e expressivos. José Miguel Wisnik, por exemplo, analisando o Villa-Lobos vocal, constata o uso imagético, ainda que não pictorialista, consciente, através da leitura do poema feita pelo compositor, com minúcia e muito apuro: “Não só o acompanhamento do piano, mas a própria melodia do canto desempenha uma função expressiva”.¹⁴

No universo da canção de câmara, onde Villa-Lobos experimentou e foi mestre, queremos concordar com a afirmação de Salles de que Villa-Lobos, longe de ser um intuitivo sem maiores comprometimentos, é “possuidor de atributos suficientes para que, através dela, seja possível empreender um estudo de algumas das técnicas de composição em voga na primeira metade do século XX”.¹⁵ Quisemos, com esta exemplificação, mostrar uma possibilidade do emprego da análise geral através de metodologia específica, deixando bem claro que essa aplicação, assim como o método aqui detalhado, é apenas uma possibilidade de compreensão da canção de câmara. Longe de ser uma receita, esta metodologia pretende ser mais um caminho, um esqueleto, por assim dizer, sobre o qual repousariam

¹⁴ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 156.

¹⁵ SALLES, Paulo de Tarso. *Op. cit.*, 2009, p. 245.

experiências, repertórios e vivências do analista/intérprete para a realização da análise da canção de câmara. Optar por tal metodologia não significa invocar unicidade. Cremos que permeia essa proposta de análise uma pergunta constante: por quê? E, parodiando Spinoza em sua *Ética*, sempre é possível a qualquer questionamento dessa natureza uma resposta que seja circunstanciada, fundamentada, embasada, e que, quando provada, possa transformar-se em “porque sim”.

Objeto mediatizado

Arte temporal por excelência, a música demanda quase inevitavelmente a mediação para sua fruição. Ou seja, sua recepção está ligada à realização de uma interpretação. *Interpretare*, inicialmente, designava a descoberta de significados mais ou menos ocultos por trás de significantes, além de ser palavra empregada, em especial, na chamada compreensão de textos herméticos, majoritariamente religiosos.¹⁶ Isso nos remete, no que diz respeito à música, ao fato de, para a obra musical, haver uma combinação indivisível entre sua concepção e sua realização concreta. Em outras palavras, ela existe, na sua gênese composicional, juntamente com a sua escrita/escritura, desde o instante da criação pelo compositor até sua cristalização através de um código de realização. Se sua recepção e caminho histórico chegam até nós, é porque, como coloca Nicholas Cook, estão baseados “em como as pessoas percebem as coisas; então devemos razoavelmente esperar interpretação – performance, escuta, escrita[*escritura*] – residindo no centro da história e não em sua periferia”.¹⁷

A obra musical, afinal, é tanto um objeto textual como um objeto sonoro. O textual, como uma espécie de mapa do sonoro, faz de sua existência a mediação através de uma execução. É preciso, então, fazer uma distinção entre execução interpretativa/performance e interpretação. A execução interpretativa musical envolve, naturalmente, o mecânico, o gesto

¹⁶ PICCHI, Achille Guido. “Interpretação Musical: uma aforismática provocativa”. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes*, UNICAMP, Campinas, ano 4, v.4, n. 2, 2000.

¹⁷ COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Londres: J.M.Dent&Sons, 1992, p. 79.

físico, a maneira pela qual, através do instrumento ou da voz, o músico realiza fisicamente o som proposto pela obra. A interpretação – indo além do meramente físico, mas sem nunca dispensá-lo – tenta mostrar, desvelar, fazer reconhecer um entendimento do conteúdo musical da obra, ou seja, o que reside por trás das alturas e do esforço físico para fazer a obra soar. Daí se percebe que interpretação e execução interpretativa estão intrinsecamente ligadas; mas é possível isolar a existência do par em sua essência analítica.

Considerando que interpretação tem uma inelutável ligação com o texto musical, então necessariamente ela dependerá da análise para seu entendimento. Uma vez realizada a análise interpretativa, passa-se à execução interpretativa, à colocação física, físico-mecânica e expressiva do entendimento. A performance, por sua vez, envolve a execução pública, isto é, o caminho da recepção do que se está performatizando para o outro, o que quer dizer que só nesse momento o intérprete realiza de fato suas escolhas para a obra. Estas, porém, poderão sempre ser modificadas, ampliadas, remodeladas, etc., a cada nova interpretação e conseqüente execução interpretativa. Ou seja, a performance é a execução interpretativa de controle da habilidade técnica individual somada ao entendimento verdadeiro do ponto de vista interpretativo textual.

O que se denomina aqui pelo binômio “performance e interpretação” é a compreensão e, portanto, a verdade. Como propõe Gisèle Brelet, a obra musical não tem existência permanente; ela está “suspensa em função do ato de interpretação e não sobrevive senão por um perpétuo renascimento”.¹⁸ Os atos de decodificação por si sós não garantem a interpretação, pois a obra musical está agregada ao ato que a realiza. Mas é necessária a compreensão, a possibilidade da união entre o objeto textual e seu resultado sonoro, sendo preciso “assegurar a ‘correspondência íntima’ entre invenção e execução”, pois nisso reside o problema da interpretação. Em suma, trata-se de uma verdade no sentido interpretativo mais direto. Em última instância, interpretação é a constante retransformação sensível da obra musical, ou,

¹⁸ BRELET, Gisèle. *L'interprétation creative*, v. 2. Paris: Vrin, 1951, p. 5.

como bem diz, “na arte musical a interpretação é a contemplação verdadeira”.¹⁹

A validade da interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução interpretativa. Além disso, passa também pela consciência das significações atribuídas por ele como únicas e abrangentes a cada momento dela. Segundo os preceitos do que conhecemos como ciência, a verdade de uma obra está contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados intelectualmente; isto é tão verdade quanto o fato de que a cada execução interpretativa a obra adquire novas coerência, inteligibilidade e completude.

Coloca-se aqui, desde já, o seguinte posicionamento: talvez a análise não seja efetivamente determinante da interpretação, como causa de seu efeito. Porém, sem análise, não há interpretação. Esse posicionamento se justifica em função de posições tomadas por alguns musicólogos e teóricos como John Rink e especialmente Edward T. Cone, para quem outros fatores como intuição musical, conhecimento histórico, contexto sociocultural e tradição são determinantes para uma interpretação.²⁰ Parece evidente que não são, de modo algum, dispensáveis tais fatores num cômputo geral do processo interpretativo; entretanto, não poderiam ser arrolados como *validadores* de uma interpretação, visto que seu suporte, além de variável, é limitado a exterioridades, quando não a gostos, para uma certeza ou verdade que se pretenda numa interpretação.

Partindo, portanto, do pressuposto que nenhuma interpretação prescinde da análise, propõe-se agora uma plataforma de pensamento, uma metodologia de análise, exposta sucintamente, que se coloque como informação e, para além de informação, como base de decisões para fundamentar escolhas na performance autoral.

Sendo a canção de câmara, como aqui definido, uma junção indivisível e ideal entre texto, texto-música, pianismo e vocalidade, deve-se considerar que a análise, nesse caso, tende a ser meio para um fim, ou seja,

¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

²⁰ RINK, John (org.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2006; CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. Nova Iorque: Norton, 1968.

guia para decisões e justificativa de escolhas na execução interpretativa que redunde na performance. Como se pode perceber, o processo interpretativo e a execução interpretativa, em sua fase final (a performance), resultam naturalmente do entendimento aperfeiçoado entre cantor e pianista. Idealmente, todo o caminho, da leitura inicial à performance, deveria ser feito por ambos como um todo, assim como a obra se propugna ser.

Através das análises como guia da interpretação, ambos deverão chegar a acordos de integração de ideias, escolhas e decisões conjuntas, e, por meio dessa guia, deverão encetar performances diversas, mas estruturadas, centradas no cabedal e no aural de ambos, com certezas que pertençam a ambos, favorecendo, assim, a interação que se supõe única entre o pianismo e a vocalidade de uma canção de câmara.

Estado da arte da canção de câmara no Brasil

Percebe-se, nos últimos anos, um declínio significativo tanto da composição da canção de câmara, quanto de sua apresentação. E isto pode ser sentido nos grandes centros que sempre a cultivaram, como no caso do Brasil. Invoco e especulo dois fatores. O primeiro, composicional. As técnicas composicionais contemporâneas, sempre em movimento, vêm promovendo uma desconstrução dos textos poéticos para a voz, estando mais interessadas na própria vocalidade, fazendo com que haja uma pulverização tanto do estado de poesia como do próprio texto poético, assim como de seu material fônico. O assim chamado esvaziamento da significação – ou de alguma significação –, e mesmo da disposição do poema e da poesia, leva à nova constituição do que se poderia chamar de canção de câmara e, portanto, a algo que talvez devesse ser redefinido à luz das novas técnicas composicionais, incluindo o uso da eletroacústica com suas amplitudes de possibilidades de manipulação sonora.

Depois, o fator sociomusical. Acredito que o formato de apresentação da canção de câmara, desde os finais do século XX, vem sofrendo com o engessamento e com uma ligação que, no passado, era importante para sua performance – o fato de se compreender a totalidade

música, texto-música, pianismo, vocalidade – como um evento puramente auditivo mental. A civilização do século XX e, mormente, a do século XXI vem aceleradamente se tornando mais visual na fruição dos processos artísticos, afetando a música de maneira muito particular.

Assim, o quadro de um cantor, um piano e várias canções de câmara num recital já não é tão eficiente para o valor e a importância que a canção de câmara possui enquanto forma e expressão. Não guardo fórmula para resolver esta questão, mas, como músico que sempre frequentou e realizou a canção de câmara, tenho tentado, por minha parte, experimentar as possíveis vertentes interdisciplinares, digamos assim, de formatos de performance que possam revivescer o que os alemães chamam de *liederabend*.

Por outro lado, a canção de câmara não morreu, é claro; com frequência menor, mas ainda com certa constância, apresenta-se a canção brasileira de câmara, especialmente dos compositores que possuem repertório fundamental para a vocalidade do Brasil: Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Marlos Nobre, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Osvaldo Lacerda e, em maior número, Villa-Lobos. São muito menos frequentados os modernos e menos ainda os contemporâneos: Ronaldo Miranda, Almeida Prado, Willy Correa, Gilberto Mendes, Ricardo Tacuchian, tantos, tantos outros e... Achille Picchi!

Finale: a arte da canção de câmara

Afinal, em nossa ideia, a canção de câmara não é mais o poema musicado, não é mais apenas a música aposta ao texto musicado (ou subposta ou contraposta), nem mesmo o interesse que o papel do piano, indispensável na canção de câmara em todo esse processo, representa. Não é mais possível conhecer-se os caminhos da canção de câmara pela leitura e pelo entendimento do texto poético somente, ou somente pelo conhecimento analítico da música. A musicção é o interstício dessas – por assim dizer – manifestações que se interpenetram como indivíduos, porém mantendo-se indivisíveis e indissociáveis. Elas não somente resultam no objeto sonoro

“canção de câmara”, mas também, por atitude composicional intencional, constantemente são canção de câmara.

A vocalidade – ou seja, o atributo da voz enquanto emissão, entoação, como um todo, e que, a cada momento, com a possibilidade de realização se cognomina idiomatismo – é algo que vai além daquilo que Roland Barthes chamou de o grão da voz. Para o crítico, a voz executante, assim como suas possibilidades, constitui-se de corpo (materialidade) e significação (expressividade).²¹ Mais adiante, ressalta também que voz não é apenas língua como fala, pois “trata-se realmente, portanto de uma verdadeira dialética”.²²

A arte é fluida, mas sua essência permanece. A forma vai mudando, como deve mudar. É isso, porém, o que confirma, pelo espelho da humanidade da arte em geral, a perenidade e a importância da arte musical em desenvolvimento.

Apesar dos pesares do que se colocou acima, tem-se a esperança de que a canção de câmara, como já disse Upton, “como forma de arte viverá e deverá viver animada pelo mesmo espírito que a vitalizou desde os tempos de Schubert”.²³ Embora a observação tenha seus mais de oitenta anos, nunca deixou de ser verdadeira e comprovada, já que se pode observar que, para todos os compositores, sem exceção, avulta em seus catálogos, em maior número, a canção de câmara como preferência de proposta composicional.

Para além disso, confirma-se sempre o aspecto definidor da canção de câmara: peça vocal solística, sobre texto poético, com linha acompanhada (e suportada e comentada, etc.) por um piano solo, tudo em conjunção, resultando num objeto sonoro completo e significativo.

Vita brevis canção de camara longa est.

Obrigado.

²¹ BARTHES, Roland. “Le Grain de la Voix”. *Musique em Jeu*, Paris, n. 7, 1972.

²² *Ibidem*, p. 19.

²³ UPTON. 1938, p. 12.

Achille Picchi é pianista, compositor, regente de carreira nacional e internacional e detentor de prêmios como intérprete e como compositor. Possui um extenso catálogo de obras para todas as formações. Atualmente é professor de Composição e Análise no Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Referências bibliográficas

- AGAWU, Kofi. “Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century ‘Lied’”. *Music Analysis*, v. 11, n. 1, mar. 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Os compositores e a língua nacional. “Primeiro Congresso Nacional de Língua Nacional Cantada”*. São Paulo, 1937.
- AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. “Canções brasileiras”. *Brasil Cultural*, Porto, n. 4, ano 2, ago. 1950, pp. 8-15.
- BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Nova Iorque: Norton, 1961.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova Iorque: Dover, 1987.
- BARTHES, Roland. “Le Grain de la Voix”. *Musique em Jeu*, Paris, n. 7, 1972.
- BORGHOFF, Margarida Maria; CASTRO, Luciana Monteiro de; PÁDUA, Mônica Pedroso de. “Em defesa da canção de câmara brasileira”. *PerMusi: Revista de Performance Musical*, v. 8, jul-dez. 2003.
- BRELET, Gisele. *L’interpretation creative*, v. 2. Paris: Vrin, 1951.
- CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (orgs.). *The cultural study of music*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2003.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. Nova Iorque: Norton, 1968.
- _____. *Music and Text: Critical Inquiries*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.
- _____. *The Composer’s Voice*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1974.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Londres: J.M.Dent&Sons, 1992.
- DUNSBY, Jonathan & WITHALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. Londres: Faber Music, 1988.
- ELIAS, Brian. “Words and Music”. *Contemporary Music Review*, v. 5. Londres: Harwood Academic Publishers, 1989.

- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985
- HERR, Martha. “Performance musical na pós-modernidade. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (org.). *Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 2009.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical. A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.
- MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de; BORGHOFF, Margarida Maria. “Imagens na canção *A Saudade op.11*, de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica”. *PerMusí: Revista de Performance Musical*, v. 15, 2007.
- PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- PICCHI, Achille Guido. “Interpretação Musical: uma aforismática provocativa”. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNICAMP*, Campinas, ano 4, v.4, n. 2, 2000.
- _____. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, 2010.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Florida: SpanPress Universitária, 1998.
- RINK, John (org.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 2006
- RUWET, Nicholas. *Language, Musique, Poésie*. Paris: Fayard/Gallimard, 1972.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- SALZER, Félix. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. Nova Iorque: Cover, 1962.
- SCHER, Steven Paul (org.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.
- STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.
- STEVENS, Dennis. *A History of Song*. Nova Iorque: Norton, 1970.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

UPTON, William Treat. “Aspects of the Modern Art-Song”. *The Musical Quarterly*. Vol. 24, n. 1 (jan., 1938).

WINN, James Anderson. *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven: Yale University Press, 1981.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Paul. “Le marques du chant”. *Revue de Musicologie Française*, n. 73, v.1, 1987.

¿Cruzar la frontera cantando?

Voces femeninas que transitan
entre escenarios rituales y
políticos para resistir a la
guerra. La experiencia de Las
Musas de Pogue

Alicia Vanessa Reyes Londoño

Universidad Federal de Integración Latinoamericana – UNILA

¿Cruzar la frontera cantando?

Voces femeninas que transitan entre escenarios rituales y políticos para resistir a la guerra. La experiencia de Las Musas de Pogue

Alicia Vanessa Reyes Londoño

Universidad Federal de Integración Latinoamericana – UNILA
areyeslondono@gmail.com

Resumen: este artículo reflexiona sobre las tensiones entre Estado y grupos armados y el grupo de alabadoras Las Musas de Pogue, en relación al uso del alabao como práctica cultural que transita entre escenarios rituales y políticos, buscando comprender las relaciones de poder que han podido llevar a estas mujeres alabadoras a encontrar en el canto una posibilidad para denunciar, resistir y exigir derechos que les han sido vulnerados. Hablar de fronteras en este caso no tiene su fuerza y representación en los límites geográficos, sino en las limitantes que trae para una comunidad estar en medio de un contexto de guerra por décadas, lo que repercute en dificultades para acceder a educación, salud, ocio, tierras para cultivar, entre otras necesidades básicas, sin contar aquellas que no hacen parte de la subsistencia pero sí de la vida espiritual y comunitaria, como es poder enterrar a sus muertos como lo determinan sus creencias y prácticas culturales, un derecho que la guerra les ha negado, dejando desaparecidos, entierros de cuerpos en fosas comunes, cadáveres no reconocidos. Al vislumbrar dicho panorama, surge la pregunta: ¿Será posible cruzar la frontera cantando?

Palabras-clave: canto; alteridades; mujeres; conflicto armado; interseccionalidad.

¿Quiénes son Las Musas de Pogue?

Las Musas de Pogue son un grupo de mujeres que, aunque las nombre en un primer plano como cantadoras de alabao,¹ sus vidas y el universo que las rodea se conforman de diversos roles, historias y complejos relacionamientos, los cuales intentaré describir en las próximas páginas. Este grupo de mujeres vive en el corregimiento de Pogue, ubicado en el municipio de Bojayá-Chocó-Colombia, una comunidad conformada por aproximadamente seiscientas personas “todas familias por algún lado”,² que se localiza en una de las zonas fluviales más importantes del país, donde se encuentran tres importantes ríos que son el Atrato,³ el Baudó y el San Juan. Esta región ha sufrido por décadas los impactos del conflicto armado colombiano, y si nos remontamos en el tiempo, siglos atrás, podremos ver que los pueblos que la habitan traen consigo una historia de violencia y explotación que puede ser contada a partir de las consecuencias de la esclavitud y del sometimiento de los pueblos indígenas – que ya se encontraban presentes en el territorio – y africanos⁴ (...) que se asentaron en diferentes zonas del pacífico colombiano durante los siglos XVI, XVII y XVIII,⁵ proyecto esclavista que irrumpió el equilibrio de sus familias, sus rituales, sus conocimientos tradicionales y su cotidianidad.

¹ Un canto fúnebre en el que se interpreta una composición dialogada y cantada empleada para alabar a Dios o a los santos, entonado durante el velorio y el último día del novenario de una persona fallecida.

² QUICENO, Natalia. *Pogue. Un pueblo, una familia, un río*. Medellín: Centro Nacional de Memoria Histórica, COCOMACIA, USAID, Corporación Pasolini, 2015, p. 2.

³ En 2017 Colombia aprobó la sentencia T-622 que reconoce al río Atrato como sujeto de derechos. La medida entiende al río como un elemento fundamental en la vida de las personas, ya que la comunidad que vive alrededor del Atrato depende totalmente de él (GUTIÉRREZ, Ana. “Todos somos guardianes del Atrato”. *Revista Arcadia*, Bogotá, 20 de diciembre de 2017. Disponible en: <<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/sentencia-rio-atrato-sujeto-de-derechos-choco-colombia/67553>>. Acceso en: 25 de febrero de 2019).

⁴ La cuenca del río Atrato “es entonces repoblada por hombres y mujeres venidos de distintas regiones y culturas africanas: Sudán, Congo y Angola, muchos de ellos pertenecientes a las etnias yoruba, carabalí, bantú y fanti – ashanti. Ellos, los negros, apropiaron esta tierra, crecieron y florecieron para consolidarse en lo que hoy han denominado algunos antropólogos como cultura afrocolombiana” (TOBÓN, Alejandro. *Relatos cantados de la vida y de la muerte: apropiación y transformación del romance en la cultura de la cuenca del río Atrato, Colombia*. 2012. Tesis Doctoral. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2012, p. 65).

⁵ *Ibidem*.

La riqueza mineral y vegetal de esta región atrajo a los colonos españoles que, aunque desarrollaron proyectos extractivos por décadas, no tuvieron un interés en asentarse y habitar estas tierras, por lo cual la mayoría de la población estaba compuesta tanto por esclavos como por comunidades indígenas, una característica que se mantiene hasta los días actuales, siendo la región del pacífico un territorio conformado por una cultura mayoritariamente negra.⁶

Las Musas de Pogue, además de cantadoras, son mujeres negras, afrodescendientes, descendientes de esclavos, pero también de pueblos de una riqueza cultural que se exacerbó a partir de la diáspora africana y los sincretismos que ello generó, traducándose en reinterpretaciones rituales, musicales, culinarias, entre otras prácticas que incorporaron tradiciones de pobladores, colonos y esclavos.

El alabao, el canto que estas mujeres interpretan, fue resultado del sincretismo en esta región, un canto destinado a la alabanza de los santos, pero que en su melodía y en su interpretación no representa solo a la religión católica y a las costumbres españolas, sino también a esa ancestralidad africana.

(...) con los alabaos o cantos funerarios se iniciaron procesos de re-socialización y humanización ya que los esclavos retomaban las matrices rítmicas y métricas de los rezos y alabanzas españolas en los que vertían nuevos contenidos y trazaban líneas de parentesco ancestral y sobrenatural con los santos. Así, pudieron guardar la memoria de sus antepasados y recobrar la dignidad negada por los esclavistas.⁷

Los alabaos, en Pogue, se han cantado para despedir a los muertos y dar fuerza a los vivos, se han cantado en rituales de la Semana Santa y en

⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁷ JARAMILLO, María Mercedes. M. “Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano”. *Revista de Literatura Hispánica*, n. 63, 2006, p. 279.

otras ceremonias litúrgicas en las que antes no eran bien recibidos por cuenta de sus orígenes. Aún en tiempo presente, son cantos que contienen tanto una importante función dentro de las prácticas comunitarias, artísticas y religiosas de la comunidad, como de su función política y de resistencia.

Las Musas de Pogue son fundamentales para el equilibrio de la vida y la muerte en su pueblo, lo que se refleja en los roles que ocupan como cuidadoras, parteras, madres, campesinas, curanderas, promotoras de salud, lideresas comunitarias y cantadoras de alabaos. Las acciones por la muerte y la vida en esta comunidad est n intr secamente relacionadas: el ritual de la mortuoria y el poder despedir a los seres queridos que han fallecido, por ejemplo, es un momento importante para la vida comunitaria, el cual se ha visto perturbado por consecuencia de la presencia de actores armados en la región, un conflicto que ha recaído también en el grupo de alabadoras, quienes han sufrido no sólo las pérdidas de sus seres queridos o el desplazamiento forzado en varias ocasiones, sino que se han visto imposibilitadas a hacerle un velorio a sus muertos,⁸ es decir, ese equilibrio entre vida y muerte ha sido interrumpido en múltiples dimensiones, afectándose también su derecho al territorio, a la salud, al cuidado de sus familias, su seguridad y su tranquilidad.

Presento de esta manera al grupo de mujeres que nos convoca - cantadoras, negras, campesinas, cuidadoras, empleadas domésticas, madres, lideresas y víctimas del conflicto armado- para hacer énfasis en la importancia de reconocer su propio universo y el lugar desde el cual se enuncian, desde el cual crean e interpretan los cantos de los que hablar  más adelante. Para reforzar la descripción antes mencionada, traigo a colación las teorías feministas y el concepto de interseccionalidad, con la intención de establecer un marco de referencia que permita relacionar dichas condiciones de las

⁸ Como consecuencia de enfrentamientos armados en la región, muchos civiles han perdido la vida y han sido enterrados en fosas comunes, lanzados a los ríos o han sido desaparecidos, impidiendo que su familia pueda vivir el duelo de su muerte y hacer al cuerpo un entierro y una despedida acorde con sus prácticas culturales o religiosas.

mujeres con sus procesos creativos y sus cantos, como dos cuestiones entrelazadas.

Una mirada interseccional

El concepto de interseccionalidad fue nombrado por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw en la década de los 1980's, quien con este término quiso poner en cuestión el hecho de que las mujeres, además de estar sujetas a factores de discriminación de g nero, también lo estamos a otros factores relacionados con nuestras identidades sociales como clase, raza, orientación sexual, religión, que son diferenciadores en la manera como experimentamos la discriminación y pueden afectarnos de manera desproporcionada.⁹ Aunque mi intención no es hacer una genealogía sobre la evolución de este término o las discusiones teóricas que se han generado alrededor de su creación, considero importante traer algunas reflexiones que se desprenden de él, y que pueden aportar a una mejor comprensión de las historias de vida de las Musas y de sus luchas.

Reconocer esas situaciones de discriminación o subordinación, como menciona Crenshaw, implica que “los protocolos interseccionales se focalicen principalmente en el análisis contextual,¹⁰ con lo que es fundamental cuestionar la forma en que las mujeres viven sus vidas y cómo ciertas decisiones políticas o prácticas sociales pueden influir en su cotidianidad de una forma diferente a como sería experimentado por mujeres que no enfrenten dichas condiciones. En este sentido, encuentro en la vida de las Musas el relato de la música, de la violencia, de la memoria, del trabajo, de los viajes, de aquellas prácticas que he mencionado en un inicio asociadas al cuidado de la vida y de la muerte, pero también el de las mujeres negras, no para sumarlas a una visión general y unificada de lo que esta población

⁹ CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao g nero”. *Estudos feministas*, n. 10(1), 2002, p. 171.

¹⁰ 2002, p. 182.

lleva consigo, sino para comprender que aquellos rasgos históricos que portan las mujeres negras también marcan las pieles y los cuerpos de las mujeres pogueñas. Como menciona Sueli Carneiro, escritora brasilera y activista por los derechos de las mujeres, las mujeres negras tuvieron una experiencia histórica diferenciada y aquello que podría ser considerado como memorias de un periodo colonial, aún permanece y cobra sentido al revelarse un orden social que mantiene relaciones de género según el color y la raza instituidos en el periodo de la esclavitud.¹¹ Esto no implica caer en una mirada esencialista de lo que significa la categoría de “mujer negra”,¹² pero sí enfatizar en que las musas de Pogue son mujeres, negras, con trayectorias históricas que influyen en sus condiciones actuales.

Aunque Kimberlé Crenshaw fue quien acuñó por primera vez el término interseccionalidad, esas interrelaciones entre género, raza y clase ya habían sido mencionadas por otras pensadoras y activistas en diversos contextos. En el caso de Colombia, pensadoras como Mara Viveros Vigoya, han hecho importantes aportes a esta cuestión, proporcionando una mirada más localizada y contextualizada de las relaciones de poder y dominación que recaen sobre las mujeres negras. Viveros menciona el abordaje interseccional como un aprendizaje de la “cobsustancialidad de las relaciones sociales”, es decir,

(...) aprehender las relaciones sociales como construcciones simultáneas en distintos órdenes, de clase, género y raza, y en diferentes configuraciones históricas, no siendo una fórmula universal que sitúa a los mismos sujetos en las mismas condiciones, no siempre las mujeres negras estarán

¹¹ CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, pp. 49-58, p.49.

