

CANÇÃO POPULAR E A REVISÃO DO CÂNONE LITERÁRIO

POPULAR SONG AND THE LITERARY CANON REVIEW

Leonardo Davino de OLIVEIRA¹

Resumo: Cantar um poema é encontrar a entonação embrionária das palavras; é reativar o uso primário da linguagem; e reafirmar que a palavra cantada é anterior à palavra escrita. A tarefa de transformar a estrutura autotélica da poesia escrita na heterotélica canção requer do cancionista conhecimentos interartes. De que modo cancionistas dos séculos XX/XXI estão lendo poemas de séculos anteriores e repensando o cânone literário? Este trabalho busca compreender a questão através da interpretação da parceria entre Gregório de Matos e Jards Macalé; da parceria entre Sousândrade e Caetano Veloso; da parceria entre Maria Firmina dos Reis e Socorro Lira; e da parceria entre Oswald de Andrade e Murilo Mendes e Juliana Perdigão.

Palavras-chave: Poesia. Vocoperformance. Cânone Literário. Canção Popular.

Abstract: To sing a poem is to find the embryonic intonation of words; to reactivate the primary use of language; and reaffirm that the sung word is prior to the written word. The work of transforming the autotelic structure of written poetry into the heterothelic song requires the interart knowledge of the songwriter. How the twenty/twenty-first century songwriters are reading poems from earlier centuries and rethinking the literary canon? This paper seeks to understand the issue through the interpretation of the partnership between Gregório de Matos and Jards Macalé; the partnership between Sousândrade and Caetano Veloso; the partnership between Maria Firmina dos Reis and Socorro Lira; and the partnership between Oswald de Andrade and Murilo Mendes and Juliana Perdigão.

Keywords: Poetry. Vocoperformance. Literary canon. Popular song.

A parceria entre Gregório de Matos e Jards Macalé

Para ser lida no século XXI, a poesia atribuída a Gregório de Matos (1636-1696) dependeu dos códices manuscritos de copistas da época e do empenho de pesquisadores que tentam reconstituir o contexto e assim assentar a obra de nosso principal poeta e cronista colonial². Com a imprensa proibida no Brasil Colônia, Gregório de Matos não deixou nenhum texto autografado ou impresso. Sua poesia era oral, feita nas ruas e tinha um caráter predominantemente moralizante, educativo, a serviço da contrarreforma católica: “quem do mundo a mortal loucura, cura / a vontade de Deus sagrada, agrada” (MATOS, 2010, p. 308). Embora também fosse uma poesia crítica aos erros da igreja e do governo, levando o poeta a

¹ Doutor em Literatura Comparada; professor de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); e-mail: leonardo.davino@gmail.com

² Este artigo é a versão revisada e ampliada de texto de minha autoria publicado em 15 fev.2019 no blog lendocancao.blogspot.com.

receber a alcunha de “boca do inferno”. Por causa de sua “lira maldizente”, o poeta foi exilado, voltando ao Brasil para morrer não mais na Bahia natal, mas em Recife.

Se o Barroco foi a época do sujeito cindido (em crise) entre a fé e a ciência, a poesia de Gregório de Matos é marcada pela riqueza vocabular, sintaxe complexa, densidade sensorial e léxico próprio. O que levaria pesquisadores a identificarem gestos antecipatórios da antropofagia modernista no poeta colonial: “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia”, escreveu Augusto de Campos em *O anticrítico* (1986, p. 90). Esquecido até o Romantismo, quando foi publicado em 1850 por Varnhagen em *Florilégio da poesia brasileira*, só em 1968 tivemos acesso ao que é considerado como as “obras completas” de Gregório de Matos, graças à iniciativa do escritor e crítico James Amado. Ele foi valorizado e reinserido na história literária graças a livros como *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989), de Haroldo de Campos. O livro defende uma interpretação ético-estética da história e da obra de Gregório, com argumentos calcados mais na função poética do que na função referencial da linguagem.

A biografia difusa e a oralidade dificultam, e a um só tempo seduzem, a construção do mito Gregório de Matos: poeta do improviso, do impulso, do repente. Qual um repentista, Gregório reproduzia dentro de uma estrutura métrica fixa rigorosa, importada da Europa, as variadas situações tropicais: “que falta nesta cidade? Verdade” (MATOS, 2010, p. 37); “neste mundo é mais rico quem mais rapa” (MATOS, 2010, p. 42); “há coisa como ver um Paiajá / mui prezado de ser Caramuru” (MATOS, 2010, p. 100); “deste Adão de Massapé / procedem os fidalgos desta terra” (MATOS, 2010, p. 102); “marinículas todos os dias / o vejo na sege passar por aqui” (MATOS, 2010, p. 119); “quem não cuida de si que é terra, erra” (MATOS, 2010, p. 308).

Os livros de Ana Miranda, *Boca do inferno* (1989) e *Musa praguejadora* (2014) prestam um grande serviço à memória do poeta. Já o livro *A sátira e o engenho*, de João Adolfo Hansen (1989), reconstitui a Bahia do século XVII analisando a persona satírica do poeta, cujo eu-lírico plural e adaptável às circunstâncias cantava mais o que murmurava o “corpo místico” (coletivo, ar da época) do que a afirmação de uma identidade (eu) diante do estado de coisas do Brasil daquele período.

