PPGLetras UFMA / v.17 / n. 33 / 2026 / ISSN 2177-8868

Littera

Revista de Estudos Linguísticos e Literários

LETRAS E NOTAS: INTERSECÇÕES ENTRE LITERATURA E MÚSICA II

Orgs.
Cacilda Bonfim
Emilie Geneviève Audigier
Ilana Heineberg
Maria Aracy Bonfim

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
REITOR
Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO ACADÊMICO
Profa. Dra. Aldenora Márcia Chaves Pinheiro-Carvalho

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Adam Joseph Shellhorse, Temple University
Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul, USP
Prof Dr. Carlos Roberto Ludwig, UFT
Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques, UFP
Prof. Dr. Francisco Paulo da Silva, UERN
Profª Drª Ivone Tavares de Lucena, UFP
Profª Drª Lúcia Rottava, UFRGS
Profª Drª Luzmara Curcino Ferreira, UFSCAR
Profª Drª Mariana Furio, UFG
Prof. Dr. Oliver Tolle, UFS
Prof. Dr. Romair Alves de Oliveira, UFMT
Prof. Dr. Thiago Barbosa Soares, UFT
Profª Drª Adriana Barbosa Araújo, UnB
Profª Drª. Cacilda Bonfim, IFMA
Prof. Dr. Dílson César Devides, UFMT
Profª Drª Flora de Paoli Faria, UFRJ
Profª Drª Ida Maria Santos Ferreira Alves, UFF
Prof. Drª. Kátia Menezes de Sousa, UFG
Prof. Dr. Luís Rodolfo Cabral, IFMA
Profª Drª Maria Elvira Brito Campos, UFPI
Profª Drª Maria Núbia Barbosa Bonfim, UFMA
Prof. Dr. Pedro Couto, Instituto Federal de Brasília
Profª Drª Sinara de Oliveira Branco, UFCG

COMISSÃO EDITORIAL do dossiê
Profa. Dra. Cacilda Bonfim
Profa. Dra. Maria Aracy Bonfim
Profa. Dra. Émilie Geneviève Audigier
Profa. Dra. Ilana Heineberg

PRODUÇÃO EDITORIAL
Profa. Dra. Maria Aracy Bonfim (UFMA)
Assistente de Edição: Vitória Regina de Alencar Araújo

FICHA TÉCNICA
ISSN: 2177-8868
v. 17, n.º 33 – 2026

LITTERA – ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado Acadêmico
Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas
Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga
CEP: 65085-580 São Luís – MA
Endereço para correspondência
Revista Littera a/c Maria Aracy Bonfim
E-mail: revista.litteraonline@ufma.br

LITTERA – Estudos Linguísticos e Literários **é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição – Uso não-comercial – NoDerivative Works 3.0 Brasil.**
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida, seja por quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito da Comissão Editorial. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Letras e Notas: Intersecções entre Literatura e Música II
Cacilda Bonfim, Emilie Geneviève Audigier, Ilana Heineberg, Maria Aracy Bonfim.....p.5

DOSSIÊ TEMÁTICO

Outras bossas de Tropicália: samba e cinema, baião e profecia
Enio Bernardes de Andrade..... p. 10

A literatura de Krenak e o pensamento ambientalista em Caetano e Gil
Marco Aurélio Abrão Conte..... p. 30

O canto como pátria possível: Martinho da Vila e o cantar das gentes brasileiras
Leonardo Davino de Oliveira
Carla dos Santos e Silva Oliveira.....p. 53

Entre linhas e versos: a intertextualidade afetiva entre o conto Mel e Girassóis de Caio Fernando Abreu e a canção Fica de Anavitória
Rita de Cássia Nascimento
Naiara Sales Araújo Santos.....p. 69

Grande sertão: veredas* – a performance como espaço investigativo da *Canção de Siruiz
Ramiro Machado
Luiza Milano.....p. 87

Sobre as primeiras notícias de Poe e sua balada *Annabel Lee* no Brasil
Helciclever Barros da Silva Sales.....p. 103

Tales of Mystery and Imagination: Edgar Allan Poe no rock progressivo de Alan Parsons
Raquel Ribeiro
Gutemberg Junior.....p. 127

Diálogos entre literatura e música: uma análise de *Get Out Of My House* de Kate Bush
Ana Paula Rodrigues
Simone Ruthner.....p. 143

O oco e o eco: as múltiplas formas de *Pulsar*
Sergio Bento
Marinna Silva Santos.....p. 159

La musique *champeta* (Caraïbe colombienne) entre circulations Sud-Sud et ancrage local: la question de la copie comme principe de création artistique
Carlos Rodriguez Anaya
Lise Segas.....p. 175

O *pathos* amoroso em canções do álbum *Souvlaki* (1993), da banda Slowdive
Gabriel Wirz Leite.....p. 190

Beethoven e Andrés Bello: um possível diálogo interartístico?
Antonia Javiera Cabrera Muñoz.....p. 203

O gênero canção, amplificando sentidos: um estudo da canção *My Love Story*, do álbum Canções de Amor Caiçara – Enquanto Morro e Cais
Katia Marchese
Pedro Marques.....p. 221

"A primeira coisa que a mulher deve ter é medo": a representação feminina em *De quem é a culpa?*, de Sófia Tolstáia, em diálogo com a *Sonata Kreutzer* de Liev Tolstói
Lara Diana de Freitas Monteiro
Ekaterina Vólkova Américo.....p. 243

Autoficção no *hip hop: a experiência individual-compartilhada da crise grega no disco Doze Horas Restantes (2016), de Atheatos*
Lauro Iglesias Quadrado
Victor de São Tiago Santos.....p. 264

Entre a cidade e o instante: transitividade e indeterminação na canção *João Ninguém*, de Noel Rosa e nos poemas *Mapa* e *Motivo*, de Murilo Mendes e Cecília Meireles
Fernando Viotti
Marcos Vinicius Alves dos Santos.....p. 281

THE SOUND OF ANGER! Desire and destruction in the diegetic music of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*
Arthur Henrique da Cruz Moura
Rosanne Bezerra de Araújo.....p. 296

Análises musicais sobre obra machadiana
Fernando Rodrigues da Costa.....p. 318

APRESENTAÇÃO

Letras e Notas: Intersecções entre Literatura e Música II

A chamada para o dossiê temático "Letras e Notas: Intersecções entre Literatura e Música" encontrou tamanha adesão que a revista *Littera – Estudos Linguísticos e Literários* acolhe neste número um segundo volume com 18 contribuições. A proposta é explorar os diálogos possíveis entre palavra e melodia, investigando como as canções interagem com os textos literários e como a literatura incorpora elementos musicais em sua estrutura, temática ou estilo. O tema nasceu de uma colaboração entre a Universidade Federal do Maranhão e a Université Bordeaux Montaigne (França) que se concretizou em um evento de quatro dias na cidade de Bordeaux e no campus universitário de Pessac em 2025, que integrou a programação oficial da temporada cruzada França-Brasil. O evento Musiques Brésiliennes Plurielles [Músicas Brasileiras Plurais] reuniu pesquisadores, estudantes e o público em geral para um colóquio universitário, duas aulas-shows de José Miguel Wisnik, roda de capoeira e, no último dia, ateliers de canção e tradução, bem como um atelier de coco.

Abrimos o dossiê com "Outras bossas de 'Tropicália': samba e cinema, baião e profecia", de Enio Bernandes de Andrade, que discute o processo de construção da canção-manifesto de Caetano Veloso composta em 1967. O autor analisa a maneira como a rede de citações textuais e melódicas mobilizadas por Caetano, compreendendo Noel Rosa e Luiz Gonzaga, se entrelaçam para formar uma tematização crítica do Brasil.

O músico baiano permanece presente enquanto objeto de estudo em "A literatura de Krenak e o pensamento ambientalista em Caetano e Gil", de Marco Aurélio Abrão Conte. Aqui, a relação de sua canção "Um índio" (1975) e de "Refazenda" (1976), de seu amigo e parceiro Gilberto Gil, são analisadas a partir das referências presentes na coletânea de ensaios *A vida não é útil,* do escritor e ambientalista indígena Aílton Krenak.

Em "O canto como pátria possível: Martinho da Vila e o cantar das gentes brasileiras", Leonardo Davino de Oliveira e Carla dos Santos e Silva Oliveira interessam-se pelo samba-enredo de Martinho da Vila "Tribo dos carajás (Aruanã açu)", composto para a escola Unidos de Vila Isabel, que fora censurado pela Ditadura Militar brasileira e depois gravado no

álbum *Canta canta, minha gente* (1974). Inserindo numa tradição de crítica social, o álbum dialoga, como demonstram os autores, com a tradição literária das canções do exílio. Trata-se de propor uma pertença à cultura brasileira plural e não-hegemônica, em total discordância com os slogans ("Brasil, ame ou deixe-o") do regime em vigor.

O artigo seguinte – "Entre linhas e versos: a intertextualidade afetiva entre o conto 'Mel e Girassóis' de Caio Fernando Abreu e a canção 'Fica' de Anavitória" – continua a explorar a relação intertextual entre canção e literatura. Rita de Cássia Nascimento e Naiara Sales Araújo Santos debruçam-se sobre a presença de uma rede de citações em ambos os textos bem como no fato de ambos serem escrituras baseadas na sugestão, no sensorial, no sensível, na efemeridade e nos corpos dos amantes. A referência ao conto de 1988 de Caio Fernando Abreu publicado em coletânea homônima na canção de 2020 permite às autoras refletirem também sobre a maneira pela qual a música e a literatura reverberam uma na outra, prolongando seus lirismos.

É sobre a presença fantasmática da canção do jagunço Siruiz ouvida quando criança por Riobaldo, e muitas vezes rememorada por ele ao longo do clássico de João Guimarães Rosa, que se dá a relação intertextual entre música e literatura no artigo de Ramiro Machado e Luiza Milano: "*Grande sertão: veredas* – a performance como espaço investigativo da Canção de Siruiz". Os autores investigam como a presença da toada no romance instiga o leitor e ilumina o próprio texto, contendo assim uma dimensão profética e metanarrativa.

No ensaio que segue "Sobre as primeiras notícias de Poe e sua balada *Annabel Lee* no Brasil", Helciclever Barros da Silva Sales busca reunir e avaliar a recepção, a circulação e acolhimento crítico do poema Annabel Lee de Edgar Allan Poe no Brasil. O autor interessa-se pelas diversas traduções e adaptações da balada, nas quais, sugere o autor, o lirismo e a musicalidade dos versos parecem ser o grande vetor de permanência do poema de Poe.

A relação do mesmo poeta e contista estadunidense com a música também é explorada por Raquel Ribeiro e Gutemberg Junior em "*Tales of Mystery and Imagination*: Edgar Allan Poe no rock progressivo de Alan Parsons". Como o título indica, o ponto de partida dos autores são as adaptações da obra de Poe para outros gêneros artísticos graças a seu capital cultural. O texto mergulha na maneira como a banda britânica, mais especificamente no álbum que leva o nome de uma coletânea de Poe e reúne títulos homônimos aos do contista, recria na música as narrativas breves.

Em “Diálogos entre literatura e música: uma análise de Get Out Of My House de Kate Bush”, Ana Paula Rodrigues e Simone Ruthner interessam-se pelos elementos góticos na canção “Get Out Of My House” de Kate Bush. Segundo elas, a cantora britânica “moderniza e amplia o gótico, incorporando-o não apenas em letras e melodias, mas também em performances e narrativas que evocam simbolismo e teatralidade”.

A intermedialidade também perpassa o artigo “O oco e o eco: as múltiplas formas de *Pulsar*”, de Sergio Bento e Marinna Silva Santos. Aqui, o poema concretista verbo-visual de Augusto de Campos é analisado em suas reconfigurações para a composição musical, por Caetano Veloso, gravada no disco *Velô* (1996) e, a seguir, transformado em videopoesia, por Gonzalo Aguilar especialista argentino da poesia concreta.

Lise Segas e Carlos Rodriguez Anaya interessam-se também pelas adaptações culturais na música popular colombiana champeta*,* que se formou em torno dos *picós,* gigantescos *sounds systems* frequentados por populações afro-diaspóricas e marginalizadas. Os autores detêm-se nas transferências culturais entre a música brasileira e o Caribe colombiano, sobretudo no caso da adaptação do forró “Comendo água” para “El celular”. O estudo contribui para problematizar os conceitos de “original”, “cópia” e “autoria” num contexto de economia informal.

O universo afetivo do rock alternativo britânico é explorado por Gabriel Wirz Leite em “O *pathos* amoroso em canções do álbum *Souvlaki* (1993), da banda Slowdive”. À luz das reflexões de Roland Barthes e Georges Bataille, o autor examina três composições nas quais a experiência amorosa se manifesta pela ausência, pelo sofrimento e pelo desejo. A leitura das letras também estabelece aproximações com a poesia romântica inglesa, especialmente com Coleridge, Keats e Wordsworth, evidenciando os vínculos entre paixão, erotismo e idealização amorosa.

O artigo “Beethoven e Andrés Bello: um possível diálogo interartístico?”, de Antonia Javiera Cabrera Muñoz, aproxima o quarteto nº 1 do *Opus 18*, de Beethoven, da poesia do venezuelano Andrés Bello. Partindo da relação da composição musical com uma cena de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a autora investiga a possibilidade de reconhecer um drama amoroso trágico na égloga de Bello, cuja recriação da tradição pastoril permite estabelecer um diálogo entre as linguagens musical e literária.

Palavra e melodia constituem o foco do artigo "O gênero canção, amplificando sentidos: um estudo da canção *My Love Story*, do álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto Morro e Cais*", de Katia Marchese e Pedro Marques. Tomando como referência a parceria entre Marcos Canduta e Manoel Herzog, os pesquisadores examinam a integração das formas linguísticas e sonoras na construção de uma narrativa amorosa que entrelaça a relação com uma mulher paulistana e o vínculo afetivo com a cidade de Santos, evidenciando a singularidade expressiva da canção enquanto criação poética e musical.

Outra aproximação entre literatura e música se estabelece a partir da *Sonata Kreutzer*, de Beethoven, no artigo "'A primeira coisa que a mulher deve ter é medo': a representação feminina em *De quem é a culpa?*, de Sófia Tolstáia, em diálogo com a *Sonata Kreutzer* de Liev Tolstói". Lara Diana de Freitas Monteiro e Ekaterina Vólkova Américo confrontam as perspectivas dos dois escritores russos, destacando as divergências na representação feminina e no significado atribuído à música. Enquanto na narrativa de Liev Tolstói ela se associa ao perigo da infidelidade, na obra de Sófia Tolstáia participa da expressão da interioridade feminina, oferecendo uma perspectiva crítica sobre as relações conjugais e a condição da mulher.

As relações entre autoficção e experiência histórica são abordadas em "Autoficção no *hip hop*: a experiência individual-compartilhada da crise grega no disco *Doze Horas Restantes* (2016), de Atheatos", de Lauro Iglesias Quadrado e Victor de São Tiago Santos. Os autores investigam a construção de um álbum conceitual no qual Giannis, personagem homônimo ao rapper, assalta um banco e toma um refém, que passa a ocupar a posição de interlocutor da narrativa. A análise mostra como esse recurso ficcional articula a trajetória pessoal do protagonista às tensões sociais da crise econômica grega.

"Entre a cidade e o instante: transitividade e indeterminação na canção *João Ninguém*, de Noel Rosa e nos poemas *Mapa* e *Motivo*, de Murilo Mendes e Cecília Meireles" é o título do estudo em que Fernando Viotti e Marcos Vinicius Alves dos Santos retomam a tradição lírica brasileira. A leitura comparativa dessas obras permite aos autores identificar diferentes figurações da subjetividade moderna, marcadas pela instabilidade, pela transitoriedade e pelas relações entre o indivíduo e o espaço urbano.

Na dramaturgia de Tennessee Williams, a música assume particular relevância, como demonstram Arthur Henrique da Cruz Moura e Rosanne Bezerra de Araújo em "THE SOUND

OF ANGER! Desire and destruction in the diegetic music of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*". Os pesquisadores examinam como os elementos sonoros incorporados à peça ultrapassam a função de acompanhamento cênico, tornando-se parte constitutiva da experiência dramática, na qual memória, trauma e desejo se entrelaçam.

Encerrando o dossiê, Fernando Rodrigues da Costa dedica-se às relações entre criação literária e expressão musical em "Análises musicais sobre obra machadiana". Percorrendo contos e romances de Machado de Assis, o autor examina narradores e personagens envolvidos na criação artística, especialmente músicos e poetas. Com atenção particular ao *Memorial de Aires*, investiga como a escuta, a música e a escrita se incorporam à voz narrativa e à construção das personagens.

Ao reunir perspectivas teóricas, tradições culturais e experiências estéticas tão diversas, este segundo volume reafirma a fecundidade das interlocuções entre literatura e música. Mais do que identificar correspondências entre linguagens artísticas, os estudos aqui apresentados convidam a pensar as múltiplas maneiras pelas quais palavra e sonoridade se encontram, se transformam e ampliam reciprocamente suas possibilidades expressivas. Esperamos, assim, que este dossiê contribua para o aprofundamento de um diálogo cuja riqueza reside precisamente na pluralidade de suas manifestações e na permanente abertura a novas interpretações.

Boa leitura!

São Luís - Bordeaux, setembro de 2026

Cacilda Bonfim

Maria Aracy Bonfim

Émilie Geneviève Audigier

Ilana Heineberg

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

DOSSIÊ TEMÁTICO

Outras bossas de Tropicália: samba e cinema, baião e profecia

Enio Bernardes de Andrade[1]

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir processos da construção poético-musical da canção "Tropicália" (1968), de Caetano Veloso, tecidos a partir de duas obras da tradição cancional: "São coisas nossas" (1932), samba de Noel Rosa que serviu de mote para a composição da canção-manifesto, segundo o próprio Veloso (1997); e "Baião" (1946), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cujo contorno das primeiras notas da melodia é incorporado pela canção tropicalista. De início, o debate se volta à frequente associação de "Tropicália" à poesia Pau-Brasil e à Antropofagia de Oswald de Andrade, observando que sua teia de citações e sua visão crítica do Brasil tiveram como ponto de partida a própria série cancional. Em seguida, o artigo investiga as reverberações de "São coisas nossas" na canção de Caetano, em três níveis: os intertextos poéticos, nos quais expressões da letra do samba servem como desencadeadoras da miscelânea de citações de "Tropicália"; a tematização crítica do Brasil, edificada pela oposição de contradições trazidas de Noel; a estrutura cancional, constituída por estrofes-cenas e refrãos, formatados em diálogo com o cinema pelo samba noelino, composto como crítica ao primeiro filme falado produzido no Brasil (*Coisas nossas*, de 1931). Por fim, considerando que, melodicamente, "Tropicália" não remete a "São coisas nossas", a forma musical da faixa tropicalista sinaliza para uma segunda canção-matriz: "Baião", emblemática canção difundida na voz de Gonzagão. Pontua-se como a assimilação da melodia, com escala musical típica do gênero baião, aproxima "Tropicália" da música modal, característica das sociedades pré-modernas. Essa matéria sonora se apresenta como campo propício para o discurso poético-profético materializado no canto, fugindo da lógica racional. Assim, ao apontar para o samba de Noel Rosa e para o baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como bases para a construção de "Tropicália", o artigo debate como o fio das inúmeras citações, referências e intertextos da canção tropicalista é puxado da própria linguagem cancional, gravada e difundida por meio do disco e do rádio.

Palavras-chave: canção; intertextualidade; Caetano Veloso; Noel Rosa; Luiz Gonzaga.

Resumen: *El objetivo de este artículo es analizar los procesos de construcción poético-musical de la canción de Caetano Veloso «Tropicália» (1968), tejida a partir de dos obras fundamentales de la tradición cancional brasileña: «São coisas nossas» (1932), samba de Noel Rosa que, según el propio Veloso (1997), sirvió de lema para la composición de esta canción-manifiesto; y «Baião» (1946), de Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira, cuya introducción melódica se incorpora en la canción tropicalista. Inicialmente, el debate se centra en la frecuente asociación de «Tropicália» con la poesía Pau-Brasil y la Antropofagia de Oswald de Andrade, destacando que su entramado de citas y su mirada crítica sobre Brasil parten del propio universo de la canción popular. A continuación, el artículo explora las reverberaciones de «São coisas nossas» en la canción de Caetano en tres niveles: los intertextos poéticos, donde expresiones de la letra del samba funcionan como disparadores de la miscelánea de citas en «Tropicália»; la tematización crítica de Brasil, construida a partir de las contradicciones ya*

[1] Pós-doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa FAPERJ, por meio do Programa Pós-doutorado Nota 10 2024. É doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2023), com bolsa FAPEMIG. Possui mestrado em Estudos Literários (2017) e graduação em Letras pela UFU (2004).

presentes en la obra de Noel; y la estructura de la canción, conformada por estrofas-escena y estribillos, en diálogo con el cine, a partir del samba noelino compuesto como crítica a la primera película sonora producida en Brasil (Coisas nossas, de 1931). Por último, considerando que melódicamente «Tropicália» no remite a «São coisas nossas», la forma musical de la canción apunta hacia otra matriz: «Baião», obra emblemática en la voz de Gonzagão. La asimilación de su melodía, basada en una escala típica del género baião, aproxima «Tropicália» a la música modal, característica de sociedades premodernas. Esta materia sonora se presenta como un campo fértil para el discurso poético-profético que se materializa en el canto, en fuga de la lógica racional. De este modo, al señalar el samba de Noel Rosa y el baião de Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira como fundamentos para la construcción de «Tropicália», el artículo discute cómo el hilo conductor de las innumerables citas, referencias e intertextos de la canción tropicalista se desprende del propio lenguaje de la canción, difundido a través del disco y de la radio.