¹² CURIEL, Ochy. “Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista”. *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*, Buenos Aires, v. 3, 2007, pp. 169-180, p. 169.

ocupando un lugar de subordinación, la posición que ocupen dependerá siempre de esas relaciones sociales.¹³

En este sentido, es importante traer a discusión ese lugar que las mujeres de Pogue ocupan en sus relaciones, tanto de opresión y abandono en relación a actores armados o estatales, pero también su relación de protección, cuidado, solidaridad y liderazgo acerca de su comunidad. Son varias las posiciones que van a ocupar y que en ambas dimensiones se encuentran marcadas por el canto, un canto que se interpreta para acompañar al ser querido, al doliente, pero que por consecuencia de la guerra se transformó en un lenguaje para denunciar, resistir y cantarle a los perpetradores de los daños a su comunidad, posicionándose como sujetos políticos en el escenario nacional. Un ejemplo de ello fue su participación en un evento de gran valor político y simbólico para el país, que fue la firma del acuerdo de paz el 26 de septiembre del 2016 en la ciudad de Cartagena (Colombia), en el que le cantaron al presidente de la república para pedirle compromiso con este acuerdo, con las negociaciones con otros grupos armados y con la paz.

(...) Nos sentimos muy contentos
llenos de felicidad
que la guerrilla de las FARC
las armas van a dejar

(...) Nos violaron el derecho
en nuestra comunidad
ni a la pesca ni al trabajo
no nos dejaban llegar¹⁴

¹³ VIVEROS, Mara. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate feminista*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, v. 52, 2016, p 12.

¹⁴ Fragmento de alabao por la paz, Grupo de alabadoras de Pogue-Bojayá, Chocó – Firma del acuerdo final de Paz con las FARC, 26 de septiembre de 2016.

Ser “otras” en el contexto de la nación y la región

Los procesos históricos que convergieron en la formación de nuevos patrones de poder asociados al proyecto colonizador estuvieron mediados por la delimitación de diferencias raciales entre conquistadores y conquistados, lo que implicaba el reconocimiento de características biológicas que ubicaban a unos en una situación de inferioridad respecto a otros y que produjo la formación de nuevas identidades como indios, negros y mestizos y la redefinición de otras como español o europeo, ligados a una connotación racial.¹⁵ Al establecerse estas nuevas relaciones sociales, estos grupos fueron ubicándose en niveles de jerarquía y de roles sociales que correspondían a ese patrón de dominación impuesto, sustentado en la idea de raza.

Como menciona el sociólogo Aníbal Quijano, el resultado de esta historia del poder colonial tuvo implicaciones decisivas para estos pueblos que ocupaban una nueva identidad racial y una posición de inferioridad respecto a los europeos y que se tradujeron en el despojo de sus propias identidades históricas, además de la pérdida “de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad”.¹⁶ Menciono estos procesos históricos para comprender cómo el ser “otras” está aquí relacionado con un proceso de construcción de relaciones de poder que se ha ido transformando y cargando de sentido, es decir, Las Musas de Pogue, que como he mencionado anteriormente son mujeres negras, afrodescendientes, también han sido parte de esa división racial que dio sustento a un proyecto colonizador. Con esto, las presento como “otras” para enfatizar en lo que ellas “son para otros” en el marco de dichas relaciones de poder.

Este ser para otros está relacionado con lo que Rita Segato nombra como “alteridades históricas”, es decir, aquellos “otros” “resultantes de formas de subjetivación a partir de interacciones a través de fronteras

¹⁵ QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In: LANDER, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

¹⁶ *Ibidem*, p. 221.

interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los estados nacionales”.¹⁷ Sin embargo, esta alteridad histórica no se comprende como estable, sino como una forma de relación. La no estabilidad de dicha alteridad, implica que el “subjetivarse como otras” o constituirse en diferencia a “otros”, ocupe diversos lugares en relación a sus interacciones con el contexto, pero también a sus acciones. Ser subalternas no es una condición ya dada o natural, es una consecuencia de relaciones de poder, por lo tanto, no es fija.

Para ejemplificar lo que han significado estas relaciones de poder en el territorio de Pogue y comprender las características de esos actores con los que estas mujeres han establecido una relación en la que diversos escenarios de guerra y dominación las han ubicado en el lugar de las “otras” subalternas, quiero se nalar un episodio que ha marcado la historia de esta comunidad, la Masacre de Bojayá, que considero importante mencionar para comprender cómo se ubican las Musas de Pogue en dicho escenario de violencia frente a los responsables de este hecho: el Estado, los paramilitares y las FARC.¹⁸ Hago la claridad de que al presentar a estos actores como responsables de hechos violentos a los que se han visto sometidas estas mujeres, no se los coloca a todos en un mismo lugar. Los tres tienen particularidades históricas y políticas en el escenario nacional y, de igual forma, su relación con la comunidad de Pogue puede estar llena de matices; sin embargo, lo que me interesa aquí es el lugar que ocupan frente a ellas, las Musas, como los causantes y responsables del daño.

La Masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002, dejó a 79 personas sin vida, múltiples heridos y provocó el desplazamiento de casi seis mil civiles.¹⁹ En el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, “Bojayá, la guerra sin límites”, se describen las responsabilidades que

¹⁷ SEGATO, Rita Laura. *La Nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, p. 62.

¹⁸ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.

¹⁹ CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, 2010.

tuvieron en esta masacre los actores mencionados. A continuación, citaré sólo algunas de ellas:

Según las normas internacionales en materia de DDHH y de DIH, el Estado tiene obligaciones de prevención, protección y garantía. La OACNUDH señaló la necesidad de investigar una serie de actuaciones y de omisiones en relación con los hechos del 2 de mayo de 2002 en Bojayá, que sugerían especiales fallas del Estado, principalmente en su obligación de prevención y de protección.²⁰

En relación con la participación de las FARC en los hechos, la OACNUDH señaló: Las FARC-EP tienen responsabilidad en la muerte violenta de más de 100 civiles, las lesiones de más de 80 personas y la destrucción de bienes civiles, causadas por el lanzamiento de pipetas,²¹ en el marco de un enfrentamiento armado con un grupo de paramilitares. La autoría de estos hechos por parte de miembros de las FARC-EP fue reconocida públicamente por la guerrilla, como un “error”. Debe aclararse que ese “error” constituye una infracción a las normas humanitarias.²²

Con respecto a los paramilitares, la OACNUDH planteó, entre otras, la responsabilidad de haber expuesto a la población civil a los peligros de las acciones militares. Aun cuando la muerte de los civiles fue consecuencia directa de las pipetas lanzadas por las FARC.²³

El relato de esta masacre y las responsabilidades otorgadas a dichos actores, armados y estatales, muestran cómo las mayores consecuencias de este enfrentamiento armado recayeron sobre la población civil, lo que sólo evidencia que aquellos que no han elegido participar de la guerra son los mayores afectados, reafirmando la existencia de estructuras de poder que

²⁰ *Ibidem*, p. 218.

²¹ Artefacto explosivo conocido también como “cilindro bomba”.

²² *Ibidem*, p. 210.

²³ *Ibidem*, p. 226.

sobrepasan las acciones y elecciones de estos grupos, en su mayoría mujeres y niños.

Las nuevas formas de la guerra, caracterizadas por la informalidad, se despliegan hoy en un espacio intersticial que podemos caracterizar como paraestatal porque se encuentra controlado por corporaciones armadas con participación de efectivos estatales y paraestatales. En esa esfera de paraestatalidad en franca expansión, la violencia contra las mujeres ha dejado de ser un efecto colateral de la guerra y se ha transformado en un objetivo estratégico de este nuevo escenario bélico. Se examinan aquí las transformaciones históricas que circundan la informalización de la guerra y la centralidad que asume en ellas una “pedagogía de la crueldad” contra aquellos que no juegan el papel de antagonistas armados – mujeres y niños – en los enfrentamientos.²⁴

Es importante mencionar que posterior a este acontecimiento, del que ya se cumplen dieciséis años, los ciclos de violencia y de tensión aún continúan. Las acciones, tanto del Gobierno como de los grupos armados, presentes en la zona, aún inciden y perturban la tranquilidad y la cotidianidad de sus habitantes.²⁵ Durante estos dieciséis años, además de desplazamientos, asesinatos y amenazas contra la población, las familias de las personas que fallecieron en la masacre no han podido darles a sus cuerpos un entierro digno y acorde con sus creencias. El mes de mayo del año 2017, la Fiscalía General de la Nación, y el Instituto de Medicina Legal, en conjunto con otras instituciones, comenzó la búsqueda y exhumación de los cuerpos que habían sido enterrados en fosas comunes. Este proceso aún no ha culminado, ya que sólo hasta el mes de octubre de este año (2018), después de un proceso de

²⁴ SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2016, p. 57.

²⁵ QUICENO, Natalia; VILLANUEVA, Camila Orjuela. “Bojayá: memoria y horizontes de paz”. *Revista Colombiana de Sociología*, Medellín, v. 40, Suplemento 1, 2017, pp. 103-127.

identificación de los cuerpos encontrados, los familiares de las personas fallecidas podrán recibirlos.²⁶

Como mencioné al inicio de este texto, en Pogue “todos son familia por algún lado”, lo que implica que la pérdida de todas las personas que fallecieron el 2 de mayo fue una pérdida colectiva y por lo tanto un dolor y un duelo que las Musas han vivido y aún no han conseguido concluir. Este capítulo de dolor y de incertidumbre aún sigue abierto y genera preguntas respecto al valor que estas vidas pueden representar para los responsables de su pérdida y desaparición.

(...) una vida concreta no puede aprehenderse como dañada o perdida si antes no es aprehendida como viva. Si ciertas vidas no se califican como vidas o, desde el principio, no son concebibles como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos, tales vidas nunca se considerarán vividas ni perdidas en el sentido pleno de ambas palabras.²⁷

¿Cómo han sido entonces concebidas estas vidas? ¿Son estas vidas llorables? Me hago estas preguntas en relación a la deshumanización que han ocupado las vidas de estos pueblos en el marco del conflicto armado. Cuando hablo de ser “otras” en el contexto de la nación y la región, me refiero también al lugar que estas mujeres cantadoras han ocupado como víctimas del conflicto armado, donde sus cuerpos y los de sus familiares no tienen valor para ese otro que ha sido opresor, violento y que ha dejado a su comunidad desprotegida. Esto me lleva a nombrar aquí esa frontera de la que hago mención en el título del presente artículo, una frontera que se ha establecido por relaciones de poder, de violencia, de indiferencia.

No dejando de lado la cuestión de la raza como un elemento fundamental en el establecimiento de esta frontera, considero que la

²⁶ BOLAÑOS, Edison. “Estamos a la espera del mausoleo para enterrar a nuestros muertos”: víctimas de Bojayá. *El Espectador*, 25 de julio de 2018. Disponible en: <<https://colombia2020.elespectador.com/pais/estamos-la-espera-del-mausoleo-para-enterrar-nuestros-muertos-victimas-de-bojaya>>. Acceso en: 25 de febrero de 2019.

²⁷ BUTLER, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. México: Paidós, 2009, p. 13.

desvalorización de estos cuerpos también carga una relación con la perspectiva eurocéntrica que reforzó el proyecto colonizador en el que ciertas razas eran consideradas como más próximas a la “naturaleza”, lo que se oponía a su ser “racional” y provisto de espíritu. Por lo tanto, estos seres sin alma podían ser dominados y explotados,²⁸ no siendo merecedores del dolor de otros por su pérdida y de un ritual que les permitiera a sus almas descansar en paz.

El hecho de que estas vidas y estas pérdidas sean llorables para unos y para otros no, marca una división en la que las Musas de Pogue, con sus alabaos, han intentado trascender. Cada año, en las conmemoraciones de la Masacre del 2 de mayo, estas mujeres han llevado un canto, no solo para hacer memoria de lo ocurrido, sino para que otros conozcan y sientan su dolor, lo que hace pensar en la interpretación de esos cantos como una forma de trascender dicha frontera y hacer esas vidas llorables para los “otros”. Estas, sin embargo, son líneas difusas, que son nombradas desde una mirada externa, son quienes cantan las que saben y experimentan su relación con los otros que escuchan.

Las mujeres de Pogue encuentran en el alabao un espacio para constituir la enunciación colectiva. Con el canto, la voz y sus cuerpos configuran un nuevo “nosotros” para afectar a aquellos que no viven directamente la guerra, para “compartir” el dolor y conmover, fundan un proyecto político de denuncia en la oralidad y el arte.²⁹

En el año 2014, las FARC reconocieron su responsabilidad en los hechos cometidos en la masacre y manifestaron su arrepentimiento en un comunicado dirigido a las víctimas, lo que llevó a que el 6 de diciembre de 2015 se realizara un acto público de perdón que también los comprometía al

²⁸ QUIJANO, Anibal. *Op. cit.*, 2000.

²⁹ QUICENO, Natalia; OCHOA SIERRA, María; VILLAMIZAR, Adriana. “La política del canto y el poder de las alabaoras de Pogue (Bojayá, Chocó)”. *Estudios Políticos*, Medellín, n. 51, 2017, p. 185.

esclarecimiento de la verdad y a resarcir el daño causado.³⁰ Las víctimas aprovecharon para manifestar sus exigencias respecto a las medidas de reparación a las que el Estado se comprometió y hasta el momento no habían tenido cumplimiento. Entre ellas, la identificación de los restos de las víctimas y la no repetición de hechos violentos que atenten contra la sociedad civil. En este acto, que se llevó a cabo en el Medio Atrato, específicamente en el pueblo viejo de Bellavista, donde ocurrió la masacre, las Musas estuvieron presentes y cantaron a los culpables de los daños causados a su comunidad. Menciono este episodio para resaltar la importancia de que estas mujeres no sean entendidas dentro de la categoría “otras” como sujetos pasivos o anónimos, sino como seres que se movilizan y se expresan frente a ese “otro” que les oprime.

(...) Lo que pasó en Bojayá
eso ya estaba advertido
le informaron al gobierno
y no le prestó sentido

(...) Solo porque somos negros
nos tratan de esa manera
ay, nos declaran la guerra
pa' sacarnos de sus tierras³¹

Los factores que intervienen en las relaciones de poder y de opresión que ya han sido mencionadas, no son aislados ni accidentales, tienen una relación histórica, política y cultural; al describirlos, al nombrarlos, no se pretende establecer un retrato de este grupo de mujeres, un retrato observable y analizable, sino por el contrario, se pretende reconocer en dicho grupo una movilidad a partir del canto, la creación y la participación política. La alteridad puede encontrarse aquí como una categoría potente; “las otras” son “otras” en la medida en que tienen su propia historia, su propia identidad. Este

³⁰ QUICENO, Natalia; VILLANUEVA, Camila Orjuela. *Op. cit.*, 2017, p. 109.

³¹ Alabao “La Patrona de Bojayá”, interpretado por Las Musas de Pogue.

texto se inscribe en esa postura, una que reconoce en las Musas a un grupo de mujeres creadoras, por lo tanto, se pregunta si ese potencial creativo y su materialización puede mover esas “posiciones fijas” y ubicarlas en otro lugar en medio de dicho paisaje.

La dinámica cultural, culturas en tránsito

Las prácticas culturales en la diáspora africana, incluyendo la música y la religión, son de fundamental importancia en los procesos de resistencia, de construcción de identidades, como han apuntado varios autores, y, sobretodo, de construcción de culturas vitales.³²

Estas culturas vitales, de las que habla Luis Ferreira Makl, aún se mantienen como una forma de expresión estratégica para muchos pueblos del pacífico colombiano, como una manera de mantenerse vivos como comunidad en contextos de violencia. Esas formas de resistencia singulares a las que acudían los esclavos africanos en la época de la colonia, influyó tanto en expresiones musicales mayormente conocidas como el blues, en Estados Unidos, el samba en Brasil o el candombe en Uruguay, como en expresiones más locales y menos conocidas, pero de un gran valor simbólico dentro de las comunidades que las practican, como es el alabao. Cada una de estas músicas carga con una historia de sincretismo particular, en la que no sólo fueron importantes cuestiones relacionadas a las fusiones musicales, la reapropiación de instrumentos, las nuevas letras de las canciones o el surgimiento de nuevos géneros musicales, sino también la función que éstas cumplían en los espacios donde eran interpretadas y las condiciones que motivaron su creación.

Un ejemplo importante a mencionar se pauta en el blues, un género heredero de los cantos de trabajo y de los espirituales de la época de la esclavitud, que expresaba los lamentos y los deseos de la población negra

³² MAKL, Luis Ferreira. “Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar”. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 11, 2011, p. 56.

utilizando un discurso que era inaccesible para los grupos dominantes. Dichos cantos transitaron al periodo posterior a la esclavitud con nuevas expresiones de los deseos y necesidades emocionales de la población negra, en la que aquellas realidades expresadas por medio de la música, pasaban a ser interpretadas por solistas, por voces individuales y no por colectivos.³³ Sin embargo, esto no implicó el abandono de su origen o interés por la colectividad, como menciona Angela Davis,

el blues hurga en los inquietantes problemas de la experiencia individual en soledad y los reconstruye como problemas compartidos por la comunidad. Como problemas compartidos, las amenazas se pueden enfrentar y tratar en un contexto público y colectivo.³⁴

Las mujeres negras tuvieron un papel fundamental en la consolidación de este género y contrario a las letras que hablaban de impotencia y resignación, se referían “(...) al control sobre sus deseos, al ejercicio libre de su propia sexualidad”,³⁵ historias que reflejaban las trayectorias vitales de mujeres negras, pobres y de la clase trabajadora en los Estados Unidos de los años veinte. Menciono el caso de las mujeres del blues para ilustrar lo que significan estos tránsitos culturales en cada contexto y la forma como fueron apropiados, lo que sirve como referente para reconocer la particularidad de los cantos de las mujeres negras que conforman el grupo Las Musas de Pogue y su evolución en un contexto de guerra y dominación, entendiendo que la música construye espacios singulares, determinados en este caso por trayectorias que van desde la religión, la colonia, la esclavitud, el conflicto armado, la tradición oral, la memoria y la resistencia. Aclaro que tomar al blues y a sus diversas manifestaciones y transformaciones como referente, no implica ubicarlo en un lugar igual al alabao; ambas expresiones musicales se componen de una historia y unas características particulares que han sido

³³ JABARDO, Mercedes (Introducción y notas). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2012, p. 40.

³⁴ DAVIS, Angela. “*I Used to Be your Sweet Mama*. Ideología, sexualidad y domesticidad”. *Feminismos negros, una antología*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2012, p. 174.

³⁵ JABARDO, Mercedes. *Op. cit.*, p. 42.

abordadas y estudiadas en diferente medida, al igual que su apropiación y difusión se ha manifestado de manera diferenciada.

La masacre del 2 de mayo en Bellavista, llevó a las mujeres a componer alabaos sobre la violencia y la injusticia, a escribir, a denunciar, a tomarse la voz para contar a otros lo que estaba sucediendo en su comunidad. Desde el 2002 esta práctica no se ha detenido y además de componer alabaos para las conmemoraciones que cada año se realizan en el pueblo de Bellavista, las mujeres han ocupado otros espacios de representación de las víctimas que han llevado a conocer sus cantos en otros lugares del país y del mundo. Estos caminos que recorren expresiones culturales como el blues o el alabao, responden a lo que Eunice Ribeiro Durham llama la “dinámica cultural”,³⁶ es decir, es importante analizar a la cultura como algo que no es acumulativo, la cultura es fluctuante, e implica una permanente reorganización de sus representaciones en la práctica social. Pensar en los tránsitos de dichas expresiones musicales implica anteponerse a una idea estática de cultura y más allá de ello, reconocer aquel contexto en el que esta se sitúa; como menciona Durham “todo problema de la dinámica cultural se proyecta en la esfera de las ideologías y tiene que llevar en consideración su significado político”.³⁷

Considerar ese significado político dentro de la dinámica cultural que abarca la práctica de estos cantos y la forma como son producidos socialmente, implica tener presentes los efectos del proyecto colonial y las ideas que fueron instaladas en su desarrollo -por ejemplo, en relación a la división racial y del trabajo-, pero también de las guerras actuales, que Rita Segato menciona como “un proyecto a largo plazo, sin victorias ni derrotas conclusivas”,³⁸ con lo que se convierten en una constante en la vida de estas comunidades y traen como consecuencia la producción de fenómenos culturales que surgen para contener y responder a las injusticias que han

³⁶ DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

³⁷ *Ibidem*, p. 234.

³⁸ SEGATO, Rita Laura. *Op. cit.*, 2016, p. 57.

generado los procesos de conquista y de conformación de Estados-nación, en los que muchas poblaciones han sido marginadas y acalladas.

Estas diversas condiciones de existencia que integran nuestra sociedad están, por consiguiente, marcadas tanto por una estructura de clase como por un modelo de producción que puede tener efectos en los procesos creativos de grupos como el de Las Musas de Pogue, lo que permite reconocer un potencial creativo a quienes portan y reelaboran sus prácticas culturales, como menciona Wagner en su reflexión sobre la invención de la cultura: aquellas asociaciones simbólicas que las personas comparten, como su “moralidad”, su “cultura” o sus “tradiciones”, son dependientes de una continua reinención.³⁹

Cantos y voces femeninas

¿Qué significa, entonces, hablar de voces femeninas? Así como la categoría “mujer” o “mujeres” ha sido ampliamente discutida y reinterpretada dentro del debate feminista, hablar de voces femeninas, en este caso, implica no solo hablar de voces de mujeres, sino de mujeres con unas identidades específicas, con unas trayectorias, una historia, y unas luchas políticas que han sido descritas a lo largo de este artículo. Por ello, los cantos femeninos engloban un complejo mundo que va más allá del género de quienes lo interpretan (hombres o mujeres).

Entre las voces que han constituido una temporalidad diversa de la narrativa nacional están las mujeres, las cuales han sido invisibilizadas o mal representadas por la historiografía y han comenzado a revertir esa condición, no solo a partir del renacimiento de los movimientos feministas en la década de los años 1970, sino también de las prácticas de resistencia ejercidas por grupos de mujeres activistas, artistas, académicas, artesanas, trabajadoras, presentes en distintas partes del mundo.

³⁹ WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Volcar la mirada hacia estos procesos, admitiendo además la pujanza del pensamiento político que se despliega desde las organizaciones de mujeres afrodescendientes y del feminismo negro, es fundamental para romper con el “silencio ruidoso” que invisibiliza a estas mujeres como protagonistas de sus propios destinos.⁴⁰

Esto refleja la importancia de nombrar los cantos de las Musas de Pogue como “cantos femeninos” como una acción que reivindica el protagonismo de las voces de mujeres negras, campesinas, víctimas, madres, cantándole al Estado, a los grupos armados y al país, invitándonos a pensar en las demandas propias del universo de las mujeres de Pogue y cómo esas demandas, que son representadas en esas canciones, no son demandas generalizadas; los cantos que ellas interpretan tienen una identidad y construyen espacios particulares dentro de su comunidad.

El concepto cerrado de la diáspora descansa en una concepción binaria de la diferencia. Se funda en la construcción de una frontera excluyente, en una concepción esencial izada de la alteridad “del Otro” y en una oposición firme entre el adentro y el afuera. Pero las configuraciones sincréticas de la identidad de la cultura caribeña requieren de la noción de *differance* de Derrida - es decir, de diferencias que no funcionen mediante binarismos, de fronteras lábiles que no aislen, sino que se plieguen como *places de passage*, y de significados posicionales y relacionales, siempre en fuga a lo largo de un espectro sin principio ni fin. Sabemos que la diferencia es esencial para el significado, y el significado crucial para la cultura. Pero en una movida profundamente contra-intuitiva, los lingüistas modernos después de Saussure insisten en que el significado no puede ser fijado de manera definitiva, inevitablemente siempre hay un “deslizamiento” o “fuga” del significado en la amplia semiosis de las prácticas culturales de significación, como quiera que lo que parece fijo continúa siendo dialógicamente re-apropiado. La

⁴⁰ COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe: Deudas de igualdad*. CEPAL, 2018, p. 69.

fantasia de un significado final permanece asediada por una "falta" o por un "exceso", pero de todos modos nunca es alcanzable en la plenitud de su propia presencia.⁴¹

Acudo a estas palabras de Stuart Hall para abordar la pregunta con la que titulé este texto: ¿cruzar la frontera cantando? Luego de las reflexiones presentadas, encuentro que la posibilidad de cruzar la frontera cantando queda abierta, una frontera que se traduce en esas relaciones de poder y dominación que fueron relatadas a lo largo de este texto, y que se evidencia en las marcas que han dejado la guerra, el conflicto armado, los cuerpos no reconocidos y los duelos no culminados. Al entender estos cantos femeninos como expresiones culturales en movimiento, es difícil pensar en la acción de cruzar una frontera que implique el no volver atrás. Tal vez ese cruce de fronteras esté ocurriendo constantemente; Las Musas de Pogue, hasta hoy, transitan entre la visibilidad, la participación política, la opresión y la violencia. Cuando las escucho cantar o las veo participar de importantes espacios de representación de las víctimas del conflicto en Colombia, siento que esa frontera está siendo cruzada o se está disolviendo; sin embargo, al enterarme de las amenazas y represiones que hasta la fecha de hoy se vierten sobre su comunidad, encuentro dicha frontera más difícil de cruzar, lo que no impide que el mismo acto de cantar, siga siendo un soporte importante para que ellas y su comunidad continúen haciendo frente a las violencias que experimentan y fortaleciendo sus lazos de solidaridad.

Alicia Vanessa Reyes Londoño es estudiante de Maestría Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos, Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA).

⁴¹ HALL, Stuart. "Pensando en la diáspora: en casa, desde el extranjero". In: DABOVE, Juan Pablo. *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad Latinoamericana*. Ciudad de México: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, p. 484.

Referencias bibliográficas

BOLAÑOS, Edison. “Estamos a la espera del mausoleo para enterrar a nuestros muertos”: víctimas de Bojayá. *El Espectador*, 25 de julio de 2018.

Disponible en: <<https://colombia2020.elespectador.com/pais/estamos-la-espera-del-mausoleo-para-enterrar-nuestros-muertos-victimas-de-bojaya>>.

Acceso en: 25 de febrero de 2019.

BUTLER, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. México: Paidós, 2009.

CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, pp. 49-58.

BOJAYÁ. *La guerra sin límites*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010.

COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. *Mujeres afrodescendientes en América Latina y el Caribe: Deudas de igualdad*. CEPAL, 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *Estudos feministas*, n. 10(1), 2002, p.171.

CURIEL, Ochy. “Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista”. *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*, Buenos Aires, v. 3, 2007, pp. 169-180.

DAVIS, Angela. “*I Used to Be your Sweet Mama*. Ideología, sexualidad y domesticidad”. *Feminismos negros, una antología*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2012, pp. 135-185.

GUTIÉRREZ, Ana. “Todos somos guardianes del Atrato”. *Revista Arcadia*, Bogotá, 20 de diciembre de 2017. Disponible en:

<<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/sentencia-rio-atrato-sujeto-de-derechos-choco-colombia/67553>>. Acceso en: 25 de febrero de 2019.

HALL, Stuart. “Pensando en la diáspora: en casa, desde el extranjero”. In: DABOVE, Juan Pablo. *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad Latinoamericana*. Ciudad de México: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 477-500.

JABARDO, Mercedes (Introducción y notas). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2012.

JARAMILLO, María Mercedes. M. “Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano”. *Revista de Literatura Hispánica*, n. 63, 2006.

MAKL, Luis Ferreira. “Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar”. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 11, 2011, pp. 55-70.