Quatro anos depois da publicação das “obras completas” por James Amado, voltando do exílio forçado pela ditadura militar, Caetano Veloso incluiu o canto do poema “Triste Bahia” no disco *Transa* (1972): “Triste Bahia! ó quão dessemelhante / Estás e estou do nosso antigo estado!”, diagnostica o sujeito cancional de Caetano em seu primeiro disco de grupo, gravado

como um show ao vivo. *Transa* foi arranjado por Tutti Moreno, Moacyr Albuquerque, Áureo de Sousa e Jards Macalé. E é sobre este último e sua relação com Gregório que vou me deter a partir de agora.

Em disco lançado em 2019, Jards Macalé canta versos de Gregório de Matos e deles retira o título do disco e da canção: “Besta fera”. “A ignorância dos homens destas eras / sisudos faz ser uns, outros prudentes, que a mudez canoniza bestas feras”. Se a poesia de Gregório passou da voz à letra, o cancionista recupera o caráter vocoperformático da obra gregoriana para esse nosso tempo de aprofundamento de crise ética e estética. Neobarroco? Para Severo Sarduy, o barroco foi “a apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza” e o neobarroco “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (SARDUY, 1979, p. 170). O disco *Besta fera* é incorporação, citação e paródia. Mas também diagnóstico, metáfora e metonímia do estado de coisas da vida e da arte contemporânea.

A canção-título é composta sobre o poema “Aos vícios”, atribuído a Gregório, de tom confessional, revisionista e afirmativo. O poeta presta contas de sua “lira maldizente” em vinte tercetos decassílabos heroicos. Jards selecionou nove destes tercetos e reanima (devolve à voz) o texto oral de Gregório, com o objetivo de cantar as “torpezas do Brasil, vícios e enganos”.

O metapoema de Gregório transforma-se na metacanção de Jards em defesa da liberdade artística: primeiro pela temática – “de que pode servir calar quem cala? / nunca se há de falar o que se sente?! / sempre se há de sentir o que se fala” (MATOS, 2010, p. 186); segundo pela relação intertextual (“Eu sou aquele que...” inicia o poema (MATOS, 2010, p. 186)) com outras canções – destaquem-se os versos “eu sou aquele pierrô / que te abraçou, / que te beijou, meu amor”, de “Máscara negra”, de Zé Keti e Hildebrando Pereira Matos e “eu sou aquele que o tempo não mudou / embora outro, eu sou o mesmo / eu sou um mero sucessor”, de “Dos prazeres, das canções”, de Péricles Cavalcanti; terceiro pelo arranjo de Rodrigo Campos e seu cavaquinho mimetizador do desfile tortuoso percorrido pelo samba nacional. Nelson Cavaquinho, Adoniran Barbosa e Dorival Caymmi são incorporados nesse processo. “Eu sou” todos e sou eu, eu sou aquele e sou este, sugere o sujeito cancional autônomo porque antropófago de Macalé.

No livro *Barroco e modernidade* (1998), Irlemar Chiampi anota que o barroco “é encruzilhada de signos e temporalidades” e “funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer” (p. 3). O sujeito cancional de Jards Macalé tenciona o ocaso da verdade, tanto por abrir-se à coletividade – o disco tem produção musical de Kiko Dinucci

e Thomas Harres e direção artística de Romulo Fróes –, quanto por engendrar um encadeamento narrativo autorreflexivo: “nem quero que saibam / o valor de minhas canções / se boas ou más, pouco me importam” (MACALÉ, 2019).

A musa de Gregório assemelha-se à musa de Jards: ambas praguejam – “longo caminho do sol / breve o caminho do chão / breve a canção, essa morta vida”, canta acompanhado de Romulo Fróes em “Longo caminho do sol” (Jards Macalé, Kiko Dinucci, Thomas Harres, Clima). A função crítica da poesia de Gregório é reativada, posto que atemporal: “quantos há que os telhados têm vidrosos, / e deixam de atirar sua pedrada, / de sua mesma telha receosos?” (MATOS, 2010, p. 188) E quem veste a carapuça?

Gregório ressurgiu contemporâneo de Jards. “Diz logo prudentação e repousado: / fulano é um satírico, é um louco, / de língua má, de coração danado” (MATOS, 2010, p. 187), diz um dos tercetos suprimidos pelo cancionista que em plena ditadura militar idealizou e dirigiu o show coletivo *O banquete dos mendigos*, em comemoração aos 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ambos artistas cantam até o fim o ocaso, a crise, a agonia: “tudo fervia e eu cantava”. “Todos somos ruins, todos perversos, / só nos distingue o vício e a virtude, / de que uns são comensais, outros adversos. // quem maior a tiver, do que eu ter pude, / esse só me censure, esse me note, / calem-se os mais, e haja saúde” (MATOS, 2010, p. 188), cantou Gregório de Matos no Brasil colonial, recanta Jards Macalé no Brasil de 2019.