Palabras clave: *canción; intertextualidad;* Caetano Veloso; Noel Rosa; Luiz Gonzaga.

Bossa modernista, bossa do disco e do rádio

"Tropicália", a emblemática canção-manifesto do Tropicalismo, foi composta por Caetano Veloso em 1967, no período de efervescência do movimento, e lançada no primeiro álbum solo do artista, o LP *Caetano Veloso*, de 1968. De imediato, o poeta concretista Augusto de Campos associou a faixa à poesia Pau-Brasil e à Antropofagia de Oswald de Andrade, elegendo-a como "nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu" (Campos, 1974, p. 162-163).

O próprio Augusto já anunciava, pois, que a confluência da canção tropicalista com o projeto oswaldiano não se deu de maneira deliberada, uma vez que Caetano sequer conhecia a obra do poeta modernista, até então. A observação dessa convergência levou os concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari a introduzirem Caetano Veloso à obra de Oswald, o que se somou à encenação, à época, da peça *O Rei da Vela* (escrita por Oswald de Andrade na década de 1930) pelo Teatro Oficina, sob direção de Zé Celso Martinez Corrêa. Desde então, Caetano passou a assumir a associação entre Tropicália e Antropofagia: "atualmente, eu componho, depois de ter visto O Rei da Vela. O espetáculo é a coisa mais importante que eu vi" (Veloso *apud* Campos, 1974, p. 286); "O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo" (Veloso *apud* Campos, 1974, p. 207).

Podemos inferir que, além de iluminar o Tropicalismo com a chave de leitura modernista-antropofágica, a associação com Oswald também serviu para legitimar o novo

movimento no território das artes. Lembremo-nos de que a canção popular gravada em discos é uma forma artística constituída sob a condição de "obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", para falarmos com Benjamin (2017). Materializada na voz, registrada e difundida graças à gravação em fonogramas, essa arte poético-musical possui um "modo de concretização" (Zumthor, 2014, p. 16) distinto da escrita. Hierarquicamente, no campo das artes, a valorização da tradição escrita, em detrimento do vocal e do midiatizado, posicionaria a canção popular em um *status* inferior ao da tradição da poesia impressa em livros.

Por ser edificada no seio da cultura de massas, a canção popular foi percebida, por vezes, como arte menor ou vulgar, tal qual provocava o próprio Caetano à época do Tropicalismo: "o que chamamos, hoje, de música *popular* não passa de uma forma *vulgar* de expressão poético musical" (Veloso, 1977, p. 10). Praticando seu conhecido exercício de ambiguidade, Caetano assumia a sua própria linguagem artística como "vulgar", ao mesmo tempo em que a associava ao projeto poético de vanguarda de Oswald de Andrade, marca da atualização e da modernização da poesia na sociedade industrial, urbana, de consumo.

Independentemente do regime hierárquico no panteão das artes, o fato é que a canção popular ocupou um lugar de destaque no Brasil, a partir do século XX, ou mesmo uma posição central nesse período, definido por Tatit (2008) como "o século da canção". Esse lugar começou a ser construído e conquistado a partir da década de 1930, conhecida como a "era de ouro do rádio", graças a uma geração de artistas, sobretudo no mundo popular do samba, que passou a compor obras para serem gravadas em disco — o que foi possível em decorrência da mudança da gravação mecânica para a gravação elétrica, possibilitando a instalação de gravadoras estrangeiras no Brasil a partir de 1927 (Tinhorão, 2014, p. 40) — e difundidas largamente no rádio, rapidamente consolidado na década de 1930 (Almirante, 1977, p. 95).

A partir desse momento, passa a se delinear uma nova tradição: a da canção popular midiatizada; ou, em outros termos, a constituição de um "sistema da canção", como aponta Walter Garcia (2012), inspirado no modelo de sistema literário de Antonio Candido (2000). Aplicada à linguagem cancional, tal adaptação engendra um "conjunto articulado" composto por:

> 1) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, que funcionam como exemplo ou como justificativa daquilo que se faz; 2) receptores, ou seja, o público consumidor, sem o qual as obras "não vivem"; 3) meios técnicos de gravação e reprodução aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda (Garcia, 2012, p. 32).

Amparado nas tecnologias de gravação e difusão de áudio, esse novo sistema, ao longo do tempo, foi ganhando novos "produtores", os quais, a partir do contato com obras e artistas veiculados no rádio e nos discos, se formaram, inicialmente, como "receptores". A crescente popularização da canção midiatizada, após a década de 1930, teve como consequência um processo em que as obras do "sistema cancional" passaram a se inscrever na memória afetiva das pessoas, desde a infância, constituindo "um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental" (Wisnik, 2004, p. 218).

Nascido na década de 1940, Caetano Veloso cresceu ouvindo e cantando as canções do rádio e do disco, tecendo nesse território sonoro a sua própria formação poético-musical, constituinte de sua "educação sentimental". Nesse universo, um dos artistas de maior importância era Noel Rosa que, apesar de falecido em 1937, ocupava posição central no tempo da infância de Veloso, graças às regravações de suas obras iniciadas por Aracy de Almeida na década de 1950 (Máximo; Didier, 1990, p. 485). Se, por um lado, como canta na canção "Livros" (1997), "quase não tínhamos livros em casa / e a cidade não tinha livraria", por outro, o mundo das canções legava a Caetano Veloso (e à sua geração) um vasto campo poético-musical absorvido pelos ouvidos.

O samba-fonte

Como visto, a composição de "Tropicália" não partiu de um diálogo deliberado com a Antropofagia oswaldiana. Entretanto, a concepção da faixa foi motivada por uma outra obra-fonte, não advinda do terreno da poesia escrita, mas do próprio "sistema da canção". Como nos conta o autor, "Tropicália" foi composta a partir do samba noelino "São coisas nossas", obra gravada em 1932 pelo próprio Noel, contando com regravações e relançamentos a partir da década de 1950:

> Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado "Coisas nossas", que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão [...], imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que [...] não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então. [...] Mas eu não queria que a nova canção fosse, como "Coisas nossas", um mero inventário. (Veloso, 1997, p. 184)

"Tropicália" foi concebida, pois, a partir de um samba "satírico" (como eram muitos dos poemas de Oswald de Andrade), que tematiza criticamente o Brasil, cuja imagem é sintetizada no refrão: "o samba, a prontidão e outras bossas / são nossas coisas / são coisas nossas". Tematicamente, Caetano retoma Noel Rosa ao propor um retrato atualizado do país, sob viés crítico. Esse retrato, no samba de Noel, tematiza o país por meio do jogo de contrastes entre "o samba" (alegria e festa) e "a prontidão" (pobreza e precariedade), desdobrados em "outras bossas", ao longo do texto cancional, que apontam para contradições entre prazer e privação; suburbano e rural; modernização e atraso.

Voltando à exposição de Veloso, observamos que o compositor baiano afirma que a faixa noelina seria retomada não apenas como tema, mas também na estrutura da nova canção. Estruturalmente, o samba de Noel é composto por quatro estrofes de melodia idêntica, cada uma com uma nova letra. Em cada bloco estrófico, o texto poético-musical constrói cenas independentes umas das outras, do ponto de vista do fio condutor narrativo, mas aproximadas por retratarem, entre a crítica e o humor, "personagens típicos e características culturais da vida brasileira" (Veloso, 1997, p.184).

Cabe observar que, em seu relato, Caetano Veloso faz referências à composição, mas não menciona um fonograma específico. Como dito, o processo de retomada da obra noelina na década de 1950 se deu a partir das gravações de Aracy de Almeida. No caso de "São coisas nossas", a faixa foi lançada pela cantora em 1955, no álbum *Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida*. No ano seguinte, o movimento em torno da obra do sambista motivou o lançamento do álbum *Canções de Noel Rosa cantadas por Noel Rosa* (1956), reunindo fonogramas gravados pelo compositor na década de 1930, dentre os quais "São coisas nossas" (faixa 3). Portanto, é possível que Caetano Veloso tenha ouvido as duas versões do "velho samba" (Veloso, 1997, p. 184). Como a versão de Noel está mais próxima do momento da composição (década de 1930), além de ser interpretada pelo próprio compositor, a tomaremos como referência.

Nessa gravação, as cenas independentes das estrofes, cantadas originalmente na voz pequena e malandra de Noel Rosa, culminam sempre no refrão cantado em coro. Podemos citar, como exemplo do "inventário" de cenas brasileiras mencionado por Veloso, as três primeiras estrofes do samba:

> Queria ser pandeiro
> Pra sentir o dia inteiro
> A tua mão na minha pele a batucar
> Saudade do violão e da palhoça
> Coisa nossa, coisa nossa.
> (...)
> Malandro que não bebe, que não come,
> Que não abandona o samba
> Pois o samba mata a fome,
> Morena bem bonita lá na roça,
> Coisa nossa, coisa nossa.
> (...)
> Baleiro, jornaleiro
> Motorneiro, condutor e passageiro,
> Prestamista e vigarista
> E o bonde que parece uma carroça,
> Coisa nossa, muito nossa.
> (Rosa, 2000, p. 39)

Na primeira estrofe, evoca-se o prazer do samba no desejo do sujeito cancional de corporificar-se no instrumento musical: "queria ser pandeiro". Na segunda, a precariedade desponta como marca da vida do malandro (brasileiro, sambista) que "não bebe" e "não come", para quem a alegria do samba funciona como antídoto contra a "prontidão" da fome. Completa o quadro a "morena bem bonita lá na roça" que, ocupando a mesma melodia e posição na estrofe de "saudade do violão e da palhoça" (do primeiro bloco), cria um contraste nostálgico, no tempo ("saudade") e no espaço ("lá na roça"). Esse tempo-espaço não é o do presente do sujeito cancional, habitante do subúrbio carioca, como se fará explícito na sequência da canção.

Na terceira estrofe, personagens suburbanos são reunidos em uma imagem na qual a modernidade do bonde é contrastada com a precariedade da carroça (que rima e ocupa a mesma posição da "palhoça" da primeira estrofe, e "roça", da segunda). No jogo poético, o bonde com aspecto de carroça é metonímia da precariedade de um país recém urbanizado. Tal contraste associativo entre o "bonde" e a "carroça" nos remete ao poema "Pobre alimária", de Oswald de Andrade (2000, p. 115), que, como observa Schwarz (1987, p. 12),

expõe a "justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês" — o que coincide com a base da leitura de Schwarz (1978) sobre o Tropicalismo, como veremos adiante. A diferença no contraste entre modernização e atraso na cena noelina é que o bonde não leva "advogados para os escritórios" (Andrade, 2000, p. 115), como no poema oswaldiano, e sim a população suburbana. Assim, "bonde" e "carroça" são equiparados como traço de uma modernização precária.

Nas estrofes do samba, Noel desenvolve, pois, um conjunto de fragmentos de imagens (estrofes-cenas) que exemplificam a visão crítica sobre o Brasil, sintetizado no refrão. Podemos ligar essa estrutura de estrofes-cenas ao fato de que, assim como "Tropicália", "São coisas nossas" foi composta a partir da releitura crítica de uma outra obra artística, da qual espelha a estrutura. Como nos contam Máximo e Didier (1990, p. 178), o samba foi concebido como reação de Noel Rosa ao filme *Coisas nossas*, lançado em 1931. A obra cinematográfica teve grande impacto à época, por ser a pioneira do cinema falado no Brasil:

> *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931) foi o primeiro longa-metragem brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema *vitaphone* a conter não apenas música, mas também vozes e ruídos. Inspirado em revistas musicais norte-americanas, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico (como fio condutor), apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local. (Miranda, 2015, p. 30)

Suzana Reck Miranda nos informa que, embora os originais do filme tenham se perdido, a trilha sonora foi preservada, além de peças de divulgação. Esse material nos demonstra a "presença dominante de ritmos e melodias interioranas" (Miranda, 2015, p. 40), apresentados não como enredo, mas como números (fragmentos) que representavam o Brasil em sua diversidade regional, constituindo uma visão idealizada da autenticidade do país. A essas cenas interioranas folclóricas, Noel Rosa contrapõe sua visão crítica, construindo suas estrofes-cenas suburbanas que contrastam a alegria do samba com as misérias da prontidão. Tal qual no filme, não há um "enredo específico" na letra da canção, e sim cenas de fragmentos que, metonimicamente, representam o país, subvertido pela abordagem crítica.

Portanto, a obra-fonte da qual Caetano se valeu para edificação do tema e da estrutura de "Tropicália", buscada no "sistema da canção", havia sido composta como releitura crítica de uma obra de outro campo artístico (o cinema), trazendo daí não apenas o

tema (o Brasil, invertido pelo viés crítico), como também a estrutura cinematográfica: o inventário de cenas que culminam na síntese de um país multifacetado. Desse procedimento, podemos observar como, desde a década de 1930, a série cancional já propunha relações intermidiais com outras linguagens artísticas. O "sistema da canção", apesar da especificidade de sua linguagem, nunca foi fechado; sempre foi poroso, passível à assimilação das mais diversas artes e mídias.

Décadas depois, o Tropicalismo ficou conhecido, dentre outros traços, pela exploração de jogos interartísticos e intermidiais; entretanto, chamamos a atenção, neste estudo, para dois aspectos importantes desse procedimento: ao mesmo tempo em que dialogava com outras artes, as produções cancionais tropicalistas tinham consciência do "sistema" no qual estavam inseridas, travando incessantes diálogos com a tradição cancional; o "sistema da canção", desde muito antes do Tropicalismo, já se relacionava com outras artes e mídias, como no caso observado no samba de Noel Rosa.

Nova bossa, nova palhoça

Na trilha de "São coisas nossas", "Tropicália" edifica uma nova tematização crítica do Brasil, atualizando-o, em relação à matriz, ao cenário moderno da década de 1960 — aviões, caminhões, programas e ídolos de TV, a capital-monumento Brasília —, que contrasta com as mazelas do país. O "retrato em movimento do Brasil de então" proposto por Caetano Veloso (1997, p. 184) configura-se como manifesto que emerge do campo cancional — que já dialogava com o cinema e com as contradições urbanas em Noel — para confrontar aquele Brasil da década de 1960, opondo-se tanto à ditadura militar quanto ao cerceamento estético de uma ideia de nacionalismo impregnada ao que se compreendia como MPB.

Em um olhar comparativo com "São coisas nossas", e já considerando o relato do próprio compositor, podemos apontar em "Tropicália" as relações intertextuais com o samba de Noel Rosa em três níveis: o tema, a estrutura e os intertextos poéticos. Os jogos intertextuais são estabelecidos tanto no plano vertical da derivação (mote para a composição, do qual derivam o tema e a estrutura) como no plano horizontal da copresença (colagens de citações).

No plano vertical (mote para uma nova obra), "São coisas nossas" pode ser enquadrada na categorização de Genette (2006, p. 12-13) para o hipertexto: “texto derivado de outro texto preexistente”. Nessa perspectiva, "Tropicália" constitui um procedimento de “transformação” (Genette, 2006, p.13) da obra noelina. Em jogo de reescrita, a canção de Caetano retoma o tema da visão crítica do Brasil, ao mesmo tempo em que reconstrói a estrutura de estrofes-cenas.

Na camada horizontal do texto cancional, os intertextos ligados à canção noelina aparecem em conjunto a uma miscelânea de citações juntadas pela prática da colagem de fragmentos — procedimento já dissecado em análises como as de Campos (1974) e Favaretto (1996), além do próprio compositor (Veloso, 1997). Grande parte dessas citações — a Bossa Nova; a canção “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense; o romance “Iracema”, de José de Alencar; a canção “A banda”, de Chico Buarque — é percebida de maneira mais imediata do que o samba de Noel, menos explícito do que outras obras, artistas e elementos que compõem o que Caetano chama de "lista monstruosa" ao classificar os versos de sua canção (1997, p. 135).

A citação direta ao samba noelino desponta no primeiro refrão, quando o clima tenso da primeira estrofe se transmuta em um "viva" celebrativo: "viva a bossa-sa-sa, viva a palhoça-ça-ça-ça-ça". Aqui estão a "bossa", trazida do refrão "o samba, a prontidão e outras bossas"; e a "palhoça", um dos signos da “prontidão”, buscado no verso da primeira estrofe do samba: "saudade do violão e da palhoça". No contexto de criação de "Tropicália", o termo "bossa" evoca sentidos inexistentes à época de Noel Rosa, como destaca o compositor:

> A palavra bossa, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em "Coisas nossas", no refrão da nova música), e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa nova, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. (Veloso, 1997, p. 184)

"Bossa" e "palhoça", portanto, figuram como metonímias das contradições sobre as quais se desdobram a canção, e daí o seu posicionamento consciente na primeira explosão musical do refrão. Entretanto, em "Tropicália" a moldura do estribilho não é invariável como em "São coisas nossas". A "bossa" e a "palhoça" se transformam em outros signos (outras bossas) nos refrãos seguintes que, sendo iguais do ponto de vista musical (melodia e

harmonia), apresentam uma nova letra a cada retorno, compondo o que o autor chama de "retrato em movimento": musicalmente fixo, poeticamente mutante. Em variações de paralelismo, os refrãos seguem um mesmo procedimento: cada um consiste na evocação ambígua (entre celebrativa, contraditória e irônica) de uma dualidade entre palavras icônicas, que evocam ainda uma "outra bossa" no eco das sílabas finais, como a "iaiá" de Maria, ou o "dadá" de Carmem Miranda, em referência ao Dadaísmo.

A visão crítica do país, tema central de "Tropicália", é, pois, construída pela oposição poética de contradições, tal qual no samba de Noel. Esse princípio de exposição dos opostos conviventes e contraditórios no conduzem à consolidada leitura de Roberto Schwarz sobre o Tropicalismo, em ensaio de 1970, visualizando não apenas na canção-manifesto, mas no movimento, a "alegoria do Brasil" (Schwarz, 1978, p. 74) edificada na "conjunção esdrúxula de arcaico e moderno" (Schwarz, 1978, p. 76). Diferentemente da associação com a Antropofagia proposta por Augusto de Campos, Caetano Veloso não assumiu a leitura de Schwarz para a sustentação intelectual e artística do Tropicalismo: "sua redução da 'alegoria' tropicalista ao choque entre o arcaico e o moderno, embora revelasse aspectos até então impensados, resultava finalmente empobrecedora" (Veloso, 1997, p. 450).

A despeito da discordância do compositor, a leitura do Tropicalismo a partir da oposição entre o arcaico e o moderno consolidou-se na fortuna crítica sobre o movimento, reaparecendo em obras fundamentais como *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso Favaretto (1996), publicada originalmente no final da década de 1970. Como observa João Camillo Penna (2017, p. 66), "os termos dessa matriz retórica reaparecerão de forma quase inalterada adiante, deixando intacta a lição da sintaxe justapositiva do arcaico e do moderno, localizada por Schwarz como antinomia estrutural da imagem tropicalista, filtrando-lhes apenas o matiz 'crítico'".

Não constitui objeto deste estudo levantar os embates críticos a partir da leitura de Schwarz — o que já foi feito de maneira consistente por João Camillo Penna (2017). Nosso intuito é observar como a justaposição das contradições do Brasil (do "samba" e da "prontidão", do "bonde" e da "carroça", da "bossa" e da "palhoça") já despontava no samba noelino que serviu de mote para a canção-manifesto. Assim, Caetano Veloso absorve a justaposição das contradições nacionais a partir do próprio "sistema da canção" — que, por sua vez, já dialogava com outras artes e mídias.

Entre os desdobramentos desse jogo de justaposição de contrastes, observamos que a dualidade opositiva entre “samba” e “prontidão”, buscada na canção matriz, reverbera em outros intertextos ao longo da letra da nova canção: em "Tropicália", que não é um samba em termos musicais, o samba trazido da composição de Noel Rosa — e da própria ideia do gênero como símbolo nacional — ressurge em novos versos: "eu oriento o carnaval"; "mas seu coração balança a um samba de tamborim" (Veloso, 2003, p. 53-55). Por sua vez, a prontidão desponta em sua forma mais degradada na chocante imagem do verso: "e no joelho uma criança sorridente, feia e morta estende a mão" (Veloso, 2003, p. 53-55). Esse quadro tenebroso — mais radical que o noelino — paira como vulto sombrio sobre a tela colorida do Brasil, onde sobre o amarelo solar dos girassóis pairam os urubus.

Ampliando a perspectiva do samba de Noel — em que o Brasil contemporâneo se limitava ao subúrbio carioca — “Tropicália” é obra transformada, assimilando e atualizando o tema e a estrutura multifacetada da obra-fonte em “outras bossas”, marcadas pelo convívio das contradições — expostas com menos humor e com mais tensão e ambiguidade em relação ao mote noelino. Cravada na tradição do “sistema cancional”, “Tropicália” é obra inovadora em sua linguagem artística por ampliar as possibilidades dessa tradição. Seu olhar sobre o presente, o passado e o futuro tem como matéria prima a lírica vocal que formou Caetano Veloso em sua educação sentimental: uma poética cuja voz assimila fragmentos de outras artes e do mundo, tal qual em “São coisas nossas”.

A outra bossa do cinema

A proposição de relações entre o Tropicalismo e a linguagem cinematográfica pode ser identificada a partir do próprio Caetano Veloso, cancionista cinéfilo que já escrevia crítica sobre cinema desde a adolescência, em Santo Amaro. O compositor assume o impacto do Cinema Novo — sobretudo de *Terra em transe*, de Glauber Rocha — na composição da canção “Tropicália” (antes mesmo de ser nomeada) e para todo o movimento:

> Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe.* (Veloso, 1997, p. 187)

Entretanto, neste estudo, que se volta a “outras bossas” de “Tropicália”, nosso foco não é relação direta de Caetano Veloso com o Cinema Novo ou com outras obras e correntes cinematográficas; nosso objetivo é discutir a absorção indireta de procedimentos cinematográficos a partir de uma obra buscada no “sistema da canção”, bem como as transformações desse procedimento diante das atualizações propostas pela canção tropicalista. Nesse sentido, "Tropicália" remonta e radicaliza, na lírica cancional, a construção cinematográfica que marca a aparente desconexão entre as estrofes do samba de Noel, por sua vez transposto do filme *Coisas nossas*.