QUICENO, Natalia; OCHOA SIERRA, María; VILLAMIZAR, Adriana. “La política del canto y el poder de las alabaoras de Pogue (Bojayá, Chocó)”. *Estudios Políticos*, Medellín, n. 51, 2017, pp. 175-195.

QUICENO, Natalia. *Pogue. Un pueblo, una familia, un río*. Medellín: Centro Nacional de Memoria Histórica, COCOMACIA, USAID, Corporación Pasolini, 2015.

QUICENO, Natalia; VILLANUEVA, Camila Orjuela. “Bojayá: memoria y horizontes de paz”. *Revista Colombiana de Sociología*, Medellín, v. 40, Suplemento 1, 2017, pp. 103-127.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In: LANDER, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2016.

_____. *La Nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

TOBÓN, Alejandro. *Relatos cantados de la vida y de la muerte: apropiación y transformación del romance en la cultura de la cuenca del*

**¡Hasta Luego
Paraguay!: Buenos
Aires acogedor de
artistas paraguayos
exiliados**

Elisa Mercedes Lezcano Verón

Universidad Nacional de Pilar – Paraguay
Universidad Nacional de Villarrica del
Espíritu Santo – Paraguay

¡Hasta luego Paraguay! Buenos Aires acogedor de artistas paraguayos exiliados

Elisa Mercedes Lezcano Verón

Universidad Nacional de Pilar – Paraguay

Universidad Nacional de Villarrica del Espíritu Santo – Paraguay

elisamercedea@gmail.com

Resumen: este trabajo está dedicado a la investigación sobre la formación de centros paraguayos en Buenos Aires (Argentina) y el papel que cumplieron músicos y otros artistas paraguayos exiliados para la difusión y propagación de cultura paraguaya en la época de dictadura en el Paraguay, específicamente las de los presidentes Higinio Morínigo (1940-48) y Alfredo Stroessner (1954-89).

Palabras-clave: Paraguay; músicos exiliados; Stroessner; cultura paraguaya.

Introducción

Para este estudio expongo primeramente el contexto político y social desenvuelto durante el gobierno del presidente Higinio Morínigo en el Paraguay, que tuvo duración de 8 años. Para ello me apoyo en la discusión propuesta por Víctor Flecha, donde expresa que la guerra civil de 1947, considerada la más violenta ocurrida en el país, dur  seis meses y fue desencadenada por el enfrentamiento entre el gobierno dictatorial de dicho presidente y el ejército paraguayo auto denominado institucionalista. Las fuerzas armadas y el ejército de civiles del partido colorado con experiencia en asuntos de guerra fueron movilizadas por el presidente (FLECHA: 2011).

Sectores militares buscaban que el gobierno presidencial quedara en manos de militares para poder llegar conjuntamente con los partidos políticos a una nueva elaboración de la Constitución, y a nuevas elecciones. Sin embargo, en vista de que este acontecimiento separar  a Morínigo de su cargo, él y el Partido Colorado realizaron un autogolpe censurando de esa forma el proceso de democratización, las represiones sociopolíticas continuaron apoyadas en ese momento por los parapoliciales (FLECHA: 2011).

Desde 1947, año de la insurrección popular que estall  en Concepción y que produjo diez mil muertos a lo largo de seis meses de combate (...) se exiliaron no menos de dos millones de seres humanos en la mayor emigración que registra la historia de estos éxodos cíclicos. (ROA BASTOS: 1978,3)

Una de las sanciones que el entonces presidente impuso era la pena de muerte para todas aquellas personas que publicasen artículos o documentos en donde se constatarla crítica directa o indirecta hacia su régimen. El mismo cre  una oficina de propaganda encargada de las publicaciones, volcadas directamente hacia la exaltación de las autoridades.

Según el autor Carlos Gómez, en ese período las condiciones de vida eran pésimas, escaseaba mano de obra, productos lácteos y carne. Las

producciones forestales cayeron en el primer semestre de 1947 y las crisis productivas fueron atendidas por el gobierno argentino (GOMEZ: 2013). Dichos acontecimientos permitieron que el Paraguay se vuelva vulnerable a posibles atrasos en la economía, en la salud y en lo social. La productividad y la actividad nacional dependían completamente del gobierno del partido colorado, lo que ocasionó una ola masiva de inmigración hacia otros países en busca de estabilidad, vida digna y seguridad.

En 1954 el general Alfredo Stroessner inicia su período de gobierno en la presidencia hasta 1989. Fue la dictadura más larga del país. Según Graziano Uchoa el presidente toma como discurso el anticomunismo implantándolo en el país como régimen marcado por una brutal represión y así estableció el control político y social (UCHOA: 2009, 3). La dictadura de Stroessner no sólo utilizó la violencia sino también un continuo discurso nacionalista para justificar una “protección” a la nación. Cualquier intento de cuestionar su gobierno era ir en contra de su desenvolvimiento.

Al analizar el contexto histórico y el discurso utilizado por ambos presidentes y los sectores militares, es posible entender su noción de nación así como lo describe Benedict Anderson, “(...) fraternidad que ha permitido (...) que tantos millones de personas maten y, por sobre todo, estén dispuestos a morir por imaginaciones limitadas” Un discurso “nacionalista” que pretendía controlar a las personas, economía, salud, producción e incluso a las artes. No en vano Anderson expresa que el nacionalismo debería ser comprendido comparándolo con métodos culturales como lo son el reino dinástico y la colectividad religiosa (ANDERSON: 1993, 25-30).

Inmigración y exilio

Conforme expresa Héctor Shargorodsky, la gran concentración de paraguayos inmigrantes en la Argentina se produce en 1947 y a partir de ese acontecimiento los flujos migratorios han sido permanentes en varios sentidos. En dicho período se estima que ochocientos mil paraguayos fueron a residir en el país vecino siendo en su gran mayoría campesinos. Los lugares

con mayor residencia paraguaya fueron las provincias del Chaco y Misiones. Sin embargo, también existía un gran desplazamiento hacia Buenos Aires capital (SHARGORODSKY: 2012, 62).

Luego de la intensiva inmigración al vecino país, una colectividad de paraguayos residentes en Buenos Aires fundó el Centro Paraguayo y la Casa Paraguaya. Posteriormente estos centros se unificaron y fueron utilizados como refugios por razones económicas y/o políticas¹. Estos grupos compartían costumbres y tradiciones, como las rondas del tereré, conversaciones en guaraní y comedor popular. También varios artistas exiliados compartían sus conocimientos en los centros paraguayos proporcionando clases de guitarra, arpa, guaraní y danza paraguaya a los entusiastas y aficionados por el arte paraguayo. Otra unidad importante en la capital porteña es la Asociación Cultural Paraguaya Guaraní², que tiene como objetivo la promoción y difusión de la cultura paraguaya por medio del estudio y transmisión del género musical paraguayo “guarania” en dicha capital.³

Con relación a los medios de comunicación, la asociación de paraguayos residentes en Buenos Aires cuenta con radios AM y FM con una aproximación de 180 programas radiales, además de dos programas televisivos que son *Hola Paraguay* y *Recorriendo la Patria*. En cuestión de publicación gráfica cuenta con tres revistas: *Ñeengatú*, *Mi Paraguay* y *Paraguayísima*; y un periódico llamado *Paraguay Ñane Retä*.⁴

Según Benedict Anderson el periódico es un instrumento de paralelismo en tiempo homogéneo y vacío, lo que hace posible la idea de la existencia de una comunidad imaginada, así como lo es la nación (ANDERSON: 1993, 46-47).

¹ Paraguay Ñane Reta. 63 años de Casa Paraguaya de Bs. As. Disponible en: <<http://www.paraguaymipais.com.ar/comunidad-paraguaya/63-anos-casa-paraguaya-bs-as/>>. Acceso en: 15 de febrero de 2018.

² Traducción del idioma guaraní al español: Fruto del guaraní.

³ BIBLIOTECA VIRTUAL UNIVERSAL. Paraguaya. Buenos Aires: Editorial del cardo, 2010. Disponible en: <<http://www.culturaargentina.org.ar/archivos/COLECTIVIDADES/Paraguaya.pdf>>. Acceso en: 16 de febrero de 2018.

⁴ *Ibidem*.

La idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo vacío, es un ejemplo preciso de la idea de la nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia (ANDERSON: 1993, 48).

El autor Partha Charatterjee retoma a Anderson en su explicación sobre el tiempo homogéneo y vacío, diciendo “(...) el resultado brillante de demostrar las posibilidades materiales de formas anónimas de sociabilidad de gran alcance, conformadas por la experiencia simultánea de la lectura de periódicos y diarios (...)” (CHARTEERJEE: 2008, 59).

Siendo una comunidad real los paraguayos en Buenos Aires practicaban costumbres y tradiciones del Paraguay, recreando la comunidad imaginada de su nación, el Paraguay, y, al mismo tiempo, compartiendo también otras costumbres, consumiendo otro tipo de comidas, etc. La idea se refuerza por medio de los periódicos o revistas, y otros medios de comunicación, por los que se percibe que ellos estaban viviendo paralelamente un contexto totalmente diferente al “real”. Aquí podrá aplicarse la idea de Anderson de que “se concibe como comunidad porque independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo horizontal” (ANDERSON: 1993, 23), ya que los migrantes paraguayos estaban en una situación de vulnerabilidad en otro país, viviendo una situación de desigualdad, de injusticia, m s mismo así, ellos se sentían en conexión con sus compatriotas sin tal vez conocerlos. Sin embargo, para Charttjee este espacio-tiempo homogéneo y vacío al cual se refiere el autor Benedict Anderson es una utopía, “aunque las personas puedan imaginarse a sí mismas en un tiempo homogéneo y vacío, no viven en él (...)” (CHARTEERJEE: 2008, 62).

La lengua guaraní

Según Anderson, casi todas las naciones modernas poseen “lenguas nacionales impresas”, y que en algunas sólo un pequeño segmento de los pobladores “utiliza” la lengua nacional en la conversación o por escrito (ANDERSON: 1993, 75). En el Paraguay se reconoció al idioma guaraní como lengua nacional, siendo establecidos en 1992 como idiomas oficiales del país al guaraní y al español. Conforme las estadísticas, el 90% de los paraguayos conocen el guaraní. Gracias a esto los migrantes paraguayos llevaron a la ciudad de Buenos Aires el guaraní además de otras tradiciones como el tereré, las comidas típicas, el arpa paraguaya, la danza paraguaya, artesanías, la polca y la guarania.⁵

Artistas exiliados radicados en Buenos Aires

Uno de los afectados por la sanción impuesta por el presidente Higinio Morínigo fue el compositor y músico José Asunción Flores. En 1946, radicado en la ciudad de Buenos Aires, se inscribió en el partido comunista, y rechazó como protesta una “Orden Nacional al Mérito” otorgada por el gobierno paraguayo.

Otro artista exiliado fue el compositor, actor, pintor y guitarrista Demetrio Ortíz; nacido en la ciudad de Piribebuy- Paraguay en 1916. También se vio perjudicado durante la guerra civil paraguaya; en consecuencia, tuvo que buscar refugio asentándose en la ciudad de Buenos Aires en 1947. Fue el primer artista a dar clases de danzas folclóricas en los centros paraguayos. Desde su llegada a la capital argentina se desarrolló como asesor artístico en el Colegio República del Paraguay. También estableció un local llamado la Peña de Ypakaraí, donde pintaba cuadros, retratos y orientaba a jóvenes en el campo del arte. Este espacio se encontraba ubicado en pleno centro de Buenos Aires (SZARÁN: 1999, 364). El

⁵ BIBLIOTECA VIRTUAL UNIVERSAL. Paraguaya. Buenos Aires: Editorial del cardo, 2010.

compositor y músico renombrado Herminio Giménez también se encontró afectado por la guerra civil.

Durante ese período, dichos artistas y varios otros, como Mauricio Cardozo Ocampo, Félix Pérez Cardozo y el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, exiliados por la dictadura Stronista, realizaban constantes encuentros, de donde surgieron varias agrupaciones musicales. El músico argentino Ramón Ayala, partícipe también de dichos encuentros, expresaba que durante esas reuniones surgían canciones dolorosas y revolucionarias (ORQUERA: 2016, 22).

Augusto Roa Bastos, un nombre reconocido de la literatura paraguaya, expresaba que el escritor paraguayo atravesaba por una dificultad mayor, ya que estando en el Paraguay era posible escribir en guaraní y tener lectores que comprendieran y aceptaran. Incluso era común que en la literatura paraguaya se escribiera en jopara, que sería la mistura del guaraní con el español y que eso no fuera un potencial problema de interpretación. Sin embargo, al encontrarse en situación de exilio, se debe dirigir a otro tipo de lectores, en otra comunidad distinta, lo que deja al escritor en una especie de callejón sin salida.

Los exilios del escritor paraguayo le han enseñado a sentirse ciudadano del postergado y gran país hispanoamericano... al escribir en castellano, el escritor siente que está sufriendo otra nueva especie de alienación ética, esta vez el exilio lingüístico (ROA BASTOS: 1978, 10).

El artista, más allá de utilizar su arte como instrumento para expresar sentimientos o ideologías por necesidad económica, piensa a qué público se dirige y en cómo llega a él. No debe ser tarea fácil para un artista realizar obras en las que se expresa una identidad paraguaya, como el caso de la utilización del idioma guaraní o “jopara”⁶, encontrándose en un país ajeno al suyo, con otro tipo de escenarios y espectadores, y aun así tener la capacidad

⁶ Traducción del idioma guaraní al español: mezcla, mistura.

de superar las fronteras ideológicas, políticas y raciales. “El exiliado se define como un sujeto desdoblado en el espacio y en el tiempo: físicamente presente en una geografía ajena, y signado por la nostalgia de lo perdido” (FLORES: 2012, 7).

El exilio político a lo largo del siglo XX, según la autora Silvana Flores al analizar la historia del cine latinoamericano, afectó de manera considerable las artes latinoamericanas y las transformó e introdujo en una representación de identidad nacional con abordaje estético político. Lo que ocasiona el exilio es que lo propio sea representado mismo estando uno en otro país (FLORES: 2012, 3-7).

Como ya lo mencionaba, varios de los artistas citados anteriormente fueron promotores y difusores de la cultura popular paraguaya en los centros y asociaciones de paraguayos en la capital porteña. Es interesante entender de qué manera se llevó a cabo el proceso de construcción identitaria dentro de esos centros y cómo se fue formando una relación con los ciudadanos argentinos. Para ello, coloco como ejemplo a dos de las obras del compositor Demetrio Ortiz realizadas en Buenos Aires, y realizo una traducción de las letras del idioma guaraní al español y luego procedo al análisis de las mismas y del contexto en el cual se presentan las obras. *Anivéna Karaikuéra*⁷ es una obra teatral de Demetrio Ortiz, en la que se canta a los poderosos para que detengan sus abusos sobre los campesinos. Y proclama: “Basta, señores. Necesitamos paz”. Ésta obra fue estrenada en 1954 en el teatro Politeama de Buenos Aires.⁸

⁷ Traducción del guaraní al español: basta, señores.

⁸ ORTÍZ, Demetrio. *Anivéna Karaikuéra*. Disponible en: <http://www.portalguarani.com/1116_demetrio_ortiz/10682_anivena_karaikuera__poesia_en_guarani_de_demetrio_ortiz.html> Acceso en: 10 de mayo de 2019.

Anivéna karaikuéra

Anivéna karaikuéra/ Tendota ramo peikóva/ Peheja mboriahu roga/
Mba'embyasy oñuä.

Sy mimíve jahecháva/ tesaýpe ojovahéirö / imembyrymire pejahéirö/ há
pende pemopu'ä.

Oime ave ohejáva/ hambireko ta'yrami/ tetä ambuépe omano/ ohekávo
piro'y/ mamópa oiméne tory/ oiva'ekue iñe'áme/ ko'ága oiko tindyhápe/
ñaimo'ä tyre'y mi.

Peë pe tata apoha/ há ore ipype rokái/ há upéi ñande Paraguái/ jaiko
ñambyasyjoa/ ndaiporichéne po'a/ peicha mante jahárö / jaikóne pukahárö/
há upéi tembiguái.

Mbovýpeko oho porä/ tetä ambuére oikóva/ hetámime ndaikatúiva/ ojere vy'a
reka/ techaga'u iñaröva/ chéicha avei oikóva/ hogamíre imandu'a.

Anivéna karaikuéra/ pehayhúro ñane retä/ pejapo ñoraitöta/ ha “partido”
pembohéra/ chakeko ñanembovy/ ñañohe ñande ruguy/ joayhúpe
jaikorângue/ maymáva oñondive.

Néina Ñandejára/ ha tupäsy ka'akupe/ toguahë pete'ára/ rojoayhýicha tojajái/
ñande poyvi yvate/ há iguýpe maymavaite/ ¡Ñambovíva Paraguái!

Traducción

¡Basta, señores!

Basta, señores/ que son jefes/ dejen las casas de los pobres/ donde el lamento
abraza/ todas las madres que vemos/ con lágrimas en los ojos/ cuando
lastiman a sus hijos/ y levantan sus manos.

Hay quienes dejaron/ esposas con hijos pequeños/ que huyeron a otras patrias/
buscando tranquilidad/ donde estará la alegría/ que había en el corazón/ ahora
se vive entre lágrimas/ como si fuéramos huérfanos.

Ustedes son los que producen el fuego/ nosotros nos quemamos/ y después
nuestro Paraguay/ vivimos lamentándonos/ no habrá felicidad/ si así
continuamos/ seremos el hazme reír/ y después esclavos.

A cuántos le va bien/ los que viven en otros lugares/ muchos que no pueden/
volver por buscar la felicidad/ se extraña demasiado/ que como yo también
viven/ recordando su hogar.

Basta, señores/ si aman nuestra patria, / crean peleas/ y le dan nombre de
“partido” / además de ser pocos/ derramamos nuestra sangre/ en vez de vivir
en fraternidad/ todos unidos.

Por favor Dios/ y la virgen de Caacupé/ que llegué un día/ que nos amemos
todos/ que brille como el sol/ nuestra bandera arriba/ y abajo todos juntos/
gritando ¡Viva Paraguay!

Por otra parte, la canción “Ahejava ‘ekue”, que significa “La que dejé”, es una polca de autoría de Modesto Pérez Campo y letra de Demetrio Ortiz. Ésta música nace por petición de un joven campesino paraguayo expulsado del país por cuestiones políticas, quien se vio obligado a abandonar el campo en el que vivía y, dejándolo todo, paso a vivir en Buenos Aires sin ni siquiera conocer la capital de su propio país. Dicho joven entabló una conversación en guaraní con el músico al que le hizo una promesa; si el músico escribía unas palabras para su prometida con quién estaba por contraer nupcias y tuvo que abandonar en su ciudad, él pagaría ese favor de alguna manera (ÁLVAREZ: 2009).

Ahejava ‘ekue. “La que dejé”

Amoite che retã porãme/ ñu hovy porã rembeýpe/ guyra ñe’ ë hetahápe/ oime
la che mborayhu/ opytava ‘ekue toryetépe/ che ju jevy ra ‘arövo/ che sy ndive
oñomirüvo/ upépe ahejava ‘ekue/.

Hesativa ykua yvu/ arroyiyo chugui reikóva nde syrýpe rembojeréva/ che
roga kapiími / erúna pe nde syrýpe / ko mombyry aimehápe/ upe che
mborayhu jára/ jeýnte tahechami.

Mba’ éicha nga’ u oguahë ra’ e/ la nemborayhu cherendapeve/ anive haguã
ajepy’ apy/ che añomi rei ko’ ä mombyry.

Traducción

Allá en mi patria linda/ al borde de un bello campo verde/ donde abundan los cantos de los pájaros/ se encuentra mi amor/ que se había quedado tan feliz/ en espera de mi regreso/ en compañía de mi madre/ que allí la había dejado. Transparente manantial/ que termina en un arroyito/ que con sus aguas rodea/ mi casa de paja/ trae en tus corrientes/ acá lejos donde estoy/ a la dueña de mi corazón/ para volverla a ver. Anhelo que llegue/ tu amor hasta mí/ para no volver a preocuparme/ aquí solo tan lejos.

En estas obras se exponen ideologías, creencias, dolor, nostalgia, etc., sentimientos que afectaban a las personas por tener que huir del país sin saber si podrían volver a causa de un partido político que los perseguía. Presenta la realidad de un período donde la sangre de muchos paraguayos fue derramada, y otros corrían para salvar sus vidas. También menciona sobre la creencia de un Dios y la Virgen de Caacupé, quienes forman parte de una tradición dentro de la cultura paraguaya.

El hecho de que estas dos obras estén escritas en guaraní y hayan sido compuestas en la ciudad de Buenos Aires, donde fueron presentadas en locales como el Teatro Politeama y otros centros, da una idea de que el exilio no fue impedimento para poder exponer su cultura y su posición política. E incluso, existió un relacionamiento cercano con los porteños, ya que en los centros de casa paraguaya y otros se enseñaban el guaraní, y músicas paraguayas a argentinos. Según estadísticas, la colectividad paraguaya se encuentra en el tercer lugar de mayor presencia en Argentina. Existen calles, plazas y monumentos en Buenos Aires con nombres que representan al Paraguay.⁹

⁹ BIBLIOTECA VIRTUAL UNIVERSAL. Paraguaya. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2010.

Consideraciones finales

El exilio transforma a las personas, ya que al encontrarse lejos de su tierra, de sus costumbres y tradiciones, perciben que todas esas características autóctonas de su país las tienen incorporadas dentro de sí mismas, y en su día a día las logran apreciar, valorar y cuidar aún más que cuando estaban en su nación. En el caso de varios artistas, utilizaron su arte para canalizar todos los sentimientos encontrados, nostalgias, dolor, tristeza, etc. En las obras analizadas anteriormente es posible identificar cómo en el momento compositivo el autor utiliza recursos, ya sea la imaginación, los recuerdos, la evocación a los paisajes, expresando su posición e inclinación política y la determinación en sus ideales. El hecho de que dos de las obras presentadas se encuentren escritas en el idioma guaraní, demuestra que el autor poseía una identidad propia; mismo encontrándose exiliado se afirmaba en su condición de paraguayo, en sus costumbres y tradiciones, empleaba su arte como una herramienta de comunicación y difusión de su cultura.

En mi reflexión, surgen la música, la lengua, la evocación de paisajes, prácticas, el compartir y relatar historias, etc como de vital importancia para la formación de una comunidad imaginada, ya que aun encontrándose lejos de su país natal esos artistas, y tantos otros paraguayos podían sentirse como en casa, al compartir sus mismas tradiciones y hasta hablar el mismo idioma. -Así como lo expresa el escritor Augusto Roa Bastos: viviendo en una “realidad irreal” (ROA BASTOS: 1978, 9).

Muchas de las personas exiliadas, sólo sabían hablar en el idioma guaraní; lo que dificultaba aún más su estada en un país ajeno.

En el recuento de las formas de exilio del escritor paraguayo (proscripción interior, relegamiento externo, despojamiento de la vida no vivida, enajenación de la obra no hecha, segregación de su realidad, incomunicación con su propio público nacional, desconexión e incomunicación con el pueblo de la diáspora, autocensura y exilio en su propia interioridad) debe sumarse finalmente el exilio ling stico (ROA BASTOS: 1978, 9).

Los centros y asociaciones de paraguayos en Buenos Aires, por mucho tiempo, sirvieron como refugio y epicentro de esa comunidad imaginada paraguaya, ya que estaban libres en su capacidad de expresión y con tolerancia respaldada por el gobierno argentino. Sin embargo, con el Golpe de Estado en Argentina ocurrido en 1976, se dio por terminada dicha tolerancia. Además, las fuerzas armadas argentinas apoyaron a las presiones realizadas a los que militaban por la oposición. También formaron parte del Operativo Cóndor, que tenía como objetivo secuestrar a los exiliados y trasladarlos al Paraguay (WELBACH: 2012, 1-2).

La autora Evelin Welbach expresa que el exilio expone a las personas a una situación tal de vulnerabilidad que “la memoria se encuentra bloqueada, por el miedo a la represión misma, por la conciencia de la derrota política o bien por las secuelas de las experiencias traumáticas” (WELBACH: 2012, 15). Mismo que esa idea de comunidad imaginada; ese tiempo homogéneo, vacío y paralelo (a través de los diarios y otros medios de comunicación), experimentado por los paraguayos residentes en Buenos Aires, haya sido una especie de escape de la realidad tan cruel y dolorosa, no pudo ocultar las terribles secuelas y traumas que el exilio ocasionó.

Elisa Mercedes Lezcano Verón, de nacionalidad paraguaya. Licenciada en Música con énfasis en prácticas interpretativas y Máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Federal de Integración Latinoamericana en la ciudad de Foz de Iguazú-Brasil. Actualmente se desempeña como docente y extensionista en la Universidad Nacional de Pilar-Py y en la Universidad Nacional de Villarrica del Espíritu Santo-Py.

Referencias bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1993.

BIBLIOTECA VIRTUAL UNIVERSAL. Paraguaya. Buenos Aires-Argentina: Editorial del Cardo, 2010.

CHARTEERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI Editores, 2008.

FLECHA, Víctor. *La Guerra Civil de 1947: Ñorairô paraguigua apytêpe 1947-pe*. 2011. Disponible en: <<http://www.cultura.gov.py/2011/05/la-guerra-civil-de-1947/>>. Acceso en: 19 de febrero de 2018.

FLORES, Silvana. “Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política”. *Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, Universidad Nacional de la Plata, pág. 1-15, septiembre 2012.

GÓMEZ FLORENTÍN, Carlos. *La Guerra Civil de 1947*. Paraguay: El Lector, 2013. Disponible en: <http://www.portalguarani.com/1266_carlos_gomez_florentin/20340_la_guerra_civil_de_1947_2013__por_carlos_gomez_florentin.html> Acceso en: 4 de enero de 2017.

ORQUERA, Fabiola. “Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 27, n. 1, 2016, p. 22.

ROA BASTOS, Augusto. Los exilios del escritor en Paraguay. Disponible en: <<https://www.nodalcultura.am/2017/06/los-exilios-del-escritor-en-el-paraguay/>>. Acceso: 10 de mayo de 2019.

SHARGORODSKY, Héctor. “Una mirada sobre el intercambio cultural entre Argentina y Paraguay”. *Cuadernos de gestión y políticas culturales*, n. 1, 2012, p. 62. Disponible en:

<<http://www.gestioncultural.org/ficheros/Schargorodsky.pdf>>. Acceso en: 24 de febrero de 2018.

SZARÁN, Luis. *Diccionario de la música paraguaya*. Asunción: Ed. Szarán la gráfica, 1999.

UCHOA P. da Silva, Graziano; PENNA FILHO, Pio. *A ditadura Paraguaia: os movimentos 14 de Mayo e FULNA e a insurgência contra a repressão de Stroessner (1954-1961)*. Fortaleza: ANPUH- XXV Simpósio Nacional de História, 2009. Disponible en: <https://www.academia.edu/30040133/A_ditadura_Paraguaia_os_movimentos_14_de_Mayo_e_FULNA_e_a_insurg%C3%Aancia_contra_a_repress%C3%A3o_de_Stroessner_1954-1961>. Acceso: 10 de mayo de 2019.

WELBACH, Evelin. “El Paraguay exiliado: Memorias de la resistencia 1970-1989”. *Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, Universidad Nacional de la Plata, pp.1-20, septiembre 2012. Disponible en: <<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/WELBACH.pdf>>. Acceso: 10 de mayo de 2019.