A parceria entre Sousândrade e Caetano Veloso

“Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante* será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes”, disse Sousândrade em 1877 (CAMPOS, 2002). De fato, só em 1964 com a primeira edição do livro *Re visão de Sousândrade* de Augusto e Haroldo de Campos a obra do poeta maranhense foi lida com merecida atenção crítica.

Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902) é autor de *Harpas selvagens* (1857), *Guesa* (1858-1888), *Harpa de ouro* (1888-1889) e *Novo Éden* (1893). O *Guesa* é um poema narrativo dividido em 13 cantos (12 cantos e 1 epílogo), dos quais permaneceram inacabados quatro (VI, VII, XII e XIII), e tem estrutura épica (proposição, invocação, dedicatória e narração). No canto I, temos a invocação – “Eia, imaginação divina!” – e a proposição – “Infante adoração dobrando a crença”, já que o livro é baseado nas narrativas sobre o culto solar dos indígenas muíscas da Colômbia: uma criança roubada dos pais é oferecida em sacrifício ao deus-sol quando completa 15 anos.

Sob a perspectiva do protagonista, podemos dizer que Sousândrade trabalha a temática do poeta como exilado, errante, a vagar. O estilo mesclado – vozes do poeta vs. vozes das personagens – condensa o tom épico/histórico: a descoberta das Américas, a civilização indígena, as guerras coloniais e suas consequências; e o tom individual: sentimentos e temores. Neste sentido, sendo um texto cronologicamente registrado na chamada segunda fase do Romantismo, o *Guesa* guarda e antecipa o indígena ancestral – anti-herói, o oposto do “bom selvagem” – do Macunaíma marioandrado.

“Eu sou qual este lírio, triste, esquivo, / Qual esta brisa que nos ares erra” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 60), diz o protagonista ainda nos Andes, de onde parte. E assim começa a jornada. A intertextualidade e o hibridismo, os neologismos e as metáforas vertiginosas dão conta do périplo e da errância, transitoriedades, exílios, de quem não tem lugar na floresta amazônica e na América do Sul inca, lugares paradisíacos antes da colonização. Atravessar a natureza devastada marca o corpo do texto e a alma do protagonista. Para Affonso Ávila, Sousândrade foi “autor marginalizado, em decorrência ao mesmo tempo da desatualização crítica que lhe foi contemporânea e do espírito acomodatório de nossa história da literatura” (2008, p. 48). Ávila destaca “o comportamento do artista diante da realidade de que emergem seus temas, as implicações de ordem social e vivencial que condicionam a sua atitude criadora, a linguagem e seus desdobramentos nos estratos semântico, sintático e sonoro” (2008, p. 50).

O *Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária, a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual - nessa harmonia interna da criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influem do que pelas formosas curvas do horizonte. Ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 2002, p. 90-91).

Destaque-se a importância do livro dos irmãos Campos. Os autores realizam a interpretação dos aspectos macro e microestéticos da obra sousandradina, a fim de entender “o metro que menos canta” como uma deliberada antimusicalidade romântica. Contra a rima fácil, empenhado na “harmonia interna da criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos”, Sousândrade faz dos efeitos melopáicos um gesto de “insurreição sonora”. Para os autores:

a arte sonora sousandradina responde a um conceito aberto de musicalidade, que tanto pode incluir uma calculada alquimia de vogais e consoantes, num sentido de harmonização pré-simbolista, de ‘poesia pura’, como incorporar a dissonância e o contraste, o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até a ruptura ou a explosão pelo sentimento do desacorde (CAMPOS, 2002, p. 91).

Como restituir na voz, no canto, o engenho dessa escrita experimental, inclusive no que se refere à tipografia e ao uso da página? Como ler em voz alta as onomatopeias, aliteraões, sibilacões, assonâncias, sinalefas criadas por Sousândrade no seu texto-montagem polilíngua? Instigado por Augusto de Campos, em 1972, Caetano Veloso gravou o verso “Gil-engendra em gil-rouxinol” da estrofe 72 do Canto X, mais conhecido como o episódio do “Inferno de Wall Street”.

(W. Childs, A. M. elegiando sobre o filho de Sarah Stevens)

- Por sobre o fraco a morte esvoaça...
Chicago em chama, em chama Boston,
De amor Hell-Gate é esta frol...
Que John Caracol,
Chuva e sol,
Gil-engendra em gil rouxinol...
Civilização... ham!... Court-hall! (CAMPOS, 2002, p. 360)

Sobre a estrofe 72, Augusto de Campos registra o seguinte:

é uma das mais herméticas do episódio, trazendo em seu bojo aquele misterioso “Gil-engendra em gil-rouxinol”. À falta de qualquer explicação plausível, tive a ideia de enviá-la a Caetano Veloso, então no exílio em Londres, e assim nasceu a bela canção “Gilberto misterioso”, com a qual homenageou seu famoso companheiro musical no CD *Araçá azul* (2015, p. 221).