Para incorporar a estrutura de “São coisas nossas” na nova canção, não seria necessário a Caetano Veloso ter conhecimento prévio da relação do samba com o filme: a estrutura de cenas desconexas já estava assimilada pela matéria cancional noelina, da qual se desdobra. Entretanto, no jogo de transformação, o eco da forma cinematográfica de Noel se soma à perspectiva poético-cinematográfica do cancionista cinéfilo. Assim, a nova obra apresenta um novo ritmo de cenas no texto cancional. A sucessão de imagens poéticas na canção de Veloso é acelerada por uma linguagem em que diferentes fragmentos surgem não a cada bloco estrófico − como na canção de Noel −, podendo irromper entre um verso e o seguinte: “O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata”. Ou, ainda, em uma sequência, sem pausas: “Coqueiro, / brisa / e fala nordestina / e faróis” (Veloso, 2003, p. 53-55).

O procedimento poético-cinematográfico tomado de Noel é, portanto, transformado pela radicalização da fragmentação. No samba de referência, a linguagem já não é roteirizada por um fio condutor discursivo entre uma cena e outra, mas cada uma das estrofes forma um quadro autônomo, criando retratos das contradições do cotidiano brasileiro, em contraposição ao filme. Já em "Tropicália", o interior da própria estrofe é construído pela montagem de palavras-imagens que se sobrepõem rapidamente. Fugindo da lógica realista, o discurso poético é construído na esteira da "montagem discursiva" eisensteineana, retomada pelo cinema de vanguarda dos anos 1950 e 1960: "criam-se novos sentidos, uma nova lógica (...), nascida da associação de fragmentos" (Mourão, 2006, p. 246). Dessa forma, a aceleração das imagens justapostas no discurso da montagem, que não precisa se valer da linearidade da linguagem verbal corrente, cria um campo poético que desvia da racionalidade, questionando a própria lógica.

Esse procedimento da montagem desencadeia a instauração da polifonia, na acepção bakhtiniana, forma que se "estrutura em uma multiplicidade de vozes", em regime horizontal de "coexistência e interação" (Naves, 2015, p. 92-93). Assim, a polifonia poética e sonora é instaurada pelo procedimento cinematográfico da montagem dos versos justapostos, deflagradores de multivozes. Os fragmentos da montagem convergem na coexistência horizontal das diferentes imagens sonoras, que ecoam velozes e inesperadas, compondo o corpo aberto da canção.

Bossa modal, baião e profecia

Na reformatação crítica da canção de Veloso, podemos identificar uma expansão em relação à imagem de Brasil construída em "São coisas nossas" – movimento de atualização do país que é, ao mesmo tempo, atualização da linguagem cancional. Tal ampliação se revela no próprio campo espacial: como visto, o mapa de Noel Rosa é restrito ao subúrbio carioca onde vive, ambiente do malandro, do samba, do bonde e de seus personagens. Em “Tropicália”, a então recente mudança da capital nacional, saindo do Rio de Janeiro para alcançar os chapadões da capital-monumento Brasília, já apresenta, de imediato, este novo espaço. Os aviões estão sobre a cabeça, mas também na forma da cidade futurista; os caminhões propiciaram o percurso do concreto até o Planalto Central do país. Brasília é apontada por Caetano como o elemento capaz de deflagrar a composição de uma obra que expandisse a canção-matriz:

> Era preciso que um daqueles elementos — ou um outro em que não tinha ainda pensado — impusesse uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa. A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (Veloso, 1997, p. 135)

Mais do que a cidade real, como aponta o próprio autor, o elemento que desencadeia este "alto nível de tensão" é sua imagem de "sonho mágico" convertido em um monumento-experimento moderno-futurista. Este impacto simbólico de Brasília, que crava o

sonho − inclusive seus pesadelos − no real, é um dos elementos que propicia a mudança de perspectiva em relação a "São coisas nossas".

Se no samba noelino tínhamos uma canção de fragmentos do cotidiano do subúrbio carioca, numa voz identificada ao próprio personagem desse subúrbio (o sambista), a voz e a visão do sujeito cancional de "Tropicália" transportam o trivial do dia a dia brasileiro para um campo "algo *nonsense* " (Campos, 1974, p. 163) na construção poética, em que, por meio da montagem poético-cinematográfica, a justaposição da "lista monstruosa" tenta abraçar o país continente em torno do epicentro de sua nova capital, sem se limitar a um bairro ou a uma cidade. A paisagem polifônica construída por colagens, referências, intertextos − sendo a canção de Noel o ponto de partida desta teia − forma uma diversidade de círculos concêntricos e excêntricos na rede que tece até a nova capital, sonho e pesadelo do novo presente.

Os versos fragmentados de “Tropicália” apresentam um sujeito cancional de imprecisa posição no espaço: "sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões" (Veloso, 2003, p. 53-55). Abaixo do céu, acima da terra, o "eu" projeta-se a partir de um lugar misterioso, mágico, de onde vê e canta. Esse lugar (ou entrelugar) confere-lhe um tom profético de cuja voz o texto poético irá se desenvolver, desprendido da discursividade linear.

Esse tom “algo *nonsense*” (fragmentário, profético) pode ser ligado a procedimentos estéticos frequentemente associados ao Tropicalismo, sobretudo em correspondência com outras linguagens artísticas — o Cinema Novo, vanguardas da poesia e das artes visuais do início do século XX no Brasil (Antropofagia) ou na Europa (Cubismo, Surrealismo). Sem negar essas interlocuções, este estudo busca uma “outra bossa” como chave para a deflagração desse elemento mágico, voltando-se ao próprio “sistema da canção”; mais especificamente, à forma musical da composição.

A observação comparativa entre "São coisas nossas" e "Tropicália" nos conduz a um dado sensorial evidente: uma canção não se parece com a outra; do ponto de vista sonoro e musical, nossos ouvidos jamais nos conduzirão a essa aproximação. Isso porque, apesar da incorporação da estrutura e do tema, a composição rítmica e melódica de "Tropicália" não aproveita a matéria sonora e musical do samba.

Mas no movimento melódico da canção de Caetano pode ser identificada outra apropriação, tomada de outro campo musical, afeito à região de origem do compositor. A

melodia busca suas matrizes na música da ancestralidade nordestina, a qual já havia sido assimilada pela tradição da canção do rádio e do disco por Luiz Gonzaga. As frases melódicas iniciais dos blocos estróficos de "Tropicália" apresentam "exatamente o mesmo contorno inicial de *Baião*" (Tiné, 2008, p. 173), metacanção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cartão de visitas de sua música: "eu vou mostrar pra vocês / como se dança o baião". Desta forma, sob a estrutura poético-cinematográfica da canção noelina será engendrado o corpo musical nordestino herdado de Gonzagão. No arranjo da versão original de "Tropicália", a orquestração omite o acento rítmico do baião, o que torna mais sutil a apropriação desse elemento: um "baião subliminar", como aponta Favaretto (1996, p. 57).

Embora o arranjo, a interpretação e o contexto fonográfico nos cause a impressão de que a obra se volta a uma forma mais moderna, o que temos é a apropriação e a recriação de uma música característica da tradição oral nordestina, absorvida sob a mediação de Luiz Gonzaga. E o Rei do Baião era, na ótica tropicalista, um artista *pop* que promovia o cruzamento entre a fonte regional e a cultura das mídias, como sinaliza Gilberto Gil:

> Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga — e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB — foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil (Gil *apud* Campos, 1974, p. 191).

Musicalmente, nas estrofes de "Tropicália" as notas percorrem a escala melódica do baião, delineando arpejos que fazem contínuos movimentos de ida e volta. Esses círculos são construídos sobre apenas dois acordes, que se sustentam longamente, alternando-se a cada quatro compassos nas estrofes. Tais acordes são "relativos" (desempenham a mesma função harmônica), o que cria, nas estrofes, um centro que se alterna como se não se alterasse. Ao invés do percurso harmônico característico da música tonal ocidental − como na canção de Noel, em que a harmonia acompanha a melodia, entre tensões e resoluções −, temos uma música que tende ao sistema modal, aquele em que "a circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência mutante para as demais notas" (Wisnik, 2002, p. 79).

Tal funcionamento musical abre o campo para os sentidos poéticos construídos na canção:

> Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas uma *estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do *modo* (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador) já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro. (Wisnik, 2002, p. 75)

Assim, a audição do movimento musical que se delineia nas estrofes de "Tropicália", mesmo que inconscientemente, estabelece uma "correspondência" com o campo simbólico associado à cultura oral de ancestralidade nordestina — embora não mais em sua forma "pré-moderna", diante da mediação de Gonzaga.

Como aponta Tiné (2008, p. 86), em seu estudo sobre os procedimentos modais na música brasileira, "entre os cantadores, o baião era a introdução instrumental dos desafios, manifestação que embasou Luiz Gonzaga, levando-o a popularizar o gênero na esfera da comunicação de massa dos rádios, discos e, posteriormente, da televisão". Há, pois, um processo de formatação de Gonzaga sobre essa música, do improviso à composição, assim como se deu com a geração de Noel Rosa, em relação aos sambas de partido alto do início do século XX. Entretanto, a formatação e veiculação da forma de Gonzaga aproveita a matéria musical do modo, por meio da composição recorrente sobre as escalas melódicas identificadas ao universo nordestino. A difusão dessa música no campo das canções gravadas e veiculadas em mídias não impede, portanto, que se instaure o jogo de correspondência entre música, cultura e ancestralidade.

Comparando musicalmente "Baião" e "Tropicália", observamos que na canção de Caetano o movimento em direção ao modal pode ser percebido como mais acentuado em relação a Gonzaga. Em "Baião", a melodia inicial (assimilada por Caetano) sustenta-se a princípio sobre um mesmo acorde; mas a seguir a harmonia desenvolve o caminho que conduz à subdominante e à dominante, resolvendo-se no retorno à tônica, em um percurso que conduz o modal para o tonal. Já nas estrofes de "Tropicália", a alternância entre acordes

relativos, e não entre subdominante e dominante, aprofunda a procedimento modal, compondo um caminho que tende à espiral em torno do centro modal. Assim, a moderna música de Caetano caminha mais em direção ao pré-moderno do que o "Baião" de Luiz Gonzaga.

Ecoando nesse contexto sonoro, coletivo e ancestral, a voz individual do baiano Caetano Veloso constrói suas imagens poéticas fragmentadas em justaposições aceleradas, como se encarnasse o canto de uma figura mítica (um profeta, um cantador, um cego repentista), cujo olho e voz se posicionam em um lugar mágico (abaixo dos aviões, acima dos caminhões): o chão modal desencadeia o voo do sujeito cancional. Em torno desse centro fixo pairam as imagens sonoras que giram espiraladas, em um conjunto polifônico sem ordenação direta, que aponta para um mesmo ponto, o monumento poético edificado no Planalto Central do Brasil, novo lar dos nordestinos que migraram para construir a nova capital. A constituição modal da melodia é a matéria sonora sobre o qual se constroem as imagens poéticas que, graças a esse corpo, podem desprender-se da ordem dos encadeamentos lógicos e racionais.

Desta forma, a palavra cantada é capaz de se desvincular do *logos* de um pensamento ordenador dominante. Tendo como base a escala modal, a voz materializa um "*logos* vocalizado" (Cavarero, 2011, p. 50-65) que, ao mesmo tempo, atribui à voz o poder de centro do pensamento, e questiona o modo de pensar vigente, marcado pela ordenação silenciosa da escrita. Esse *logos* que se desprende da lógica racional resulta na deflagração de uma voz inovadora para a prática poética da linguagem cancional. Essas inovações poéticas, caso das inúmeras apropriações por meio da justaposição de colagens e referências intertextuais, se valem do tecido vocal e musical sobre o qual se edificam para se sustentarem. Pelo efeito sensorial da escala modal, o profético desencadeia o poético, a voz incorpora as multivozes, o texto rompe a lógica racional para se aproximar da profecia.

Nesse sentido, podemos buscar uma observação de Caetano, sem se referir a "Tropicália", ao comentar, já no início dos anos 2000, sua reaproximação com o antigo parceiro Jorge Mautner (o mais profético de sua geração): "mas nunca tive tão claro em minha mente a pergunta sobre minha verdadeira ambição quanto durante esses papos mais recentes: certamente o que ambiciono não é a fama e menos ainda a riqueza 'material'; será a poesia?, a política? ou... a profecia?" (Veloso, 2005, p. 160).

A “ambição” profética de Caetano Veloso é, pois, o motor oculto por trás dos círculos espiralados da tessitura modal em que se sobrepõem as os versos de imagens fragmentadas e aceleradas, reveladoras das multivozes coexistentes e contraditórias do Brasil. É da voz do profeta que será construída a canção-monumento, vazada de fragmentos que circundam o corpo do Brasil.

Considerações finais

A discussão aqui proposta buscou investigar como a canção “Tropicália” — obra reconhecida por sua originalidade poético-musical — sustenta-se em fios puxados do próprio “sistema da canção”, base da educação sentimental de Caetano Veloso e de sua geração. Partindo de uma composição de Noel Rosa − que, nos primórdios da indústria fonográfica, já incorporava o cinema em seus primórdios −, conjugada à matéria sonora ancestral e *pop* tomada de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso apresenta uma canção metacancional, intentando uma "reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira" (Veloso, 1997, p. 138), em diálogo com a cultura e o ser do Brasil, que por sua vez não está exilado do mundo.

Os procedimentos de assimilação da montagem poético-cinematográfica — derivado da estrutura do samba de Noel —, associados ao campo sonoro, buscado na música modal mediada por Luiz Gonzaga, servem de base para as inovações poético-proféticas da canção: desprendida da linearidade do discurso, a voz desencadeia, nos versos cantados, uma visão de mundo que foge da lógica racional, ao mesmo tempo em que entretece uma nova figuração crítica do Brasil.

Ainda sem notícia da Antropofagia oswaldiana, embora venha a assumi-la posteriormente, a base crítica e formal de "Tropicália" está cravada no “sistema da canção”. A observação do samba de Noel Rosa e do baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como chaves para a construção da canção-manifesto demonstra como seu fio de inúmeras citações, referências e intertextos é puxado da própria tradição da linguagem cancional midiatizada. Essa tradição transforma e renova as matrizes ancestrais, ao mesmo tempo em que se edifica como produto industrial e midiático, registrado em fonogramas e veiculado pelos meios de comunicação. Nessa linguagem poético-musical, concretizada no som e não no papel, os

versos retornam à voz, agora midiatizada. Cantada nos microfones, gravada nos discos, disseminada no rádio e na TV, a voz voa longe, evocando a profecia.

Referências

ALMIRANTE. **No tempo de Noel** *Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5 ed. São Paulo: Globo, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. *In:* CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos, v.1. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

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

FAVARETTO, Celso. **Tropicália:** alegoria, alegria. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

GARCIA, Walter. De "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) a "Carioca" (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. **Significação:** Revista De Cultura Audiovisual, 42(44), 29-44. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2015.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação:** Revista De Cultura Audiovisual, 33(25), 229-250. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção polifônica. *In:* NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira:** leituras do Brasil através da música. COELHO, Frederico et al. (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

ROSA, Noel. **Noel pela primeira vez:** discografia completa. JUBRAN, Omar (Org.). Brasil: Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In:* SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. *In:* SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira:** do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13122009-102355/publico/Tesefinal.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora 34, 2014.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. **Letra só.** FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. **Livro.** Brasil: Polygram, 1997. 1 disco sonoro (CD).

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria:** uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (LP).

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. *In:* WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

A literatura de Krenak e o pensamento ambientalista em Caetano e Gil

Marco Aurélio Abrão Conte[1]

Resumo: Durante a pandemia de covid-19, o ambientalista brasileiro Ailton Krenak (1953) dedicou-se à produção de ensaios e artigos que visavam a refletir sobre como a lógica da produtividade industrial baseada no utilitarismo, bruscamente interrompida pela necessidade de distanciamento social causada pela disseminação do vírus, agrava as novas dinâmicas da crise das intersubjetividades modernas. Em *A vida não é útil*, reunião de textos nos quais o pensador questiona o conceito de utilidade enquanto valor ideologicamente valorizado, Krenak vale-se de um amplo repertório literário e cultural para apoiar as suas teses, de modo a lançar luz sobre poemas, canções e outras formas de manifestação artística que, em sua leitura, promoveriam uma conscientização acerca das necessidades de sustar o ritmo desenfreado do acúmulo de capital e delinear novos modelos de sociabilidade, baseados na sustentabilidade ambiental. Neste artigo, analisaremos como o pensamento do ambientalista indígena vale-se, formalmente, do gênero ensaístico para refletir sobre as contingências da modernidade. Além disso, é nosso intento investigar como as canções "Um índio", de Caetano Veloso, e "Refazenda", de Gilberto Gil, ambas citadas por Krenak em sua coletânea, dialogam com suas reflexões e o que justifica que os músicos tropicalistas tenham sido tomados como paradigmas ilustrativos de sua defesa crítica de uma integração entre o ser humano e a natureza.

Palavras-chave: Ailton Krenak; Caetano Veloso; Gilberto Gil.

Abstract: *During the COVID-19 pandemic, Brazilian environmentalist Ailton Krenak (1953) dedicated himself to producing essays and articles aimed at reflecting on how the logic of industrial productivity, based on utilitarianism and abruptly interrupted by the need for social distancing caused by the spread of the virus, exacerbates the new dynamics of the crisis of modern intersubjectivities. In A vida não é útil, a collection of texts in which the thinker questions the concept of usefulness as an ideologically valued notion, Krenak draws on a broad literary and cultural repertoire to support his theses. He sheds light on poems, songs, and other forms of artistic expression which, in his view, foster awareness of the need to halt the frenzied pace of capital accumulation and to outline new models of sociability based on environmental sustainability. In this article, we will analyze how the indigenous environmentalist's thought formally employs the essay genre to reflect on the contingencies of modernity. Furthermore, we intend to investigate how the songs "Um Índio," by Caetano Veloso, and "Refazenda," by Gilberto Gil, both cited by Krenak in his collection, dialogue with his reflections, and what justifies the selection of these Tropicalist musicians as illustrative paradigms of his critical advocacy for an integration between human beings and nature.*

Keywords: Ailton Krenak; Caetano Veloso; Gilberto Gil.

[1] Doutorando e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências de Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP - Araraquara. Formado em Letras-Grego (Bacharelado e Licenciatura Plena) em 2018, tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Teoria Literária, Teoria do Teatro, Teatro Português e Teatro Contemporâneo. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre o teatro de José Saramago. Integra o Grupo de Estudos Culturais (GECU) da UNESP - Franca, ligado ao departamento de História.

"O modo de vida ocidental formatou o mundo como uma mercadoria."

Ailton Krenak (2020, p. 100-101)

Introdução

Primeiro intelectual indígena a integrar a Academia Brasileira de Letras, o ambientalista mineiro Ailton Krenak participa do debate público nacional, desde a década de 1980, como fundador e líder de movimentos e organizações políticas que defendem uma prática social pautada pelo pensamento sustentável. Suas intervenções públicas passaram a frequentar também o mercado editorial a partir de meados dos anos 2010, quando o autor passou a publicar com certa frequência livros, direcionados à reflexão política de modo tanto argumentativo quanto ficcional, em que busca projetar suas preocupações acerca do agravamento das dinâmicas de produção da modernidade, reificantes dos modelos de intersubjetividade e amparadas pela valoração ideológica do conceito de utilidade.

Em meio à pandemia de covid-19, especificamente no ano de 2020, Krenak publicou *A vida não é útil*, coletânea de cinco ensaios em que reflete sobre como as demandas do capitalismo industrial, obstadas pela necessidade de distanciamento social causada pela disseminação do vírus, pavimentam o caminho para uma modernidade insustentável, do ponto de vista ecológico, e excludente, do ponto de vista social. Neste artigo, buscaremos lançar luz sobre como o pensamento de Krenak estrutura-se dialeticamente, por meio de um diálogo com a tradição filosófica o qual, a um só tempo, se vale de uma estruturação argumentativa e recusa as premissas de um racionalismo metódico que, a seu ver, legitimaria a racionalidade moderna, que instrumentaliza a vida humana em nome de viabilizar e potencializar o acúmulo de capital. Para tanto, propomos que o escritor maneja a forma do ensaio, gênero sobre o qual pairam certas restrições do pensamento acadêmico tradicional de acordo com Theodor Adorno (2003), e uma linguagem oralizada que guarda profunda afinidade com as premissas argumentativas e culturais que sustentam o volume.

Além disso, é objetivo desta reflexão articular ao pensamento krenakiano os repertórios culturais de que o livro se mune para ilustrar as suas teses. Para tanto, as canções "Um índio", de Caetano Veloso, e "Refazenda", de Gilberto Gil, serão submetidas à exegese a fim de que se verifiquem, na forma lírica e na dimensão poética de ambas as obras, de que

modos elas tecem críticas à modernidade capitalista valendo-se de premissas colhidas ao Romantismo e ao Modernismo brasileiro, sobretudo em suas vertentes indianistas, e propõem modelos de sociabilidade sustentáveis que visam a integrar a experiência cultural e a vida natural.