**A cada moda, uma
história: as
primeiras modas de
viola gravadas**

Juliana Pérez González

Pesquisadora independente

**A cada moda, uma história:
as primeiras modas de
viola gravadas¹**

Juliana Pérez González

Pesquisadora independente
julianabe@gmail.com

Resumo: ao longo do século XX, a moda de viola caracterizou-se por seu caráter narrativo. Diversos autores têm buscado em seus textos a “visão de mundo” dos habitantes rurais da Paulistânia, assinalando algumas reiterações temáticas no repertório. Postula-se, basicamente, que a maioria das modas de viola retratam a resistência da cultura caipira à modernização ou a saudade pelo universo rural. Este artigo é crítico dessas premissas. Ao analisar algumas das primeiras modas de viola gravadas em 1929 e seu contexto coloca-se em dúvida que suas narrações fossem reflexo do pensamento caipira. Parece que, ao invés, os textos das modas de viola comercializadas pelas gravadoras internacionais estavam alinhados com o discurso hegemônico do paulistismo ou consistiam em narrações jocosas herdeiras do lugar outorgado ao caipira pelo teatro musicado precedente. O caso da moda de viola revela, uma vez mais, a importância de reconstruir o contexto histórico da produção fonográfica ao pretender utilizar o texto da canção como documento histórico.

Palavras-chave: moda de viola; fonografia; caipira; história; São Paulo.

¹ Agradeço ao musicólogo Saulo S. Alves Dias pela leitura da versão preliminar deste escrito. Agradeço também ao linguista Antônio Fernandes Góes Neto pela revisão das transcrições da variante caipira do português. Este trabalho faz parte da minha tese de doutorado em História defendida em 2018 na FFLCH-USP (Bolsa da Fapesp).

Introdução

Em 1929, o *Diário nacional* publicou uma reportagem sobre a visita realizada ao periódico paulista pelo escritor e humorista Cornélio Pires e seu grupo de músicos caipiras. Pires tornara-se famoso nos palcos de São Paulo por realizar conferência sobre “assuntos caipiras”, acompanhado eventualmente por “genuínos” músicos do interior. Segundo a notícia de 1929, os músicos de Pires executaram diversas obras de seu repertório no escritório do Diário, e o jornal reproduz, na edição do dia seguinte, o texto de uma delas – a “pitoresca” “Modinha da revolução” – para ilustrar o trabalho dos artistas. Poucos meses mais tarde, essa mesma peça foi gravada em disco de 78 rotações pela gravadora Columbia, no disco número 20.013 e relançada logo no disco 20.050. O intérprete da gravação foi Arlindo Santana, músico de Piracicaba mencionado na reportagem do *Diário nacional* e famoso nos espetáculos de Pires por imitar com apitos cantos de aves. A “Moda da revolução”, lançada no mercado fonográfico em dezembro de 1929, foi uma das primeiras modas de viola gravadas em circular comercialmente.

O texto da “pitoresca” música fazia referência à revolta paulista de 1924. Vale apontar que as duas últimas estrofes publicadas no jornal não couberam nos 3 minutos de duração do disco, assinalando já uma primeira adequação da música caipira ao formato fonográfico. Contudo, a música dava uma ideia sobre seu posicionamento político desde a primeira estrofe, que – como veremos – era compartilhado pelo *Diário Nacional*. O texto publicado no jornal foi o seguinte:²

A revolta de S. Paulo
Para mim não foi bem bão
Pelas notícias que corre
Revoltoso tem razão
Elles quer ver se se livrar

² O leitor pode escutar a gravação de 1929 no seguinte link e comparar as duas versões. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=sID0Q_J5sqg>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Essa nossa situação
Se os revoltoso ganhar
Eu pulo e rolo no chão

Quando cheguei em S. Paulo,
Que cortou meu coração,
Vi a bandeira de guerra
Lá na torre da estação.
Se encontrava gente morta
P’lo meio dos quarteirão.
Dava pena e dava dó,
Era só da judiação.

Na hora que nois chegemo
Seguiram os batalhão
Sahi por baixo de bala
Sem ter alliviação
Fiquei treis dias deitado
Sem alevantar do chão
Era só bala que passava
Roncava que nem trovão

Zidoro se arretirou-se
Lá pro centro do sertão.
Potyguara acompanhou
Prá fazer a traição.
Zidoro mandou um presente
Que foi feito por sua mão
Escangaiô com o Potyguara
Se acabou-se o valentão

Tinha o quarenta e dois
Que atirava noite e dia.
Cada tiro que elle dava
Os mineiro só cahia.
E tinha a matralhadora
Escangalhava quanto havia.
Os bahiano c'os mineiro
C'os paulista não podia

Quando chegou os marinheiro
Combateram de aporfia
Os que era mais ladino
Mais depressa elle fugia.
O quar tinha mais corage
Vinha na frente e morria.
Os pobre morria innocente
Deixava sua famia.

Potyguara o generá
Home de tanta fiança
Elle entrou em S. Paulo.
Foi só p'ra fazer vingança.
Matou muitas mulheres
E também muitas crianças.
Marvadeza que elle feiz
Só serviu de atrapaiança.³

Interessa ressaltar que o caráter narrativo da moda de viola, característica do gênero no contexto tradicional, manteve-se na fonografia.

³ CANTADORES e violeiros paulistas. *Diario Nacional*, 9 mar. 1929, p. 12.

Segundo Mário de Andrade, a moda era, basicamente, uma poesia cantada: “No conceito popular caipira [ela narrava] um caso qualquer mais ou menos sensacional, ou um fenômeno importante da vida quotidiana, historiando”.⁴ O musicólogo complementou o verbete referente à moda de seu *Dicionário musical brasileiro*, esclarecendo que “[...] é bem raro que um cantor caipira legítimo cante como sendo uma moda uma série de quadras soltas”.⁵ Por sua vez, Sorocabinha (Olegário de Godoy), um dos músicos caipiras que gravou os primeiros discos, enfatizou, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), realizado décadas mais tarde, que as modas de viola sempre contavam uma história.⁶

Ao que tudo indica, o núcleo da moda é o desenvolvimento da história contada.⁷ De fato, a mesma estrutura musical outorga liberdades ao cantor para desenvolver cada narração de modo particular. A forma musical consiste essencialmente na alternância de partes instrumentais e vocais, com melodias repetidas quantas vezes o desenvolvimento da história indique. Conforme Faustino e Garcia, as modas de viola gravadas apresentam certas partes fixas e outras opcionais, todas elas organizadas em uma estrutura de introdução, corpo e finalização.⁸ É provável que as modas mais tradicionais iniciassem, basicamente, com uma parte instrumental e uma estrofe que anunciava o assunto a ser relatado, chamado de “alto da moda” em algumas regiões, e em outras, de “levante”. Logo, a narração desenvolvia-se em estrofes que

⁴ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB, EDUSP, 1989, pp. 342-343. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni.

⁵ *Ibidem*.

⁶ GODÓI, Olegário José de. “Depoimento do músico Sorocabinha”. São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 6 ago. 1981. Entrevistadores José Ramos Tinhorão, *et alli*. Ideia também proposta por GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 272.

⁷ Ao que parece, o termo usado no começo do século XX para nomear o gênero cantado era “moda”, mas, em 1929, a fonografia criou o epíteto “moda de viola” e o usou para suas gravações. Ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. Tese de Doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018, pp. 308-316.

⁸ FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola”. *Debates*, n. 16, jun. 2016, pp. 63-89.

alternavam com o “recortado” da viola. Ao final da narração, podia-se cantar uma estrofe diferente para anunciar que o desenlace estava próximo, chamada de “volta” ou “baixão”. E, por último, a moda de viola se encerrava com uma estrofe e um recortado (ver Tabela 1). As estrofes, por sua vez, estavam constituídas por quatro versos, chamadas de “quadra”,⁹ embora existissem também modas “dobradas”, com oito versos, e modas de “quadra e meia”, com seis versos.¹⁰

ESTRUTURA TRADICIONAL		
<i>Instrumental</i>	“Ponteados”	Introdução
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
<i>Vocal</i>	“Alto da moda” / “levante”	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	Corpo
<i>Vocal</i>	Estrofe	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
<i>Vocal</i>	Estrofe	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
	...	
<i>Vocal</i>	“Volta” / “baixão”	Finalização
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	
<i>Vocal</i>	Estrofe	
<i>Instrumental</i>	“Recortado”	

Tabela 1 – Estrutura da moda de viola baseada no artigo de Jean Carlo Faustino e Rafael Marin da Silva Garcia, de 2016

⁹ ANDRADE, Mário. *Op. cit.*, p. 342. Segundo o autor, a construção em quatro versos distinguia a moda de viola do romance, gênero também narrativo do Nordeste, comumente cantado em estrofes de seis e dez versos

¹⁰ AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. [1948] São Paulo: Hucitec/INL, 1982, p. 77.

Tudo indica que o caráter narrativo – e, muitas vezes, detalhado – das modas de viola levou estudiosos da cultura caipira a compreenderem tais textos como indícios do pensamento ou visão de mundo de seus intérpretes. No caso das gravações mais antigas, o fato de serem interpretadas por músicos provenientes do interior, somado à propaganda da época que vendia seus discos como música folclórica e regional (Ilustração 1), fez com que essas modas de viola fossem envolvidas por um halo de “legitimidade” e entrassem na literatura do universo caipira como indícios do pensamento desse grupo social.¹¹ Aprofundaremos o contexto histórico da produção de algumas delas, visando alertar para certas particularidades que incidiram em seus discursos.




**O FOLKLORE
BRASILEIRO**
 EM DISCOS
COLUMBIA

**O RISO TRAZ SAUDE, E
 TODO LAR PRECISA DE ALEGRIA**

Se V. S. não tem ainda a colleção completa dos discos feitos pelo grande humorista Cornelio Pires, suggerimos que V. S. faça uma visita ao negociante COLUMBIA mais proximo e complete a sua colleção.

Nos seus discos COLUMBIA, Cornelio Pires interpreta o folklore brasileiro e conta historias e anedotas tão interessantes e engraçadas que certamente lhe darão horas de prazer e bom humor. V. S. poderá ouvi-lo á hora que desejar e quantas vezes quiser pois estão gravadas "Como a propria vida", e tão natural que se tem a illusão de que o Cornelio está presente em pessoa.

O incommodo chiado que é tão commum em discos, está eliminado do disco COLUMBIA.

Deixe Cornelio Pires divertir V. S. com os seguintes discos:

20000 B	Entre Italiano e Allemão	20003 B	Cousas de Caipiras
	Anedotas Norte-Americanas		Baptizado de Sapinho
20001 B	Astucia de Negro Velho	20004 B	Desafio entre Caipiras
	Rebatidas de Caipiras		Verdadeiro samba paulista
20002 B	Simplicidades de Caipira	20005 B	Anedotas caipiras
	Numa escola sertaneja		Dansas Regionaes Paulistas
			— "Canna Verde".

Ilustração 1 – Detalhe de anúncio discos Columbia.

Diário nacional, 7 jul. 1929, p. 3

¹¹ Por exemplo, FERREIRA, Elton Bruno. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. 2013. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, História, 2013.

No triângulo central de São Paulo

A Columbia reservou a série de discos número 20.000 para Cornélio Pires e seus músicos caipiras.¹² A série foi composta por 53 discos lançados durante pouco mais de um ano, entre abril de 1929 e outubro de 1930. Ela foi dividida em subséries e seus discos eram vendidos como “folclórico”, “regional” e “humorístico”. As gravações pertencentes à subsérie folclórica, por exemplo, eram registros de gêneros como cateretê, cururu, desafio, samba, etc. A subsérie humorística correspondia a “causos” narrados por Cornélio Pires e pelo “ator Arruda” imitando a fala caipira e de imigrantes como italianos, turcos, alemães e espanhóis. A subsérie regional, por sua vez, foi composta, em sua maioria, por modas de viola. De fato, dentre as 52 gravações lançadas na série 20.000, mais da metade é composta por modas de viola.

Apesar do halo de legitimidade outorgado às gravações caipiras de 1929, elas já eram uma seleção não casual de gêneros de origem rural. Como apontado por Alberto T. Ikeda, tal seleção foi realizada em um processo de raiz histórica, relacionado particularmente à indústria fonográfica e à história cultural da cidade de São Paulo.¹³ Interessa apontar, particularmente, que o repertório interpretado pela “turma caipira de Cornélio Pires” foi escolhido com critérios distantes do resgate de uma cultura musical valiosa em si mesma, como revela a escolha realizada pelo *Diário Nacional* e pela Columbia da “Moda da revolução”, anteriormente citada. Basicamente, essa música estava em sintonia com circunstâncias históricas específicas, tais como a situação da fonografia brasileira e a política do país no final dos anos 1920.

Por um lado, em 1929, Columbia, Victor e Odeon, três das maiores gravadoras internacionais, chegaram ao Brasil, território comercial até então

¹² Vale salientar que a coleção incluiu, eventualmente, músicos urbanos, como Paraguassu, interpretando gêneros mais comuns nos espaços urbanos de entretenimentos, como choros, valsas e marchas.

¹³ IKEDA, Alberto Tsuyoshi. “Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica.” In: SETUBAL, Maria Alice (ed.). *Terra paulista: história, arte e costumes*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004, pp. 141-167.

dominado pela Odeon, que era representada por Frederico Figner no Rio de Janeiro. A Columbia e a Victor abriram fábricas e estúdios no centro de São Paulo, e a Brunswick, no Rio de Janeiro, inaugurando nova fase da fonografia nacional. As duas primeiras gravadoras enxergaram no mercado paulista uma praça importante, pois, além do crescimento da cidade, a Odeon não tinha atendido à diversidade cultural de São Paulo e seus gostos musicais nas décadas anteriores.¹⁴

A Columbia e a Victor adequaram-se, inicialmente, ao mercado paulista e ao projeto nacionalista do Estado. Além de anunciar seus discos como “indústria brasileira”, as gravadoras incluíram majoritariamente músicos paulistas em seus primeiros catálogos. Com isso, a Columbia estabeleceu parceria com Cornélio Pires, reconhecido, à época, como especialista no folclore do Estado. A inclusão de Pires e do repertório caipira no cast da empresa não somente era um gesto de reconhecimento da cultura musical paulista, como também um mecanismo sutil para ocultar a origem estrangeira da gravadora internacional. Nesse sentido, é importante considerar que o sucesso dos empreendimentos estrangeiros em São Paulo era um assunto sensível para as elites tradicionais nos anos 1920. O slogan “assimilamos ou seremos assimilados”, empregado na época, ilustra o impasse que sentia a oligarquia fazendeira paulista frente ao crescimento econômico dos imigrantes, sobretudo os italianos.¹⁵

Por outro lado, tudo indica que as temáticas das modas de viola gravadas pelos músicos de Pires foram mediadas pelo ideário do Partido Democrático de São Paulo (PD), recentemente fundado. Vale lembrar que o *Diário Nacional* foi inaugurado como instrumento ideológico do novo partido. Nessa esteira, entre seus fundadores esteve Amadeu Amaral, primo de Pires. Adicionalmente, o próprio Pires filiou-se ao PD em 1927 e, desde

¹⁴ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Op. cit.*, pp. 177-191.

¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 245-246; SALIBA, Elias Thomé. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana.”. In: PORTA, Paula (ed.). *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 555-588.

então, o *Diário Nacional* publicou discursos políticos assinados por ele em apoio ao partido.¹⁶ Graças à atividade política explícita de Cornélio Pires, observa-se que as modas de viola gravadas por seus músicos coincidiam com as suas posturas político-ideológicas e as de seus partidários.¹⁷ O *Diário nacional*, por exemplo, tinha mostrado posição favorável aos revolucionários de 1924, muito próxima da simpatia com que a “Moda da revolução” narrou os fatos.

Assuntos políticos eram recorrentes nas primeiras modas de viola gravadas. Sua difusão pelos alto-falantes parecia insinuar que as causas defendidas pelo PD tinham apoio popular. Contudo, o repertório com esse teor, produzido pelas gravadoras internacionais, não refletia necessariamente a opinião popular, mas sim os interesses de um grupo político particular. Tal particularidade exige cautela ao atribuir diretamente o conteúdo textual das modas de viola à opinião do caipira.

Como é sabido, nas eleições presidências de 1930, o PD apostou na Aliança Liberal encabeçada por Getúlio Vargas. Um mês antes das eleições, a Columbia lançou a moda de viola “Situação encrencada”, dando como feliz ganhador o candidato da Aliança Liberal.¹⁸ Os versos expressavam esperança no processo eleitoral à vista. Esperava-se acabar com “o grande barulhão” causado pelo apoio outorgado a Júlio Prestes pelo então presidente Washington Luiz, quebrando os acordos da chamada política do “café com leite”. Nas palavras da moda gravada:

¹⁶ Ver pronunciamentos políticos em: CORNELIO Pires em Itanhaem. *Diário Nacional*, 9 out. 1927, p. 4.

PIRES, Cornélio. “Paulistas e mineiros”. *Diário Nacional*, 5 mar. 1931, p. 3; “Appelo aos mineiros”. *Diário Nacional*, 14 jul. 1932, p. 2.

¹⁷ Lays Correa apontou também a importância da postura política de Cornélio Pires em sua obra, relacionando apartados literários e fonográficos com seu engajamento. Ver: CORRÊA, Lays Matias Mazoti. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Ciências Sociais, Marília, 2017, pp. 118-124.

¹⁸ “Situação encrencada” (moda de viola). Cornélio Pires e Caipirada Barretense. Disco Columbia, n. 20021-A, matriz 380571, lançamento fev. 1930. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=bLYhRZMFDII>

SITUAÇÃO ENCRENCADA

Tomara que chega logo	Desta revorta passada
O tempo das eleição	Ninguém pode tê saude
Para ver sem assim acaba	Se eu fosse democrata
Esse grande barulião	Não queria governar
Júlio Preste, Antônio Carlo	Por ele sê o curpado
Muito dano tão causando	Na revolução passada
Já tem muita gente pobre	Se fô como o povo fala
Que até fome tá passando (bis)	É que a crise tá danada (bis)
Já que pra os fazendêro	Váia a minha senhora
Assim que o governo qué	Tem dó desse pessoar
tamos todos sem carrêra	Se o café não sucedê
Com a baixa do café	Operário passa mar
Acabou o movimento	Fazendêro tôdo pronto
Até lá pra o noroeste	Núm é farta de vontade
O povo todo tão gritando	Colônho trabáia todo mês
Que é o curpado é o Júlio Prestes (bis)	Recebe só pra metade (bis)
Quase todo fazendêro	Mais depois na ileição
Andava de Chivriolé	Nós podêmo sê filiz
Já tão andando a cavalo	Deixaram o Getúlio Vargas
Com essa baixa do café	No lugar do Washington Luiz
Aqueles grande banquêro	Por todo lado que eu ando
Cheio da libra esterlina	Os vuótos são tôdo igual
Encostô o carro de um lado	Pelo jeito que se fala
Por farta da gasolina (bis)	Todo mundo é liberar (bis)

Transcrição 1 – “Situação encrencada” (moda de viola).
Cornélio Pires e Caipirada Barretense

Em 1930, o *Diário nacional* publicou os versos em negrito dessa moda de viola num novo artigo sobre o trabalho fonográfico de Pires com a

Caipirada Barretense – seu novo grupo de músicos, integrado pelos caipiras “José Alves de Souza ‘Beijinho’; Benedicto Adão ‘Negrão’ e Pedro Barcellos — Pedro Barcellos sô. Sem pseudonymo”.¹⁹ Curiosamente, tais versos descreviam uma situação preocupante para fazendeiros e banqueiros e não diretamente para a população caipira do Estado. Contudo, o canto dos músicos caipiras, ou seja, a sonoridade das vozes tensas, o uso da variante caipira do português e o canto a duas vozes serviam para criar a ilusão de que o posicionamento político da moda era tão caipira quanto suas particularidades musicais.

Vale lembrar que a população mais pobre não tinha voz própria na rede do poder. Dentro da imensa massa, poucos eram eleitores, pois somente votavam homens maiores de 21 anos que não fossem analfabetos. As eleições eram “uma mera formalidade, exercida [...] para confirmar candidatos escolhidos de antemão pela estreita máquina do partido único, o Partido Republicano Paulista”.²⁰ De certa forma, parece que a população caipira, há tempos, demonstrava consciência de sua exclusão, pois, já no final do século XIX, o assunto das eleições foi abordado por um compositor da região nordeste de São Paulo.

Um dos colaboradores do *Almanach Litterario de São Paulo* enviou, em 1884, uma “bem interessante” trova escutada em uma “festinha de roça”, cinquenta anos antes que a peça da Caipirada Barretense fosse gravada. Segundo o correspondente, o seguinte texto era cantado “a som de viola”, e, nele, seu autor referia-se também ao “tempo da eleição” com ponto de vista diverso, “interessante pelo cunho de verdade”:

Vamo, vamo, minha gente
Stamo em tempo d’eleição
O rico enxerga o pobre,
Dis adeus, apert’ a mão.

¹⁹ T. “Cantadores”. *Diario Nacional*, 19 jan. 1930, p. 7.

²⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.*, pp. 109-110.

Nos prometem bo'estrada
Muita agua – chafariz
E os bobo cá da roça
Acredit'o que elle diz.

(...)
Venha votá comigo,
Qu'eu te dô cavalo bão
E depois que tudo passa
O caipira é bão ladrão.

Inda há caipira bobo
Qu'escuta as oração
E por causa d'isso tudo
Eu não dô meu voto, não.²¹

Outro assunto recorrente nas primeiras modas de viola gravadas era a cotidianidade da população caipira, fosse na capital ou no interior do Estado. Retomando a tradição do teatro musicado, tais assuntos eram tratados com humor, criando corriqueiros contrapontos entre a modernidade da cidade e a tranquilidade da vida rural.²² Quando o cotidiano caipira foi tratado sem recorrer à jocosidade ou à patacoada, utilizou a moral da história para

²¹ GALVÃO, Manoel A. “O tempo de eleição”. *Almanach Litterario de São Paulo*, v. 8, 1884, pp. 105-106.

²² Ver FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017, pp. 130-134; BESSA, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História, Universidade de São Paulo, 2012, pp. 206-235.

“fechar” e, por meio desse artifício, justificar os relatos. Exemplo disso é a moda de viola “Caipira murtado”.²³

Entre as primeiras modas gravadas pela Victor em Piracicaba, Mandy e Sorocabinha retrataram a situação dos caipiras que abandonavam a lavoura para exercer comércio informal nas ruas da capital, chocando-se com a repressão policial. Em “Caipira murtado”, os músicos expuseram o caso de uma personagem que enfrentou as regras do controle do comércio informal, e sem compreender por inteiro sua lógica, preferiu fugir a ser preso.

CAIPIRA MURTADO

Eu larguei de trabaiaá agora eu tô negociando tô comprando, tô vendendo tô vendendo, tô comprando é uma vida mais folgada que agora eu ando gozando lá na praça do mercado quando o dia vem clareando	Eu ainda disse pra ele essa murta eu não pago os meu frango estão gordo os meu frango não tá magro tô vendendo bem barato eu tô dando quase dado é mior me deixe livre pra mim voltá sussegado
Lá no bairro onde eu moro tem um faturão danado eu carrego o meu cargueiro e toco bem carregado de abobrinha e mio verde cambuquira do outro lado quando eu volto da cidade já eu volto endinheirado	Não levou cinco minutos eu vi alumiar o buné eu larguei da discussão pra rua chamei no pé pois que fique com o cargueiro dele faça o que quisé eu perfiro perder tudo que poisá lá no quarté
Eu passei um grande susto um dia deste passado foi com o diabo do fiscal	Eu voltei pra minha casa bem cansado de corrê eu contei lá pra patroa

²³ “Caipira murtado” (moda de viola). Mandy e Sorocabinha. Disco Victor, n. 33238-B, matriz 50087, lançamento dez. 1929. In: SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011. CD anexo.

lá na praça do mercado	o que foi me acontecê
pois ele chegou e me disse	pois ela virou e me disse
esse homem está murtado	eu bem que avisei você
eu disse que não pagava	que fosse tirá licença
já mandou chamar o soldado	pra depois ir lá vendê
	Conheceu papudo

**Transcrição 2 – “Caipira murtado” (moda de viola).
Mandy e Sorocabinha**

A história se encerra depositando a culpa do insucesso no caipira, ao revelar que ele foi avisado pela “patroa (...) que fosse tirá licença”. A gravação da Victor trouxe ao disco a tensão existente entre os caipiras e o sistema político que diminuía cada vez mais os espaços tradicionais de comércio de bens agrícolas em São Paulo.²⁴ A história parece alinhada com o discurso das elites, desfavorável a essa forma de comércio. Na moda, a responsabilidade recai sobre o caipira, e se apagam os interesses de certo grupo econômico mais poderoso de controlar o comércio de alimentos e bens agrícolas. Entre o fiscal (representante do Estado) e o caipira (representante dos maus hábitos do passado), a resolução do conflito recaía sobre a “modernização” do caipira, representada pela “licença pra depois ir lá vendê”. Se ele perdia suas mercadorias e dinheiro, não era pela inconveniência das regulamentações, mas sim por ele ser “papudo” – terminava ensinando a moda de viola.

Cantar a crua realidade do caipira devia incomodar os potenciais compradores de discos. As classes médias estavam acostumadas a rir dos personagens caipiras do teatro ou a escapar para um universo rural idílico em suas representações literárias. Em verdade, a maioria era apática à situação

²⁴ MANZONI, Francis Marcio Alves. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*. 2004. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2004.

dos caipiras e observava com preconceito os traços “antiquados” de seus costumes.

Vozes no bairro do Brás

Separado do centro da cidade pela várzea do Tamanduateí, o Brás, bairro operário de São Paulo, desenvolveu-se no começo do século XX segregado do restante da cidade. Lugar de estabelecimento para imigrantes e brasileiros pobres, o bairro teve um ativo comércio de bens e serviços para seus moradores. Ali, longe dos olhares do triângulo central da cidade, foi inaugurado, em 1931, o selo Arte-fone, pelo italiano Ângelo Gagliardi, empreendimento bem mais modesto que a Columbia e a Victor. Sendo “pequena e isolada”, a Arte-fone parecia interessada em conversar com o público local, gravando e vendendo repertório popular. No entender de Camila Gonçalves, o selo paulistano retratou com maior proximidade a atividade musical da cidade.

Seu diretor artístico, Alberto Marino, “era filho de imigrantes italianos, e foi morador do Brás durante toda sua vida”.²⁵ Não obstante, Marino transitou por vários ambientes musicais da cidade: foi professor de violino no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, travou contato com editoras musicais da cidade e conheceu bem os músicos populares do bairro, figuras com as quais tocava serenatas desde sua juventude. Parece que Marino teve liberdade para incluir ampla variedade de gêneros no catálogo da Arte-fone, plasmando, de forma mais aguçada do que as gravadoras internacionais, o que se escutava nas ruas do Brás no início dos anos 1930.²⁶ As modas de viola estiveram entre esses gêneros e, curiosamente, as poucas gravações conservadas em acervos particulares e públicos revelam ser modas de viola mais próximas da visão de mundo da população pobre. As modas gravadas pela Arte-fone parecem dialogar diretamente com os caipiras e

²⁵ GONÇALVES, Camila Koshiba. *Op. cit.*, p. 179.

²⁶ *Ibidem*, pp. 177-193.

camponeses estrangeiros que buscavam oportunidades de sobrevivência na cidade.