Araçá azul (1973) foi o disco mais devolvido pelos compradores no Brasil. A “insurreiçãõ sonora”, “o metro que menos canta”, “a plenitude intelectual” foram recebidos pelos ouvintes de canção popular mais como problemas técnicos de gravação e menos como pesquisa e estranhamento estético. A esse respeito, Luís Carlos de Moraes Junior anota o seguinte:

As experiências [propostas pelo disco] são com sons orgânicos (corporais, funcionais) tendendo para o inorgânico (a invenção do novo, o pensamento), num processo que o aproxima de Artaud e de Oswald, e que será melhor metabolizado em *Joia*, mas que aqui [em *Araçá azul*] tem um tom erótico e heroico, o sonar que penetra, som-mar = sexo (2004, p. 102).

Se, ao dar o título de “Gilberto misterioso” à quarta faixa do disco, Caetano desmonta o mistério do Gil presente no poema de Sousândrade, ao mesmo tempo o cancionista investe na

beleza do mistério que faz de Gilberto Gil o grande artista que é. A canção começa com o acorde ao violão (Sol maior) e uma voz em falsete passional estendendo à exaustão do limite do fôlego o /o/ de “sol”. “Sol” que está no verso anterior ao verso cantando por Caetano: “Chuva e sol, / Gil-engendra em gil rouxinol”. Assim, o “sol” – luz – aproveitado serve de enjambement no qual Caetano insere Gilberto (e Sousândrade) na “linha evolutiva” da canção popular brasileira.

A voz que canta (solfeja) a palavra “sol” realiza um portamento até chegar à palavra/nota “ré”, acompanhada por brusco ataque do acorde Ré com sétima e nona. Segue-se um arpejo e o retorno de Sol (a nota). Nessa variação da emissão do som /o/ podemos ouvir, inclusive, o Om (ou Aum), mantra mais importante do hinduísmo. Feita esta afinação fonética e musical, Caetano passa a cantar o verso assim registrado no encarte “Gil em Gendra / Em Gil Rouxinol”. A repetição do verso remete-nos à circularidade sonora mântica: o som que engendra o som, autofagicamente: repetições da fricativa palatal sonora e da fricativa palatal surda. A busca do êxtase místico, os limites do sujeito são tateados (dedos e voz) entre uma nota e outra.

Na primeira parte da canção, o verso é cantado doze vezes, em seis partes. “Gil em Gendra / Em Gil Rouxinol / Gil em Gendra / Em Gil Rouxinol” (VELOSO, 1973) tenciona blues e baião e essa harmonização tende a manter a dúvida, o mistério, sem expectativa de resolução. Há um breve silêncio. Na segunda parte há uma aceleração do ritmo, marcado pelo violão e percussão. O verso é cantado quatorze vezes numa performance vocal empenhada na maquinaria. Segue-se o mesmo cantar dobrado (e emparelhado) do verso. A voz e o violão voltam a ser afinados. Entre um vibrato e um desafino são interpretados trechos de músicas, fragmentos (grunhidos) de palavras que não chegam a ser ditas, como na canção anterior “De conversa em conversa”. É o aspecto orgânico do disco em cena. Começa o terceiro movimento. O piano arpeja o acorde Dó com sétima, o verso volta a ser cantado, mas o emparelhamento agora é respondido por assovios. Tudo caminha para a palavra final “Gil”.

Fica evidente a tentativa de mimetizar o questionamento de Sousândrade sobre os limites do metro através do procedimento de colocar em xeque os sistemas temperado e tonal da música ocidental. O Gil-Rouxinol é a carnação do Gil-engenha: a ortografia derivacional (a palavra composta, a ligação por hífen) de Sousândrade é *pescada* por Caetano. Para Affonso Ávila,

Sousândrade chega a uma intuição realmente notável do problema da assimilação e redução de formas, tão atual e relevante para a nossa arte de país novo, ao concluir que, dentre os estilos estrangeiros que enumera, uns são repugnantes e outros, se não o são, modificam-se à natureza americana (2008, p. 54).

Em Caetano Veloso o sistema metalinguístico (texto e melodia) é experimentado e desestabilizado com o objetivo de cantar Gil: a força estabilizadora (sonoro *vs.* surdo).

Lembremos que “Rouxinol” é canção de Gilberto Gil e Jorge Mautner. Diz a letra: “Joguei no céu o meu anzol / Pra pescar o sol / Mas tudo que eu pesquei / Foi um rouxinol” (GIL, 1975). A rima “sol” e “rouxinol” parece ser o emblema que Caetano toma (pescar com o anzol) para si em “Gilberto misterioso”. O trecho “Levei-o [o rouxinol] para casa / Tratei da sua asa / Ele ficou bom / Fez até um som / Ling, ling, leng / Ling, ling, leng, ling // Cantando um rock com um toque diferente / Dizendo que era um rock do oriente pra mim” também. Já que é a procura (o teste, o ensaio) do “toque diferente” o que move o engenho de Caetano e de Gil (Rouxinol engendrado em Sol).

Se a poesia verbivocovisual de Sousândrade investe na elaboração intelectual e linguística, a canção de Caetano Veloso forja a improvisação para elogiar o *logos* cantado pelo ser canoro: Gilberto Gil, digo, o rouxinol, a “ave imortal” da “Ode to a Nightingale”, de Keats (1819): metáfora dos poetas. Dito de outro modo, da impossibilidade da representação inventa-se, via fragmentos, multipluralismo idiomático, urros, balbucios, cacofonias e inversões, o sujeito americano na e pela linguagem. Autenticidade pessoal (montagem) e lucidez da criação artística (técnica de colagem) unem Sousândrade a Caetano Veloso. Gilberto Gil é o vértice deste triângulo amoroso da investigação de uma forma original da experiência física do mundo: ser é fazer.