O ensaio em Krenak: utilitarismo e ambientalismo

A natureza linguística oral dos textos de Ailton Krenak, advindos muitas vezes da transcrição de intervenções públicas feitas pelo pensador em ocasiões diversas, torna sua obra refratária a uma classificação em termos rígidos de gênero textual. Conquanto valha-se da narração de acontecimentos reais, entremeados por dados estatísticos e exegeses de obras de arte, e da exortação política, *A vida não é útil* compõe-se de textos nos quais prepondera o tipo dissertativo, de teor argumentativo, dada a proposição e a defesa de teses a partir das quais as reflexões ambientalistas do autor são estruturadas.

No entanto, uma leitura atenta do volume permite identificar que as preocupações e críticas veiculadas por Krenak não se articulam sob a égide do metodismo filosófico cartesiano, que prescreve os procedimentos adequados para a investigação reflexiva de um determinado objeto, dentre os quais se podem citar a ambição de abranger, tanto quanto possível, a totalidade das redes de significação que o objeto encerra; a necessidade de separar em unidades menores de sentido a sua unidade global; ou a conveniência de se enfrentar uma dificuldade epistemológica iniciando-se pelos elementos mais simples e, progressivamente, dirigir-se aos mais complexos (cf. Descartes, 1999). *A vida não é útil*, indo de encontro ao que orientava René Descartes, descreve outra trajetória reflexiva.

Ailton Krenak, no livro, não tenciona tratar de seus temas de modo exaustivo ou esgotá-los a partir da própria objetividade. Também não faz concessões argumentativas na direção de uma simplificação dos seus temas, assumindo como complexos os objetos sobre os quais tece seus comentários, nem atomiza seu pensamento acerca da modernidade em signos menores aos quais se detenha sistematicamente. Pelo contrário, os expedientes mobilizados tangenciam de modo consciente os métodos tradicionalmente utilizados pela reflexão filosófica tradicional — que sustenta, inclusive, o método acadêmico de investigação — justamente por identificar nessa base racionalista e impessoal a legitimação intelectual das

disfunções sociais que, no plano temático, seu livro busca atacar. Assim, a forma de seus textos dialoga com a tradição de um gênero ao qual se impõem certas resistências nos âmbitos da filosofia moderna: o ensaio.

Desde as suas origens no pensamento europeu, e sobretudo a partir da consolidação da filosofia moderna, o ensaio foi alvo de variadas repreensões advindas do pensamento científico metódico. Salienta Theodor Adorno (2003) que os dois elementos constituintes do gênero ensaístico que lhe renderem uma depreciação crítica constante foram a liberdade de procedimento, que não se coadunaria com o rigor científico, e o seu caráter de investigação secundária, que o difere da estrutura organizada de uma tese, a qual prima por produzir primariamente uma nova percepção e/ou perspectiva acerca do objeto tratado. Ainda, a despretensão do ensaio, que "diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer" (Adorno, 2003, p. 17), feriria as premissas da razão iluminista (e, posteriormente, positivista), exortativas de uma postura pretensiosa a partir da qual se buscariam entrever totalidades de sentido e evitar-se-iam ao máximo as possibilidades de um pensamento lacunar.

Em "O ensaio como forma", o filósofo alemão destaca ainda que parte das ressalvas ao ensaio enquanto gênero legítimo de conhecimento do mundo dizem respeito à sua tolerância com o signo da transitoriedade. Ao passo que o procedimento do historiador pressuporia, pelo menos no que diz respeito à concepção clássica de historiografia, tratar de acontecimentos inteiramente encerrados e temporalmente distantes — evitando, assim, que novos eventos pudessem se interpor entre o objeto e a reflexão sobre o objeto com o risco mesmo de invalidar suas conclusões — e o do filósofo visaria à identificação de fenômenos universais — repetíveis e, de certa forma, essenciais —, o fazer ensaístico, que não escamoteia o caráter subjetivo, por vezes pessoal, de sua produção, estaria mais disposto a tratar de sua própria contemporaneidade. É o caso, como se verá, de Ailton Krenak, que produz os textos aqui analisados, todos acerca da pandemia de covid-19, ainda no início da crise sanitária global e em um momento no qual sequer havia a previsão de uma política de vacinação efetiva ou a mensuração exata dos potenciais destrutivos, nos âmbitos econômicos e sociais, da disseminação do vírus. Sintetiza Adorno que o ensaio "se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia" (Adorno, 2003, p. 25).

O ensaísta, ainda de acordo com Adorno, verte um discurso que não teme a pessoalidade e não almeja a eternidade da própria voz, servindo menos como agente de uma documentação histórica do que como testemunha ou depoente de uma experiência historicamente localizada a partir da qual busca intervir nas dinâmicas a si contemporâneas: "O ensaio [...] não quer procurar o eterno no transitório, nem o destilar a partir deste, mas sim eternizar o transitório" (Adorno, 2003, p. 27). Impõe-se, dessarte, contra "o espírito científico acadêmico [que] aproxima-se do obtuso espírito dogmático" (Adorno, 2003, p. 19).

Tais premissas formais verificam-se com clareza em *A vida não é útil.* O volume foi organizado por Rita Carelli e é composto por cinco ensaios (transcritos de intervenções públicas de Krenak) produzidos entre 2019 e 2020. Em todos eles, o pensador brasileiro propõe reflexões a respeito das dinâmicas socioculturais em tensão com o pensamento ambientalista — tensão que ele localizará como imanente às materialidades históricas do mundo moderno.

O primeiro ensaio é intitulado "Não se come dinheiro" e sustenta a tese de que o signo sob o qual se estruturam as relações entre o homem e o mundo natural é o da predação. Ao afirmar que "somos a praga do planeta" (Krenak, 2020, p. 9), o escritor vale-se de uma metáfora emprestada ao campo semântico das ciências naturais para dar conta da lógica predatória com que os seres humanos submetem os recursos ambientais (minerais, vegetais e animais) a suas demandas de forma desenfreada. Ailton Krenak salienta, para tanto, que a instrumentalização da natureza (termo que utiliza na acepção de um conjunto de elementos não determinados pela ação humana, em contraposição a "cultura") é muitas vezes legitimada em nome de uma melhoria na qualidade de vida dos seres vivos que comporiam o subgrupo a que se convencionou nomear humanidade. As ressalvas do autor, porém, são enfáticas na direção de restringir esse contingente populacional a uns poucos seres pertencentes às elites econômicas nacionais e transnacionais: Krenak argumenta que a "humanidade" não abarcaria em seu bojo os seres humanos todos, mas apenas aqueles que dispõem de fartas condições financeiras de gozo da vida material em favor da qual se exploram os recursos naturais. Aos pobres, enfim, caberia entrar no cômputo dos elementos e formas de vida negligenciados como um efeito colateral do progresso.

Além de questionar a tradicional significação do conceito de humanidade e impor ressalvas críticas às relações entre o significante e seu significado, Ailton Krenak propõe

também implodir as fronteiras conceituais entre o homem e as demais formas de existência. Seu pensamento não apenas lança dúvidas sobre a racionalidade enquanto um valor positivo como também atribui às formas de vida não humanas uma lógica bastante coesa e uma intencionalidade tipicamente atribuídas às ações dos homens. A sua leitura do surgimento de uma pandemia como um ato de punição aos seres humanos é sintomática a esse respeito: "Foi uma manobra fantástica do **organismo da Terra** tirar a teta da bossa boca" (Krenak, 2020, p. 10, grifo nosso); "diferentes linguagens que o organismo da Terra utiliza para se comunicar conosco" (Krenak, 2020, p. 19).

Não apenas a personificação do planeta, estruturada a partir da metáfora do organismo e de uma concepção metafísica que torna a expressão uma manifestação objetiva de sua visão de mundo e não apenas um emprego conotativo da linguagem, mas também o caráter moralizante e pedagógico que Krenak entrevê na supressão repentina das possibilidades de exploração do planeta indicam as premissas em que o autor sustenta a sua forma de intervenção. Para ele, a humanidade (grupo em que se insere, como demonstra o pronome possessivo) figuraria como filha da Terra, a qual agiria, por sua vez, como mãe que adota uma postura de castigo com que busca privar os filhos de suprirem suas necessidades a fim de reeducá-los.

A necessidade de uma readequação de comportamentos e realinhamento de rotas dever-se-ia, de acordo com a linha argumentativa defendida por Krenak, à lógica exploratória que orientaria a busca pelo conforto material, tanto em dimensões individuais quanto em dimensões comerciais. Em dado momento, o autor objetiva a sua crítica nos seguintes termos: "Parece que a ideia de concentração de riqueza chegou a um clímax. O poder, o capital entraram em um grau de acúmulo que não há mais separação entre gestão política e financeira do mundo" (Krenak, 2020, p. 15). Além de apontar para a concentração de capital, em cujo bojo se situam as dinâmicas de desigualdade social que justificariam sua concepção de que a humanidade seria um conceito seletivo, Krenak atribui isso ao fato de que o poder político se submetera passivamente ao poder econômico. Para a sustentação desse estado de coisas, isto é, como modo de dar coesão à modernidade reificante, o capital valer-se-ia de dinâmicas alienatórias artificiais — "Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento" (Krenak, 2020, p. 18) — às quais o escritor contrapõe, como

valor a resgatar, as lógicas internas da vida natural — "que nos desconectamos do organismo vivo da Terra" (Krenak, 2020, p. 18).

O ensaio seguinte, "Sonhos para adiar o fim do mundo", admite já em seu título a ideia de um fim da vida humana como inevitável, premissa diante da qual restaria ao ser humano adotar condutas para, no máximo, adiá-lo. A partir de um depoimento pessoal, Ailton Krenak afirma o enraizamento dos povos indígenas em uma vida alinhada às demandas da natureza:

> [...] é o nosso modo de vida. Enquanto perseverarmos nele, vamos continuar sendo quem somos. Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas. [...] Os Krenak são parentes dos Xavante, dos Krahô, dos Kaiapó, somos um povo Jê. Então digamos que nós somos caçadores, não agricultores. (Krenak, 2020, p. 39)

Tal integração entre a vida humana e as demais formas de vida, como a animal e a mineral, teria moldado a cosmovisão do ensaísta de modo a rejeitar as premissas do racionalismo urbano, a um só tempo antropocêntrico e utilitário. À concepção de que o ser humano teria sido escolhido — biologicamente pela seleção natural, religiosamente pela predestinação divina, e culturalmente pelo domínio da técnica — para figurar como ator central nas dinâmicas da Terra, Krenak contrapõe uma afirmação tachativa: "Essa noção de que a humanidade é predestinada é bobagem" (Krenak, 2020, p. 41).

Além disso, o pensamento krenakiano insurge-se contra a exaltação moderna do mundo real e de seus códigos, os quais relegaram signos como a fabulação e o sonho a um plano meramente secundário, tolerado porque inevitável, mas subvalorizado enquanto contraproducente. No cerne do pensamento de Krenak está o questionamento da carga semântica conferida a vocábulos como "progresso", tradicionalmente associados a valores positivos a serem conquistados a qualquer custo — inclusive, ao das potencialidades humanas impassíveis de se submeterem à lógica da comercialização, como a de sonhar. Para o autor, a reafirmação e o cultivo da subjetividade humana contraporiam o bem-estar dos humanos e das cadeias vitais em que estão inseridos à técnica e à vida utilitária, cuja expressão objetiva se daria por meio do sistema capitalista de produção, hegemônico no mundo civilizado. Em *A vida não é útil*, defende-se que o referido sistema teria se instalado no organismo da Terra como um tumor maligno, rapidamente espraiado por todo o seu domínio: "Isso que as ciências

política e econômica chamam de capitalismo teve metástase, ocupou o planeta inteiro e se infiltrou na vida de maneira incontrolável" (Krenak, 2020, p. 44).

"A máquina de fazer coisas", terceiro ensaio do volume, dá prosseguimento às teses de Krenak acerca da vida cultural moderna. Nele, o autor repete sua crítica a uma ideologização do progresso, baseado na percepção da técnica enquanto modelo de felicidade, e afirma que "tudo que a técnica nos deu foram brinquedos" (Krenak, 2020, p. 59). Ao tomar como brinquedos — termo utilizado na acepção não de um objeto necessário à fabulação e à distração, mas na de algo secundário, menos importante do que se apregoa — os produtos do desenvolvimento material das sociedades, o ensaísta antepõe a essa realidade uma outra, essencial e plenamente integrada à natureza.

Essa afirmação de uma identidade verdadeira, que não se mensura pelos códigos urbanos e racionalistas, encerra também a concepção de um caráter cíclico da vida: o pensamento de Krenak ataca a pretensa imortalidade do homem moderno — "A ciência avançou tanto que as pessoas acham que não precisam mais morrer" (Krenak, 2020, p. 62) — por meio de uma cosmovisão na qual vida e morte não seriam senão estados passageiros em uma mais longa cadeia de transformações físicas e biológicas: "Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma outra coisa antes de sermos pessoas" (Krenak, 2020, p. 51).

Tanto as premissas de que parte quanto as conclusões a que chega em seu percurso argumentativo viabilizam ao enunciador do ensaio uma modalização do discurso na qual se pode entrever sua segurança pessoal diante das contingências com que os modos de vida urbanos foram tomados de assalto no ano de 2020, quando fora produzido o texto em questão. Segura diante do seu próprio futuro individual, que concebe sob as premissas metafísicas que lhe são particulares, a voz que se articula em *A vida não é útil* intervém no debate público, contudo, a fim de lançar luz sobre o sofrimento alheio — de humanos, mas também de todas as demais formas de vida. Sua rede de crenças faz com que a morte não se lhe afigure com a semântica a ela conferida pelos sistemas religiosos judaico-cristãos, no bojo dos quais a antítese entre as dimensões espiritual e corporal enseja a divisão do mundo entre um plano natural e outro sobrenatural. Krenak rejeita essa forma de organização metafísica: "Nas tradições que eu compartilho, não existe poder sobrenatural. Todo poder é natural" (Krenak, 2020, p. 56).

O quarto ensaio de *A vida não é útil* intitula-se "O amanhã não está à venda". A tese também se desenvolve em torno de uma denúncia dos modelos de sociabilidade humanos, apontados pelo escritor como inferiores (em termos de um juízo de valor) aos das populações indígenas. No cerne dessa inferioridade estaria a condição na qual os seres urbanos modernos se encontram, enredados em demandas e dinâmicas criadas pelas próprias formas de organização da vida e, dessarte, tornados dependentes de um paradigma de ação e produção ao largo do qual não encontrariam as mínimas condições de sobrevivência. Com a eclosão de uma crise sanitária, àquele momento impeditiva da continuidade cotidiana do trabalho presencial pelos riscos de contaminação por um vírus potencialmente letal, a fragilidade da vida moderna se mostraria de modo flagrante: em termos econômicos, a interrupção das cadeias de produção engendraria rupturas econômicas globais; em termos biológicos, o homem figurava como a única espécie diretamente afetada pelo patógeno:

> Esse vírus está discriminando a humanidade. Basta olhar em volta. [...] A natureza segue. O vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos. [...] É terrível o que está acontecendo, mas a sociedade precisa entender que não somos o sal da terra. (Krenak, 2020, p. 81)

No que se refere ao plano ecológico que orienta seu pensamento, no entanto, o caráter pedagógico de uma pandemia, como a que à altura da produção dos ensaios se agravava, diria respeito à necessidade de reposicionamento das relações entre a vida cultural e a vida natural, as quais deveriam ser mediadas por responsabilidades ambientais mais efetivas visando à sustentabilidade — dado que "hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda" (Krenak, 2020, p. 79). Novamente, Ailton Krenak vale-se de uma concepção de natureza viva, orgânica e consciente para sintetizar sua tese: "O que estamos vivendo pode ser a obra de uma mãe amorosa que decidiu fazer o filho calar a boca pelo menos por um instante" (Krenak, 2020, p. 84).

No último ensaio, homônimo ao volume, os argumentos elencados ao longo de *A vida não é útil* são retomados e produzem uma nova síntese, a qual se impõe, no conjunto dos ensaios, como uma afirmação de caráter conclusivo em termos de argumentação e retórica. O título assume o tom de uma provocação ao afirmar categoricamente a inutilidade da vida, o que tende a despertar a inquietação do leitor — como o próprio autor antecipa em sua reflexão. Da oração — "A vida não é útil" — não se deve depreender, contudo, uma mensagem pessimista ou de apologia ao niilismo; pelo contrário, o que Krenak pretende por meio do uso

do referido predicativo é um questionamento do próprio conceito de utilidade, largamente associado a valores e referenciais moralmente positivos e/ou edificantes. Com a consolidação das sociedades industriais e a progressiva hegemonização do capitalismo no mundo civilizado, a acepção do vocábulo "útil" progressivamente passou a abarcar, em relação de sinonímia, a de "importante", "bom" e "valoroso". Há um caráter ideológico no cerne dessa interpenetração semântica em razão de em seu bojo situar-se uma apologia à produção: utilidade — isto é, a condição daquilo que serve a algum fim externo — alça-se à condição de valor a ser perseguido, em oposição a inutilidade — isto é, aquilo que não serve a nada além de si mesmo.

O que Krenak salienta é a necessidade de reformatar as prioridades humanas de modo a valorizar os elementos de cultivo da subjetividade. Por esse meio, visa-se ao gozo dos elementos que carregariam em si mesmos a possibilidade de fruição e não se prestariam ao uso instrumental (utilitário, pois), como o sonho, a natureza e, a rigor, a própria vida. Em "A vida não é útil", defende-se a tese de que ser inútil não é necessariamente ser destituído de valor; ao contrário, uma forma de aferir o valor de algo seria sopesar justamente a sua importância à margem das possibilidades de aplicação prática e objetiva em uma meta alheia a si. Conceber a vida como um elemento útil seria destituí-la de importância, reduzi-la a mero instrumento de consecução de outros fins (evidentemente, nenhum mais importante que ela própria), postura apregoada pela modernidade, dado que "o modo de vida ocidental formatou o mundo como uma mercadoria" (Krenak, 2020, p. 100-101) — ou seja, fê-lo sob os códigos do capitalismo, que antepõem o útil enquanto bom ao inútil enquanto ruim.

Em linhas gerais, são essas as teses defendidas por Ailton Krenak no volume *A vida não é útil*. Como visto, as tensões entre a vida cultural, determinada pela interferência objetiva da ação humana, e a vida natural estão no cerne de suas reflexões em torno da necessidade de readequar as prioridades humanas no sentido de práticas sustentáveis e ambientalmente responsáveis. Fica claro, sobretudo, que as formas em que se articulam as suas intervenções situam-se na tradição do ensaio justamente por se recusarem às contingências rígidas do pensamento filosófico metódico: Krenak desenvolve motes retirados de sua observação imediata dos acontecimentos ao seu redor, manifestamente despreocupado com a perenidade ou não de suas reflexões ou a abrangência total dos temas em questão.

O escritor opta, em vez disso, por uma forma livre, ensaística de desenvolvimento de seu pensamento, à qual corresponderá, em termos de linguagem, o caráter oral de seus textos — refratários à norma padrão e manejadores de variantes informais no nível do discurso. Também o caráter de máxima dos títulos de seus ensaios, que remetem a uma sabedoria de cultura oral, reforça a resistência de Krenak ao pensamento institucionalizado. Todos esses expedientes, temáticos e formais, articulam-se de forma coesa e denotam, enfim, sua crítica ao racionalismo moderno — que estaria na base da visão utilitarista e predatória com que o ser humano se tem servido dos recursos naturais à sua disposição —, reforçada pelos repertórios artístico-culturais de que seu pensamento se vale para ilustrar suas teses. Nesse sentido, a canção "Refazenda", de Gilberto Gil, e "Um índio", de Caetano Veloso, citadas respectivamente nos dois primeiros ensaios mesmo que de modo superficial, carregam redes de sentido sobre as quais se deve lançar luz para que se tenha uma percepção mais clara acerca de como ambas as obras tropicalistas dialogam com as premissas e conclusões de Krenak ao veicularem discursos ambientalistas críticos à modernidade reificante.

A "Refazenda" de Gilberto Gil

A canção "Refazenda", de autoria de Gilberto Gil e referida por Ailton Krenak em "Não se come dinheiro", foi originalmente lançada em 1975 no álbum *Refazenda***.** O título é um neologismo construído a partir da junção do substantivo "fazenda" e o gerúndio do verbo, derivado por prefixação, "refazer". Nesse sentido, o autor propõe comungar dois signos, um de natureza agrária/campestre — e de interioridade geográfica do país, conforme salienta Souto (2021, p. 3) — e outro remetente a uma ação de recriação.

É importante ressaltar, antes de qualquer exegese, a natureza da canção enquanto um objeto de análise. Conforme certo consenso crítico, o gênero diz respeito não apenas a uma estrutura melódica ou a uma composição verbal unicamente: é na interação entre letra e música que se forma a canção. A esse respeito, Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes (2008) ressaltam a incompletude flagrante de toda análise que, buscando abarcar as totalidades de sentido de uma canção, prescinda de um de seus componentes formais. Os autores alertam que investigações puramente literárias, como a parte da crítica conveio durante o século XX, tendem a negligenciar significantes primários de obras nas quais as relações entre o que é

exprimido linguisticamente e o tecido sonoro são sempre importantes — seja por um processo de ênfase, pelos acordes ou pela entoação, das letras; seja por um tensionamento entre ambos os elementos; seja, ainda, por uma autonomia relativa entre música e letra.

Apesar disso, em *Elos de melodia e letra*, ao traçar uma diacronia do diálogo entre som e palavra na forma da canção, Tatit e Lopes afirmam:

> Podemos observar, nos três primeiros decênios do século XX, não apenas uma evolução no tratamento da melodia longe das regras que determinavam os compassos da partitura, mas também um significativo progresso na criação da letra, ao passo que esta se desvincula da poesia escrita (Tatit; Lopes, 2008, p. 17).