No estúdio da Arte-fone, localizado na rua Hippiá, próximo do antigo hipódromo da Mooca,²⁷ a dupla Laureano e Soares registrou os acontecimentos da Revolução de 1932. Sua moda de viola “Revolta de S. Paulo” inicia-se reproduzindo o discurso de “paulistismo” em voga, mas logo depois exibe certo grau de proximidade entre os fatos narrados e o olhar de quem estava afastado das causas políticas da revolução²⁸.

REVOLTA DE S. PAULO

Quando eu falo de São Paulo	O senhor general Klinger
eu me alegro e tenho orgúio	era o chefe revoltado
este nosso rico Estado	São Paulo fez muita coisa
que se meteu num barúio	que deixô o mundo pasmado
dando grito de revórta	muito capacete de aço
no dia 9 de julho	munição e trem brindado
lutou com infelicidade	Matô Grosso com São Paulo
lutou tanto e foi [inaudível]	Guentô dezenove Estado
[...] bem madrugadinha	Esta revorta tão grande
quando o bataiao marchô	quase que três mês duro
para guarneçê as frontêra	eu sei que muito inocente
do Estado que revoltô	de parte a parte tombou
povo, ixército e policia	revortá não traiz proveito
num tempo só levanto	orfão de viuvá deixô
e ao doutor Pedro Toledo	agora então eu prigunto
aclamaram governador	os ouro pra quem ficou

²⁷ DISCOS Nacionaes. Inauguração da fábrica “Arte-fone” de gravação eléctrica. *O Estado de S. Paulo*, 20 out. 1931, p. 6.

²⁸ “Revolta de S. Paulo” (moda de viola) interpretada por Laureano e Soares. Disco Arte Fone, n. 4121-B, lançamento c. 1932. Acervo: Arquivo do IEB – USP.

Logo começô a luta de irmão contra irmão fizeram tantos discurso formô tanto bataião e os paulistas arvorotado de sangue no coração navio pra que trazem o ôro pra vencê a revolução	Nas escritura sagrada eu creio e tenho razão vai cumprindo a profecia da briga entre os irmão e que onde existiram homem há de haver muita traição pois foi sangue brasileiro que derramou pelo chão.
---	--

Transcrição 3 – “Revolta de S. Paulo” (moda de viola).

Laureano e Soares

Essa moda parece composta do ponto de vista de quem estava mais próximo dos preceitos bíblicos do que dos ideais políticos, como podia acontecer entre os músicos do interior. Sabe-se que os músicos caipiras conheciam bem a literatura religiosa do catolicismo e a utilizavam para alimentar suas criações. Ao que tudo indica, a maioria dos músicos caipiras das gravadoras tinha algum grau de alfabetização.²⁹ João Chiarini notou que músicos do médio Tietê — contemporâneos dos músicos das primeiras gravações — costumavam ler a bíblia e literatura religiosa, como *O mártir do Gólgota* e “história sagrada”.³⁰ Além disso, o viés religioso da conclusão de “Revolta de S. Paulo” é compatível com as festividades religiosas onde a música caipira era executada tradicionalmente – a saber, folia de reis, festa do divino, dança de São Gonçalo, etc.

Outro exemplo das modas de viola gravadas pela Arte-fone é o lado B do disco citado. Nele, o público podia ouvir uma moda de viola que alude a uma das atividades econômicas de grupos subalternos, mas com um tratamento diferente daquele outorgado por Mandy e Sorocabinha na Victor. Afastados do centro de poder, Laureano e Soares trataram o assunto com

²⁹ Eram alfabetizados Sorocabinha, Mandy, Zico Dias e Sebastião Roque como indicam diversas fontes. Ver: GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Op. cit.*, pp. 300-302.

³⁰ CHIARINI, João. “Cururu” *Revista do Arquivo Municipal*, v. 13, n. 115, 1947, pp. 187-198.

maior crueza. Em “Moda dos tecelões”, a dupla descreveu a situação precária das mulheres nas fábricas têxteis e o desajuste que isso trazia às suas famílias.³¹ Do ponto de vista masculino, a dupla apresentou o labirinto fechado em que os empresários colocavam a classe operária.

MODA DOS TECELÕES	
O que eu digo nesta moda pra sustentá sou capáiz a vida do operário Apertá cada vez mais invés de tocá pra frente parece que vai pra trás o suor que os pobre derrama os patrão num satisfais	tem que bancar a ama preta e aguentar c’o berreiro pega a arreclamá dizendo eu devia ficar sorteiro As muiê vem do serviço vêm com a carranca fechada o marido lhe pircunta muiê por que tá zangada
Tecelão desempregado parece que tem caipora corre pra pedir serviço a vê se as coisa milhóra logo ganha esta resposta seu moço pode ir-se embora serviço é só pra’s mulher Pro’s home não tem agora	diz a mulher pro marido eu venho muito cansada a gente trabaia tanto e num ganha quase nada Quando eu fui tocá o tear a lançadeira escapô levei uns tapa na testa e um galo logo sartô
Com as muié trabaiaando a coisa não corre bem já tem quem fica devendo não póde pagá ninguém pra quem cobra já responde só pago no mês que vem do dinhêro recebido	inda por azar o mestre com dois mil réis me murtô por mode de um deifeitinho que no pano me passo A coisa correndo assim não sei como há de ser

³¹ “Moda dos tecelões” (moda de viola) interpretada por Laureano e Soaes. Disco Arte Fone, n. 4121-A, lançamento c. 1932. Acervo: Arquivo do IEB – USP.

não sobrou nenhum vintém	o pobre do operário
	já não pode mais viver
O marido é obrigado	precisa tratar dos fio
ficá em casa o dia intêro	precisa de se comer
precisa cuidá da casa	sem emprego e sem dinheiro
e tem que ser cuzinhêro	isso sim que é padecer

Transcrição 4 – “Moda dos tecelões” (moda de viola).

Laureano e Soares

Instigante, essa moda coloca elementos silenciados por outras peças do gênero: a preferência dos chefes pelo trabalho feminino, menos remunerado; a presença de uma “ama preta” para cuidar dos filhos, mesmo nas famílias de menores recursos; conflitos entre os papéis femininos e masculinos no lar; muitas que descontavam do empregado as eventuais perdas da produção, entre outros.

Consideração final

Em princípio, as modas de viola gravadas nos selos internacionais pareciam estar mais próximas dos discursos das elites políticas e das diretrizes do entretenimento urbano do que da visão de mundo dos caipiras. Fora do controle exercido pelas gravadoras internacionais, talvez os músicos abordassem o gênero com maior liberdade. Índícios dessa característica podem ser constatados nas modas de violas gravadas pela Arte-fone, cujos textos se mostram preocupados com outras arestas desse universo.

Se é verdade que toda criação artística possa ser considerada “filha do mundo” e um mundo em si própria, como propôs Antonio Candido, nem sempre esse mundo aparece na superfície da obra. Como o crítico adverte, devemos “procurar indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado,

para dar nascimento ao outro mundo”.³² Entendendo as primeiras modas de viola gravadas como produtos de relações artísticas e empresariais, é importante sermos cautelosos ao atribuir diretamente à população caipira o conteúdo de seus textos.

Juliana Pérez González é historiadora formada na Universidade Nacional da Colômbia (sede Bogotá), na ênfase História da Música. Mestre e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Autora do livro *Las historias de la música en Hispanoamérica* (2010), texto ganhador do concurso “Mejores Trabajos de Grado” (UNal) e 3º lugar no X Premio de Musicología Casa de las Américas. Seu segundo livro, *Da música mecânica à música folclórica. Mário de Andrade e o conceito música popular* (2015), ganhou o Prêmio História Social (USP) e 2ª menção no Prêmio Silvio Romero (IPHAN).

³² CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, jul. 1991, p. 111.

Referências bibliográficas

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. [1948] São Paulo: Hucitec/INL, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB, EDUSP, 1989. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História, Universidade de São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 30, jul. 1991, p. 111.

CANTADORES e violeiros paulistas. *Diario Nacional*, 9 mar. 1929, p. 12.

CHIARINI, João. “Cururu” *Revista do Arquivo Municipal*, v. 13, n. 115, 1947, pp. 187-198.

CORNELIO Pires em Itanhaem. *Diario Nacional*, 9 out. 1927, p. 4.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Ciências Sociais, Marília, 2017.

DISCOS Nacionaes. Inauguração da fabrica “Arte-fone” de gravação eléctrica. *O Estado de S. Paulo*, 20 out. 1931, p. 6.

FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola”. *Debates*, n. 16, jun. 2016, pp. 63-89.

FERREIRA, Elton Bruno. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. 2013. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, História, 2013.

FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos. A música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.

GALVÃO, Manoel A. “O tempo de eleição”. *Almanach Litterario de São Paulo*, v. 8, 1884, pp. 105-106.

GODÓI, Olegário José de. “Depoimento do músico Sorocabinha”. São Paulo. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 6 ago. 1981. Entrevistadores José Ramos Tinhorão, *et alli*.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. “Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica.” *In: SETUBAL, Maria Alice (ed.). Terra paulista: história, arte e costumes*. São Paulo: CENPEC Imprensa Oficial, 2004, pp. 141-167.

MANZONI, Francis Marcio Alves. *Os trabalhadores “caipiras” em mercados e feiras-livres: São Paulo (1867-1914)*. 2004. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2004.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. Tese de Doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018

PIRES, Cornélio. “Appelo aos mineiros”. *Diario Nacional*, 14 jul. 1932, p. 2.

_____. “Paulistas e mineiros”. *Diario Nacional*, 5 mar. 1931, p. 3.

SALIBA, Elias Thomé. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana.” *In: PORTA, Paula (ed.). História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, pp. 555-588.

SEVCENKO, Nicolau; SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci Editora, 2011. CD anexo.

T. “Cantadores”. *Diario Nacional*, 19 jan. 1930, p. 7.

**Improvisação vocal
com consciência
intervalar: uma
prática pedagógica
baseada em canções
populares**

Kristoff Silva

Universidade Federal de Minas Gerais

Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares

Kristoff Silva

Universidade Federal de Minas Gerais
kristoffsilva@gmail.com

Resumo: este artigo aborda uma prática pedagógica apresentada dentro da Oficina de Canção Popular, que integrou a programação da II Jornada de Canção Popular da UNILA. O tema é parte de uma pesquisa que tem por objetivo explorar o uso da canção popular como elemento deflagrador das potencialidades criativas. O contexto onde tal pesquisa se desenvolve é o das escolas formais de música, em aulas de musicalização ou percepção musical. As experiências abrangem tanto o nível iniciante, em escola livre, quanto os mais avançados, no nível superior. Os resultados mostram que, mesmo com a diferença de níveis, a natureza particular dessa proposição desafia e estimula os alunos, ao mesmo tempo em que possibilita a assimilação das relações intervalares de maneira mais consistente, além de favorecer o exercício da criatividade.

Palavras-chave: canção popular; percepção musical; canto; improvisação.

Introdução

O uso da voz em sala como recurso de aprendizagem sempre esteve presente nas aulas de música.¹ A lista de teóricos e de metodologias que privilegiam este uso como recurso pedagógico central tenderia ao interminável, mas não podemos deixar de mencionar nomes como Zoltán Kodály, Villa Lobos e Edgard Willems, cujas obras têm relações diretas com a nossa experiência docente – sobretudo o Método Kodály,² que é a principal referência, adaptado às características da canção popular brasileira, conforme o próprio método prevê. Todavia, o presente trabalho não se restringe apenas a esta adaptação. O que mais interessou dessa referência inicial foi o uso do Dó móvel, bem como o começo pela escala pentatônica e seu desdobramento no modalismo.

Desde que adotei o Dó móvel e passei a dar mais ênfase à presença da canção popular no contexto das aulas de Percepção Musical, a improvisação vocal com consciência intervalar passou a compor “ritualisticamente” meu trabalho. O termo não foi empregado casualmente. De fato, a noção de rito guarda profundas correspondências com o material musical destas improvisações, ou seja, os “modos” e o universo “modal”. O cantar compartilhado em uma roda de pessoas possui atavismos que são imediatamente convocados, ainda que num contexto inesperado: uma disciplina de escola formal de música. Nessas atividades, o caráter circular se manifesta tanto na disposição dos participantes no espaço, quanto na temporalidade que se inaugura. Estamos todos ali, em roda, cantando juntos,

¹ Contudo, vale observar que, em artigo publicado na *Revista da Abem*, Mateiro, Vechi e Egg expõem o resultado de extensa revisão da literatura nas publicações da Abem, constatando que “a maioria das pesquisas não necessariamente destaca o canto como recurso utilizado para o ensino de música. O canto está inserido em meio a práticas diversas, como criação e composição, interações com poesias, atividades lúdicas, improvisação, canto coral, jogos e brincadeiras. Constatou-se uma escassez de trabalhos sobre a prática do canto no ensino fundamental”. Ainda assim, o uso secular da voz como ferramenta de ensino/aprendizagem em música é inegável. Ver: MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortensia; SOUZA, Marisleusa de. “A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012)”. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 33, 2014, pp. 57-76.

² Ao compositor Zoltan Kodály é atribuída erroneamente a criação do método, porém tal tarefa ficou a cargo de seus alunos e seguidores. Sobre o assunto, ver: SALLES, Vicente. “Zoltán Kodály”. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, v. 7, n. 17, jan/abr. 1967.

muitas vezes sobre uma base musical fixa, como se verá a seguir. Sobre esse ponto, uma passagem de Wisnik parece ilustrar a própria experiência que ora compartilho:

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.³

Dentro do universo modal, a escala pentatônica é escolhida como ponto de partida comum para as atividades em sala de aula, tanto as de solmização,⁴ quanto de improvisação vocal. A razão disso surge de sua larga difusão nas músicas do mundo. A pentatônica é “talvez a mais universal entre todas (as escalas), se pensarmos na sua antiguidade e na primazia que desfruta nas músicas dos mais diferentes pontos do planeta”.⁵ Nesse ponto, cabe a observação de que, embora o foco do presente trabalho seja a canção popular, a concepção pedagógica que lhe dá suporte possui um viés sociológico que naturalmente leva à expansão do olhar sobre as músicas de diversas culturas e épocas. Conforme será visto na descrição, algumas vezes partimos de material musical extraído de uma canção e o desenvolvemos até o ponto em que há transposição do seu limite, nos lançando em uma música inesperada, improvisada e de características típicas do “mundo modal”, como descrito em “O som e o sentido”.⁶

Tudo se baseia no canto de pequenas unidades melódicas sobre uma base reiterativa (ou circular). Em contraste com a concepção melódica de um tema com começo, meio e fim, característica da prática tonal, aqui o que se propõe é a sucessão *ad infinitum* dessas unidades sem dirigir a escuta para

³ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 78.

⁴ Solmização é, segundo o Grove Dictionary, o “uso de sílabas em associação com alturas como dispositivo mnemônico para indicar intervalos melódicos”. Tenho praticado com os alunos a solmização de canções populares, e esta atividade é um duplo complementar das improvisações didáticas que são tema deste artigo.

⁵ WISNIK, José Miguel. *Op. cit.*, p. 74.

⁶ *Ibidem*.

uma conclusão. Por serem construídos a partir de uma escala pentatônica, nesses segmentos “cada nota da sucessão pode valer igualmente como passagem, ponte para outra, ou como conclusão”.⁷ Tais segmentos, portanto, formam pequenas unidades de sentido, o que, de certo modo, guarda alguma correspondência com a forma como uma melodia de canção se desenvolve, sobretudo as canções que Tatit (1994, 1997, 2007, 2008) chama de “canções temáticas”. Nelas, é muito comum que a melodia se desenvolva como sucessão de segmentos de poucas notas, efetivamente repetidos ou sofrendo ligeiras alterações, como no exemplo abaixo:



Pai e mãe_ ou - ro de mi - na co - ra - ção_

4
de - se - jo e sin - a tu - do mais pu - ra ro - ti na

Exemplo: “Sina”, Djavan

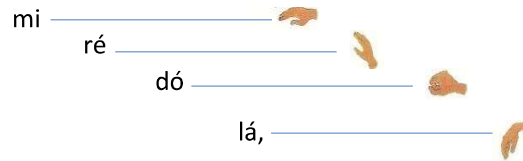
Portanto, a improvisação vocal que praticamos consiste em cantar pequenos segmentos melódicos, dentro de um repertório de notas pré-definido, seguindo padrões rítmicos, como veremos adiante.

Sobre o repertório de alturas

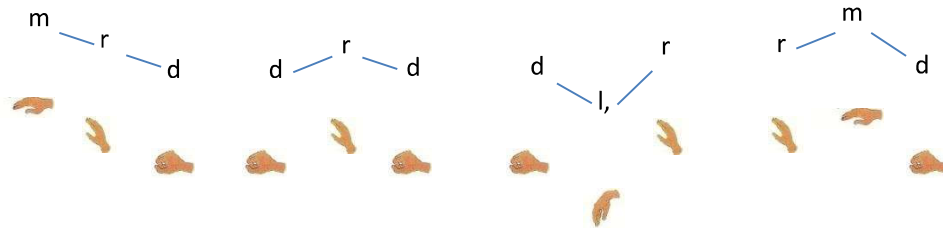
Conforme já foi dito, o ponto de partida é uma escala pentatônica, em qualquer tom. Porém, mais pormenorizadamente, dependendo do estágio de musicalização do grupo que está improvisando, pode-se, dentro da escala pentatônica, escolher uma gama de notas em específico. Isso possibilita a gradação mais fina de dificuldade. Desse modo, para improvisar os segmentos

⁷ *Ibidem*, p. 80.

melódicos, ao invés de trabalhar com a escala como uma linha infinita e de caráter abstrato, seleciona-se um grupo de notas,⁸ por exemplo:



Escolhida essa “gama” de notas, dentro dela improvisações irão acontecer, como demonstrado a seguir:

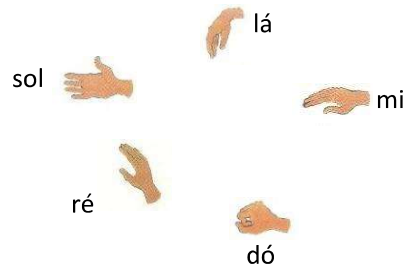


Os gestos relacionados aos nomes de nota correspondem ao manosolfa.⁹ Para quem não conhece, trata-se de um sistema mnemônico que alia sinais manuais às notas musicais, facilitando assim a memorização das relações entre elas. Seu uso é recomendado, ao menos no estágio inicial da improvisação, pelo efeito que a associação exerce sobre a memorização das relações de altura. É importante observar que somente o treino e a familiaridade com o manosolfa podem torná-lo, efetivamente, uma ferramenta. Quando finalmente esta familiaridade acontece, o gesto traz consigo o som. Uma descrição pormenorizada do manosolfa ultrapassa os limites desse artigo, mas uma rápida pesquisa pode suprir as necessidades para aquele que nele deseja se aventurar. Vou me ater aos gestos da escala

⁸ No Método Kodály é comum grafarmos apenas a inicial do nome das notas “naturais” (sem acidentes). Então, nos próximos exemplos, usaremos esse tipo de grafia. O pequeno traço após o “Lá” significa que ele está abaixo do Dó referencial.

⁹ Sobre o manosolfa: no sistema Kodály, existe movimento do antebraço e do braço para cima, conforme as notas vão caminhando para a região mais aguda, e para baixo, quando vão para uma região mais grave. Dessa forma, não só o formato da mão é significativo, mas também a posição dela no espaço. (Fonte: Wikipedia).

pentatônica, dada a sua priorização nos estágios iniciais da improvisação vocal em questão.



Em níveis mais avançados, o repertório de notas pode ser expandido para os hexacordes – pentatônica mais uma nota característica de cada um dos modos mais recorrentes da canção popular brasileira (além do jônio):

dórico: lá - dó - ré - mi - fã - sol

eólio: lá - dó - ré - mi - fã - sol

lídio: dó - ré - mi - fi - sol - lá

mixolídio: dó - ré - mi - sol - lá - ta

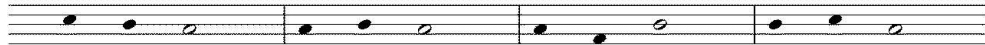
Cada modo sugere usos mais característicos, que as canções expressam.¹⁰

Sobre o ritmo

A prática se inicia com o professor apresentando um modelo rítmico melódico que será seguido pelos alunos, cada um por vez na “roda”. O grau de dificuldade depende, naturalmente, do nível do grupo. Pode-se, em seguida, pedir a um aluno que crie um novo modelo, com grau de dificuldade similar.

¹⁰ Para ver um pouco mais sobre fórmulas melódicas características, sugiro a leitura da dissertação de RIBEIRO, Vicente S. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. 2014. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

Nos estágios iniciais, uma das configurações rítmicas mais usadas é a relação de duração nas proporções “inteiro, inteiro, dobro” (por exemplo, semínima – semínima – mínima *ou* colcheia – colcheia – semínima), abaixo representada de maneira genérica:



Naturalmente, este exemplo descreve apenas uma dentre as várias possibilidades. No entanto, escolhi ilustrar dessa maneira para mostrar uma das versões mais simples e mais experimentadas desse exercício de improvisação. Acredito que todo professor experiente concorde que é muito importante dispor de um recurso facilitador, um degrau acessível a qualquer grupo, para quando tal necessidade se apresente. Parto sempre dessa configuração rítmica, medindo o grau de facilidade com que o grupo atravessa essa proposição inicial. Daí, quando há sinais de que isso é possível, pode-se avançar para configurações rítmicas mais complexas, que vão seguir um caminho de fácil dedução (aumento do número de notas, uso de contratempos, síncofes, etc.).

Ainda sobre ritmo: ao canto, é frequentemente associada a participação ativa do corpo, de diversas maneiras: o próprio *manosolfa*, os *ostinatos* percussivo-corporais e mesmo a dança. Esta participação do corpo está intimamente ligada à questão do ritmo e de como este participa do universo modal. Mais uma vez recorrendo a Wisnik, que desenvolve, em “O som e o sentido”, uma ideia de continuidade entre pulso e tom:

Além da trama rítmico-melódica, uma outra coisa que contribui para converter a ordem melódica em ordem da pulsação: na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si.

Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência.¹¹

Sobre a base

Tais segmentos melódicos são cantados sobre uma base que funciona como pedal. Essa base não é mais que uma amostra de um fonograma, ou seja, uma pequena parte de uma canção. Por isso é importante ter em mente que a atividade acontece sobre um material que tem certo lastro afetivo, pois foi extraído de alguma canção já conhecida pelo grupo, seja por experiência prévia e individual, seja pelo trabalho didático de solmização, feito noutro momento. Tal observação tem como objetivo não perdermos de vista que o valor da canção como objeto de estudo desta pesquisa orienta todas as escolhas.

A extração desse material é feita por meio de qualquer software de edição de áudio. Há, porém, alguns pormenores que devem ser observados. O material servirá de referência não só de pulso, mas de compasso, e, no caso de usar mais de um acorde, também de quadratura. Portanto é preciso selecionar um trecho que atenda a tais pré-requisitos. Normalmente, privilegio amostras com somente um acorde de base, para garantir a escuta de um “centro tonal”, uma referência para afinação e compreensão dos sons em relação a este centro.

Extraída a amostra, ela é colocada para soar em constante reiteração (loop, usando a terminologia conhecida no ambiente da música popular). Esta pode ser considerada uma versão atualizada do monocórdio do modalismo arcaico. Um aspecto interessante do uso dos “loops” é que o professor pode abandonar a função de tocar um pedal (dando a nota referencial) num piano,

¹¹ WISNIK, José Miguel. *Op. cit.*, p. 79.

e participar da roda, “de corpo inteiro”. Isso muda significativamente a dinâmica da prática e torna ágil a passagem de um estágio a outro.

Recapitulando: descrição resumida da prática

- Os alunos são dispostos em roda;
- Um loop de base é colocado para soar, dando referência de um centro tonal, um andamento e uma métrica. A isso tudo se soma a questão da sonoridade, no caso do loop extraído de uma canção trabalhada em sala de aula;
- O professor canta um pequeno segmento, dentro de uma gama que esteja sendo trabalhada, e este pequeno segmento serve de modelo para o próximo na roda. Assim, sucessivamente, cada aluno improvisa uma frase melódica dentro daquele modelo dado. Depois, um aluno pode ser também o criador de um modelo de frase, que será seguido pelos demais.

Algumas reflexões complementares

O emprego de modelos na improvisação de um modo geral é um assunto que não cabe no escopo deste artigo. Mas a improvisação vocal, tal como temos praticado, guarda algumas correspondências com o modo como as canções populares se desenvolvem melodicamente. Parte significativa de nosso cancionário apresenta uma combinação de procedimentos do modalismo e do tonalismo, resultado da mistura de heranças culturais entre nós. Dentre os inúmeros autores que se dedicam ao assunto, destacamos Ermelinda Paz Azevedo, Paulo José de Siqueira Tinè, e Vicente S. Ribeiro.¹² Mesmo os

¹² PAZ, Ermelinda Azevedo. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002; TINÈ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira. Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música área de Concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estilo e recepção. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008; RIBEIRO, Vicente S. *Op. cit.*, 2014.

estudos sobre o canto gregoriano¹³ nos foram muito úteis para a compreensão de algumas características do desenvolvimento melódico modal. Embora o autor mirasse o canto gregoriano, a nosso ver contempla, ainda que parcialmente, características do desenvolvimento melódico em nossas canções: a saber, a hierarquia entre os graus da escala (quantitativamente, força e frequência do emprego de cada grau; qualitativamente, cada grau exerce um papel específico na economia da composição) e o emprego de fórmulas melódicas características.

Por isso, quando improvisamos com base nos modelos, reconstituímos, no microcosmo de nossa atividade, o emprego de fórmulas melódicas que o cancionista usa em larga escala. Em sua dissertação “O modalismo na música popular urbana”, Ribeiro (2014), segundo a sua perspectiva, mostra a presença marcante dos modos: mixolídio, dórico e lídio, especialmente nas canções de matriz nordestina; modos derivados da escala pentatônica, com destaque para as canções de matriz africana; e modos hexacordais, “derivados de modos da escala diatônica e produzidos pela omissão um de seus graus”.¹⁴

Conclusão

Portanto, nessas improvisações vocais não são construídas melodias extensas, desenvolvidas linearmente por um indivíduo. Trata-se, conforme dito acima, de uma prática vocal em grupo, em que são cantados pequenos segmentos melódicos, obedecendo a modelos que advêm das práticas cancionais. O objetivo é o desenvolvimento da autonomia do canto consciente das relações intervalares, numa espécie de duplo complementar do processo de solmização, que também parte das canções. Se, na solmização, há um material musical pronto que aos poucos é codificado, recebendo os nomes de notas

¹³ Ver, por exemplo: SAULNIER, Dom Daniel. *Los Modos Gregorianos*. França: Solesmes, 2001.

¹⁴ RIBEIRO, Vicente S. *Op. cit.*, 2014, pp. 316-317.

segundo aquilo que se percebe, nas improvisações, o material é criado em concomitância com a nomeação dos sons, numa relação em que “o som evoca o nome, e o nome evoca o som”. A ritualização dessa prática possibilita ao aluno a autonomia ao cantar de forma improvisada, associando liberdade e consciência. Isso lhe permitirá usar os nomes das notas como quem se expressa numa língua que domina.