“Tem-se a nação vaidosa, que enlevada / D’entre os espelhos cem d’outras nações, / De todas toma os gestos – e alienada / Perde o próprio equilíbrio das razões” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 152-153). Ora “rouxinol”, ora “rouxinol” canta Caetano. O erro da prosódia é assumido como traço distintivo. Como vimos com Augusto de Campos, “a arte sonora sousandradina (...) é uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até a ruptura ou a explosão pelo sentimento do desacorde” (2002, p. 91).

Por sua vez, Augusto de Campos oraliza o episódio do “Inferno de Wall Street” no disco de Cid Campos *Música para espetáculos de dança* (2015). O disco é dividido em duas partes. A primeira é esta de Augusto e foi realizada para o balé de Eliana e Sofia Cavalcante (2012). A segunda, chamada *Profetas em movimento*, tem oralizações de o *Guesa* por Décio Pignatari, Arnaldo Antunes, Walter Silveira, José Mindlin, Lauro Moreira, Ricardo Araújo e Danilo Lôbo para coreografia de Soraia Silva (1988). Lembremos que Cid é o responsável por compor e interpretar músicas ligadas à poesia experimental. *Poesia é risco*, *Ouvindo Oswald* e *Emily* são alguns exemplos de sua verve.

Augusto de Campos lê acompanhado de camadas sonoras sobrepostas – pós-utópicas – que mimetizam o tom bíblico-apocalítico montado no texto. E chega à estrofe 72. Sobre o trecho, Augusto anota “inclino-me a acreditar que o vocábulo ‘gil’, que também aparece no composto ‘gil-Jam’, na estrofe 123, referido ao jornalista James Gordon Bennet, tem seu significado ligado à ideia de astúcia, esperteza, como consignam alguns raros dicionários” (2015, p. 223).

“Brasil, é braseiro de rosas”, escreveu Sousândrade na estrofe 73. “Um disco para entendidos”, escreveu Caetano Veloso no encarte do disco *Araçá Azul*. “Entendido” como gíria para homossexual nos anos 1970; “entendido” como quem sabe. E quem há de entender sem se desentender na trama sousandradina? “Ir, ir indo” e “Destino eu faço não peço / Tenho direito ao avesso” são versos de Caetano Veloso (1973) que afirmam a errância do *Guesa* de Sousândrade.

Há um cruzamento das *dramatis personae*, “a de herói romântico (...) e a do herói indígena”, segundo Luiza Lobo (1986, p. 12). Por sua vez, há a justaposição da voz do romântico exilado – “Viola, meu bem” – e da voz apocalíptica que diagnostica a degradação – “Épico”. É nessa encruzilhada, nestes estados de amor à linguagem, de valorização do mistério americano, que Sousândrade (*Guesa*) e Caetano (*Araçá azul*) se encontram e nos convidam à reflexão da nação.

A parceria entre Maria Firmina dos Reis e Socorro Lira

No livro *Um teto todo seu*, Virginia Woolf chamou atenção para a urgência de compreender a mudança:

para o término do século XVIII promoveu-se uma mudança que, se eu estivesse reescrevendo a história, descreveria mais integralmente e consideraria de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas. A mulher da classe média começou a escrever (1985, p. 86).

No caso do Brasil, o que pensar da importância do exemplo da maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917)? Escritora, negra, com o livro *Úrsula* (1859) Maria antecedeu o *Navio negreiro* (1869) de Castro Alves na discussão antiescravista no Brasil. Além de tematizar a opressão imposta às mulheres. Mas, diferentemente do poeta baiano, só recentemente a professora, romancista, poeta, cronista e jornalista Maria Firmina dos Reis tem recebido o merecido destaque da crítica e das editoras. Reconhecimento advindo muito por causa do trabalho de pesquisadores como os do Grupo Literafro (UFMG), entre outros. No centenário de

sua morte, em 2017, Maria foi homenageada no Mulherio das Letras, movimento liderado por Maria Valéria Rezende e Susana Ventura e que revisita e valoriza escritoras silenciadas pela historiografia literária.

Autodidata, Maria Firmina lia e escrevia em francês, recebeu o título de mestra régia e fundou a primeira escola mista e gratuita do país, causando desconforto na sociedade de Maçarico (MA). A escola foi fechada alguns anos depois e isso dá a proporção do contexto da vida e da obra de Maria Firmina, autora que ousou apresentar em pleno Romantismo brasileiro um “ecrã para a apreensão do sujeito, da sua vida e das condições de produção” (MBEMBE, 2014, p. 30). Ela fez isso utilizando-se das regras de composição nacionalistas da época. Tomemos como exemplos, além do já citado *Úrsula*, o conto “A escrava” (1887), o conto indianista “Gupeva” (1861) e o livro de poemas *Cantos à beira-mar* (1871). Neste livro – publicado pela Typografia do Paiz –, Maria Firmina dedica à memória da mãe cinquenta e seis poesias. A praia é o tempo-espaço de meditação e melancolia, alegrias e cismas. Em “Uma tarde no Cuman”, ela diz:

Aqui minh'alma expande-se, e de amor
Eu sinto transportado o peito meu;
Aqui murmura o vento apaixonado,
Ali sobre uma rocha o mar gemeu.