Assentada essa premissa, contudo, não cabe aos limites deste artigo, no qual é nosso intento buscar as justificações temáticas das referências a Gilberto Gil e Caetano Veloso na obra de Ailton Krenak, proceder a uma análise formal de "Refazenda" e "Um índio". Dado que, em *A vida não é útil*, o ensaísta recorre a ambas as canções de modo superficial, pretendemos demonstrar que seu aproveitamento das obras se dá em uma dimensão poética, e não musical. Tanto é verificável, conforme o apontamento de Tatit e Lopes ressalta, que a história da canção brasileira engendrou um progressivo distanciamento das formas líricas escritas quanto é evidente, por outro lado, que as composições guardam redes de significação autônomas nas suas estruturas textuais. Assim, ao se valer das duas composições para a ilustração das teses aventadas em seus ensaios, Krenak busca um diálogo, proposto pelo caráter restrito de suas análises à linguagem verbal, com o discurso poético — o qual, no conjunto de seus ensaios, não recorre à análise musical.

A canção de Gilberto Gil, transcrita em *Todas as letras*, é dividida em cinco estrofes. Há um contraste entre a forma como a letra é enunciada na canção e a forma como o organizador, Carlos Rennó, a dispõe no volume. A primeira estrofe, por exemplo, pode ser lida como a junção de duas quadras, autônomas dos pontos de vista sintagmático e semântico. Na enunciação, os dois primeiros versos formam um alexandrino, como era o desejo do compositor (cf. Gil, 1996, p. 169). A escrita dos versos, contudo, orienta-se de outro modo: o primeiro verso, em que consta apenas o vocativo (um abacateiro, a quem o eu lírico se dirige), e o quinto têm quatro sílabas tônicas; os demais são redondilhas maiores. Rennó, em nota, salienta que "na transcrição acabamos optando por dividir o alexandrino [...] em dois versos,

sendo o segundo uma redondilha maior, também de largo uso nos gêneros de canção do Nordeste e na poesia popular da região" (In Gil, 1996, p. 169).

> Abacateiro
> Acataremos teu ato
> Nós também somos do mato
> Como o pato e o leão
> Aguardaremos
> Brincaremos no regato
> Até que nos tragam fruto
> Teu amor, teu coração (Gil, 1996, p. 168)

Estabelece-se desde logo um ato comunicativo no qual o emissor elege um elemento da vida vegetal como interlocutor. Dirigindo-se a ele, propõe uma mensagem harmonizada também do ponto de vista rítmico e fonético — o que se depreende das aliterações em *T* e das assonâncias em *A.* O eu lírico verbaliza sua submissão compreensiva ao ritmo da natureza, afirmando que acatará o ato do abacateiro, esclarecido posteriormente como o período natural de safra, que consiste em a árvore frutificar em momentos específicos ao longo do ano — e não continuamente. As demandas humanas não são postas como prioritárias dado que o discurso atesta a paciência e a naturalidade com que o enunciador percebe o caráter periódico da produção de frutos e se apresenta como capaz de respeitá-lo em função de seu pertencimento à natureza: "nós também somos do mato/ Como o pato e o leão" (Gil, 1996, p. 168). Não se opondo a ela por intermédio de uma lógica extrativista ou exploratória, o sujeito integra-se à vida natural, a qual é personificada a partir da imagem do organismo, vastamente utilizada por Krenak nos ensaios supracitados — em "Refazenda", o abacateiro dispõe não só da capacidade de agir deliberadamente, como expressa o substantivo escolhido para compor o segundo verso, como também da possibilidade de sentir: "teu amor, teu coração" (Gil, 1996, p. 168).

Na estrofe seguinte, a disposição rítmica da canção sofre uma pequena alteração no plano da composição métrica dos versos: o primeiro e o quinto versos preservam sua forma quadrissílaba, bem como o quarto, o sexto, o sétimo e o oitavo mantêm-se com sete sílabas métricas; o segundo verso, contudo, é agora eneassílabo, e o terceiro adota a forma de uma redondilha menor.

> Abacateiro
> Teu recolhimento é justamente
> O significado

Da palavra temporão
Enquanto o tempo
Não trouxer teu abacate
Amanhecerá tomate
E anoitecerá mamão (Gil, 1996, p. 168)

O eu lírico desenvolve, nos referidos versos, o mesmo mote da estrofe anterior, acrescentando aos seus apontamentos novos elementos que corroboram a sua compreensão diante no estado temporariamente não frutífero da árvore. Ele associa a esse "recolhimento" (Gil, 1996, p. 168) a própria acepção do vocábulo temporão, isto é, considera como natural a periodicidade das possibilidades de colheita, bem como a hegemonia da vida natural na escolha de sua frutificação — novamente, alheia às demandas utilitárias dos homens. Encerra a segunda estrofe um pensamento em que se percebe, outra vez, a condição conciliada entre o sujeito e a natureza: enquanto não for tempo de colher abacates, será o de se alimentar de tomates e mamões, elementos acompanhados de verbos que integram as frutas à própria paisagem, numa espécie de integração plena entre o homem, a terra e o vegetal.

Seis versos compõem a terceira estrofe — um quadrissílabo (o primeiro), três eneassílabos (o segundo, o terceiro e o sexto), um hexassílabo (o quarto) e uma redondilha maior (o quinto).

Abacateiro
Sabes ao que estou me referindo
Porque todo tamarindo tem
O seu agosto azedo
Cedo, antes que o janeiro
Doce manga venha ser também (Gil, 1996, p. 168)

Há, aqui, uma expressa relação de proximidade intelectual entre a árvore e o sujeito, o qual conta com a certeza de que também o abacateiro conheceria as causas de sua compreensão. As imagens do tamarindo e da manga remetem à noção de que tudo na natureza observa um preceito temporal próprio, como observado nos versos anteriores, mas delineador de uma ideia de completude gustativa. A percepção do tempo, verbalizada na evocação de dois meses do ano, é cíclica e, no discurso lírico, o próprio tempo absorve as característica das frutas cuja colheita viabiliza. Desse modo, o tamarindo estende ao mês de agosto o seu azedume tanto quanto a manga precipita no próprio janeiro o adocicado de seu sabor, em uma integração sensorial dos elementos que constituem a vida natural.

Na quarta estrofe, dispõem-se os versos da seguinte maneira: o primeiro e o quinto, ambos evocadores do abacateiro, são quadrissílabos; o segundo tem nove sílabas métricas; o terceiro é uma redondilha menor; o quarto, o sexto, o sétimo e o oitavo são redondilhas maiores.

> Abacateiro
> Serás meu parceiro solitário
> Nesse itinerário
> Da leveza pelo ar
> Abacateiro
> Saiba que na refazenda
> Tu me ensina a fazer renda
> Que eu te ensino a namorar (Gil, 1996, p. 168)

A primeira metade da oitava atesta novamente a condição do homem de integrado à natureza: o abacateiro é saudado como futuro e exclusivo "parceiro" (Gil, 1996, p. 168) do eu lírico em uma vida tomada como harmoniosa. Nos dois versos que encerram a estrofe, além de remeter à "refazenda" (Gil, 1996, p. 168), Gilberto Gil vale-se da colagem de versos de uma conhecida obra do cancioneiro nacional: "Mulher rendeira", cuja composição é atribuída ao cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, de acordo com Frederico Bezerra Maciel (1979). Na rede de significados da canção do músico tropicalista, os versos não remetem necessariamente ao tear ou ao relacionamento amoroso, mas estabelecem uma relação de troca de experiências entre o homem e seu interlocutor — neste caso, metonimicamente a própria vida natural — por meio da qual ensinamentos e aprendizagens seriam ofertados entre ambos.

Na última estrofe — "Refazendo tudo/ Refazenda/ Refazenda toda/ Guariroba" (Gil, 1996, p. 168) —, o eu lírico remete ao título da canção, o neologismo "Refazenda", por meio do qual aglutina a ideia de ação, do verbo "refazer", e uma imagem do mundo rural, a "fazenda". Encerra a estrofe a palavra "Guariroba" (Gil, 1996, p. 168), uma espécie de palmeira. Ao mesclar a potência acional tipicamente humana, acrescida de um prefixo que a ela confere a noção cíclica já evocada nas demais estrofes, e a paisagem natural, a paronomásia dá conta de, como todos os demais significantes do texto, promover uma interpenetração semântica entre o que seria típico do homem e o que à natureza pertenceria. Ao esboroar os limites entre as duas formas de vida, o eu lírico de Gil se vale da mesma

projeção de sustentabilidade dos ensaios de Krenak, a qual está na própria gênese da canção, segundo o compositor:

> O que me veio mesmo foi a natureza em seu contexto doméstico, amansada, a serviço da fruição — daí a ideia de pomar e das estações. "Refazenda" é rememoração do interior, do convívio com a natureza; reiteração do diálogo com ela e do aprendizado do seu ritmo. (Gil, 1996, p. 169)

Ao valorizar, enfim, a natureza a partir de uma perspectiva fruitiva, Gilberto Gil recusa a visão utilitária que a entende como mera matéria-prima a ser predada visando ao conforto humano. Esse pensamento, que está "em concordância com preceitos comuns às filosofias orientais, recuperados pela contracultura no ocidente a partir da década de 1960" (Souto, 2021, p. 12), marca indelevelmente a canção "Refazenda", justificando sua referência no ensaio de Ailton Krenak, bem como se dará com "Um índio", de Caetano Veloso.

"Um índio", de Caetano Veloso

A canção "Um índio" foi lançada por Caetano Veloso originalmente em 1976 no álbum *Doces bárbaros*. Marcada por um "caráter escatológico em que se conjugam o primitivo e a tecnologia" (Neves, 2001, p. 2), a letra se estrutura sobre a narração do surgimento de um indígena aterrizando no continente americano após a degradação total dos recursos ambientais:

> Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
> De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
> E pousará no coração do hemisfério sul
> Na América, num claro instante
> Depois de exterminada a última nação indígena
> E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
> Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias
>
> Virá
> Impávido que nem Muhammad Ali
> Virá que eu vi
> Apaixonadamente como Peri
> Virá que eu vi
> Tranquilo e infalível como Bruce Lee
> Virá que eu vi
> O axé do Afoxé Filhos de Gandhi
> Virá

> Um índio preservado em pleno corpo físico
> Em todo sólido, todo gás e todo líquido
> Em átomos, palavras, alma, cor
> Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico
> Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
> Do objeto-sim resplandecente descerá o índio
> E as coisas que eu sei que ele dirá, fará
> Não sei dizer assim de um modo explícito
>
> [...]
>
> E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
> Surpreenderá a todos, não por ser exótico
> Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
> Quando terá sido o óbvio. (Veloso, 2003, p. 172-173)

"Um índio" é referenciada por Krenak em "Sonhos para adiar o fim do mundo". Conforme destaca Ana Maria Felipini Neves, a canção é um "dos exemplos mais bem sucedidos do diálogo entre tradição e modernidade em sua obra [de Caetano Veloso], a partir do prisma semântico do vate" (Neves, 2001, p. 1). Ao se colocar na perspectiva de um indivíduo a profetizar acontecimentos futuros — o que, textualmente, se manifesta a partir da recorrência de verbos conjugados no futuro do presente —, o eu lírico de Caetano Veloso antevê que, após o extermínio das formas de vida natural causado pela lógica predatória que orienta as atuais relações entre o homem e a natureza, haverá a aparição de um indígena, cuja imponência se reveste de uma superioridade em relação à tecnologia à disposição do uso humano.

A tematização artística de heróis indígenas pela cultura brasileira remonta, pelo menos, ao século XVIII, quando poemas épicos do Arcadismo, como os de Santa Rita Durão e de Basílio da Gama, alçavam à condição de paradigmas do heroísmo nacional o que o cosmovisão colonialista entendia como selvagens. Durante o século XIX, houve a ascensão e a consolidação de um Romantismo que se impôs a missão de delinear uma identidade autônoma e distinta daquela que as tintas europeias precipitavam nas formas artísticas transplantadas para a colônia. Assim, tanto na épica de José de Alencar quanto na lírica de Gonçalves Dias, ambas evocadas na canção de Veloso, delineou-se a tendência indianista que marcou sobremaneira a literatura brasileira quando de sua independência política.

A esse respeito, salienta Alfredo Bosi a importância do poeta maranhense: "é preciso ver na força do Gonçalves Dias indianista o ponto exato em que o mito do bom selvagem, constante desde os árcades, acabou por fazer-se verdade artística" (Bosi, 2015, p. 110). Contrapontos à identidade portuguesa, os indígenas foram tomados em sua aparente simplicidade nos modos de organização da vida, a qual foi tomada como um modelo de integração entre o sujeito e a natureza — paradigma que se preserva na canção "Um índio". No desfecho de *I-Juca Pirama*, poema narrativo que trata da captura de um indígena da tribo tupi por antropófagos timbiras, após relatar os atos heroicos que envolvem a morte do tupi, o eu lírico de Gonçalves Dias cede voz a um ancião timbira, em cujo discurso instalou-se o estribilho amplamente repetido pela tradição literária nacional:

> Um velho Timbira, coberto de glória,
> Guardou a memória
> Do moço guerreiro, do velho Tupi!
> E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
> Do que ele contava,
> Dizia prudente: - "Meninos, eu vi!". (Dias, 2006, p. 19)

A frase dita pelo timbira é referenciada no refrão da canção de Veloso precisamente para reafirmar o vaticínio do eu lírico: "Virá que eu vi" (Veloso, 2003, p. 172). Vale-se o compositor da experiência e da tradição cultural nacional como forma de internalização de um aprendizado histórico que corroborará a predição de seu discurso lírico. A aparente contradição entre os tempos verbais, um conjugado no futuro e outro no pretérito perfeito, é conciliada justamente na condição do vate: ele viu (no passado) algo que acontecerá (no futuro) — especificamente, o aparecimento do índio, pedagógico porque revelador dos erros humanos no trato para com a natureza causados pelos excessos exploratórios advindos da lógica predatória com que se vale o homem dos recursos naturais.

Essa visão idealizada do indígena, constante também no Peri de *O guarani*, outra figura evocada pelo refrão da canção, condiz com aquela que foi delineada no Romantismo, quando tais grupos acabavam "representando o país com uma dignidade equiparável à das figuras mitológicas" (Candido, 2023, p. 340). De acordo com Antonio Candido, tal expediente atendia às necessidades culturais da intelectualidade nacional após a independência da colônia, as quais compreendiam imputar valores simbólicos e um passado glorioso aos representantes de uma brasilidade pretensamente essencial de modo a contestar quaisquer

comparações que privilegiassem os referenciais europeus (colonialistas, àquela altura) em detrimento de seres reificados e tidos como meros selvagens.

Além disso, a valorização dos povos indígenas pela literatura brasileira buscava dar azo a uma outra comparação, esta sim abonadora, segundo a qual a primitiva maneira de organização da vida na natureza contrastaria com a degradada vida urbana da civilização europeia, o que se manteve também no indianismo modernista, o qual influenciou fortemente o movimento tropicalista do qual Gil e Caetano foram expoentes:

> [...] o Neoindianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura europeia. O Indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este. (Candido, 2023, p. 342)

Em *Verdade tropical*, o próprio Caetano Veloso, ao fazer uma espécie de inventário de seu repertório poético brasileiro, aponta para a influência da lírica indianista em suas canções:

> Sabia dos heterônimos [pessoanos] e de algum folclore sobre sua vida, e juntava aqueles poemas ao repertório de poesia brasileira moderna (Vinicius, Drummond, Bandeira e Cecília, depois também Cabral) e isso era (com os negros de Castro Alves e os índios de Gonçalves Dias mais os ciganos de Lorca) toda a poesia que eu conhecia. (Veloso, 2017, p. 341)

Tais referências literárias manifestam-se em “Um índio” de forma a situar o pensamento do compositor em um espaço em que se encontra alinhado a um só tempo às propostas românticas e às modernistas — em que pesem as distinções programáticas que separam ambos os movimentos. Se por um lado Caetano Veloso propõe uma valorização do indígena em sua especificidade cultural, como propuseram as obras dos modernistas de 1922, por outro seu intento é apontá-lo como um contraste em relação ao moderno homem urbano. O juízo de valor com que os escritores românticos compuseram seres como Peri, posto como superior em sua pureza à maldade entrevista nas condutas exploratórias dos colonialistas, permanece na canção de Veloso. Nela, o signo da colonialidade é substituído pelo da modernidade em si. Assim, as posturas e cosmovisões do índio são postas como

paradigmáticas para o bem-estar humano, baseado em relações de integração entre o homem e a natureza.

Essa lógica contrastante permeia toda a letra da canção, seja pela exaltação dos elementos naturais, como a estrela, como mais avançada que as tecnologias culturais viabilizadas pela técnica humana na primeira estrofe; seja pela preservação do corpo indígena e seus atributos, em oposição à decadência da civilização criada pelos modelos de organização social e econômica caracterizadas como modernas, na estrofe imediatamente subsequente à primeira entoação do refrão. Da comparação entre o indígena e o homem moderno, a qual é evidentemente abonadora das premissas existenciais do primeiro, advém a justificação do uso de "Um índio" como ilustração das teses de Ailton Krenak em *A vida não é útil*. O pensador, como visto, atribui à lógica utilitarista imanente ao aperfeiçoamento das sociedades capitalistas uma postura irresponsável para com a sustentabilidade da própria vida humana na Terra. Em seus ensaios, o autor enfatiza um caráter referencial nas relações de equilíbrio entre os seres que vivem plenamente integrados aos ritmos da vida natural. Ao mesmo tempo, denuncia como insustentáveis as dinâmicas existenciais predatórias que orientam a vida urbana.

Na última estrofe da canção de Caetano, o discurso veiculado também classifica como evidente a superior conveniência de existir em harmonia com a natureza: "Surpreenderá a todos, não por ser exótico/ Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto/ Quando terá sido o óbvio" (Veloso, 2003, p. 173). A obviedade, enfim, residiria na percepção de que a conduta produtivista tem feito a humanidade caminhar a passos largos para a degradação das suas próprias condições de vida e, apesar disso, a insistência nos mesmos métodos de produção, conquanto questionados por importantes iniciativas públicas e privadas, marcaria indelevelmente a progressiva intensificação da concentração de renda objetivada pelo capitalismo industrial.

Conclusão

Os cinco textos que compõem *A vida não é útil* consoam na defesa das teses ambientalistas que foram defendidas por Ailton Krenak desde a sua inserção no debate público brasileiro. O advento da pandemia de covid-19 deu azo a que o pensador, primeiro

indígena a integrar a Academia Brasileira de Letras, refletisse acerca dos rumos que o progresso do capitalismo industrial delineia, no século XXI, para a humanidade — conceito que, conforme atesta o próprio Krenak no primeiro de seus ensaios, passou a ser excludente ao não englobar todos os seres da espécie humana, mas apenas aqueles dotados da possibilidade, sobretudo econômica, de gozar das melhorias na qualidade de vida viabilizadas pelo avanço tecnológico e pela concentração de renda.

Defendendo um resgate semântico do termo "utilidade", por meio do qual visa a afastar as conotações valorativas que o vocábulo granjeou ao longo dos últimos séculos, o escritor rejeita conceber a vida e os prazeres humanos como moedas de troca, isto é, como valores submetidos à lógica mercantil segundo a qual merece reconhecimento e apreço apenas aquilo que possa ser utilizado como cotejo para a produção e/ou o acúmulo de bens materiais. O que pode ser entendido como um bem em si mesmo, defende Krenak, e que nesta condição recebe do homem moderno no máximo tolerância, senão desprezo aberto, é que deveria receber importância para além de seus usos, sob a égide da fruição. A natureza seria, ao ver do autor, o principal desses elementos, e em sua exploração predatória estaria o capital produzindo a destruição das possibilidades de vida mineral, vegetal e animal, categoria esta em que a humanidade, em que pesem as ilusões da civilização, está inserida.

Por considerar que a racionalidade instrumental, que subordina o mundo exterior à lógica do utilitarismo, é o código por meio do qual se compõe o retrato de um tempo histórico caracterizado pelas disfunções que seu pensamento denuncia, o autor se vale de uma forma textual alheia à rigidez acadêmica ou filosófica, privilegiando um gênero cujos expedientes não atendem ao método científico cartesiano que embasou parte expressiva do pensamento ocidental moderno. Em seus ensaios, Krenak maneja um repertório artístico arbitrário, orientado pelas preferências subjetivas, de modo a ilustrar as suas teses. Valemo-nos, aqui, das canções que o autor utiliza em seus textos para compreender o que justifica a sua referência às obras de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

As demais citações do autor a outras obras também são importantes para a construção da totalidade semântica de seus textos; no entanto, optou-se pela análise das canções justamente por se tratar das obras, dentre as citadas, de maior apelo popular — em linha com a própria natureza da canção popular e com a penetração de seus autores na cultura de massas. Bem como "Refazenda" e "Um índio", compostas por músicos amplamente

conhecidos pelo público brasileiro, *A vida não é útil* visa a uma comunicação com um público amplo, dado o caráter facilitado de sua linguagem, o caráter oral das intervenções que originaram os textos e, sobretudo, a premência das mensagens ali expressas, a qual é legitimada pela urgência de readequar os modelos de vivência intersubjetiva e convivência homem-natureza defendida pelo ensaísta. Ailton Krenak, enfim, recorre aos músicos tropicalistas para ecoar o alcance de suas proposições, projetando a necessidade de uma integração sustentável com o mundo natural e os recursos que este dispõe para o bem-estar humano na Terra.

Referências

ADORNO, Theodor W.. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BOSI, Alfredo**. História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Todavia, 2023.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIAS, Gonçalves. **I-Juca Pirama e Os Timbiras**. São Paulo: DCL, 2006.

GIL, Gilberto. **Todas as letras**. Organização de Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Organização de Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado:** um capítulo da evolução social do Nordeste. Recife: Editora Universitária, 1979.