Kristoff Silva é doutorando em educação musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Referências bibliográficas

ABREU, Rubner. Entrevista a Rubner Abreu realizada pelo doutorando Kristoff Silva. Belo Horizonte. Gravação digital.

LOPES, Ivã; TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortensia; SOUZA, Marisleusa de. “A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012)”. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 33, 2014.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: Editora É, 2018.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002.

RIBEIRO, Vicente S. *O Modalismo na música popular urbana do Brasil*. 2014. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

ROGERS, Nancy. “Solmization expertise correlates with superior pitch memory”. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, 2007, pp. 131-152.

SALLES, Vicente. “Zoltán Kodály”. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, v. 7, n. 17, jan/abr., 1967.

SAULNIER, Dom Daniel. *Los Modos Gregorianos*. França: Solesmes, 2001.

TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

TINÈ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira. Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: ou uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**Tangos do exílio:
uma análise da
trajetória do
grupo musical
Caldo de Cana**

Patricia Freitas dos Santos

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas –
Departamento de Letras Modernas | USP

Tangos do exílio: uma análise da trajetória do grupo musical Caldo de Cana

Patricia Freitas dos Santos

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
– Departamento de Letras Modernas | USP
pfreitassantos@yahoo.com.br

Resumo: este trabalho busca apresentar um panorama histórico acerca da fundação e do processo de trabalho do grupo musical Caldo de Cana, formado por Augusto Boal. Exilados em Buenos Aires na década de 1970, os componentes do grupo decidiram congregar-se em fevereiro de 1974 a fim de denunciar as ilegalidades perpetradas pelos regimes militares na América Latina. Com a intensificação das atividades paramilitares de extrema direita na Argentina e da vulnerabilidade dos refugiados brasileiros que lá estavam, o grupo encerra compulsoriamente suas atividades no país pouco tempo depois, em maio de 1974. Nosso objetivo é salientar o percurso, frequentemente elipsado, de artistas que buscaram participar ativamente do movimento histórico, mesmo em condições produtivas mínimas de atuação.

Palavras-chave: canção popular; exílio; ditadura civil-militar brasileira.

O exílio como trauma histórico

No ensaio “A experiência do exílio: do traumatismo ao inesperado”, o psicanalista uruguaio Marcelo Viñar delinea uma espécie de campo de reflexão acerca da trajetória traumática de exilados latino-americanos durante a década de 1970. De acordo com o autor, o exílio como instrumento político se define pelo abortamento de projetos individuais e coletivos, apresentando-se como “um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão do desencorajamento, da derrota”.¹

Tal perspectiva intrassubjetiva não deixa de se articular com questões de cunho social e ideológico já aprofundadas por Edward Said. Ao ser considerado sobretudo uma “punição política”, diz o pensador, o exílio passa a apresentar, a um só tempo, uma alternativa produtiva ao esfacelamento do pensamento crítico na sociedade moderna e uma condição nefasta imposta àqueles que manifestam seus desacordos com o estado de coisas na sociedade. Assim, as “multidões sem esperança e sem documentos” conseguiriam, por meio do próprio lugar marginal que ocupam, participar do movimento histórico de maneira distanciada e crítica. O filósofo conclui, então, que o “exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência”.

Sim, é verdade que a literatura e os estudos produzidos acerca de tamanha experiência devem levar em conta seu aspecto trágico, ou seja, sua reprodução na dinâmica histórica como parte da grande teia de relações de poder que permeiam o campo social,

(...) mas pensar que o exílio é benéfico para a literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”. Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente

¹ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992, p. 111.

secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia?²

Munida de uma bibliografia ampla que permite inclusive análises psicanalíticas, sociológicas e historiográficas, Denise Rollemberg retoma o ponto de partida dos autores mencionados anteriormente ao destacar a experiência do exílio como uma ruptura não só geográfica, mas também subjetiva. Seja ele compulsório ou fruto da restrição de poder de escolha do sujeito, o afastamento de determinado universo de referências pode engendrar inúmeros traumas que envolvem desde a crise de identidade até a completa anomia ou depressão.³ Não à toa, os casos de suicídio cometidos por brasileiros exilados durante o regime civil-militar no Brasil, mesmo que ainda não devidamente contabilizados, assustam e assombram a todos nós: assim como Frei Tito de Alencar e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, muitos preferiram o silêncio da morte ao silêncio político controlado pelo Estado, justamente por apostarem que o choque gerado pelo suicídio seria capaz de ecoar a carnificina e o horror que fizeram parte da nossa história. Tito, inclusive, chega a afirmar, em carta-denúncia, que as torturas e outras formas de práticas ilegais impingidas contra os presos políticos brasileiros durante o Estado de exceção deveriam ser deflagradas e condenadas mesmo sob o custo da morte:

A dor crescia a cada momento, sentia a cabeça três vezes maior do que o corpo. Era preciso pôr um fim àquilo. Sentia que não ia aguentar mais o sofrimento prolongado. Angustiava-me a possibilidade de outros frades sofrerem o mesmo. Só havia uma solução: matar-me (...). No meu caso, tratava-se de impedir que outros viessem a ser torturados e

² SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³ ROLLEMBERG, Denise. *Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

denunciar à opinião pública e à Igreja o que se passa no Brasil. Só com o sacrifício de minha vida isto seria possível, pensei.⁴

Da mesma forma, é recorrente, em depoimentos de exilados brasileiros da época, o sentimento de culpa em relação aos companheiros de militância que, por vezes, opunham-se à saída do país. Mesmo reconhecendo o importante e elevado grau de solidariedade no convívio com outros exilados latino-americanos em embaixadas ou abrigos, bem como as significativas trocas culturais engendradas por uma vida errante, muitos exilados recusaram a ideia de residir permanentemente em território estrangeiro. O jornalista Arthur José Poerner, após cinco anos exilado em Köln, afirmou não se importar “com conforto de moradia ou qualquer outro pressuposto da vida sedentária (...)”. “O importante era não juntar muitas coisas”, “manter a mala arrumada” e esperar “o sinal verde para a volta”.⁵

O ímpeto em dar continuidade ao projeto político ceifado pela ditadura e, com isso, não reconhecer o processo de esfacelamento das dezenas de organizações de esquerda no Brasil também foi defendido pelo músico e militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN), Leopoldo Paulino. Depois de sua prisão no Chile em 1973, Leopoldo recebeu autorização para permanecer somente alguns dias no Panamá, onde cogitou seguir viagem para Cuba. A hipótese é logo refutada pelo músico, devido a um único motivo: continuar a luta de guerrilhas em território nacional. É assim que, do Panamá, Leopoldo Paulino decide continuar sua jornada em Buenos Aires, justamente pela proximidade com o Brasil:

Na véspera da partida do avião que levaria os companheiros do Panamá para Cuba, passei a noite em claro, com muita vontade de ir para lá e viver no país cuja experiência de construção do socialismo sempre considerei a mais

⁴ ALENCAR, Frei Tito de. “Carta-denúncia de um preso político”. In: *Brasil: 1964/19?? – Memórias do exílio*, v. 1. São Paulo: Livramento, 1978, p. 348.

⁵ POERNER, Arthur José. “Passagem de ida e volta”. In: *Brasil: 1964/19?? – Memórias do exílio*, v. 1. São Paulo: Livramento, 1978, p. 263.

interessante. Sabia, entretanto, que ir para Cuba naquele momento político representava ficar lá por muito tempo (...). Além do mais, tinha claro que meu objetivo era lutar pela conquista do socialismo em meu país, pois em Cuba ele já existia (...).⁶

Mesmo com tamanha resistência política por parte de inúmeros militantes, o banimento, ao lado dos inúmeros sequestros, prisões, torturas e mortes, tornou-se instrumento de punição utilizado recorrentemente pelo Estado durante a ditadura civil-militar, com a finalidade de perpetuar a sua hegemonia político-ideológica. O exílio compulsório, portanto, inseria-se no que Paulo Arantes, apropriando-se da expressão da argentina Pilar Calveiro, chama de “poder desaparecedor”.

O corte de 1964 mudaria de vez a lógica da exceção, tanto no hemisfério da ordem política, quanto do ilegalismo do povo miúdo e descartável. O golpe avançara o derradeiro sinal com a entrada em cena de uma nova “fúria” – para nos atermos ao mais espantoso de tudo, embora não se possa graduar a escala do horror: a entrada em cena do “poder desaparecedor”, na fórmula não sei se original de Pilar Calveiro. Depois de mandar prender, mandar desaparecer como política de Estado, e tudo o que isso exigia: esquadrões, casas e voos da morte. Essa nova figura – o desaparecimento forçado de pessoas – desnor-teou os primeiros observadores.⁷

Talvez seja por sua forma prismática, capaz de congrega-r variados campos do saber, que o fenômeno do exílio exija uma abordagem sobretudo dialética, ou seja, uma análise que consiga conjugar a dimensão política e social da época à atuação dos sujeitos históricos. Ainda que tomemos como eixo gravitacional de nosso estudo a experiência de artistas brasileiros que enfrentaram o trauma do banimento ou do exílio, não podemos deixar de

⁶ PAULINO, Leopoldo. *Tempo de resistência*. Ribeirão Preto: São Francisco, 2012, p. 345.

⁷ ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, p. 207.

salientar as condições sociopolíticas que propiciaram tal corte, sob pena de perdermos o fio da meada: a saber, o trabalho cultural de resistência aos ditames do regime militar brasileiro produzido por esses artistas. A nosso ver, o exilado, como sujeito para quem a fratura social é sentida materialmente, participa ativamente da dinâmica histórica, visto que um constitui e é constituído pelo outro e vice-versa. Mesmo que possamos problematizar a preocupação de diversos estudos historiográficos com o poder de agência de sujeitos à margem do sistema capitalista,⁸ o campo da subjetividade dos agentes históricos em questão iluminará nosso percurso, na medida em que fornecerá pistas para tratar de um material artístico que não deixou de compor uma estrutura de sentimento num período de transformação, nos termos de Raymond Williams.⁹ Em outras palavras, o que buscamos é produzir uma efetiva articulação entre experiência e estrutura, a fim de deflagrar a singularidade da trajetória do Caldo de Cana na pesquisa de formas artísticas capazes de engendrar contornos possíveis a um momento amorfo da história, cujas regras eram o impasse e o silenciamento.

“Estávamos no bagaço”¹⁰: o grupo Caldo de Cana

*Cruzando a cordilheira
Pelo velho sendeiro secreto do
contrabando
Vi passar a alma da
companheira
Como um pássaro de fogo*

⁸ Podemos citar um artigo paradigmático de Emília Viotti da Costa sobre o assunto. Nele, a pesquisadora afirma que a corrente historiográfica que ganhava cada vez mais espaço desde a década de 1970 pautava-se na experiência de trabalhadores e no reconhecimento da voz daqueles que, na maioria das vezes, eram amordaçados e esquecidos pela hegemonia cultural. Viotti destaca os riscos que podem emergir no abandono de categorias mais abrangentes, associadas comumente a certa análise estruturalista. O ideal, a seu ver, seria justamente o estudo dialético, ou seja, capaz de evidenciar as pontes das duas abordagens. Ver: COSTA, Emília Viotti da. “Estruturas versus experiência: novas tendências na história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha”. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, São Paulo, n. 29, 1990.

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: UNESP, 2011, p. 35.

¹⁰ BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 297.

*De cores ofuscantes voando
Para além dos picos nevados
dos Andes
Rumo do país dourado do arco-
íris
Para onde eu vou
Minha luz*
José Rogério Licks

Em 1974, Augusto Boal buscava recursos para dar continuidade a um trabalho teatral comprometido com questões de classe. A tarefa que se mostrava mais urgente para o teatrólogo exilado em Buenos Aires era justamente a de denunciar os horrores cometidos pelas ditaduras latino-americanas, como podemos perceber a partir das obras produzidas e encenadas no período: *Ay, ay, ay... no hay Cristo que aguante, no hay!*, uma adaptação de *Revolução na América do Sul*, sobre as eleições na Argentina em 11 de março de 1973; *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, sobre o Grande Acordo Nacional (GAN) consolidado pelo ditador argentino Lanusse; *Feira latino-americana de opinião*, que conglomerou cerca de oitenta artistas latino-americanos de diferentes campos para apresentar obras engajadas e comprometidas com o momento histórico da América Latina; *Torquemada*, obra sobre a tortura no Brasil; e, finalmente, o show *Soy loco por tí, America*, que reuniu músicos do Brasil (Geraldo Vandré), Chile (Victor Jara), Argentina (Tatá Cedrón) e Uruguai (Daniel Viglietti).

Suas memórias sobre tal momento turbulento só serão escritas após cerca de trinta anos e, de forma contraditória, mostrarão a clivagem entre sua produção cultural e suas atividades militantes no país. O teatrólogo, que havia sido sequestrado e torturado em 1971, no Brasil, por causa de seu vínculo com a Aliança Libertadora Nacional,¹¹ dirá ter recusado qualquer engajamento efetivo e prático com lutas sociais durante o exílio. A

¹¹ Sobre o assunto, ver: SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia do exílio: uma análise do trabalho teatral de Augusto Boal durante seu exílio latino-americano*. 2015. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2015.

experiência militante em seu país de origem, considerada posteriormente por Boal como desastrosa, gerava seus efeitos e servia de advertência para pensar as contradições do peronismo:

Eu me sentia triste, não integrado a nada, não concordando com nada. Vinha de experiência frustrada e o pior. Havia cometido erros no Brasil, não queria cometê-los em pátria alheia. Me recusei a participar de manifestações que não fossem contra a ditadura brasileira: minha seara! Não queria ser – “Hay gobierno, soy contra!” – queria me concentrar contra o desgoverno brasileiro. Em Buenos Aires, senti o significado da palavra raízes... quando as perdi.¹²

A crítica feita por Boal em sua autobiografia encontra paralelo em texto escrito em 1973, ou seja, no calor da hora, em Buenos Aires. Nele, trata-se do Massacre no Aeroporto de Ezeiza, dia em que três milhões de argentinos¹³ aguardavam o retorno de Perón de seu exílio prolongado. Como nota o autor, o momento era de enfraquecimento político e de intensa fragmentação da esquerda argentina:

Um magnífico exemplo de criação poética multitudinária foi dado pelo povo argentino na tarde de 20 de junho de 1973. (...) mais de quatro milhões de pessoas reuniram-se no caminho do aeroporto de Ezeiza, em Buenos Aires, para receber o general Juan Domingo Perón, que regressava à Pátria depois de quase 18 anos de exílio (...). Mas os quatro milhões de pessoas não pensavam homoganeamente. Assim, enquanto esperavam o avião do líder, cada grupo ou cada tendência entoava as suas próprias canções. O desafio poético parecia ir longe. Mas parece que a um dos coros lhe faltou a inspiração poética para seguir a reunião literária, e começaram a responder com tiros. Houve mortos no campo

¹² BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p. 297.

¹³ FERRER, Maria Florencia. *A construção do poder do campo popular: os anos 70 na Argentina*. 2008. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

de batalha poético-político e feridos à bala (não à rima).
Morreram mais de 400 pessoas.¹⁴

A pesquisadora Maria Florencia Ferrer descreve o papel das forças paramilitares – com o auxílio da Triple A – no ato público que resultou no memorável massacre:

O palco, em si, foi ocupado no dia anterior ao ato por 1.000 civis armados, cuja função era impedir que chegassem perto da JP (Juventud Peronista) a JUP (Juventude Universitária Peronista), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) e Montoneros. Os que guardavam o palco portavam carabinas, escopetas de cano curto, metralhadoras e pistolas. A ponte estava ocupada por homens da CNU (Concentração Nacional Universitária) e da ALN (Aliança Libertadora Nacionalista). Em síntese, 200.000 homens participavam do cordão de isolamento em frente à ponte e 3.000 seguranças rodeavam a zona do palco e a área de aterrissagem. Toda essa força se comunicava entre si com o sistema de rádios do Automóvel Clube Argentino (...). As forças de esquerda assistiram ao episódio portando armas leves e uma única metralhadora, que não chegaram a usar.¹⁵

Ao que tudo indica, a visão de Augusto Boal sobre o evento ocorrido em 1973 corrobora, mesmo que indiretamente, o que Juan Suriano define como “uma fratura histórica”¹⁶ no seio do movimento operário que “desde antes dos anos 60 começara a ser questionada por quem enfatizava a importância das organizações trabalhistas”.¹⁷ Segundo Suriano, o trabalho de pesquisadores como Gino Germani, acerca da falta de autonomia da classe

¹⁴ BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Centelha, 1977, pp. 148-149.

¹⁵ FERRER, Maria Florencia. *Op. cit.*, 2008, p. 141.

¹⁶ SURIANO, Juan. “Cuál es hoy la historia de los trabajadores en la Argentina?”. *Revista Mundos do Trabalho*, UFSC, v. 1, n. 01, jan-jul. 2009, p. 33.

¹⁷ *Ibidem*, p. 34

trabalhadora na Argentina frente ao Partido Justicialista e ao líder Perón, fazia ressoar o fato de que o “peronismo não era nem uma proposta de classe nem uma opção para a esquerda de tradição marxista”, ainda que fosse “a expressão dos trabalhadores”.¹⁸

Não só a já reduzida participação política de Boal por meio da militância é anulada, como também a sua própria produção cultural se encontra sob ameaça. As atividades do grupo paramilitar de extrema-direita Triple A, em Buenos Aires, tornam o trabalho do teatrólogo muito mais difícil: em janeiro de 1973, dois cinemas chegaram a ser bombardeados por um grupo de jovens extremistas ligados ao Movimento Nacionalista e o Teatro Argentino foi incendiado por ocasião da estreia da peça *Jesus Cristo, superstar*:

(...) a repressão aqui está terrível. Não há censura oficial como no Brasil, mas os donos dos teatros fazem suas próprias censuras e não deixam uma peça que eles dizem ser “política” ser apresentada em seus teatros... Tempos difíceis, muita luta, tudo está incerto. Ano passado eles puseram fogo em um teatro onde se daria a encenação de “Jesus Cristo, superstar”; ficou tudo em ruínas.¹⁹

Em meio a tal contexto, o teatrólogo buscou alguns músicos brasileiros também exilados em Buenos Aires a fim de fundar um grupo, cujo nome já era bastante sugestivo: “Com exilados brasileiros, *Caldo de cana*. Nada mais justo: estávamos no bagaço”.²⁰ Leopoldo Paulino, um dos membros, revela o teor ambíguo do título: “O Boal que sugeriu inclusive o nome do grupo. Porque ‘cana’, na Argentina, também queria dizer polícia. Como, ‘veña la cana’, que significava ‘aí vem a polícia’. Mas foi também por causa da cana em português, no sentido brasileiro”.²¹

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ BOAL, Augusto. [Carta] 10 jul. 1974, Buenos Aires [para] JAINER, Arthur, Buenos Aires. If.

²⁰ BOAL, Augusto. *Op. cit.*, 2000, p. 297.

²¹ PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

Outro membro, José Rogério Licks, mais conhecido por Gaúcho na época, contou, em entrevista, que Boal o procurou no Nosocomio, um hospital na cidade que havia sido desativado e era então utilizado para abrigar principalmente refugiados do Chile de Pinochet. O plano inicial do teatrólogo era formar um grupo de teatro, mas a própria composição dos integrantes, todos músicos, estimulou o projeto musical.

Com o propósito de formar uma companhia de teatro latino-americana, Boal nos procurou no Nosocomio (antigo hospital de tuberculosos desativado e transformado em campo de refugiados), na Calle Combate de los Pozos. Trocamos muitas ideias e planos naquela noite, mas a companhia de teatro não pôde ser formada, e o que restou da ideia inicial foi o *Canción del Exilio*.²²

Licks também esclareceu que a intenção de Boal não era reunir somente exilados brasileiros, mas artistas de toda a América Latina que, principalmente após os golpes militares no Brasil e Chile, encontravam-se concentrados na Argentina àquela época:

Boal foi ao encontro dos refugiados latino-americanos, não só brasileiros. Sua intenção era aproveitar a concentração em Buenos Aires de artistas engajados na luta contra as ditaduras militares – a maior parte vindos do Chile de Salvador Allende, como nós – e unir os trabalhos individuais em um grande projeto coletivo. Certamente Boal vislumbrou a possibilidade de realizar as ideias do Teatro do Oprimido com o potencial criativo que havia entre os refugiados. Mas não houve tempo para nenhum trabalho concreto com essa ideia, fora o *Canción del exilio*.²³

Leopoldo Paulino, Márcia Fiani, Maria Alice Saboya, Eliana Lorentz, José Eugênio Leal (Zeca), Raul Ellwanger, Eduardo Fernandes (Edu) e José

²² LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

²³ *Ibidem*.

Rogério Licks (Gaúcho), sob a direção de Augusto Boal, compuseram o elenco do show *Canción del exilio*, apresentado em março de 1974. Grande parte deles vinha da Embaixada da Argentina no Chile e havia sido realocada no hospital, enquanto outros exilados foram enviados a hotéis, universidades e até mesmo à Europa. O objetivo do espetáculo musical não fugia ao das demais obras do teatrólogo: denunciar as diversas violações dos direitos humanos perpetradas pela ditadura no Brasil através das torturas, das censuras e da intensa atmosfera de repressão. Segundo Licks, “sua intenção era aproveitar a concentração em Buenos Aires de artistas engajados na luta contra as ditaduras”.²⁴



Figura 1 – Cartaz do show *Canción del exilio*, ocorrido em 1974 em Buenos Aires

Durante o show, Boal era o responsável pela apresentação do grupo e pela leitura dos textos. O espetáculo permaneceu em cartaz no Teatro Latino – um pequeno teatro em Buenos Aires – por apenas uma semana (sexta, sábado e domingo), com exibições após a meia-noite. O público-alvo, de acordo com Licks,²⁵ era composto majoritariamente por chilenos, bolivianos,

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

equatorianos, uruguaios, venezuelanos, nicaraguenses, argentinos e, obviamente, uma grande quantidade de brasileiros. É notável o caráter tímido da produção, que não deixa de evidenciar os perigos de uma atividade cultural agudamente política naquela época. Leopoldo Paulino conta um pouco sobre a experiência:

Eu morava em um hospital que estava em reforma. O governo pegou os estrangeiros que estavam na Embaixada e colocou lá. E eu, na época, não tinha onde morar, então me encostei e fiquei ali. Alguém deve ter falado, dado o contato e tal e o Boal foi lá me procurar. O show falava sobre a ditadura no Brasil e denunciava o que estava acontecendo. O Boal lia o texto, a gente cantava, era bem legal. Na época, o governo argentino ainda recebeu todos aqueles brasileiros exilados, mas o que também existia era um grupo de direita que estava atacando com o apoio do Lopez Rega. Quem era o Lopez Rega? Era o todopoderoso! O Perón já estava mal, já estava fraco e a mulher dele estava presa ao Lopez Rega e ele mesmo comandava um grupo de extrema direita. Então, era uma contradição, o governo peronista estava fazendo terrorismo contra nós. Era arriscado ficar em Buenos Aires por conta disso.²⁶

De fato, os ataques de grupos terroristas de extrema direita intensificavam-se a tal ponto que se tornou um tanto perigoso permanecer na Argentina, principalmente como exilado.²⁷ De certa forma, os ensaios, que ocorriam no próprio hospital desativado, e as apresentações pela madrugada já denunciavam o estado de alerta vivido pelo grupo. Raul Ellwanger relata a atmosfera de repressão e de terror a assombrar os colegas que se encontravam mais vulneráveis, justamente pela condição de exilados:

²⁶ PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

²⁷ Alexandre Fiúza, em sua tese de doutoramento, pontua casos extremos de perseguição, torturas e assassinatos de brasileiros refugiados na Argentina. Ver: FIÚZA, Alexandre. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão política aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960-1970*. 2006. Tese de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, 2006, pp. 244-256.

Ficaram alojados, vigiados e semitrancados num hospital desativado na Calle Combate de los Pozos, logo apelidado de El Nosocomio. Sob a mirada do temido López Rega, aguardavam algum país piedoso que os aceitasse. O ambiente era muito pesado, pelo que haviam sofrido no Chile, pela frágil situação política na redemocratizada Argentina, pela falta de higiene, de dinheiro e pela falta de qualquer caminho futuro. Tudo agravado pela truculência mesquinha do regime brasileiro, que não lhes dava passaportes, travando a circulação, a documentação, o trabalho. O indocumentado é um pária legal, é um nada, sofre uma forma sutil de aniquilamento.²⁸

Mesmo com o cenário adverso, Leopoldo Paulino afirmou que o prólogo do show, cuja autoria era de Augusto Boal, configurava uma espécie de exortação ao público, seguindo os moldes dos musicais do “Arena conta”.²⁹ Posteriormente, segundo José Rogério Licks, os blocos eram divididos da seguinte forma:

A música escolhida para abrir o show foi “Tierra mía”, que escrevi em espanhol, nascida da mistura de saudade e esperança comum à condição do refugiado. Ela expressa o agradecimento ao país que nos acolhia como refugiado e a convicção de um futuro melhor. Logo seguia “Abre a avenida” do Zeca e mais alguma que não lembro. Fechando essa “Introdução”, era lido um texto – “Brasil 1964” –, acho que pela Márcia. A seguir, era o bloco de “canções de amor”, a maioria do Zeca: “Menina olha o mar”, “Cometa”, “Simplesmente”... Lembro que também tocamos neste bloco “Vaidosa”, de minha autoria. Ao final deste bloco era lido outro texto. O próximo tinha várias canções do Raul, em espanhol, e era dedicado ao Chile. Lembro de um nome:

²⁸ ELLWANGER, Raul. “Canções latino-americanas: barca largada”. In: *Nas velas do violão – crônicas, letras, partituras*. Edição do autor, 2016. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/jornal/cancoes-latino-americanistas-barca-largada/>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

²⁹ PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

“Noche tenebrosa” e também “La historia no va a parar”... Seguiu leitura de outro texto. Acho que seguiam mais dois blocos, com músicas de Zeca, Raul e minhas, intercalados de textos: “Rio de Janeiro”, “Estatua de sal”, “Ogum Peleo”... Mais outras que não me vêm à memória. Mas sei que tocamos minha “Luz do luar” (Canção do banido) e “Vamos seguindo”, para finalizar.³⁰

Curiosamente, ao levarmos em consideração as canções e as diferentes convicções ideológicas de cada integrante do show, verificamos que não havia a proposição ou defesa de uma pauta de luta comum contra o *status quo*. O show parecia propor, mais do que uma apresentação teleológica sobre os rumos do Brasil, uma guinada reflexiva acerca dos possíveis espaços de resistência e de denúncia.

Já experiente na criação e direção de espetáculos musicais, Augusto Boal constrói uma atmosfera coletiva de entusiasmo e festividade coadunada com a perspectiva efetiva de combate do quadro político da época. Seguindo o mesmo fio da meada que congregou diversos artistas do ramo musical no *Show Opinião*, em 1964, os membros do Caldo de Cana também formaram algo similar a uma frente ampla de resistência, absorvendo todo o caldo de cultura popular em vigor na América Latina, isto é, a canção de protesto, o samba, o baião, o malambo e o calipso. O público – formado “majoritariamente por refugiados dos diversos países latino-americanos, principalmente chilenos, bolivianos, equatorianos, uruguaios, venezuelanos, nicaraguenses, além dos argentinos e de uma boa quantidade de brasileiros”³¹ – parecia fazer parte do projeto de alinhamento transnacional com vistas a uma “politização redentora”.³²

³⁰ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

³¹ *Ibidem*.