(...)

Quanta doce poesia, que me inspira
O mago encanto destas praias nuas!
Esta brisa, que afaga os meus cabelos,
Semelha o acento dessas frases tuas” (REIS, 1871, p. 25-26)

Além disso, convida: “Vem comigo gozar destas delícias, / Deste amor, que me inspira poesia; / Vem provar-me a ternura de tu'alma, / Ao som desta poética harmonia” (REIS, 1871, p. 25-26).

Assim como em Castro Alves, Maria Firmina dos Reis usa o conhecimento bíblico para sensibilizar: “Canta o Cordeiro, que gemeu na Cruz, / Raio infinito de esplendente luz”, diz no seu poema “O meu desejo” (REIS, 1871, 33-35). Afinal, como dizer-se cristão, reconhecer o poder do nazareno torturado e morto e mesmo assim fechar os olhos para o horror da escravidão?

Por ocasião do Mulherio das Letras, a cancionista Socorro Lira musicou poemas de Maria Firmina dos Reis. O projeto se desenvolveu em disco com o mesmo nome do livro *Cantos à beira-mar* (2019) e tem direção e arranjos de Jorge Ribas. Dentre os dez poemas cantados,

destaco “O meu desejo”. O poema é composto de nove partes: oito sextilhas e uma nona parte composta de uma quadra (em que o eu-lírico se apresenta) mais um terceto (em que o desejo é pronunciado). Depois de declamar (falar, oralizar) todo “O meu desejo”, Socorro Lira canta o nono trecho:

Eu não te ordeno, te peço,
 Não é querer, é desejo;
 São estes meus votos - sim.
 Nem outra cousa eu almejo.

E que mais posso eu querer?
 Ver-te Camões, Dante ou Milton,
 Ver-te poeta - e morrer (REIS, 1871, p. 35)

Para o canto, Socorro altera os versos “são estes sim os meus votos”, “te ver Camões, Dante ou Milton” e “te ver poeta – e morrer”. Estas alterações em direção à prosódia cotidiana da língua falada aproximam o desejo do sujeito cancional do ouvinte. “Tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar”, anota o professor Luiz Tatit (2016, p. 78).

Musicalmente, Socorro Lira investe no tom sugerido pelo poema *O navio negreiro* de Castro Alves; e no ritmo das redondilhas do texto de Maria Firmina. Texto que, por isso, pelo uso das regras métricas, se insere no uso da tradição assentada por Camões, Dante e Milton. Há uma nostalgia da palavra encarnada em cada alongamento da última sílaba poética cantada por Socorro, dando conta de figurativizar o sujeito cancional à espera de ver o desejo – dito na letra – realizado.

A primeira estrofe do poema releva a corda merencória utilizada como mote sonoro por Socorro Lira: “Na hora em que vibrou a mais sensível / Corda de tu’ alma – a da saudade, / Deus mandou-te, poeta, um alaúde, / E disse: Canta amor na soledade. / Escuta a voz do céu, – eia, cantor, / Desfere um canto de infinito amor” (REIS, 1871, p. 33). O poeta é o alaúde que vibra a alma da saudade, a voz do céu. Ao dobrar a própria voz no canto do verso “e que mais posso eu querer?”, Socorro Lira tanto une o desejo de Maria Firmina ao seu, quanto reconhece Maria Firmina como poeta, por vê-la Camões, Dante, Milton. Ou seja, no canto de Socorro Lira, Maria Firmina dos Reis ativa a voz aédica que – transgredindo a tradição e o império da escrita – canta sua *escrivivência*, reconstrói a imagem de si. Por exemplo, em *Úrsula*, sem fabular a mulher negra escravizada, Maria Firmina problematiza as regras românticas de representação e autorrepresentação.

Vale a pena destacar o testemunho de Mãe Susana no livro:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes de nossas matas, que se levam para recreios dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos (REIS, 2018, p. 99-104).

“No centro da épica, existe uma questão de voz. Homero não é simplesmente um contador de histórias. Recebendo-as da Musa, ele as coloca na voz humana e no canto”, escreve Adriana Cavarero (2011, p. 112). Não é isso que Maria Firmina engendra ao fazer do *epos* de sua ancestralidade matéria para restituir a *phoné* (a voz de Mãe Susana) desta mesma ancestralidade (agora cantada na nação em formação)? O relato de Mãe Susana diz aquilo que o albatroz de Castro Alves não conseguiu dizer, por não ter estado nos porões. “Canta, poeta, a liberdade, – canta. / Que fora o mundo sem fanal tão grato... / Anjo baixado da celeste altura, / Que espanca as trevas deste mundo ingrato. / Oh! sim, poeta, liberdade, e glória / Toma por timbre, e viverás na história”, diz o eu-lírico de “O meu desejo” (REIS, 1871, p. 35).