NEVES, Ana Maria Felipini. *Um índio* conversa com os românticos: um exemplo de intertextualidade em Caetano Veloso. **Estudos linguísticos**, Marília (São Paulo), v. 30, n. 1, 2001. Disponível em: https://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/GEL_XXX/ART128.pdf.

SOUTO, Vinícius Rangel. A *Refazenda* de Gilberto Gil: uma interpretação (Comunicação). **XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, João

Pessoa, 2021. Disponível em: https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/808/475.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra:** análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VELOSO, Caetano. **Letra só.** Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O canto como pátria possível: Martinho da Vila e o cantar das gentes brasileiras[1]

Leonardo Davino de Oliveira[2]

Carla dos Santos e Silva Oliveira[3]

Resumo: Este estudo parte do episódio de censura empreendida pela Ditadura militar brasileira do samba-enredo "Tribo dos carajás (Aruanã açu)", composto por Martinho da Vila, para o Desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, em 1974, para discutir a questão do canto das gentes brasileiras em *Canta canta, minha gente*, disco do cantor em que a referida composição foi gravada. Nesse sentido, pretende-se fazer alguns apontamentos que articulam o contexto político da época com as composições presentes nessa obra, tendo em vista as possíveis relações estabelecidas com a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, e sua tradição de releituras (Oliveira, 2023). Como aparato teórico, este texto contará com a contribuição de Darcy Ribeiro, com *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*; Nei Lopes, com *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*; Manuela Carneiro da Cunha, com *História dos índios no Brasil*, Santuza Cambraia Naves, com *Canção popular no Brasil*, entre outros.

Palavras-chave: Martinho da Vila; canto; gentes brasileiras; canção do exílio

Abstract: *This study is based on the episode of censorship carried out by the Brazilian military dictatorship on the samba-enredo "Tribo dos carajás (Aruanã açu)", composed by Martinho da Vila, for the Rio de Janeiro's Carnival parades in 1974, to discuss the issue of the singing of Brazilian peoples in Canta canta, minha gente, the singer's album on which the aforementioned song was recorded. In this sense, I intend to make some notes that articulate the political context of the time with the songs present in this work, considering the possible relations foreseen with "Canção do exílio", by Gonçalves Dias, and its tradition of reinterpretations (Oliveira, 2023). As a theoretical framework, this text will count on the contribution of Darcy Ribeiro, with O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil; Nei Lopes, with Sambeabá: o samba que não se aprende na escola; Manuela Carneiro da Cunha, with História dos índios no Brasil; Santuza Cambraia Naves, with Canção popular no Brasil; among others.*

Keywords: Martinho da Vila*; singing; Brazilian peoples; song of exile.*

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Professor Associado do setor de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de Produtividade do CNPq. Procientista UERJ. Doutor em Literatura Comparada (UERJ/2014), com bolsa FAPERJ Nota 10. Licenciado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB/2006). Especialista em Literatura Brasileira (UERJ/2007). Mestre em Literatura Brasileira (UERJ/2010).

[3] Doutoranda na área de Estudos Literários, com especialidade em Literatura Brasileira (UERJ). Recebeu o título de mestra, na mesma instituição, com a dissertação Sobre perfurações e deslocamentos: um estudo de algumas manifestações artísticas produzidas por mulheres na contemporaneidade. Possui graduação em Letras (UERJ), com licenciatura em Língua portuguesa e Literatura Brasileira, e em Comunicação Social (Centro Universitário da Cidade), com habilitação em Jornalismo.

Introdução

O presente trabalho tem como disparador um episódio ocorrido no início da década de 70, na disputa de sambas-enredos das agremiações do Rio de Janeiro, quando uma composição de Martinho da Vila, da escola Unidos de Vila Isabel, foi excluída da competição. Conforme relata o compositor, em *Kizombas, andanças e festanças* (1992), além da recusa do samba, a censura da Ditadura militar, vigente à época, entravou, também, a proposta de enredo "Aruanã Açu", que pretendia homenagear os povos originários, por meio do hoje autodenominado povo Iny. Por conta dessa intervenção, a escola foi impelida a desenvolver um desfile de exaltação à Transamazônica, apresentando um samba que continha versos como: "A grande estrada que passa reinante/ Por entre rochas, colinas e serras/ Leva o progresso ao irmão distante/ Na mata virgem que adorna a terra" (Vila, Rodolpho; 1973 in Otavio e Jupiara, 2013). Com o veto, a canção "Tribo dos carajás (Aruanã açu)" passou a integrar o disco *Canta canta, minha gente*, de 1974, em uma iniciativa que, tendo em vista as demais composições do disco, lança uma interpelação sobre determinada concepção de canto nacional, além de oferecer um profícuo diálogo com a "Canção do exílio" (1843), de Gonçalves Dias (1990, p. 15-16), e com a sua tradição de releituras (Oliveira, 2023), entre pastiches, paródias etc.

A exemplo de Jorge Ben e sua *A tábua de Esmeralda* (1974), cuja proposição estética, que enfrentou bastante resistência por parte da gravadora Philips (PolyGram), empenha-se na reflexão de questões prementes do Brasil, Martinho da Vila, no projeto do mesmo ano, tinha a vontade de apresentar ao público um trabalho mais conceitual. Como seus discos anteriores tinham obtido um êxito considerável nas vendas, o compositor enfrentou igual dificuldade com a RCA Victor, que não estava disposta a correr riscos com experimentações audaciosas em se tratando de repertório.

> Eu já tinha bastante sucesso e resolvi gravar um álbum. Naquela época, os artistas mais populares não gravavam esses álbuns mais... Como dizer? Rebuscados. [...] O pessoal da gravadora chiou um pouco porque eu era um grande vendedor de discos e esses álbuns vendiam menos, sabe? Não vendiam tanto. (Vila in Teixeira, 2020, n.p.)

Essa inclinação crítica das composições populares brasileiras, que resulta em trabalhos considerados mais "complexos", a partir do final dos anos 50, foi apontada por Santuza Naves, em *Canção popular no Brasil* (2010), no texto "A canção crítica": "Os compositores populares [...] passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se 'formadores de opinião'" (Naves, 2010, p. 19). Esse novo expediente autoral colaborou para que o compositor popular fosse identificado com a figura do intelectual na cena artística. E mais do que isso, completa Naves, com a ajuda do depoimento de Antonio Cícero, esse artista passou a trabalhar de maneira multidisciplinar, em conjunto com artífices oriundos de outros campos do saber:

> Em entrevista concedida aos pesquisadores do Núcleo de estudos musicais da Universidade Candido Mendes, da qual participei, Antonio Cícero afirmou que a canção se tornou reflexiva e, por esse motivo, passou a "intervir historicamente na arte, quer dizer, é como se ela tivesse se incorporado às outras artes que são consideradas eruditas". [...] Na verdade, segundo Cicero, esse processo se daria a partir da bossa nova, principalmente com Tom Jobim e Vinícius de Moraes, cujos trabalhos convergiam com o Cinema Novo e a arquitetura de Brasília. Esse tipo de atuação teria propiciado o surgimento de um novo perfil de compositor, como seria o caso de Caetano Veloso, que acabou canalizando para a música o seu pendor original para a crítica, para o cinema e para a filosofia (Naves, 2010, p. 24).

Nesse trecho, Naves se refere a compositores vinculados à chamada MPB, mas é cabível afirmar que esse impulso reflexivo, que se consolidou ao longo dos anos 60, estendeu-se para composições de outros gêneros, como o samba. Conforme elucida Nei Lopes (2003), os primeiros enredos tratavam de temas singelos, como a natureza, o cotidiano dos sambistas, o próprio samba etc. A partir da oficialização dos desfiles, no contexto do Estado Novo, as composições passaram a abordar fatos e personagens históricos, em um tom ufanista exacerbado. Um contradiscurso passou a se estabelecer, lentamente, a partir do samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro (1959) sobre o pintor francês Debret, que impactou consideravelmente o público, por conta de seu apelo visual, ao retratar o contexto colonial brasileiro.

A evidência do impulso crítico de *Canta canta, minha gente* se comprova na análise de suas canções, objetivo deste texto, mas, também, no exame do trabalho do disco com a visualidade, que ficou a cargo de Elifas Andreato: "Aí o [designer, autor da capa] Elifas

Andreato falou: 'Martinho, vamos fazer um álbum bem direito para ser o primeiro aí do pessoal do samba', e eu topei" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.). A parceria de Andreato com Martinho da Vila — firmada no início dos anos 70 — e com demais artistas negros, como Paulinho da Viola, plasmou o que Aïcha Barat (2015) denominou de "negritude lírica" no trabalho com a identidade visual das capas dos discos: "Nelas, notamos uma aliança em prol da ideia expandida da visualidade do artista no campo dos produtos artísticos e do modo como este passa a se representar na cena negra da época" (Barat, 2015, p. 8).

Figura 1 – Canta canta, minha gente



Fonte: Spotify.

A capa (Figura 1) é composta por uma pintura de Martinho da Vila, com o fundo de nuvens, em branco e azul, em uma referência às cores da escola de coração, a Unidos de Vila Isabel, que é homenageada no disco com o samba-exaltação "Renascer das cinzas". Chama a atenção a profusão de mãos alçadas ao céu, dispostas ao lado direito do cantor, cuja feição é de puro enlevo. A cena ilustrada na capa transpõe o contentamento do canto livre, em coro, tão exaltado por Martinho da Vila no disco. De acordo com essa percepção, acerca desse trabalho, Andreato declarou: "eu sou o porta-voz, fazendo a síntese numa imagem daquilo que é muito maior" (Andreato apud Barat, 2025, p. 8).

As canções do exílio de quem fica

Em relação à escolha das músicas do disco *Canta canta, minha gente*, o próprio Martinho da Vila confirma a intenção de conceber um repertório coeso, alinhado em torno de

um propósito anteriormente bem definido: “Eu não faço um disco em que eu junto músicas e vejo se tem alguma que faz sucesso, boto ali, não. Meus discos são conceituais, têm um conceito” (Vila in Teixeira, 2020, n.p.). Analisando o apanhado das canções selecionadas para compor o trabalho, percebe-se um ímpeto de reflexão sobre certa identidade brasileira; e essa concepção de Brasil, que se constitui em torno de determinados elementos — o canto e os gêneros musicais, o futebol, o indígena, a negritude, a escola de samba, a umbanda etc. —, rivaliza com o país cujos símbolos oficiais orbitavam em torno do slogan “Ame-o ou deixe-o”, da “Marcha da família com Deus pela liberdade”, entre outras manifestações “cívicas” engendradas pelo governo militar e por parte da sociedade abonadora de tal regime.

Se em “Para não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, o sujeito cancional convoca seus alocutários a um canto que acontece durante a marcha de cunho político — “Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais/ Braços dados ou não” (Vandré, 1968) —, a canção que abre o disco de Martinho conclama a gente brasileira a um canto cuja finalidade é o deleite. É significativo o fato de essa convocação ter como suporte um partido-alto, gênero que, como elucida Nei Lopes (2003), define-se por sua vocação associativa, agregadora, interdependente. Lopes lembra, ainda, que foi Martinho da Vila o responsável pela gravação do primeiro samba desse tipo a ser conhecido em larga escala:

> Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou primeira) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. [...] Martinho da Vila se afigura como o criador de um samba tipo partido-alto (mas não improvisado), que seria avassaladoramente consumido por alguns anos a partir de 1967 (Lopes, 2003, p. 20-21).

Ou seja, encrustado no próprio gênero, está o desejo de conjurar uma coletividade que é cantante. Nessa circunstância, uma outra forma de sociabilidade se coloca em foco, a que se estabelece nas rodas de samba, onde as dinâmicas das relações acontecem de maneira mais horizontalizada, o que favorece a contiguidade entre política e prazer, engajamento e festejo.

A aproximação desses versos com a “Canção do exílio”, faz-se viável em alguns níveis; e a privação da terra natal, evidentemente, é o primeiro deles. No poema de Gonçalves

Dias, esse aspecto surge como tema maior, em uma relação paradoxal de adjacência com a pátria longínqua, que constrói uma visão idealizada de país, por meio de estereótipos, bem aos moldes românticos: "Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá/ As aves que aqui gorjeiam/ Não gorjeiam como lá" (Dias, 1990, p. 15-16). Na sua extensa fortuna crítica, dois atributos se impelem como fundamentais no exame desses versos: a ausência de qualificativos e da própria gente brasileira. Em "À margem da canção do exílio" (1944), Aurélio Buarque de Holanda aponta que, em que pese o poema conter a palavra "sozinho", esta não tinha valor qualificativo, por conta de sua falta de "essência pictural" (Merquior, 2016, n.p.).

Abundam, altivos, apenas os ícones da terra — a palmeira, o sabiá — e elementos comuns a qualquer estância — flores, céu, várzeas etc. —, que, a partir do estabelecimento do primado do subjetivo, tornam-se incomparáveis. A regularidade que percorre a estrutura do poema — no emprego generoso da letra "a", na repetição de alguns versos e na reiteração de um mesmo ritmo — reforçam seu caráter expansivo. Tudo se encaminha para fora, em direção ao "lá"; é o desejo do solo pátrio a "razão do poema", para lembrar do célebre texto de José Guilherme Merquior (2016).

Já na canção de Martinho da Vila, subjaz no verso "Deixa a tristeza pra lá" (Vila, 1974) o momento histórico vivenciado pelo Brasil, quando parte da gente se encontrava degredada de seu próprio país, sendo compelida ao exílio, e outra parte, a que permanecia em solo pátrio, via-se em condições indignas de existência. Ao contrário do poema romântico, em que esse vigor expansivo irrompe de um eu estremado, a partir da evocação de elementos da natureza, nos versos do sambista, edifica-se um território próprio, por meio do canto de sua gente. Não mais o sabiá antropomorfizado, mas a entidade gente brasileira é evocada. Os qualificativos "forte" e "alto" acentuam o tom de exaltação dos ritmos brasileiros enumerados pelo sujeito cancional: "Cantem o samba de roda/ O samba-canção e o samba rasgado/ Cantem o samba de breque/ O samba moderno e o samba quadrado" (Vila, 1974). E o refrão, que espelha a mesma estrutura poética em redondilha maior do poema "Canção do exílio", inclusive com coincidência na posição das sílabas tônicas, o mesmo jogo sonoro de sons vocálicos e plosivas, dessa vez, ocupa-se em expelir a agonia, vindicando uma afirmação da vida.

Canção do exílio

Mi/nha/ te/rra/ tem/ pal/mei/ras
On/de/ can/ta o/ sa/bi/á
As/ a/ves/ que a/qui/ gor/jei/am
Não/ gor/jei/am/ co/mo/ lá

Canta canta, minha gente

Can/ta/ can/ta,/ mi/nha/ gen/te
Dei/xa a/ tris/te/za/ pra/ lá
Can/ta/ for/te,/ can/ta/ al/to
Que a/ vi/da/ vai/ me/lho/rar

Os versos de sete sílabas poéticas funcionam para acentuar o "improviso" do convite feito no refrão — "canta, canta" —, pois, independentemente do conteúdo, cantar é a mensagem. Nesse sentido, não é à toa que o refrão abre a canção, quem ouve está no meio da gira, do terreiro, da vida que acontece *in medias res* e exige o improviso. Sendo o metro que caracteriza a coloquialidade da língua portuguesa falada no Brasil, a redondilha promove aproximação entre quem canta e quem é convidado a cantar junto. O tempo da canção é o tempo da comunhão, logo, de solapar a tristeza. "Cantando eu mando a tristeza embora", cantariam anos mais tarde os exilados pela Ditadura militar Gilberto Gil e Caetano Veloso, em "Desde que o samba é samba" (1993), canção que começa dizendo "A tristeza é senhora/ desde que o samba é samba é assim". Tendo em vista a perseguição política e o depauperamento econômico dominantes naquela quadra de tempo, o canto se manifesta como o mais poderoso contraponto ao horror: "Só não dá pra cantar mesmo/ É vendo o sol nascer quadrado" (Vila, 1974). Para Giovanna Dealtry,

> É importante não esquecer que o primeiro significado de "samba" estava ligado à festa, à dança e não ao gênero musical. O corpo que dança, que ginga, passando da umbigada, ao jongo, ao lundu, ao maxixe, ao samba de gafieira, à aparente desorganização do corpo que dança livremente, estabelece uma narrativa própria na junção entre musicalidade e território (Dealtry, 2022, p. 15).

Dando um salto na ordenação do disco e passando para a última faixa chamada "Festa de umbanda", tem-se uma adaptação feita por Martinho da Vila que reúne alguns cantos da referida religião, como a que celebra a entidade Seu Tranca Rua: "O sino da Igrejinha/ Faz belém-blém-blom/ Deu meia-noite/ O galo já cantou/ Seu tranca-rua/ Que é

dono da gira/ Oi corre gira/ Que ogum mandou" (Vila, 1974). Em entrevista a Lucas Borges Teixeira, quando perguntado sobre o motivo da gravação desses temas, o compositor explica sua iniciativa de dar visibilidade à religião de matriz africana: "Eu botei essa música no disco como uma informação. Eu sempre gostei de fazer uma faixa que era pras pessoas ouvirem, para quem não ouve só as músicas de sucesso, sabe? Então eu quis fazer um registro da umbanda do Brasil, que é a religião brasileira de verdade" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.). Mistura de canções de "domínio público", a faixa do disco teve seus direitos autorais doados ao Lar de Santa Bárbara e São José.

É cabível assinalar uma confluência entre o gesto de Martinho da Vila, que resultou na popularização dos pontos de umbanda, conforme registra a tese de Rafael Galante (2022), com a proposição de "Okê Oxóssi" (Figura 2), pintura realizada em 1970, por Abdias Nascimento, durante o exílio imposto pela Ditadura militar brasileira. A obra de Nascimento subverte a bandeira nacional, então sequestrada por conservadores e militares, substituindo a frase "ordem e progresso" da flâmula oficial por "okê", palavra de saudação a Oxóssi, orixá da caça e da cura pelas ervas. A pintura, que introduz o arco e a flecha da entidade caçadora no centro da bandeira brasileira, reaviva a presença do povo negro e dos povos originários, com a subtração das palavras de ordem positivistas, em favor da centralidade do âmbito sagrado da vida.

Figura 2 - "Okê Oxóssi"



Fonte: https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/oke-oxossi. Acesso em: 17 mai. 2025.

Além disso, o pensamento panafricanista, que buscava conectar a cultura negra brasileira com as africanas, privilegiando a solidariedade e a união entre os povos da diáspora pelo mundo, também abeira o ativismo de Abdias Nascimento do trabalho de Martinho da Vila. Como registra em seu livro *Kizombas, andanças e festanças*, a primeira viagem internacional de Martinho da Vila foi para Angola, em 1972, quando o compositor partiu em busca de um reencontro com seus antepassados. Naquela ocasião, fez inúmeros shows, atravessando diversas cidades de carro, mesmo com todos os conflitos políticos que acometiam o país, cuja independência só seria conquistada três anos depois. O compositor se manifestou publicamente contra o regime colonial à época, sendo um dos grandes defensores da cultura do país, com a criação do projeto "Canto livre de Angola", que teve algumas edições em Angola e no Brasil, reunindo uma série de artistas.

Em conformidade com esse contexto histórico angolano, coloca-se a canção "Nego, vem cantar", em um chamamento ao canto livre, dessa vez, com a alocução dirigida ao povo negro: "Nego, vem plantar/ Vem cantar/ Nego, vem plantar/ Vem cantar" (Vila, 1974). Esse convite reverbera, também, o acirramento dos debates raciais pelo mundo, no contexto dos assassinatos de Malcolm X (1925-1965) e Martin Luther King (1929-1968). Em face dessa inflexão, o sujeito cancional de Martinho desloca seu olhar para África, refazendo os vínculos com sua ancestralidade — "Eu olhando pra onda que vai/ Penso logo nas praias de além-mar/ De além-mar, de além-mar" (Vila, 1974) —, mas, concomitantemente, alveja um futuro exequível, antecipando a premência das políticas públicas de inclusão, colocadas em prática, no Brasil, apenas muitos anos depois: "Vem, vem, vem/ Nego/ Vem pra minha terra/ Ser igual a branco/ Em qualquer cidade/ Vem tentar um banco/ De universidade/ Vem, vem/ Trabalhar nos campos/ Ver os pirilampos/ E tocar viola à beça" (Vila, 1974).

Nesse diapasão, é incontornável a menção do "Canto de regresso à pátria" (1924), de Oswald de Andrade, em que, em um aceno consonante ao da canção de Martinho da Vila, o canto dos "passarinhos" surge abafado pelo gorjeio do mar: "Minha terra tem palmares/ Onde gorjeia o mar/ Os passarinhos daqui/ Não cantam como os de lá" (Andrade, 2003, n.p.). A insurgência da palavra "palmares", que se refere ao líder capturado e morto pelas tropas do bandeirante Domingos Jorge Velho e ao quilombo histórico de mesmo nome, ressoa a memória do longo e atroz empreendimento colonial estabelecido no Brasil. Em uma leitura assumidamente anacrônica, pode-se invocar o gorjeio do Atlântico Negro, nos termos de Paul

Gilroy (2001), ou seja, o oceano utilizado como via no sequestro de milhões de corpos rumo à escravidão, que acabou por forjar, também, a existência de uma cultura eminentemente diaspórica, a partir do trânsito entrecruzado dos diversos povos africanos envolvidos nesse processo. Quando o sujeito cancional oscila entre as palavras "plantar" e "cantar" nos versos — "Nego, vem plantar/ Vem cantar/ Nego, vem plantar/ Vem cantar" (Vila, 1974) —, alude ao aterramento de suas raízes, que não se dá em uma perspectiva relacionada à territorialidade, mas, sim, na constituição vigorosa de uma cultura, por meio do canto.