³² Utilizo aqui os termos de Maria Sílvia Betti em sua análise do espetáculo *Show Opinião*. Ver: BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 184.

A canção de abertura, “Tierra mía”, que enfatiza já em seu título a importância da identidade étnica do eu lírico, é iniciada com tom de lamento e acédia, provenientes da condição de exilado:

Sí, yo agradezco esta tierra
Vivir nuevamente
Y de nuevo esperar

Pero es que allá he dejado
La gente sufrida que me acompañó
Tumba de todos mis muertos
Tierra ensangrentada de amor que cayó³³

A espera pelo reencontro com a terra natal, anunciada na primeira estrofe, é redimensionada pela carga negativa dos versos seguintes. A imagem esperada e comumente idealizada da pátria edênica é pervertida na criação de um quadro sanguinário e aterrorizante: a nação tornada tumba, o solo contaminado pelo derramamento de sangue.

Ritmada de acordo com o calipso, gênero popular e carnavalesco nascido em Trinidad e Tobago, a canção de Licks cria um movimento de apropriação do território nacional pelo eu lírico a partir da contraposição de um passado orgânico ao estado de coisas de então. Por fim, esculpida artificialmente pelos crimes e pelas denúncias por eles derivadas, à terra-mãe é prometida a ressurreição libertadora:

Ay tierra mía te extraño
En los campos mojados del rubio trigal
Ay en la ruda faena
Y el sol causticante del cañaveral

Tierra lejana y tan mía
Esculpida de agravios no más estarás
En la semilla de sangre
De todos tus muertos renacerás³⁴

³³ LICKS, José Rogério. “Tierra mía”, 1974.

³⁴ *Ibidem*.

O lamento e a melancolia cedem espaço ao potente combate simbólico às ditaduras, sinalizado inclusive pela repetição da última estrofe, como se pode ver no datiloscrito cedido pelo próprio compositor.³⁵ Não à toa, o uso do calipso: o canto carnavalesco, embrenhado na utopia e no abrigo nostálgico dissociado do tempo histórico,³⁶ dialoga com uma semântica sobre o tempo de redenção e a expectativa de união quase mítica entre eu lírico e lugar de origem.

Já a canção de Raul Ellwanger, “O gaúcho”,³⁷ definida pelo compositor como um samba gauchesco, parece associar o universo marginal do samba ao engajamento da canção de protesto. Centrada na figura do gaúcho como o personagem que tipicamente ultrapassa fronteiras, a obra reforça elementos culturais positivos que normalmente caracterizam os habitantes de parte da região rural de Brasil, Uruguai e Argentina. Num ponto de ligação entre o exilado e o boiadeiro errante, Ellwanger propõe uma narrativa circular que glorifica e heroiciza o gaúcho diante de sua capacidade de resistir à ordem e, até mesmo, de burlá-la. Desse modo, a obra de Raul E. converge com o pensamento de Paulinho da Viola a respeito da representação do marginal no samba dos anos 1970:

Marginal é o cara que se coloca contra o vigente. O marginal, no nosso tempo, sempre é justamente o que é vivo, o que questiona, o que incomoda. O samba, nesse sentido, continua vivo, questionando, incomodando.³⁸

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ver Figura 2.

³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

³⁷ Segundo Raul Ellwanger, as canções “Noche Tenebrosa” e “La historia no va a parar” não são composições suas, como sugerido por José Rogério Licks. Ellwanger ainda afirma ter contribuído para o show *Canción del exilio* com duas canções: “O gaúcho”, um samba gauchesco, e “Lejano Chile”, uma valsa em homenagem ao país de acolhida.

³⁸ VIOLA, Paulinho da. “Entrevista de Paulinho da Viola a Torquato Neto”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1971.

Longe de conceder enfoque ao vagabundo, o protagonista configura-se como um trabalhador dotado da malandragem necessária para escapar à ordem hegemônica. É nessa mistura do indivíduo em contato com a terra, inserido em nosso mito de formação cultural, com o guerrilheiro que se move a narrativa de Ellwanger:

Vou pelos campos da minha terra
Sem patrão e sem espera, laçador de boa mão
Tenho o destino da boiada
Rodo, rodo pela estrada, ando atrás não sei de não.

[...]

Desde então sigo tropeando pelos pampas do meu pago
Pelo amigo, dou um braço, prá mulher, um doce abraço
Pros milicos trago estrago, pro inimigo outro balaço.³⁹

A construção de uma identidade transnacional e latino-americana no show *Canción del exílio* encontrava, portanto, três eixos mobilizadores: a) o espírito gregário e otimista a despeito das derrotas políticas, que já estava em pauta desde os musicais realizados no Brasil a partir de 1964;⁴⁰ b) o caráter heroico dos militantes que combatiam as ditaduras na América Latina; c) o vínculo mítico do sujeito com a terra natal e a crença messiânica produzida a partir daí. É assim que a forma coletiva dessa produção cultural parece tratar não só de um forte apelo à discussão de propostas estéticas ou à sobrevivência profissional em meio ao banimento e ao isolamento artístico por ele acarretado; tratava-se, antes, de engendrar mecanismos para o fortalecimento de uma identidade que, no limite, buscava intervir no quadro político asfixiante da época.

³⁹ ELLWANGER, Raul. “O gaúcho”, 1968.

⁴⁰ Ver BETTI, Maria Sílvia. *Op. cit.*, 1997; COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

No canto, encontro meu asilo

Se o ato de resistência era algo comum a todas as canções apresentadas no show, as trajetórias políticas de seus membros diferiam consideravelmente. Leopoldo Paulino, responsável pela voz e violão, havia participado ativamente do grupo de guerrilha Aliança Libertadora Nacional, no final dos anos 1960. Para ele, o exílio era a única saída para evitar a prisão ou o assassinato:

A precariedade de meus esconderijos, aliada às quedas sequenciais na ALN e em outras organizações de esquerda no Brasil, indicava que eu estava correndo grave risco de ser um preso ou um morto a mais, enquanto, no exterior, poderia juntar-me aos milhares de exilados que lá se encontravam e preparar-me para retomar a luta na hora certa.⁴¹

Em entrevista, Leopoldo contou, inclusive, que sua saída do país, diferentemente do que ocorreu com Augusto Boal, teve de ser clandestina. Não houve pedido ou ameaça direta dos militares, mas havia a atmosfera de terror entre aqueles que estavam mais envolvidos na luta armada:

Eu era militante da luta armada. Então, é diferente. Essa não era a política que eles tinham em relação a nós. Eles agiam assim com a classe artística, Augusto Boal, Chico Buarque, do tipo: “Saíam e não me encham o saco”. Com a gente, não. Eles iam me matar, por isso que eu saí.⁴²

Afinado com o que Rollemberg conceitua como primeira fase do exílio, em que os banidos procuravam asilo nos países do Cone Sul justamente pela proximidade com o Brasil e pela certeza do breve retorno ao país de origem,⁴³ Paulino parte para o Chile de Salvador Allende, assim como

⁴¹ PAULINO, Leopoldo. *Op. cit.*, 2012, p. 211.

⁴² PAULINO, Leopoldo. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

⁴³ ROLLEMBERG, Denise. *Op. cit.*, 1999, p. 90: “A maioria das pessoas chegava ao exílio acreditando que em breve voltaria ao Brasil. Esta orientação foi comum tanto entre a geração

muitos outros brasileiros, munido de passaporte falso e sob o nome de Jorge Newton Teixeira. O fato de estar em terras simpáticas ao socialismo depois de um momento tão turbulento no Brasil fez com que os ponteiros do relógio sinalizassem o tempo de reafirmar o trabalho político sem que houvesse o desgaste, o temor e o isolamento da repressão. É lá também que os setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço recebem asilo e também bastante atenção da mídia internacional com a produção do primeiro documentário sobre a tortura no Brasil, chamado *Brazil, a Report on Torture*, de 1971, e dirigido pelos norte-americanos Saul Landau e Haskell Wexler.⁴⁴

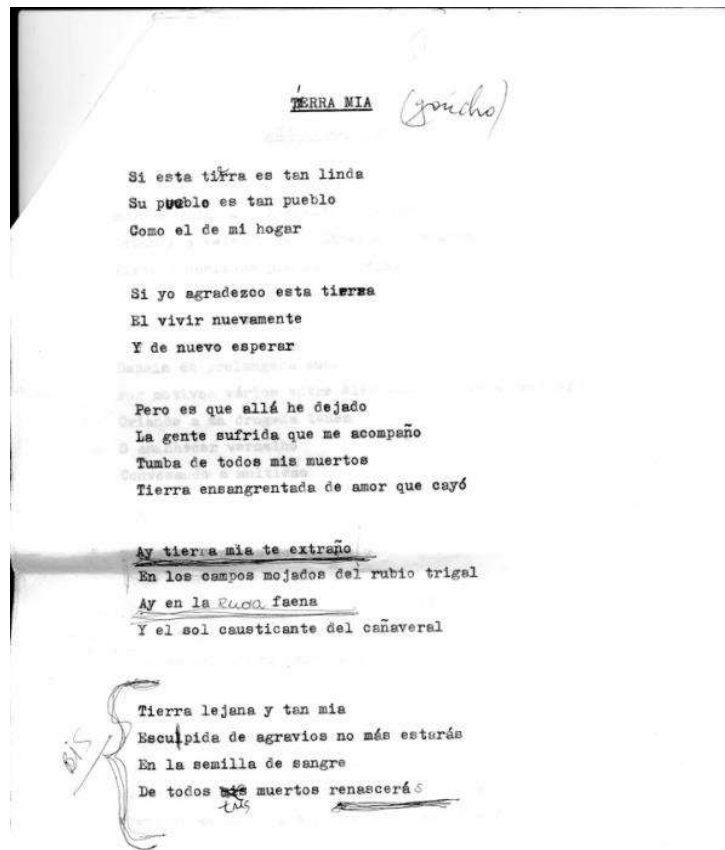


Figura 2 – Letra da canção de abertura do show
***Canción del exilio*. Acervo pessoal (José Rogério Licks)**

de 1964 como entre a de 1968 e durou, basicamente, até o golpe no Chile, em setembro de 1973”.

⁴⁴ O filme foi exibido, pela primeira vez, em Nova Iorque, mas só conseguiu ter sua estreia no Brasil em 2012, já na televisão.



Figura 3 – Recorte de matéria retirada do jornal *La Prensa* sobre o show *Canción del exilio*

No entanto, após o golpe de Estado no Chile, em 1973, Paulino sofrerá, tal como muitos brasileiros, os efeitos da repressão ditatorial de Pinochet nos presídios de Santiago. Logo ao ser libertado, o músico seguirá para Panamá, Peru e, por fim, Argentina, para onde levava “diversos recados de organizações de esquerda brasileiras aos Tupamaros, às Fuerzas Armadas Peronistas e aos Montoneros”.⁴⁵ O músico abriga-se no Nosocomio, onde já estavam José Rogério Licks e o jornalista, percussionista e militante da ALN Eduardo Fernandes – todos futuros membros do Caldo de Cana. Paulino conta que, meses depois do *Canción del exilio*, surge a necessidade de sair do país. Já em dezembro de 1973, Leopoldo testemunha o sequestro de dois de seus companheiros de militância: João Batista Rita, o “Catarina”, e Joaquim Pires Cerveira, o Major Cerveira, alvos da Operação Mercúrio – uma espécie de antecipação da Operação Condor que passaria a controlar brasileiros considerados suspeitos de práticas subversivas na América Latina. De acordo com a Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos Políticos, João Batista foi levado ao Brasil e aqui assassinado pelos militares, enquanto Cerveira

⁴⁵ PAULINO, Leopoldo. *Op. cit.*, 2012, p. 350.

desapareceu ainda em solo argentino.⁴⁶ Leopoldo decide retornar ao Brasil com seu nome verdadeiro e manter-se afastado das atividades de militância. Diz, inclusive, ter reencontrado Eduardo Fernandes por aqui, em atividade com o MR-8. Pouco se sabe sobre as atividades de Eduardo Augusto Fernandes.⁴⁷ Fato é que o músico parte da Argentina, junto a outros membros do grupo (Márcia Fiani, José Eugênio Leal e sua esposa Maria Alice e José Rogério Licks), em maio de 1974, quando a ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados) iniciou o traslado dos exilados que haviam recebido asilo político. Fernandes, por fim, retorna ao Brasil e às atividades de guerrilha, ao mesmo tempo em que atua como editor de economia do jornal *Hora do Povo*, órgão também ligado ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro. É assassinado em agosto de 2000, com dois tiros na cabeça, durante um assalto em Votorantim, São Paulo.

Já o percurso de Raul Ellwanger passou timidamente pela militância, em organizações de luta armada. A perseguição empreendida pelos militares no Brasil se iniciou antes mesmo de o músico participar de atividades clandestinas: “Começou uma perseguição a mim por cantar músicas de protesto; eu fui finalista em festivais locais e nacionais bem importantes”.⁴⁸ Contudo, em entrevista recente, Raul afirmou nunca ter sido, de forma voluntária e consciente, um artista político:

Eu queria ser apenas artista, compositor, não fazia música politizada. Algumas canções tinham toques sociais. Participei da Frente Gaúcha da MPB, tive algum êxito em festivais locais ou nacionais. Só tinha uma canção gravada,

⁴⁶ Consultar o endereço: <<http://cemdp.sdh.gov.br/>>. Cerveira também é citado por Maurício Paiva em seu livro de memórias. Ver: PAIVA, Maurício. *O sonho exilado*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p. 172.

⁴⁷ Alexandre Fiuza foi um dos poucos autores que se deteve à história, importância e impacto do Caldo de Cana como manifestação de resistência por parte de brasileiros exilados na América Latina. Ainda assim, a trajetória do componente identificado como Edu permanece obliterada. Ver: FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. 2006. Tese de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2006.

⁴⁸ ELLWANGER, Raul. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

ao vivo, no Maracanãzinho, na noite final. Nem disco tinha.⁴⁹

Depois disso, já no curso de Direito da PUC-RS, Raul torna-se membro da UNE e da organização VAR-Palmares, o que só contribuiu para aumentar sua instabilidade no Brasil. O músico conta que seguiu para o Chile legalmente, onde estudou Sociologia na Universidad de Chile (UCh) e continuou a simpatizar com as propostas da organização, além de atuar numa vertente do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR) chileno – *Bandera Roja* –, que, segundo Raul, aproximava-se das ideias revolucionárias chinesas. Ao fazer um balanço de sua experiência em relato para a Comissão Nacional da Verdade, Ellwanger reflete amargamente sobre o período:

Com o refúgio político, eu tive o desprivilégio de sofrer o ato cinco no Brasil, o golpe de Pinochet no Chile e o Golpe de Videla na Argentina. O vazio do exílio, a quebra e a perda das relações pessoais e afetivas... Sobre Chile e Argentina nos anos setenta, eu vou falar só o que interessa para o Brasil. A atitude repressiva do consulado brasileiro em Santiago, absolutamente hostil, negativa de passaporte pelo consulado brasileiro em Santiago, invasão, sequestro de coabitante, saqueio do meu domicílio no Chile. Atitude repressiva do consulado brasileiro em Buenos Aires, negativa de passaporte pelo mesmo, ameaça direta e pessoal originada do consulado de Buenos Aires, sequestro de amigos brasileiros (...). Minha carreira como advogado foi frustrada. Simplificando, minha carreira como músico foi frustrada e a minha carreira dentro do patrimônio familiar, porque a minha família tinha um negócio de farmácia, também foi frustrada.⁵⁰

⁴⁹ ELLWANGER, Raul. Depoimento concedido a Patricia Freitas dos Santos. 20 fev. 2014.

⁵⁰ ELLWANGER, Raul. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

Na Argentina, Ellwanger conheceu Augusto Boal por meio de amigos em comum no meio artístico e colaborou como ator e músico no espetáculo *Simon Bolívar, lavrador do mar*, de 1973, escrito e dirigido pelo teatrólogo. Também trabalhou como professor particular do filho de Augusto Boal e Cecília Thumim, Julian Boal, então com onze anos:

Participei como ator-músico da peça de teatro que ele supervisionava – *Simon Bolívar, lavrador do mar*. Dei aulas de violão privadas a Julian, filho dele e de Cecilia, frequentei as casas deles – Calle Larrea e Republica da India. Numa das visitas, conheci o Chico Buarque. Não cheguei a ter amizade, ele era meio distante, andava ocupado com seu trabalho.⁵¹

Após a saída dos demais membros, Raul continua exercendo seu trabalho como músico em Buenos Aires até o golpe militar, em 1976, mas perde contato com os outros integrantes. Na volta ao Brasil, Ellwanger vislumbra a perpetuação do regime de exceção e das violações dos direitos humanos, além das consequências permanentes da marca social gerada pela ditadura:

Na volta do exílio, fiquei preso ilegalmente durante dez dias. Sofri tortura psicológica (...). Em 1980, surge o boato que me incrimina em um latrocínio, boato gerado na sucursal do *Jornal do Brasil* de Porto Alegre. Onze anos depois do fato, jornais locais reproduzem a nota, o boato reaparece num livro de um certo senhor, Jordani. Continuo sendo ameaçado quando canto, como na greve dos bancários.⁵²

Mesmo com os desdobramentos negativos e até perversos de seu engajamento, a carreira musical de Raul Ellwanger continua em andamento,

⁵¹ ELLWANGER, Raul. Depoimento concedido a Patricia Freitas dos Santos. 20 fev. 2014.

⁵² ELLWANGER, Raul. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

tal como a de seu colega José Rogério Licks, músico que reside atualmente na Alemanha. Preso e torturado em 1968 por participar de uma manifestação em Porto Alegre, Licks, que havia sido aluno de Abel Carlevaro,⁵³ decide viajar para o Chile de Allende devido à identificação que sentia pela via pacífica de construção do socialismo. Em entrevista, o músico relata a experiência no país:

Quando cheguei ao Chile, foi um êxtase. No início, vivi nas ruas e não tinha contato com brasileiros. Depois de alguns meses, conheci um pessoal e fui morar com eles, até que veio o golpe militar. Muitos dos companheiros eram militantes da ALN, VPR e outras organizações.⁵⁴

De acordo com Fiuza, antes de conseguir abrigo na Embaixada da Argentina, em outubro de 1973, Licks entra em contato com nomes importantes da Nova Canção Chilena, como Victor Jarra e Angel Parra, além dos conjuntos Inti Illimani e Quilapayún.⁵⁵ A empatia pelos mais engajados artistas do Chile encontrava paralelo nos companheiros de exílio. Ao enfatizar a solidariedade de seus pares nos períodos mais turbulentos da América Latina, Licks destaca a significativa participação do militante José Lavecchia,⁵⁶ morto pelos militares junto a outros quatro brasileiros e um argentino, em uma emboscada na região de Foz do Iguaçu.⁵⁷ Ao fim da entrevista, conclui:

Sim, todos que estávamos exilados vivíamos angustiados, ansiosos por voltar ao Brasil, mas cada um à sua maneira. Eu custei um pouco a entender que nunca é possível voltar,

⁵³ Ver: FIUZA, A.; DUARTE, G. “Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino-americanos no exílio”. *Revista História Oral*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 9-33, jan./jun. 2015.

⁵⁴ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

⁵⁵ FIUZA, A. Felipe; DUARTE, G. *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ Ver: LICKS, José Rogério. “A noite na embaixada: minha parceria com José Lavecchia”. *Revista Antíteses*, UEL, v. 6, n. 11, jan./jun. 2013, pp. 288-332.

⁵⁷ O grupo era composto por Onofre Pinto, José Lavecchia, Víctor Carlos Ramos, Daniel José de Carvalho, Joel José de Carvalho e o argentino Enrique Ernesto Ruggia. Ver: PAIVA, Mauricio. *Op. cit.*, p. 202.

e que é verdade o que Heráclito deixou escrito em um fragmento: “Nunca te banhas duas vezes no mesmo rio”.⁵⁸

Se a derrota já anunciada em 1964 se fazia sentir cada vez mais sufocante no meio artístico, principalmente entre aqueles que tiveram que resistir em terras estrangeiras, a formação do grupo Caldo de Cana e suas realizações práticas têm a força de mobilizar debate expressivo. É dessa forma que a trajetória do grupo em Buenos Aires fornece subsídios para que o interpretemos como uma espécie de tecido aberto, pronto para receber um olhar mais detalhado de certas experiências artísticas num tempo de pausa e reflexão. As experiências que buscamos partilhar não devem ser lidas, portanto, como fontes únicas e últimas de interpretação do evento. Elas servem, sobretudo, para revelar a importância do teor subjetivo na dinâmica histórica e, com isso, romper com a tradição que costuma subordinar aqueles que não possuem o privilégio do poder de voz. Aproxima-se do próprio conceito proposto por E.P. Thompson, tomado em sua acepção dialética:

Dentro do ser social ocorrem mudanças que dão origem a uma experiência transformada: e essa experiência é determinante, no sentido de que exerce pressões sobre a consciência social existente, propõe novas questões e oferece grande parte do material com que lidam os exercícios intelectuais mais elaborados.⁵⁹

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que o Caldo de Cana demonstrou enorme potência ao levar adiante a tarefa de amarrar as pontas de uma esquerda fragmentada e divergente em relação às melhores e mais eficazes estratégias de luta. A experiência buscava, sobretudo, congrega aqueles sujeitos latino-americanos que estavam suspensos da história, de forma a reagir contra o apagamento e o silenciamento impostos pelo poder vigente. Em entrevista, Raul Ellwanger aborda a prática do grupo como um momento de intensa liberdade e utopia:

⁵⁸ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

⁵⁹ THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 114.

Pelo menos na etapa argentina, numa situação absolutamente precária, o Caldo era quase um milagre, pessoas que estavam com a roupa do corpo, sem trabalho, espionadas e infiltradas, sem documento, num estresse brutal trazido dos Andes. A música nos ajudou muito.⁶⁰

Depois do show, o grupo, já sem a presença de Raul Ellwanger nem de Leopoldo Paulino, voltou a se reunir na Europa, para apresentar novos espetáculos. Augusto Boal passou a acompanhar a agenda do grupo, principalmente nas Campanhas pela Anistia e na Semana de Cultura Brasileira no Exílio – esta última ocorrida na Dinamarca –, mas como colega e não mais como diretor artístico:

Na Europa, tanto Boal como o Caldo de Cana eram chamados para participar dos eventos organizados pelos exilados brasileiros: semanas de cultura brasileira no exílio, campanhas pela anistia, como no caso de Dinamarca, Berlim, Bélgica e Paris. Na Semana da Anistia em Lisboa, Márcia [Fiani] e eu nos alojamos em casa de Boal e participamos de ensaios da peça *Tiradentes*. Logo vieram Zeca [José Eugênio Leal], Maria [Alice Saboia] e Zé Saboia, de Berlim. Durante os eventos da Semana houve apresentações do Caldo de Cana.⁶¹

No limite, o Caldo de Cana serviu como um instrumento de resistência ao panorama anunciado, cujo eixo gravitacional era o próprio ato coletivo. O processo de criação da obra em si, pela intensa sincronia das posições multifacetadas dos membros e pela determinação para atuar em tempos sombrios de sequestros e ataques, engendrou, ainda que de maneira simbólica, uma nova realidade. O show não deixou, portanto, de ser produtivo e de corajosamente buscar a superação do nosso desastre histórico ao expor as veias sangrentas de uma América Latina em estado de exceção.

⁶⁰ ELLWANGER, Raul. Depoimento concedido a Patricia Freitas dos Santos. 20 fev. 2014.

⁶¹ LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

Patricia Freitas dos Santos é mestra em Artes pela USP e doutoranda em Letras pela mesma universidade. Atualmente elabora pesquisa sobre o trabalho teatral de Augusto Boal nos Estados Unidos.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Frei Tito de. “Carta-denúncia de um preso político”. In: *Brasil: 1964/19?? – Memórias do Exílio*, v. 1. São Paulo: Editora Livramento, 1978.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*. Coimbra: Editora Centelha, 1977.

_____. [Carta] 10 jul. 1974, Buenos Aires [para] JAINER, Arthur, Buenos Aires. 1f.

COSTA, Emília Viotti da. “Estruturas versus experiência: novas tendências na história do movimento operário e das classes trabalhadoras na América Latina: o que se perde e o que se ganha”. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB*, São Paulo, n. 29, 1990.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

ELLWANGER, Raul. “Canções latino-americanas: barca largada”. In: *Nas velas do violão – crônicas, letras, partituras*. Edição do autor, 2016. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/jornal/cancoes-latino-americanistas-barca-largada/>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

_____. “O gaúcho”, 1968.

_____. *Depoimentos*. Vídeo, 27:25, 18 mar. 2013. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/depoimentos/vitimas_civis/vm_Raul_Ellwanger_-_Ubiratan_de_Souza.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

FERRER, Maria Florencia. *A Construção do poder do campo popular: os anos 70 na Argentina*. 2008. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e Portugal nas décadas de 1960 e 1970*.

2006. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2006.

FIUZA, Alexandre Felipe; DUARTE, Geni Rosa. “Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino-americanos no exílio”. *Revista História Oral*, v. 18, n. 1, jan./jun. 2015, pp. 9-33.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista concedida à Patricia Freitas dos Santos. 27 out. 2014.

LICKS, José Rogério. Entrevista concedida a Patricia Freitas dos Santos. 2 fev. 2017.

_____. “Tierra Mía”, 1974.

_____. “A noite na embaixada: minha parceria com José Lavecchia”. *Revista Antíteses*, UEL, v. 6, n. 11, jan./jun. 2013, pp. 288-332.

NEPOMUCENO, Eric. Entrevista concedida à Patricia Freitas dos Santos. 28 out. 2014.

PAIVA, Maurício. *O sonho exilado*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PAULINO, Leopoldo. *Tempo de resistência*. Ribeirão Preto: Editora São Francisco, 2012.

_____. Entrevista concedida à Patricia Freitas dos Santos. 15 maio 2014.

POERNER, Arthur José. “Passagem de ida e volta”. In: *Brasil: 1964/19?? - Memórias do Exílio*, v. 1. São Paulo: Editora Livramento, 1978.

ROLLEMBERG, Denise. *Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Patricia Freitas dos. *Pedagogia do exílio: uma análise do trabalho teatral de Augusto Boal durante seu exílio latino-americano*. 2015. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação do Curso de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2015.

SURIANO, Juan. “Cuál és hoy la historia de los trabajadores en la Argentina?”. *Revista Mundos do Trabalho*, UFSC, v. 1, n. 1, jan-jul. 2009.

THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.

VIÑAR, Maren; VIÑAR Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VIOLA, Paulinho da. “Entrevista de Paulinho da Viola a Torquato Neto”. *Última Hora*, 28 jul. 1971.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

**Crêterios de
valoriza o
est tica da can o
popular-comercial
brasileira: uma
introdu o**

Walter Garcia

Universidade de São Paulo

Critérios de valorização estética da canção popular-comercial brasileira: uma introdução

Walter Garcia

Instituto de Estudos Brasileiros | USP
waltergarcia@usp.br

Resumo: O ensaio se compõe de duas partes. Na primeira, a crítica da canção popular-comercial no Brasil é discutida a partir de duas vertentes que, argumenta-se, adotam critérios ou procedimentos equivocados. Na segunda parte, o vídeo de João Gilberto interpretando “Brasil pandeiro” (Assis Valente), em 1982, e o do Racionais MC’s interpretando “Negro drama” (Edy Rock/ Mano Brown), em 2004, fornecem material para um trabalho em processo que, ao radicalizar sugestão de Antonio Candido em seu *O estudo analítico do poema*, se divide em comentário, análise e interpretação.