Aliás, tendo sido o livro *Canto à beira-mar* lançado após o *Navio negreiro* de Castro Alves, poderíamos pensar que Maria Firmina estaria exaltando os versos do poeta baiano, mas a dedicatória “a um jovem poeta guimaraense” não deixa dúvida sobre o endereçamento do eu-lírico: “E a liberdade, – oh! poeta, – canta, / Que fora o mundo a continuar nas trevas? / Sem ela as letras não teriam vida, / menos seriam que no chão as relvas: / Toma por timbre liberdade, e glória, / Teu nome um dia viverá na história” (REIS, 1871, p. 34).

Os versos acima registram a esperança que reverberaria no “Hino à liberdade dos escravos”, composição com letra e música de Maria Firmina dos Reis de 1888 – “Salve o sol que raiou hoje, / difundindo a liberdade, // Quebrou-se enfim a cadeia / da nefasta escravidão! / Aqueles que antes oprimias, / Hoje terás como irmão” (REIS, 2011, p. 55). Infelizmente, a história mostrou que o desejo – movido pelo contexto da Lei Imperial n.º 3.353, sancionada em 13 de maio de 1888 – não se realizou. O silenciamento perpetrado sobre a obra de Maria Firmina e de tantos intelectuais e artistas negros no Brasil é exemplo disso.

Cantar um poema é ler, interpretar, reanimar o *logos* da voz do poema. Voz que guarda o tempo histórico: a memória. De que modo cancionistas dos séculos XX/XXI estão lendo poemas de séculos anteriores e repensando o cânone literário? Neste caso, ao cantar os versos

de Maria Firmina dos Reis, Socorro Lira ressignifica e ativa o desejo. Isto é, toma por timbre a liberdade e recoloca o nome Maria na história.

A parceria entre Oswald de Andrade e Murilo Mendes e Juliana Perdigão

Pode-se dizer que o uso das marcas da voz, o jeito de escrever poesia mais para ser lida (e/ou declamada, recitada) em voz alta, e menos para a leitura silenciosa, teve destaque com a proposta prosódica dos poetas modernistas, tomou força estético-teórica com a poesia verbivocovisual dos poetas concretos, e mais tarde foi incorporada pela poesia pós-Tropicália. Isso marca grande parte da produção poética contemporânea e as pesquisas sobre o suporte da poesia. O poeta é instado a *performer*: neo-griots (vocalizam a história, a memória coletiva), neo-aedos (vocalizam a própria poesia), neo-rapsodos (vocalizam poesias compostas por outrem), neossereias (reencantam o mundo pós-humano). Com isso ganham força os saraus, rinhas, batalhas, disputas vocais tão comuns no tempo em que a poesia se confundia à própria linguagem.

A tarefa de transformar a estrutura autotélica da poesia escrita na heterotélica canção requer do cancionista conhecimentos interartes. Cantar um poema é encontrar a entonação embrionária das palavras; é reativar o uso primário da linguagem. E reafirmar que a palavra cantada é anterior à palavra escrita. No plano textual, versos viram refrão, há cortes, enxertos e deslocamentos de palavras. E assim quem canta inventa uma parceria com quem escreveu. Há que se louvar quem enfrenta o trabalho de vocalizar poemas-não-pensados-para-a-voz, poemas feitos para o papel, e aciona os laços ancestrais de parentesco e parceria entre voz e letra. Imersos na era da mediação tecnológica, cancionistas tem exercido distinto exercício de registrar em disco a efêmera e incapturável performance de poesia.

É o caso de Juliana Perdigão. Se os versos de *Galáxias* de Haroldo de Campos deram o título do disco *Ó* (2016), em 2019 foi a vez do poema “Anhangabaú” (“sentados num banco da América folhuda”), de Oswald de Andrade, emprestar a palavra exata. No disco *Folhuda* (2019) Juliana Perdigão apresenta 12 canções criadas a partir da obra de poetas modernistas e contemporâneos: Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Paulo Leminski, Angélica Freitas, Bruna Beber, Arnaldo Antunes, Renato Negrão e Fabrício Corsaletti. O disco resulta num ensaio sobre a palavra cantada, a poesia oral, a vocalização de poesia. Ensaio que é apresentado por um sujeito cancional que assume as folhagens sonoras do reggae, punk rock, bossa nova, e as folhas dos livros de poesia lidos pela cancionista.

Juliana escolheu poemas de pouca complexidade lexical, muito próximos à prosa, a fim de compor canções com mensagens rapidamente recebidas pelo ouvinte, sem perder de vista certo lirismo diagnóstico e melancólico que marca o sujeito cancional do disco: ora convocação – “vamos lá, companheiro / vamos lá que eu tenho pressa, companheiro / o mundo está mudando / você está trancado no banheiro” (“Mulher depressa”, Angélica Freitas e Juliana Perdigão, 2019); ora afirmação – “é macho / e é bicha / e gosta de mulher // que é mulher / e é macho / e adora homem” (“Felino”, Renato Negrão e Juliana Perdigão, 2019); ora advertência – “o açúcar da sua voz / não sairá dos meus ossos” (“Açúcar”, Fabrício Corsaletti e Juliana Perdigão, 2019); ora reflexão – “abri-vos, arcas, arquivos / súmulas de arquivos, / fechados, / para que servem os livros?” (“Máquinas líquidas”, Paulo Leminski e Juliana Perdigão, 2019); ora convite – “sente-se diante da vitrola / e esqueça-se das vicissitudes da vida” (“Música de manivela”, Oswald de Andrade e Juliana Perdigão, 2019).