Dentro dessa lógica, justifica-se a gravação de canções como "Patrão, prenda seu gado", de autoria de Pixinguinha, Donga e João da Bahiana, trio de compositores que, para Martinho da Vila, constitui a "Santíssima Trindade da música popular brasileira" (Vila, 1974), conforme a saudação entoada ao final dos versos. Essa decisão ratifica o caráter curatorial do trabalho de Martinho da Vila, que, desde seu terceiro disco *Memórias de um Sargento de Milícias* (1971), debruça-se sobre a tarefa de alicerçar seu cânone particular. O expediente em jogo é aquele que privilegia uma feição crítica, como comentado anteriormente, que se volta, também, para seu próprio campo artístico. Porém, o intérprete não deixa de fixar sua autoria, por meio da singularidade de seu canto, como comprova o relato de Martinho sobre a gravação de "Pelo telefone", no disco *Origens (Pelo telefone)*, de 1973: "Até 'Pelo Telefone', considerado o primeiro samba gravado — embora tivesse outras gravações anteriores — quando eu lancei, todo mundo falou: 'Martinho fez uma música diferente agora'. Eu tinha que falar: 'Não! Essa música não é minha, essa música é do Donga!'" (Vila in Teixeira, 2020, n.p.).

Como "Disritmia", "Dente por dente", "Malandrinha" — composição de Freire Júnior — e "Viajando", "Visgo de jaca" — composição de Rildo Hora e Sérgio Cabral — figura entre as canções de cunho amoroso de *Canta canta, minha gente*. Nela, o sujeito cancional se queixa do tolhimento de liberdade a que foi submetido pelo objeto de sua ternura: "Segurou com o visgo da jaca/ Cambaxirra, coleiro cantor/ Tal e qual me prendeu a morena dendê/ No amor" (Cabral, Hora, Vila; 1974). Nesses versos de lamento, são encadeadas figuras de alguns pássaros — bem-te-vi, curió, cambaxirra, coleiro —, que, por meio da metáfora do engaiolamento, expressam o torpor do amor como um exílio de si mesmo. Ferreira Gullar, em "Nova canção do exílio", poema de 1997, inédito até sua publicação no jornal *O Globo* (02/09/2000), lança mão de artimanha similar, ao alçar a amada Cláudia Ahimsa, poeta a quem o poema é dedicado, ao lugar da terra natal: "Minha amada tem palmeiras/ Onde

cantam passarinhos/ e as aves que ali gorjeiam/ em seus seios fazem ninhos" (Gullar, 2000, p. 2). Com esse procedimento, na canção — "E a morena quer me ver na poeira/ E sem asa pra voar" (Cabral, Hora, Vila; 1974) — e no poema — "Não permita Deus que eu viva/ perdido noutros caminhos/ sem gozar das alegrias/ que se escondem em seus carinhos" (Gullar, 2000, p. 2) — o amor é definido, então, como descaminho.

Por outro lado, "Visgo de jaca" é a única canção do disco cuja letra faz menção direta à "Canção do exílio": "Minha terra tem sapê, aroeira/ Onde canta o sabiá/ E a morena quer me ver na poeira/ E sem asa pra voar" (Vila, 1974). Nesse ponto, a "palmeira", metonímia utilizada para simbolizar o país-paisagem, é substituída por itens da flora que são tradicionalmente relacionados aos povos originários e quilombolas: o sapê é uma espécie de capim utilizado para produzir fachos de luz em caminhadas noturnas e para edificar telhados; a aroeira é uma árvore cujo fruto é usado para fins medicinais. Essa transposição de elementos demarca uma fundamentação de brasilidade que escapa à ideia cristalizada pelo modelo romântico, tão afeito a idealizações. A jaca, que dá nome à canção, fruta de origem indiana, também, abundante em boa parte dos estados brasileiros, como o sapê e a aroeira, avoluma a carga de sentido dos versos, na medida em que seu visgo, utilizado como armadilha para reter pássaros, alude, ainda, à repressão ditatorial, que submeteu tantos brasileiros ao encarceramento.

De volta à canção "Tribo dos carajás (Aruanã açu)": nesses versos, o sujeito cancional relata a insistência pela dignidade da vida que Manuela Carneiro da Cunha documentou em sua *História dos índios no Brasil* (1992). No capítulo denominado "Catequese e cativeiro", que se dedica a destrinchar todas as políticas indigenistas colocadas em prática nos estados de Goiás e Tocantins — incluindo, assim, o povo Iny, de que trata a canção de Martinho da Vila —, a antropóloga conclui o estudo com estupefação:

> [...] o que impressiona o historiador é a continuidade da resistência indígena a tais políticas durante mais de um século. Como e por que algumas nações sobreviveram apesar da guerra, das epidemias e das invasões dos colonos é uma questão que merece investigações etno-históricas no futuro. (Cunha, 1992, p. 411)

Essa peleja começa com a chegada dos colonizadores, que intencionavam aniquilar o modo de vida que lhe era alheio: "Estranhamente o homem branco chegou/ Pra

construir, pra progredir, pra desbravar/ E o índio cantou/ O seu canto de guerra/ Não se escravizou/ Mas está sumindo da face da Terra" (Vila, 1974). No entanto, o povo teima em não morrer, para não usar a palavra mais degradada da língua brasileira — resistir —, na celebração de sua própria cultura, como a Dança dos dos Ijasò (Aruanã), mencionada nos versos de Martinho da Vila:

> Tribo dos carajás
> Noite de lua cheia
> Aruanã!
> Menina moça é que manda na aldeia
> A tribo dança e o grande chefe pensa
> Em sua gente
> Que era dona deste imenso continente
> Onde sonhou sempre viver da natureza
> Respeitando o céu
> Respirando o ar
> Pescando nos rios
> E com medo do mar
> (Vila, 1974)

Segundo *Iny Tkylysinamy Rybèna — Arte iny karajá: Patrimônio cultural do Brasil* (2019), nessa festividade, o povo Iny — cuja autodenominação significa "nós" — se reúne para saudar os ijasò (ou aruanãs), entidades dotadas de qualidades mágicas, que habitam as profundezas das águas ou das florestas. Esses seres primordiais se comunicam com os vivos por meio dos xamãs de cada aldeia ou quando são capturados à beira das águas, sendo considerados responsáveis pelos animais do rio e da floresta, as principais fontes de alimentos dos Iny. Portanto, verificam-se rituais que têm como intuito a celebração da abundância, por isso há farto oferecimento de comidas para todos os envolvidos no festejo. Quando os ijasó (ou aruanãs) estão na aldeia, ocupam a Casa dos Homens, saindo para cantar e dançar eventualmente, sempre aos pares, pois é um ser único que se manifesta duplamente. O par utiliza trajes iguais e podem portar maracás; eles dançam com as meninas da aldeia, que têm seus corpos adornados com pinturas e enfeites.

A disposição da canção de dar a ver parte das manifestações culturais do povo Iny, demonstrando sua riqueza e complexidade, vai ao encontro do que discute *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro, especialmente quando o antropólogo

discorre sobre a diferença entre os estilos de colonização — o gótico e o barroco — empreendidos nas Américas.

> Lá, o gótico altivo de frias gentes nórdicas, transladado em famílias inteiras para compor a paisagem de que vinham sendo excluídos pela nova agricultura, corno excedentes de mão de obra. Para eles, o índio era um detalhe, sujando a paisagem que, para se europeizar, devia ser livrada deles. [...]
> Cá, o barroco das gentes ibéricas, mestiçadas, que se mesclavam com os índios, não lhes reconhecendo direitos que não fosse o de se multiplicarem em mais braços, postos a seu serviço. Ao apartheid dos nórdicos, opunham o assimilacionismo dos caldeadores. Um é a tolerância soberba e orgulhosa dos que se sabem diferentes e assim querem permanecer. Outro é a tolerância opressiva, de quem quer conviver reinando sobre os corpos e as almas dos cativos, índios e pretos, que só podem conceber como os que deverão ser, amanhã, seus equivalentes, porque toda a diferença lhe é intolerável. (Ribeiro, 2006, p. 62)

Como o trecho denota, para Ribeiro, a colonização ibérica teria se desencadeado sob um regime de violência distinto, em que preponderava uma estratégia de dominação cujo objetivo era de neutralizar todo tipo de dessemelhança. Desse modo, determinou-se como estratégia o embranquecimento das gentes, levado a cabo a partir de políticas públicas que desprotegiam os direitos dos povos originários e ignoravam a elaboração de dinâmicas de reparação necessárias para o povo negro, enquanto favoreciam a imigração em massa de europeus. Portanto, quando o sujeito cancional de “Tribo dos carajás (Aruanã açu)” descreve um ritual do povo Iny, denega-se esse ideal embranquecido de brasilidade que se quer estabelecido como oficial para afirmar a multiplicidade das gentes — suas africanidades, sua tropicalidade índia, no dizer de Darcy Ribeiro —, propriedade medular da cultura brasileira, que, aos olhos estrangeiros, foi compreendida como fator pitoresco:

> Nós, ao contrário, somos a promessa de uma nova civilização remarcada por singularidades, principalmente africanidades. Já por isso, aparecemos a olhos europeus como gentes bizarras, o que, somado à nossa tropicalidade índia, chega para aqueles mesmos olhos a nos fazer exóticos. (Ribeiro, 2006, p. 66)

Cabe rememorar, inclusive, repisando o início deste trabalho, que o regime ditatorial foi pródigo nessa política de extermínio dos povos originários, tanto no que se refere

à livre circulação de modos distintos de produção de subjetividade como no que diz respeito ao direito mais básico das gentes brasileiras de existir em seu próprio território. Conforme revela o relatório da Comissão Nacional da Verdade (Passos, 2023), concluído em 2014, foram estimadas aproximadamente 8 mil mortes cuja responsabilidade é atribuída ao governo militar, com apenas 10 povos indígenas envolvidos nesse processo de investigação. Como Ribeiro aponta, nada é mais efetivo no Brasil como esse projeto de cinco séculos de "gastar gente": "Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo desses cinco séculos, do que essa classe dirigente exógena e infiel a seu povo. No afã de gastar gentes e matas, bichos e coisas para lucrar, acabam com as florestas mais portentosas da terra" (Ribeiro, 2006, p. 62).

Diante dos apontamentos realizados ao longo deste artigo, é factível asseverar que, em *Canta canta, minha gente*, Martinho da Vila confronta uma concepção de Brasil cujo desejo se atém a espelhar apenas as "extensões de branquitudes" (Ribeiro, 2006, p. 66). Suas canções conjuram a possibilidade de convivência das diferentes cosmovisões partilhadas não só por povos originários, mas pelo povo negro, por gentes brasileiras de fés não hegemônicas e por todos aqueles e aquelas que se encontram subalternizados dentro do projeto androcêntrico e branco de país. Trata-se de uma obra comprometida, estética e politicamente, com abertura de mundos, "outras pautas e outros modos tomados de mais gentes" (Ribeiro, 2006, p. 66), onde a existência de um canto comum, ainda que dissonante, conforma-se como uma espécie de território possível.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BARAT, Aïcha A. de Figueiredo. Traços de negritude: poéticas e representações do negro em capas de disco da música brasileira (1960-1980). XIV Congresso Internacional Abralic, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907012.pdf. Acesso em: 06 jun. 2025.

BEN JOR, Jorge. Jorge Ben Jor - 18/12/1995. Programa Roda Viva. *YouTube*, 29 jul. de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0&t=937s. Acesso em: 10 mai. 2025.

CUNHA, Manuela Carneio da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

DEALTRY, Giovanna. "A (in)disciplina do samba ou quando corpo e a letra dançam". **Literatura e canção: tradição, performance, identidade (auto)biografia**. NATHANAILIDIS, Andressa Zoi; VERMES, Mónica Vermes; MARTINELLI FILHO, Nelson (org.). Vitória, ES: Letras-Ufes, 2022, p. 7-25.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

GALANTE, Rafael. **"Essa gunga veio de lá!": sinos e sineiros na África Centro-Ocidental e no Brasil centro-africano**. 2023. 203 f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23052023-132320/pt-br.php. Acesso em: 06 jun. 2025.

GILROY, Paul. **Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GULLAR, Ferreira. "Nova canção do exílio". In Jornal **O Globo**, Caderno Prosa & Verso, Rio de Janeiro: 02/09/2000, p. 2.

LEITÃO, Rosani Moreira; LIMA, Nei Clara de. **Iny Tkylysinamy Rybèna – Arte Iny karajá**: **Patrimônio cultural do Brasil**. Comunidades Iny Karajá. Goiânia: IPHAN-GO, 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/livro_arte_iny_karaja_patrimonio_cultural_do_brasil.pdf. Acesso em: 06 jun. 2025.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Folha seca, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema.** São Paulo: É Realizações, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. Okê Oxóssi, 1970, Site MASP, 2025. Disponível em: https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/oke-oxossi. Acesso em: 17 mai. 2025.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. "As canções da 'Canção do exílio'". In **A ideia com a paixão: Gonçalves Dias pela crítica contemporânea**. WERKEMA, Andréa Sirihal e MARQUES, Wilton José. (org.). São Paulo: Alameda, 2023, p. 203-231.

OTAVIO, Chico; JUPIARA, Aloy. Sambas-enredo enfrentaram o regime militar. *O Globo*, 09 out., 2013. Disponível em: https://oglobo.globo.com/politica/sambas-enredo-enfrentaram-regime-militar-10304313. Acesso em: 04 jun. 2025.

PASSOS, Gésio. Ditadura militar contribuiu para genocídio dos povos indígenas. Agência Brasil, 29 mar., 2023. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-03/ditadura-militar-contribuiu-para-genocidio-dos-povos-indigenas. Acesso em: 09 jun. 2025.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: *a formação e o sentido do Brasil***. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TEIXEIRA, Lucas Borges; Vila, Martinho da. Revisitando meus clássicos: Martinho da Vila – *Canta Canta, Minha Gente* (1974). *Monkeybuzz*, 15 jun., 2020. Disponível em: https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-canta-canta-minha-gente-1974/#:~:text=Lan%C3%A7ado%20em%201974%2C%20Canta%20Canta%2C%20Minha%20Gente,um%20dos%20seus%20maiores%20sucessos%20de%20venda.&text=Esse%20disco%20tamb%C3%A9m%20trata%20da%20cultura%20ind%C3%ADgena%20em%20%E2%80%9CTribo%20dos%20Caraj%C3%A1s%20(Aruan%C3%A3%20A%C3%A7u)%E2%80%9D. Acesso em: 01 jun. 2025.

VANDRÉ, Geraldo. “Pra não dizer que não falei de flores”. **CPS**. Som maior, 1968. Disponível em: https://immub.org/album/cps-36208. Acesso em: 30 mai. 2025.

VILA, Martinho da. **Canta canta, minha gente**. RCA Victor, 1974. Disponível em: https://immub.org/album/canta-canta-minha-gente. Acesso em: 30 mai. 2025.

VILA, Martinho da. **Canta canta, minha gente**. Spotify, 2025. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/57E1ka54d8zrIy0VzE1EAV. Acesso em: 06 jun. 2025.

VILA, Martinho da. **Kizombas, andanças e festanças**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1992.

VILA, Martinho da. **Memórias de um sargento de milícias**. RCA Victor, 1973. Disponível em: https://immub.org/album/memorias-de-um-sargento-de-milicias. Acesso em: 09 jun. 2025.

VILA, Martinho da. **Origens (Pelo telefone)**. RCA Victor, 1973. Disponível em: https://immub.org/album/origens-pelo-telefone. Acesso em: 09 jun. 2025.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Entre linhas e versos: a intertextualidade afetiva entre o conto *Mel e Girassóis* de Caio Fernando Abreu e a canção *Fica* de Anavitória

Rita de Cássia Nascimento[1]

Naiara Sales Araújo Santos [2]

Resumo: Este trabalho propõe uma análise intertextual entre o conto *Mel e Girassóis (*1988) de Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica (*2016*)*, da dupla Anavitória, a partir da aproximação entre literatura e música popular brasileira. Partindo da referência direta ao conto na letra da canção, investiga-se como se articulam, nas duas obras, elementos poéticos e afetivos comuns, como o lirismo, a sensualidade e a construção de imagens sensoriais. O conto de Abreu, marcado pela sensibilidade, musicalidade e intensidade emocional, serve como ponto de partida para compreender como a canção *Fica* atualiza, em sua poética, o mesmo gesto amoroso de permanência e entrega. Dessa forma, essa investigação busca mostrar como a intertextualidade não se restringe a citações explícitas, manifestando-se na tessitura estética e subjetiva das obras, revelando a potência dos diálogos entre diferentes linguagens artísticas.

Palavras-chave: intertextualidade; literatura; canção; Caio Fernando Abreu; Anavitória.

Abstract: *This paper proposes an intertextual analysis between the short story Mel e Girassóis (1988), by* Caio Fernando Abreu*, and the song Fica (2016), by the Brazilian duo* Anavitória*, based on the intersection between literature and Brazilian popular music. Starting from the direct reference to the short story in the song's lyrics, the study investigates how poetic and affective elements—such as lyricism, sensuality, and the construction of sensory imagery—are articulated in both works. Abreu's narrative, marked by sensitivity, musicality, and emotional intensity, serves as a point of departure to understand how the song Fica updates the same amorous gesture of permanence and surrender within its poetics. Thus, this investigation seeks to demonstrate that intertextuality goes beyond explicit quotations, manifesting itself in the aesthetic and subjective fabric of the works, and revealing the power of dialogue between different artistic languages.*

Keywords: *intertextuality; literature; song;* Caio Fernando Abreu; Anavitória*.*

[1] Possui graduação em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (2008) e graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (2008). Atualmente cursa Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, é professora da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão e professora da Secretaria Municipal de Educação de São Luís.

[2] Possui Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (2001), Mestrado Acadêmico em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2007), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres (2008), PHD em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013), Pós-doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada (2017) e Estudos Borgesianos, na Universidade de Pittsburgh (2023). É líder do Grupo de Pesquisa FICÇA (Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representação Artísticas na Era Digital), e coordenadora do projeto de extensão Línguas e Cultura do Maranhão.

Introdução

A música e a literatura, embora operem com códigos próprios, compartilham um mesmo solo cultural e estético, possibilitando diálogos intensos e fecundos entre si. Entendemos ambas como manifestações discursivas marcadas por valores culturais que atravessam seus modos de expressão e produção (Acevedo, 2023). Essas manifestações não se limitam a complementar-se ou a servirem de pretexto uma para a outra, pelo contrário, entrelaçam-se a partir de uma estética comum, que transcende gêneros e linguagens. Ao considerar a linguagem como fenômeno culturalmente situado, é possível reconhecer que os textos musicais e literários participam de uma rede de significações que torna possível a intertextualidade entre diferentes formas artísticas. Desde os primeiros estágios do desenvolvimento humano, a linguagem e a musicalidade compartilham um vínculo profundo (Acevedo, 2023). Antes mesmo de o sujeito aprender a falar, é atravessados por ritmos, entonações e melodias, elementos esses que estruturam tanto o canto quanto a fala. Esse enraizamento da música na cognição humana, aliado à potência simbólica da língua, permite que a cultura articule experiências estéticas complexas, nas quais som e palavra operam em unidade sensível.

A intertextualidade, enquanto campo de investigação e fenômeno estético, permite com que diversos ramos do conhecimento e da produção cultural, estabeleçam diálogos que atravessam gêneros, temporalidades e linguagens. Em determinadas produções da canção popular brasileira, é possível identificar aproximações com registros literários, seja por meio da linguagem poética, de construções narrativas ou de referências a obras e autores da literatura nacional. Embora tenha se originado nos estudos literários, a intertextualidade foi desde cedo compreendida por seus teóricos como um conceito aplicável a múltiplas práticas artísticas, independentemente da materialidade dos textos envolvidos. Isso porque a intertextualidade diz respeito ao entrecruzamento de discursos e à circulação de sentidos entre diferentes produções culturais, o que permite sua extensão para além da palavra escrita. É nesse cenário que se insere o presente trabalho, cujo objetivo é analisar a intertextualidade entre o conto *Mel e Girassóis*, do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica*, da dupla Anavitória.

O interesse por essa relação nasce da referência explícita feita na letra da música, quando as intérpretes cantam: "nós até Caio escreveu, parece que nos conheceu em *Mel e Girassóis*". Essa citação direta mobiliza uma leitura cruzada entre os textos, permitindo identificar afinidades estéticas e temáticas que se estendem para além da menção nominal: ambos operam com metáforas sensoriais, exploram o campo afetivo do amor e da entrega, e constroem uma atmosfera lírica que aproxima literatura e música como experiências subjetivas do sentir. Partindo dessa provocação, propõe-se uma leitura comparativa que articula os aspectos poéticos, imagéticos e emocionais presentes nas duas obras, observando como o lirismo de Caio Fernando Abreu se reinscreve na linguagem musical de Anavitória.

Para tanto, o estudo fundamenta-se em teorias da intertextualidade, especialmente nos aportes de Julia Kristeva (2005) e nas reflexões de Luiz Tatit (1997) sobre a canção como forma de linguagem. Além disso, recorre-se ao pensamento transdisciplinar de Basarab Nicolescu (1999) para sustentar a relevância do cruzamento entre expressões artísticas distintas, mas mutuamente enriquecedoras. No mesmo horizonte teórico, consideram-se as contribuições de Michael Riffaterre (1994), ao diferenciar intertextualidade de hipertextualidade, salientando os modos pelos quais os textos se relacionam estrutural e semanticamente. Também se destacam os estudos de Ariane Petri (2024), que propõe uma classificação das formas de intertextualidade musical (como o empréstimo, a influência e a intertextualidade pragmática), e de Acevedo (2023), que discute as relações intermidiáticas entre literatura e música como um espaço expandido de construção de sentido.