Palavras-chave: música popular brasileira; canção; crítica; João Gilberto; Racionais MC’s.

Um critério necessário, mas não suficiente¹

Em 1966, no texto de apresentação escrito para seu primeiro LP, Chico Buarque afirmou que muito devia à experiência de haver composto a música para *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, espetáculo do grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca):² “Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo”.³ À sua maneira, Chico enunciava o que pode ser considerado o primeiro critério no julgamento da qualidade estética de uma canção.

De fato, transformar frases melódicas e versos em um só organismo é uma capacidade absolutamente necessária para qualquer compositor. De modo mais amplo, essa capacidade se constitui em critério básico para avaliar o trabalho de todos os cancionistas envolvidos no processo de realização de uma obra – além de compositores, também cantores, arranjadores, instrumentistas, técnicos, produtores, “quando se mostram envolvidos com o trabalho de salvaguardar os conteúdos que só a canção pode transmitir ao ouvinte”.⁴

No entanto, o exame da obra apenas à luz desse critério não é suficiente quando se tem em vista a valorização estética. Parafraseando com liberdade uma distinção feita por Aristóteles,⁵ diga-se que informalmente pode se chamar cancionista ao profissional que faz a junção de, digamos, uma marca de sabonete a uma melodia com tamanho engenho que marca e melodia

¹ Retomo e amplio a primeira parte do ensaio “Elementos” para a crítica do disco *Chico* (2011), publicado em GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (org.). *Música popular: história, memórias e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015, pp. 197-201.

² O espetáculo teatral *Morte e vida severina* estreou em 1965. Para o poema, consultar: MELO Neto, João Cabral de. *Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, 1954-1955*. In: OLIVEIRA, Marly de (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, pp. 169-202.

Para uma análise de *Funeral de um lavrador*, composta para o espetáculo, bem como para dados do trabalho de Chico Buarque com o Tuca, consultar: GARCIA, Walter. “Apontamentos sobre uma canção para teatro: ‘Funeral de um lavrador’”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, DTLLC/FFLCH/USP, v. 16, n. 15, 2011, pp. 160-173. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64553>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

³ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. 1 CD. Reedição do LP lançado em 1966.

⁴ TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: PubliFolha, 2007, p. 99.

⁵ ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Os pensadores: Aristóteles*, v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 201.

formam um só corpo. Na verdade, a não ser pela técnica elementar da canção, nada há de comum entre Chico Buarque (ou João Gilberto, ou Tom Jobim, ou Mano Brown, ou Juçara Marçal, para citar alguns poucos nomes) e esse profissional da propaganda: o primeiro merece o nome de cancionista; o segundo, o de publicitário, mais que o de cancionista.⁶

Caso se aceite essa distinção entre o trabalho de produzir um anúncio cantado e o de produzir uma canção que vende a si mesma, é preciso considerar, entretanto, que não haveria por que fazer crítica se bastasse reconhecer a estrutura elementar da canção popular-comercial e o seu funcionamento no mercado para aceitar, no fim das contas, que o grau de qualidade estética depende meramente da opinião subjetiva. Ocorre que, por mais que se acredite que tudo se reduz ao gosto particular, qualquer análise mais detida revela, na formação desse gosto, a atuação de fatores culturais, ou seja, “sociais e ‘não-subjetivos’”.⁷ E ainda que critérios de valorização estética não atinjam a objetividade científica,⁸ quando se mantém a canção popular-comercial afastada da análise rigorosa, da interpretação e do debate de seus sentidos – afastada, portanto, da esfera do conhecimento –, a vida espiritual do ouvinte tende a empobrecer-se de modo alarmante.

No âmbito dos versos escritos, não é de hoje que a crítica brasileira almeja separar forma e fórmula, artesanato e artifício.⁹ No âmbito dos versos cantados, o trabalho ainda é incipiente. Dentre outros motivos, porque é incipiente a própria crítica da estética da canção popular-comercial no Brasil. Note-se que não estou me referindo à resenha, “gênero jornalístico destinado a *orientar* o público na *escolha* dos produtos culturais em circulação”.¹⁰ De

⁶ Para relações entre a canção popular-comercial e o jingle no Brasil, consultar: GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

⁷ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 21.

⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 12.

⁹ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955, p. 11.

¹⁰ MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 91; grifos do original.

todo modo, apesar da profunda reestruturação do mercado e da crise mundial das grandes indústrias fonográficas – dois dos processos desencadeados pelas brutais mudanças tecnológicas –, no jornalismo brasileiro há algum tempo se aceita, hegemonicamente e sem muito disfarce, que “qualquer coisa é válida desde que ela encontre o seu comprador”. Mudando o ângulo, conforme escutei do diretor de uma sociedade arrecadadora ainda na década de 1990, em conversa informal: “Disco não é pra ouvir, disco é pra vender”. E assim retornamos ao pressuposto estéril do gosto particular, de par com a justificativa da liberdade do comércio.

A partir do século XXI, essa ideia se cristalizou, como se sabe, nos blogs e nas redes sociais. Lamentavelmente, o processo não vem sendo acompanhado, na mesma proporção, pelo diálogo sobre o que se consome, pela troca de reflexão sobre os produtos culturais.¹¹ Na segunda parte deste texto apresentarei outros critérios para o julgamento estético da canção popular-comercial. Antes, porém, será útil comentar, embora com brevidade, duas vertentes da crítica neste século XXI, no Brasil.

A primeira delas faz eco à resenha jornalística. Exemplo significativo é dado pelo artigo “Complicações da música simples”, do músico Mauricio Pereira, publicado na *Revista USP* em 2010. Na sua avaliação do pagode, Pereira mistura “alquimia”, “homeopatia”, “Jung”, “Freud”, “densidade estética”, “coerência formal” e “fraseado do jazz contrapontando a melodia da canção”. Embora argumente em termos de “reverência e curiosidade” em relação à “música mais popularesca e comercial”, o ânimo do crítico se revela mais claramente quando do seu raciocínio de que “pasteurização” e “padronização” não são “coisas negativas”, mas “apenas processos que

¹¹ São famosos os provérbios com que João Guimarães Rosa arrematou o parágrafo inicial de *Grande sertão: veredas* – “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte” –, mas também é notório que uma das linhas de força do romance é a da busca que Riobaldo empreende do sentido da sua vida de jagunço, na qual ocupa lugar central a (im)possível venda da sua alma. Correndo o risco de reduzir em demasia: “o sertão está em toda a parte”, “pão ou pães, é questão de opiniões”, “cada um o que quer aprova”, e nenhuma dessas sentenças indica que o sentido e o valor não devam ser, até o limite, rastreados “por fundo de todos os matos”. Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979, pp. 9; 15.

atuam, em maior ou menor grau, no caminho de uma canção até o mercado que a vai consumir”.

Ainda que termine por descartar “esse tipo de música como um simples caso de dominação de uma fatia da população pelas imposições da indústria cultural”,¹² poucas vezes terá sido tão flagrante, na crítica bem-intencionada, a *naturalização* da lógica “do consumo de ‘produtos culturais’ fabricados em série”.¹³ Lógica na qual se engajam, dentre outras operações, a celebração do existente, a cristalização do senso comum, o imperativo de entretenimento sem grandes surpresas nem muito tédio, a ilusão de escolha absolutamente livre.¹⁴

Por outro lado, deve-se considerar que a boa intenção do artigo de Mauricio Pereira, em alguma medida, reage contra a segunda vertente da crítica que aqui merece atenção: aquela que se recusa a questionar gostos pessoais, formação cultural, predileções e aversões de classe. Tome-se como exemplo a ideia do maestro Julio Medaglia de que, ao fazer rap, “o negro brasileiro está abandonando sua sofisticadíssima cultura de origem africana para fazer uma música grosseira, primária, que qualquer débil mental pode fazer e, por esta razão, todo mundo faz”; “uma música anti-africana, baseada em modelos que vieram da periferia de Los Angeles”.¹⁵ Ideia complementada por seu argumento de que o Brasil “tem a música popular mais rica e sensível do mundo, feita por negros geniais, como Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e Cartola”, ou como “Dona Ivone Lara”; negros que “vieram da favela”, mas que “dentro de si tinham uma sofisticação francesa”.¹⁶

¹² PEREIRA, Mauricio. “Complicações da música simples”. *Revista USP*, n. 87, 2010, pp. 144-155. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13837>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

¹³ CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 28-30.

¹⁵ MEDAGLIA, Julio. “Batuta afiada”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0003.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018. Entrevista a Ailton Magioli.

¹⁶ MEDAGLIA, Julio. “Quebrando tudo!”. *Brasileiros!*, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/43/textos/1379/>>. Acesso em: 16 set. 2011. Entrevista a Marcelo Pinheiro.

Parece justo avaliar a crítica do maestro, em primeiro lugar, pelo uso de termos que pretendem rebaixar a canção e os cancionistas. O insulto impede qualquer diálogo. Mas pode-se indagar se, com tal gesto equivocado, a sua crítica não deseja responder a raps que revidam, no plano simbólico, a desigualdade social, construindo uma via de autovalorização e dignidade.¹⁷ Se a hipótese não é descabida, o insulto de Medaglia paradoxalmente acaba por dar razão ao trabalho artístico do grupo Racionais MC's.

Em segundo lugar, devem ser considerados alguns lapsos de informação cometidos pelo maestro Julio Medaglia. Nos limites deste texto, não é o caso de traçar perfis de Pixinguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho e Dona Ivone Lara. E é lógico que não se põe em dúvida a sofisticação das suas obras. Contudo, vincular mecanicamente as biografias às favelas acaba por mascarar fatos e reforçar estereótipos. Pixinguinha nasceu em 1898, no bairro do Catumbi, e “não aceitaria ser incluído nas ‘camadas mais pobres do Rio de Janeiro’”, já que em sua casa “‘havia festa todo dia. Era uma casa grande, com oito quartos, quatro embaixo e quatro em cima’”.¹⁸ Cartola se mudou para a Mangueira em 1919, com onze anos. Até então, habitara no Catete e nas Laranjeiras, período em que a sua família era da baixa classe média ou, caso se prefira, da “pequena burguesia” carioca.¹⁹ Nascido em 1911, Nelson Cavaquinho, “em virtude das difíceis condições financeiras da família, mudou-se várias vezes de casa, até fixar-se por algum tempo na Lapa, antes de ir para a Gávea, já na adolescência”. Seu contato com sambistas da Mangueira se deu quando, como “cavalariano da Polícia Militar”, foi destacado para dar serviço naquele morro – pediria baixa em 1938, passando a “viver do que mais gostava: música”.²⁰ E Dona Ivone Lara nasceu em 1922,

¹⁷ KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 209-244.

¹⁸ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA Filho, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, pp. 8-9, 243-244.

¹⁹ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA Filho, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, pp. 32-33.

²⁰ PEREIRA, Arley. “Nelson Cavaquinho”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

em uma família “de sambistas e chorões”. Com doze anos, “foi estudar como interna no Colégio Orsina da Fonseca, onde teve aulas de música com Lucila Villa-Lobos, esposa de Heitor Villa-Lobos”. Em 1945, “passou a compor sambas” após ter ido morar no subúrbio, no bairro de Madureira, e começar “a frequentar a extinta Escola de Samba Prazer da Serrinha”.²¹

A retificação que esses traços biográficos fazem é fundamental à medida que a ideia de Julio Medaglia parece se nutrir da aprovação paternalista do gênio artístico que teria vencido todo e qualquer obstáculo causado pela miséria. Ao mesmo tempo, a crítica de Medaglia revela a predileção aristocrática pela cultura “muito limpa, catita, elegante”, para utilizar frase de Lima Barreto.²² Discordar do paternalismo e da predileção aristocrática não significa, fique claro, ignorar as relações enviesadas entre as biografias dos autores, as condições sociais e as formas das obras: significa, sim, considerar a relativa autonomia da obra, cuja “importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à *maneira por que o faz*”.²³ Tampouco se trata de desmerecer a beleza das canções: trata-se de reconhecer e explicar essa beleza pelo estudo dos elementos que estruturam a obra e das relações que estabelecem entre si quando formam “um só corpo” – elementos e relações que evidentemente carregam implicações históricas.²⁴

É certo que minhas objeções podem sobrevalorizar comentários não muito felizes, que dispensariam maior atenção. Há, porém, outro lapso do maestro Julio Medaglia em relação aos modelos dos rappers brasileiros, modelos dos quais não se pode dizer simplesmente, a não ser por

²¹ PEREIRA, Arley. “Dona Ivone Lara”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

²² BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 136.

²³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 33; grifo meu.

²⁴ FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB/USP, n. 59, 2014, pp. 15-56. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89036>>. Acesso em: 8 nov. 2018; SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 23.

desconhecimento, que “vieram da periferia de Los Angeles”. Esse lapso, enunciado em duas ocasiões, revela muito pouco interesse em compreender o rap e o hip hop no Brasil, o que não condiz com a atitude crítica.²⁵

Estudando João Gilberto, estudando Racionais MC’s

Conforme antecipei, a segunda parte deste texto apresentará critérios que podem auxiliar na crítica da canção popular-comercial brasileira. Minha intenção, bastante modesta, é mapear questões. Com esse intuito, escolhi dois vídeos bem diversos entre si: João Gilberto interpretando “Brasil pandeiro” (Assis Valente) em 1982; e Racionais MC’s interpretando “Negro drama” (Edy Rock/Mano Brown) em 2004. A fim de tornar a exposição mais didática,

²⁵ Sobre o assunto, consultar TONI C. *O Hip-Hop está morto: a história do Hip-Hop no Brasil*. São Paulo: LiteraRUA, 2012; SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015; ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. Uma vez que a crítica do maestro Julio Medaglia ao rap foi apresentada em duas entrevistas, não se deve ignorar o filtro da linha de montagem jornalística, ao qual obviamente se sobrepõe o filtro da minha sistematização. De todo modo, os pontos de vista de 2004 foram reiterados em 2011, período suficiente para que se empreendesse alguma revisão. Nesse período, para ficar só em mais dois exemplos que ampliam a questão (e os insultos ao rap), Medaglia ainda afirmou: a) “95% do rap é um lixo. Quando o negro norte-americano quis mostrar que ‘era gente’, foi buscar dentro de si o que havia de belo para exibir à sociedade que o hostilizava. Com isso nasceu o jazz, a mais importante linguagem musical daquele país. Quando o negro mais recentemente quis fazer uma música baseada no rancor, saiu essa droga. Uma verborragia interminável, medíocre e democrática (pois qualquer imbecil pode fazê-la). Boa parte do negro brasileiro hoje fica imitando em todos os detalhes a cultura do hip-hop, se tornando colono do negro norte-americano ‘que não deu certo na vida’ e que fica puxando fumo na periferia de Los Angeles, dizendo que a sociedade está contra ele. É uma tristeza ver o negro brasileiro trair suas raízes, matar Zumbi outra vez – já que o hip-hop não tem nada de africano – e ficar macaquando uma cultura medíocre importada, que aqui chega através de uma indústria cultural tocada a marketing externo de um país que tem história diferente do nosso”. (MEDAGLIA, Julio. Entrevista a Marina Mantovanni. *Bravo*, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://onovoboheimio.blogspot.com/2009/01/entrevista-com-o-maestro-jlio-medaglia.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018); b) “Os empresários precisam se dar conta de que precisam estabelecer um relacionamento com a comunidade local, como nos Estados Unidos. A gente aprende com eles só o que existe de ruim: rap, rodeio, *country*. Mas não aprendemos como conseguem manter 2.500 orquestras sinfônicas. O espírito comunitário norte-americano a gente não aprende” (MEDAGLIA, Julio. Entrevista a Eduardo Socha e Wilker Sousa. *Cult*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-julio-medaglia/>>. Acesso em: 8 nov. 2018).

radicalizarei uma sugestão de Antonio Candido²⁶ e dividirei esquematicamente as três etapas do trabalho em comentário, análise e interpretação.

“Brasil pandeiro”

Comentário

Assis Valente compôs “Brasil pandeiro” para Carmen Miranda, “por ocasião da volta da cantora, após seu período inicial de atuação nos Estados Unidos. Mas Carmen não gostou da composição, que acabou sendo lançada pelos Anjos do Inferno” e teve boa difusão em 1941. Gravada pelos Novos Baianos para o LP *Acabou chorare*, em 1972, “Brasil pandeiro” alcançaria “enorme sucesso”.²⁷ Dez anos depois, João Gilberto (que ensinara esse samba-exaltação aos Novos Baianos) apresentou-a no programa especial que gravou para a TV Bandeirantes.²⁸

Análise

Em um primeiro momento, se prestarmos atenção aos elementos formais que organizam essa interpretação de João Gilberto gravada para a televisão, teremos:

- a) melodia;
- b) letra;
- c) canto: atuação vocal que, concretizando a junção de melodia e letra, expressa determinados conteúdos afetivos e intelectuais;
- d) harmonia, tocada ao violão e que mantém relações com o canto;
- e) pulsação rítmica: relação entre o ritmo da voz e o ritmo da harmonia.

²⁶ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

²⁷ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 197.

²⁸ JOÃO GILBERTO. “Brasil pandeiro”, 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EVjusYCZyB4>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

Interpretação

Dentre os vários caminhos abertos pela análise, enfatizarei o exame do canto, o que não implica isolá-lo. Ocorre que, na voz e no violão de João Gilberto, esse samba-exaltação, antes predominantemente épico como requer o subgênero, tornou-se acentuadamente lírico.²⁹ Em outras palavras, o emblema da nacionalidade (apesar do humor que atravessa a letra), antes cantado em chave coletiva, passou a soar como uma declaração íntima.

Esse é o ponto de vista da interpretação de João Gilberto. Ele se constrói de modo complexo, pois a sua técnica da voz equilibra uma série de recursos:

- a) “o canto que flui como na fala normal”,³⁰ experiência por meio da qual “se configura o corpo do cancionista”,³¹
- b) na direção oposta, emissões percussivas, com destaque para os sibilos que se assemelham a um chibbal aberto (ouvir, por exemplo, “Brasil esquentais vossos pandeiros”, a partir de 1:13);
- c) breves investimentos na duração das notas, por meio dos quais a melancolia é enfatizada (ouvir, por exemplo, “Pastorinhas e... canto...res”, a partir de 2:30);
- d) o olhar para o violão, como se o cancionista atuasse com a quarta parede na frente do palco;
- e) na direção oposta, o olhar dirigido para o público, quebrando a quarta parede, como se João Gilberto refletisse sobre o que canta (por exemplo, em 1:37);
- f) ainda em outra direção, a expressão facial comovida (por exemplo, em 1:43).

²⁹ Sobre os gêneros literários Lírico, Épico e Dramático, consultar ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

³⁰ BRITO, Brasil Rocha. “Bossas nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 35.

³¹ TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994, p. 267.

Em síntese, João Gilberto depura o sentimento patriótico da composição de Assis Valente, observa-o assim depurado e nos conta, com naturalidade e melancolia, o que observou.³² Mas como um samba-exaltação interpretado em chave lírica, com baixa intensidade e mediante o respeitoso silêncio da plateia, se relaciona com o chamado “popular”? Sem estender o assunto, recorde-se que a estética de João Gilberto foi criada na escuta de um “povo” que se revelava na expansão do rádio e do disco, na primeira metade do século XX. Assim, é necessário indagar se, na soma de fala e música, reflexão e melancolia, quarta parede e interpelação do público, a sua bossa não seria tanto um convite para o reconhecimento dos valores “populares” quanto a reposição da distância que marcava, e ainda marca, a relação entre as classes sociais no Brasil.

“Negro drama”

Comentário

Mano Brown (Pedro Paulo Soares) e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), moradores da periferia da zona sul de São Paulo, Edy Rock (Edvaldo Pereira Nunes) e Kl Jay (Cléber Geraldo Lélis Simões), moradores da periferia da zona norte, formaram o Racionais MC’s em 1988. O grupo obteve sucesso bastante considerável com o terceiro disco, *Raio X Brasil*, de 1993. No ano seguinte, “Homem na estrada” ganhou o prêmio de melhor música atribuído pela Associação Paulista de Críticos de Arte. À época, no entanto, “isso não foi muito divulgado”, segundo Mano Brown. Grande divulgação teria “o prêmio da MTV (melhor clipe do ano, em 1998, por ‘Diário de um Detento’)”.³³

³² GARCIA, Walter. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 221.

³³ MANO BROWN. Entrevista a Spensy Pimentel. *Teoria e Debate*, n. 46. São Paulo, nov./dez. 2000/jan. 2001, sem paginação. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown/>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

“Em 2002, a modificação no lugar social dos rappers foi cantada com lucidez em várias faixas do CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*”.³⁴ Uma delas é “Negro drama”, de Edy Rock e Mano Brown. O rap faz parte do primeiro disco, “Chora agora” – o segundo CD se intitula “Ri depois”. A canção seria apresentada, em 2004, no Sesc Itaquera, para gravação do DVD *1000 trutas 1000 tretas*, lançado dois anos depois.³⁵

Análise

Os elementos formais que estruturam o vídeo de “Negro drama” são:

a) letra;

b) *flow*: atuação vocal que, concretizando a junção de música e letra, tanto expressa determinados conteúdos afetivos e intelectuais quanto afirma a presença e a identidade dos rappers;³⁶ o flow não se limita ao encaixe rítmico das vozes (menos acelerada com Edy Rock, mais acelerada com Mano Brown) no acompanhamento musical, mas também se refere ao uso da respiração, às alterações de timbre e ao contraste entre uma região comparativamente mais grave (a da voz de Edy Rock) e outra mais aguda (a da voz de Mano Brown); na intersecção de todos esses recursos, escutamos diversos graus de sofrimento e de agressividade; além disso, os recursos modulam o diálogo dos rappers com a comunidade, as suas reflexões sobre o processo histórico brasileiro e as suas interpelações das classes economicamente superiores;³⁷

c) plano das alturas do acompanhamento musical, sugerindo paisagens sonoras com as quais as vozes dos rappers contracenam;³⁸

³⁴ GARCIA, Walter. “Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. *Ideias*, Campinas, IFCH/Unicamp, v. 1, n. 7, 2º semestre de 2013, pp. 99-100. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382/15937>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

³⁵ RACIONAIS MC’S. *1000 trutas 1000 tretas*. /São Paulo: Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, 2006. 1 DVD, Direção L. P. Simonetti e Roberto T. Oliveira.

³⁶ BÉTHUNE, Christian. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004, p. 82.

³⁷ SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015, pp. 122-128.

³⁸ Marcelo Segreto analisou detidamente as relações entre a expressão da letra e o arranjo instrumental de “Negro drama”, arranjo formado por três linhas de teclado, uma linha de

- d) pulsação rítmica: relação entre o ritmo das vozes e o ritmo do acompanhamento musical;
- e) interação do palco com uma multidão que participa ativamente cantando e atuando como se o rap contasse a história de vida de cada um, o que tensiona o “modo de identificação/dominação *vertical*, da massa em relação ao líder ou ao ídolo”, acenando com “um campo de identificações *horizontais*”;³⁹
- f) imagens de Malcolm X, Wilson Simonal, Serginho Chulapa, Tupac Shakur, Mike Tyson, Bob Marley, Marvin Gaye e Tim Maia.

Interpretação

A apresentação de “Negro drama” dá prova de uma vitalidade que poucos fenômenos musicais ostentaram neste século: os recursos mobilizados convencem, pela maneira por que se organizam, que o Racionais MC’s exprime sentimentos e raciocínios sobre a realidade brasileira; ao mesmo tempo, a interação dos rappers com o público colabora para a construção de pertencimentos locais (note-se que Mano Brown saúda diversos bairros antes de começar a canção) e de identidades étnicas supranacionais (daí a pertinência das imagens do vídeo).

Considerando-se “a fragmentação e a subdivisão da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros”, aos estudos da canção popular cabe atualmente “a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais” e a criação de novas tradições, “inventadas nos confrontos da experiência moderna”. Nos limites e nas potencialidades da sua forma cancional, a qual nada tem de pobre, “Negro drama” participa da discussão sobre “uma essência fixa” ou “um mesmo *mutável*”.⁴⁰ E nos

cordas, baixo, scratching, chimbau, caixa e bumbo. SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015, pp. 60-63). Recorde-se que toca-discos e sampler, nas mãos do DJ, são os instrumentos básicos da linguagem do rap.

³⁹ KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria. Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 95-96; grifos do original.

⁴⁰ GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34/ Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008, pp. 200-209; grifos do original.

recorda que, para alguns universos culturais, ainda “é imprescindível a presença física do corpo humano”.⁴¹

Walter Garcia é professor do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. É autor de *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999) e de *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (São Paulo: Ateliê, 2013). Organizou o livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012). Compositor e violonista, lançou o projeto autoral *na cachola* com a cantora e compositora Marília Calderón (2016).

⁴¹ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 67.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Os pensadores: Aristóteles*, v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escritor Isaiás Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

BÉTHUNE, Christian. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 17-40.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB/USP, n. 59, 2014, pp. 15-56. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89036>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (org.). *Música popular: história, memórias e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015.

GARCIA, Walter. “Apontamentos sobre uma canção para teatro: ‘Funeral de um lavrador’”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, DTLLC/FFLCH/USP, v. 16, n. 15, 2011, pp. 160-173. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64553>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

_____. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 207-231.

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

_____. “Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. *Ideias*, Campinas, IFCH/Unicamp, v. 1, n. 7, 2º semestre de 2013, pp. 81-110. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/864938/15937>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34/ Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008.

KEHL, Maria Rita. “A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”. In: KEHL, Maria Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 209-244.

MANO BROWN. Entrevista a Spensy Pimentel. *Teoria e Debate*, n. 46. São Paulo, nov./dez. 2000/jan. 2001, sem paginação. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown/>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

MEDAGLIA, Julio. “Batuta afiada”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0003.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018. Entrevista a Ailton Magioli.

_____. Entrevista a Marina Mantovanni. *Bravo*, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://onovoboemio.blogspot.com/2009/01/entrevista-com-o-maestro-jiio-medaglia.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

_____. Entrevista a Eduardo Socha e Wilker Sousa. *Cult*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-julio-medaglia/>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

_____. “Quebrando tudo!”. *Brasileiros!*, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/43/textos/1379/>>. Acesso em: 16 set. 2011. Entrevista a Marcelo Pinheiro.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MELO Neto, João Cabral de. “Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, 1954-1955”. In: OLIVEIRA, Marly de (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, pp. 169-202.

PEREIRA, Arley. “Nelson Cavaquinho”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

_____. “Dona Ivone Lara”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

PEREIRA, Maurício. “Complicações da música simples”. *Revista USP*, n. 87, 2010, pp. 144-155. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13837>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

_____. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 11-49.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA Filho, Arthur L. de.
Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

_____. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

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

_____. *Todos entoam*. São Paulo: PubliFolha, 2007.

TONI C. *O Hip-Hop está morto: a história do Hip-Hop no Brasil*. São Paulo: LiteraRUA, 2012.

Referências sonoras e audiovisuais

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. 1 CD. Reedição do LP lançado em 1966.

JOÃO GILBERTO. “Brasil pandeiro”, 1982. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=EVjusYCZyB4>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

RACIONAIS MC’S. *1000 trutas 1000 tretas*. /São Paulo: Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, 2006. 1 DVD, Direção L. P. Simonetti e Roberto T. Oliveira.