No disco de Juliana, os paralelismos do poema “Oito horas” de Murilo Mendes são metafóricos e se desdobram na polarização política brasileira atual, chamando atenção para o avanço fascista na Abissínia:

É a hora do vulcão, é a hora da mazurca,
 É a hora da Abissínia, é a hora do bordel,
 É a hora de Solange, é a hora do dentista,
 É a hora da explosão, é a hora do relógio. (PERDIGÃO, 2019)

Cantados uma única vez, acompanhados por instrumentos que marcam o tictac do tempo cronológico, os versos de Murilo se desdobram no “trem [que] divide o Brasil / como um meridiano” (PERDIGÃO, 2019), de Oswald. Cabe ao ouvinte escolher o trem polonês ou o trem das cores caetânico. Aliás, Caetano Veloso usou o termo “folhuda” na canção “Um sonho”. O verso “fruta flor folhuda” deste serve bem à apreciação do disco de Juliana Perdigão: seu canto da “América folhuda”.

O poema de Murilo Mendes problematiza os oito eventos ou os oito tempos determinados? A estrutura da fita de moebius dá o ritmo e a velocidade do poema. Juliana opta por cantá-lo próximo ao recitativo. Com pouco alongamento vocálico e marcando na voz quase falada a repetição “é a hora de...”. Mecanicismo (pendular) e regularidade tencionam o “x” da questão do poema: o tempo não flui, o tempo retorna, aprisionando o sujeito cancional numa “má infinidade”, diria Marx. Por fim, os pares expostos nos versos alexandrinos de Murilo não se anulam. Ao contrário, eles sugerem que a vida é feita da justaposição de eventos negativos e positivos. E que a valoração destes eventos é tarefa do leitor/ouvinte.

Mas dentre os poetas presentes no disco, Oswald foi o que mais recebeu voz: “Anhangabaú”, “Música de manivela”, “Noturno” e “O violeiro”. Estes dois últimos poemas se unem numa única canção-marchinha de fim de carnaval. Todos do livro *Pau Brasil* (1925). “Música da manivela”, por exemplo, virou um reggae. A repetição mântica dos versos “sente-se diante da vitrola / e esqueça-se das vicissitudes da vida” (PERDIGÃO, 2019) figurativizam a circularidade da manivela que ativa a música prazerosa, a ilusão entoativa.

Os versos de Oswald dialogam com o conteúdo verbal do poema de Leminski (“livros de vidro, / discos, issos, aquilos, coisas que eu vendo a metro, / eles me compram aos quilos” (PERDIGÃO, 2019)) e alertam para o mercado de arte: “discos a todos os preços” – de fruidor a consumidor (automatizado, cumpridor da hora do relógio, massa), o ouvinte parece ter perdido a competência de apreender o saber que o sabor da voz em performance guarda. Produzido por Thiago França, o disco de Juliana Perdigão – suas pequenas epifanias, crônicas, declarações – é um convite à abertura do ouvido ao “mundo orecular”.

Referências

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Re visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia antipoesia antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. Arte final para Gregório. In: _____. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 85-93.

CAMPOS, Cid. **Música para espetáculos de dança**. São Paulo: Maximus Brasil, 2015.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

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

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GIL, Gilberto. **Refazenda**. São Paulo: Warner Music, 1975.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOBO, Luzia. **Épica e modernidade em Sousândrade**. São Paulo: Presença/EdUSP, 1986.

- MACALÉ, Jards. **Besta fera**. Rio de Janeiro: Zilles Produções, 2019.
- MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Seleção e organização José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.
- MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Musa praguejadora: a vida de Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MORAIS JUNIOR, Luís Carlos. **Crisólogo: o estudante de poesia Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: HP comunicação, 2004.
- PERDIGÃO, Juliana. **Folhuda**. São Paulo: Circus, 2019.
- REIS, Maria Firmina. **Cantos à beira mar**. São Luís do Maranhão: Typografia do Paiz, 1871.
- _____. Hino à liberdade dos escravos. In. FARIA, Antônio Augusto Moreira de; PINTO, Rosalvo Gonçalves. **Poemas brasileiros sobre trabalhadores: uma antologia de domínio público**. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2011. p. 55.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In. MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. São Paulo: Demônio Negro, 2009.
- TATIT, Luiz. **Estimar canções**. São Paulo: Ateliê, 2016.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Florilégio da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileiro de letras, 1987.
- VELOSO, Caetano. **Transa**. São Paulo: Philips, 1972.
- _____. **Araçá azul**. São Paulo: Philips, 1973.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Recebido em: 30/09/2019

Aceito para publicação em: 25/10/2019