Esta investigação costura-se nos seguintes momentos: primeiramente, apresenta-se uma leitura do conto *Mel e Girassóis*, com foco em seus recursos expressivos e referências musicais, buscando evidenciar a dimensão intertextual e performativa do amor na obra de Abreu. Em seguida, apresenta-se o conceito de intertextualidade e sua aplicação na análise da relação entre o conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica*, de Anavitória. Inicialmente, explica-se a intertextualidade como um processo estrutural e histórico de diálogo entre textos, seguido da análise das semelhanças poéticas e sensoriais entre as obras. Finaliza-se destacando a intertextualidade pragmática de Ariane Petri (2024), que ressalta o papel do ouvinte na criação de sentidos, mostrando como a música ressignifica elementos do conto em uma nova experiência estética.

Ao investigar os pontos de contato entre música e literatura, a presente proposta interpretativa não se limita a identificar referências diretas, mas busca compreender como esses discursos se articulam em camadas simbólicas, sensoriais e afetivas. A intertextualidade, conforme conceituada por Kristeva (2005), enquanto relação de um texto com outros previamente existentes, é aqui compreendida em sentido amplo, como um campo aberto de ressonâncias e deslocamentos que permite que obras de naturezas distintas se toquem, se reescrevam e produzam sentidos novos no encontro com o outro, como mel e girassóis.

Mel e girassóis de Abreu

Publicado na coletânea *Mel & Girassóis* (1988), de Caio Fernando Abreu, o conto homônimo apresenta uma narrativa breve, delicada e profundamente sensorial, marcada por um lirismo que desloca a linearidade dos fatos para abrir espaço à experiência do sentir. Estruturado em sete fragmentos curtos, o texto se organiza como uma sucessão de momentos em suspensão, onde a linguagem flutua entre o poético e o cotidiano, evocando atmosferas, afetos e estados interiores. A narrativa se constrói a partir de um encontro entre dois corpos (um homem e uma mulher) no litoral atravessado pelo verão, pela brisa e por cores quentes que se condensam na imagem simbólica do mel e dos girassóis. Ausentes de nomes próprios, os personagens são desenhados pela sensorialidade de suas interações, pelo toque, pelo olhar, pela palavra dita e não dita. Os personagens, não nomeados, funcionam como figuras-espectro, ao mesmo tempo delineadas e abertas, permitindo que o leitor projete neles suas próprias inquietações e carências.

O texto de Abreu sugere mais do que afirma, desliza entre o visível e o íntimo, permitindo ao leitor asceder a uma dimensão simbólica da experiência amorosa. Há presença constante de referências musicais, como Nara Leão e Tom Jobim, que reforçam o caráter intertextual da obra, tensionando os limites entre a prosa literária e o discurso lírico-musical. O convite implícito à leitura “ao som de Nara Leão” inscreve o conto em um campo estético ampliado, no qual palavra e melodia se entrelaçam como formas de significar o mundo.

Desde o início, o autor estabelece um tom sensorial e contemplativo, descrevendo o momento em que os protagonistas se encontram: “Como naquele conto de Cortázar — encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo porque era mágico

e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro." (Abreu, 1996, p. 118). Há, pois, uma referência intertextual ao escritor argentino Julio Cortázar que aponta para uma conexão entre as experiências dos personagens e as narrativas de encontros casuais que transformam vidas. A linguagem utilizada por Abreu é marcada por metáforas e imagens poéticas que intensificam a experiência sensorial dos leitores. A mulher é descrita como alguém que "boiava além da arrebentação, onde a espuma das ondas não atrapalha mais quem tem vontade de contemplar os próprios pés confundidos com a areia branca do fundo do mar" (Abreu, 1996, p. 119). O uso da metáfora nesse cenário, ultrapassa o mero recurso estilístico e se configura como operador ético-estético na constituição das subjetividades. O gesto de "estender as mãos" para "colher um fruto completamente maduro" (Abreu, 1996, p. 132) ultrapassa a metáfora e se configura como um ato ético de reconhecimento da alteridade, em que o toque encarna um pacto sensível entre os corpos.

A construção narrativa recorre a imagens que articulam uma poética do efêmero, na qual os sujeitos não são identificados por nomes próprios, mas delineados por sensações, gestos e atmosferas. O girassol, símbolo recorrente, desloca o olhar para o movimento em direção à luz, sugerindo que o sentido se dá na relação, nunca no fechamento identitário, mas no *entre*. Tal dinâmica remete à noção de singularidade como diferença intensiva, proposta pelos filósofos Deleuze e Guattari (1992), em que o sentido emerge no intervalo, no trânsito entre corpos, afetos e linguagens. As interações entre os protagonistas são marcadas por ambivalência e contenção. Pequenos gestos, como o toque acidental na água ou o cruzar de olhares, instauram um campo de desejo permeado pela hesitação, pela espera e pela tensão do não dito:

> Foi assim: ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. A moça contraiu-se, esponja ferida, projetou o busto e abriu uns olhos meio injetados de sal, de mar, de luz. A mão dele também contraiu-se, e ficaram os dois se olhando, completamente molhados, direto nos olhos, quase meio-dia de sol abrasador, verão a mil. Você sabe, susto de onça, leopardo, nesse olhar que, além dele ou dela, só abarcava um mar imenso (Abreu, 1996, p.119).

A linguagem do corpo substitui a verbalidade e revela as dificuldades de conexão afetiva em um mundo em que o reconhecimento da alteridade exige vulnerabilidade. Essas cenas expressam o desejo, bem como, parecem configurar uma micro dramaturgia da aproximação, em que cada gesto carrega o peso de uma escolha relacional. A ocorrência de personagens secundários no conto opera como espelhamento simbólico das fragilidades e das buscas dos protagonistas. Figuras como "a Professora Secundária Recuperando-se do Amargo Desquite" ou "o Jogador de Basquete em Busca de Uma Vida Mais Natural" (Abreu, 1996, p. 121) parecem funcionar como encarnações de arquétipos emocionais e sociais. Essas presenças reforçam a dimensão coletiva do afeto, ao inscreverem o drama amoroso individual em uma tessitura mais ampla de insatisfações e desejos contemporâneos.

A presença de referências cinematográficas (como Doris Day e Cary Grant) atua para além de um elemento nostálgico, configurando-se como um marcador simbólico do imaginário amoroso dominante na tradição ocidental (Mulvey, 2003; Barthes, 1984, 1997). Essas figuras funcionam como dispositivos intertextuais que situam os personagens dentro de uma matriz narrativa centrada na idealização do amor. Contudo, o conto realiza uma inflexão crítica ao reinscrever essa idealização no contexto da vida cotidiana, evidenciando as tensões entre os modelos culturais de representação e as experiências concretas dos sujeitos. Nesse sentido, o gesto amoroso adquire um caráter performativo, ao emergir na interseção entre códigos culturais e práticas relacionais vividas.

A ausência de nomes próprios nos protagonistas, como supracitada, reforça a dimensão universal da narrativa e possibilita maior identificação por parte do leitor. Ao despersonalizar os sujeitos, Abreu constrói um campo afetivo aberto, onde o leitor é convocado a projetar-se. Essa estratégia narrativa aproxima-se da concepção de discurso amoroso como espaço de oscilação entre o eu e o outro, entre o dizível e o indizível, conforme proposto por Roland Barthes (1997). O autor subverte a idealização romântica do amor ao apresentar personagens comuns, longe dos padrões heroicos e idealizados. Em vez do amor trágico que redime pela dor, como no Romantismo, o autor aproxima seus personagens de uma concepção moderna, segundo a qual o indivíduo é responsável por transformar sua própria vida. Assim, o amor surge não como salvação metafísica, mas como experiência possível, cotidiana e sensível.

No desfecho da narrativa, a metáfora do fruto maduro reaparece como condensação simbólica da entrega amorosa. O gesto de estender as mãos um para o outro não se restringe à imagem poética; torna-se expressão de uma abertura relacional fundada no reconhecimento da fragilidade e da reciprocidade. A composição da cena, isto é, olhos úmidos, pele dourada, luz da lua, a música de Nara Leão, a brisa suave, opera como uma gramática sensível em que o tempo desacelera e se converte em experiência encarnada. Nesse contexto, a fenomenologia do corpo, conforme desenvolvida por Merleau-Ponty (2006), oferece uma chave de leitura para compreender o instante amoroso como expressão da existência enquanto corporeidade vivida.

Segundo Magalhães (2002), essa transição da ideia romântica para a moderna redefine os contornos da experiência amorosa: não mais como uma jornada heroica, trágica ou transcendental, mas como uma escolha cotidiana, possível mesmo entre pessoas comuns, marcadas pela imperfeição. É nesse ponto que a narrativa de Abreu se destaca. O "sim" proferido pela personagem feminina, seguido do gesto de puxar pela cintura, materializa um pacto tácito no qual o reconhecimento se dá mais pela presença sensível do que por qualquer enunciado verbal. Esse instante final pode ser compreendido como manifestação do *kairós*, ou tempo oportuno, conceito resgatado por Giorgio Agamben em *O Tempo que Resta* (2007), designando o momento em que o tempo qualitativo se impõe sobre a cronologia ordinária. O gesto amoroso, nesse contexto, apresenta-se como abertura ao porvir incerto da relação. É na vulnerabilidade do instante que o amor se inscreve como acontecimento singular e imanente.

Cantar Caio: a presença do conto na letra de *Fica*

O conceito de intertextualidade foi desenvolvido por Júlia Kristeva no livro *Introdução à semanálise*, obra na qual a autora propõe uma nova abordagem para o estudo dos textos, inserida na semanálise, isto é, o campo teórico que articula linguística, psicanálise e filosofia, visando compreender o texto como prática de significação em constante mutação. Segundo Kristeva (2005, p. 68), "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto". Todo texto é formado por uma rede de relações com outros textos, absorve, transforma e reinscreve discursos anteriores, mesmo que

inconscientemente. Assim, a intertextualidade é constitutiva: não há texto que surja no vazio ou isolado. Esse conceito emerge em um momento de transição nas teorias literária e cultural, do estruturalismo para o pós-estruturalismo. O estruturalismo, movimento intelectual interdisciplinar que se desenvolveu nas décadas de 1950 e 1960 na França, associado a pensadores como Claude Lévi-Strauss e Ferdinand de Saussure, influenciou diversas áreas do saber. Na literatura, os estruturalistas analisavam os textos como manifestações de estruturas maiores, como os gêneros literários e suas convenções, redes intertextuais ou modelos subjacentes.

A autora afirma que o texto se define por suas "linhas de força e de mutação, seu devir histórico e seu impacto sobre o conjunto das práticas significantes" (Kristeva, 2005, p. 10). Isso significa que o texto é atravessado por fluxos históricos, ideológicos e sociais, tornando-se parte de um processo de transformação contínua. Por isso, a intertextualidade excede a prática de citação formal, alcançando uma dimensão estrutural, na qual escrever é responder a outros textos, ainda que velada ou inconscientemente.

Para explicar essa dinâmica, Kristeva retoma o pensamento marxista, especialmente no que se refere à noção de trabalho. Para ela, escrever é trabalhar a língua, lidar com um sistema de signos atravessado por relações sociais e históricas. Escrever não é simplesmente expressar subjetividade, mas atuar num campo de produção simbólica onde o sujeito participa de um processo que o ultrapassa, um campo de forças discursivas em movimento. Assim, compreender a intertextualidade implica aceitar que a autoria é plural e fragmentada, e que a singularidade do texto reside no modo como ele dialoga, absorve e reconfigura textos que o antecedem.

Mesquita (2023) afirma que a intertextualidade pode ser compreendida como um Estranho Retorno Infinito, pois se manifesta essencialmente como o retorno de obras anteriores em novas criações. Tal dinâmica sugere que toda obra artística carrega, em alguma medida, a presença de outras que a precederam, instaurando um movimento circular e contínuo na produção estética:

> A ocorrência da intertextualidade é produto da influência perene exercida por artistas antecessores sobre um novo artista criador. Ela é resultado de uma espécie de antropofagia e regurgitação artística causada pelo fascínio, pelo regozijo e, ao mesmo tempo, pela angústia dessa influência. O implacável influxo recebido é assimilado e então manifesto em uma nova

> obra, seja de maneira mais explícita e reafirmada ou mais implícita e subvertida. (Mesquita, 2023, p. 02)

Sob esse viés, toda criação é também resposta seja afirmativa ou subversiva) a um legado artístico preexistente. À luz disso, a intertextualidade tem um caráter revolucionário e subversivo: ao deslocar o centro da autoria, permite pensar a linguagem como espaço aberto de criação coletiva e histórica. assim como o filósofo Nietzsche propõe o *amor fati* (a aceitação do destino e do Eterno Retorno), Mesquita defende que devemos também acolher o retorno inevitável da intertextualidade na música e nas artes. Afinal, "não havendo como escapar dela, pensamos que a melhor solução é aliar-se a ela e usufruir da intertextualidade da melhor forma, conscientemente, como subsídio criativo em favor do processo composicional" (Mesquita, 2018, p. 100).

Dentro desse panorama, a canção *Fica* composta por Ana Caetano e Matheus Aleixo, pode ser compreendida como uma resposta sensível e poética ao legado literário que a antecede. Ao reinscrever imagens e atmosferas evocadas no conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, a música evidencia como a criação artística se dá em diálogo com obras anteriores, reelaborando-as a partir de uma nova materialidade estética. É nesse gesto de retomada e transformação que se manifesta o potencial subversivo da intertextualidade, pois a canção não apenas homenageia o texto literário, bem como o reinscreve em outro tempo, corpo e voz, ampliando seus sentidos e deslocando os contornos da autoria para um campo coletivo e relacional.

A música manifesta-se como um poema lírico-musical profundamente ancorado no sensível. Em que o eu lírico mapeia o corpo do outro como território íntimo de descoberta. Como explicito no trecho: "Mapeei a dedo tuas sardas / Contornei sem jeito tuas linhas" (Anavitória; Matheus e Kauan, 2020), trazendo à tona uma dinâmica de alteridade onde a linguagem do toque e da contemplação se sobrepõe à razão discursiva. Assim como no conto Abreu, o corpo é apresentado como campo de sentido e enigma, um "labirinto, rua sem saída" (Anavitória; Matheus e Kauan, 2020), cuja travessia envolve risco e rendição.

As metáforas presentes na canção articulam um vocabulário afetivo no qual o amor é configurado como um gesto cartográfico (Deleuze-Guattari), implicando experiências de perda, reencontro e entrega. Observa-se, nesse contexto, uma estética marcada pelo desvio e pelo desejo, em que o reconhecimento do outro se dá por mediações indiretas,

evocadas por expressões como “entrelinhas” e “curvas”. Tais termos remetem simultaneamente à dimensão física e à opacidade constitutiva do sujeito amado. De acordo com Deleuze (1997), ao conceber o amor como devir, compreende-se que o outro não se apresenta como uma totalidade transparente, mas como uma zona de indiscernibilidade. A letra da canção traduz esse devir amoroso, pois, ao mesmo tempo em que expressa a aproximação em relação ao outro, evidencia uma condição de extravio, que paradoxalmente permite um reencontro consigo mesma na alteridade.

Nesse contexto, destacam-se as contribuições de Luiz Tatit (1997) ao compreender a canção como uma forma singular de linguagem. Longe de se restringir à função de mero suporte para o conteúdo lírico, a canção constitui uma modalidade comunicativa complexa, na qual palavra, melodia, ritmo e timbre se articulam em uma unidade significante. Essa configuração multimodal gera um efeito estético específico, em que o sentido emerge da interação entre as dimensões verbais e sonoras. A canção da dupla Anavitória, a esse respeito, evidencia o potencial dessa linguagem híbrida ao expressar nuances afetivas e sensoriais que escapam à codificação verbal estrita, ressaltando a corporeidade e a dimensão tátil que atravessam o discurso amoroso.

A metáfora final da canção “Em mel e girassóis te peço, só te peço: fica” estabelece uma evocação intertextual direta com o universo imagético e sensível presente no conto de Abreu. Assim como na narrativa literária, o gesto amoroso na canção não se realiza por meio de afirmações categóricas, mas se concretiza por imagens poéticas carregadas de afeto, fragilidade e intensidade. Considerando isso, a canção parece, tal como o conto, enunciar um apelo sutil: um pedido para que o outro permaneça. A convergência entre esses dois enunciados artísticos não se dá apenas no nível semântico, mas na partilha de um mesmo ethos poético, aquele que compreende o amor como travessia, como deslocamento de si em direção ao outro.

A repetição do verbo “ficar” em “Fica, me queira e queira ficar” (Anavitória; Matheus e Kauan, 2020) opera como um refrão performativo que ultrapassa a dimensão de um mero pedido, configurando-se como afirmação da potência do instante presente. A temporalidade amorosa, nesse contexto, é atravessada por uma tensão entre urgência e espera, conforme delineado por Barthes (2003), ao compreender o discurso amoroso como um espaço de suspensão, no qual o sujeito se vê atravessado pelo “esperar amoroso” e pela

expectativa de ser habitado pelo outro. A insistência verbal no "ficar" instaura uma temporalidade circular, reiterativa, que gira em torno de um afeto desejoso de permanência, ainda que reconheça a transitoriedade que marca toda tentativa de fixação amorosa.

Nessa direção, a análise assume uma dimensão interdisciplinar que se fortalece com a contribuição do pensamento transdisciplinar de Basarab Nicolescu (1999). Para o autor, o cruzamento entre distintas formas de expressão artística não apenas enriquece a experiência estética, como também desvela múltiplos e complementares níveis de realidade. A transdisciplinaridade, ao promover o diálogo entre linguagens, rompe com a compartimentalização do saber e possibilita construções de sentido mais complexas e integradas.

A interlocução entre literatura e música popular evidencia, por meio da intertextualidade, a persistência de certos signos afetivos e existenciais que atravessam diferentes suportes e tempos. No conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu (1996), e na canção *Fica* interpretada por Anavitória e Matheus e Kauan (2020), observa-se uma afinidade poética que se revela não apenas pela citação explícita dos elementos "mel" e "girassóis", mas sobretudo por uma tessitura comum que envolve desejo, transitoriedade e linguagem como tentativa de fixar o instante amoroso.

No conto, a temporalidade se constrói como suspensão. O tempo das férias, o tempo do verão, o tempo da brisa e da música formam uma atmosfera que privilegia o presente intensificado, como se os personagens, em meio à fragilidade de seus corpos e afetos, tentassem escapar da linearidade da vida cotidiana. De forma análoga, *a música* articula sua poética em torno da efemeridade e da urgência do agora. Ao cantar "faz o que quiser de mim / contando que não falte tempo pra me amar", o eu lírico expressa uma consciência aguda da finitude do encontro e da necessidade de vivê-lo com inteireza. Trata-se de uma linguagem afetiva que recusa promessas eternizantes em favor da intensidade do momento. Como aponta Barthes (2003, p. 22), o discurso amoroso é "uma encenação interminável de um dizer que falha", e tanto o conto quanto a canção inscrevem-se nesse regime, onde o tempo é menos um percurso e mais um instante, um espaço de acontecimento sensível.

Nesse contexto, a noção de entrega transcende a dimensão meramente corporal e adquire contornos ontológicos: trata-se de um desnudamento do sujeito diante da

alteridade. No conto, essa entrega é atravessada por tensões ambivalentes entre desejo e temor, aproximação e recuo, que modulam a relação entre os personagens. Eles não se apresentam como projeções idealizadas do amor romântico, e sim em sua precariedade e humanidade elementar: "um homem não muito alto, ar confuso, certa barriga [...] uma mulher um pouco magra demais, um tanto tensa, cheia de ideias" (Abreu, 1996, p. 131). Já na canção, a entrega apresenta-se como um gesto de abertura radical ao outro, marcado por uma vulnerabilidade que solicita reciprocidade. O verso "me rendi à tua alma nua" expressa a disposição afetiva daquele que ama, e um apelo à permanência, uma convocação para que o outro aceite esse gesto e escolha ficar. Em vista disso, constrói-se uma ética da entrega que não exige garantias, fundada na partilha da exposição e no desejo de reciprocidade, ainda que incerta.

Em *"Fragmentos de um discurso amoroso"*, Roland Barthes escreve sobre o instante em que o amor se revela como absoluto. No conto de Caio, isso se dá no instante do olhar:

> Ficaram os dois se olhando, completamente dourados. Olhos úmidos. Seria a brisa? Verão pleno solto lá fora....
> - Você parece o mel....
> - E você, um girassol... (Abreu, 1996, p. 132)

Na canção, há uma tentativa de congelar esse instante: "Congela o teu olhar no meu...Parece que nos conheceu / Em mel e girassóis te peço...". A menção direta a "mel e girassóis" torna explícita a intertextualidade. Trata-se de um eco estético como marca do texto literário que a canção absorve e transforma. Riffaterre (1994) observa que a intertextualidade pode emergir do reconhecimento de estruturas simbólicas comuns. O amor nos dois textos é retratado como um território de vertigem, de perda e encontro. O "me rendi a tua alma nua" da música corresponde à entrega silenciosa, mas total, da personagem no conto:

> [...] ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. (Abreu, 1996, p. 119)

Há o mesmo movimento do amor como entrega, entre o temor e o êxtase. O amor aparece em ambos os textos como um lugar ambíguo, simultaneamente perigo e desejo, ruptura e abrigo, o que coloca o sujeito num estado de vertigem. Para Riffaterre (1994), essa figura (a vertigem) age como uma estrela semântica, em torno da qual gravitam as outras imagens. No conto, o olhar da personagem é comparado ao de um animal selvagem (medo e fascínio). Na música, o eu-lírico suplica pela permanência do outro, mas em tom quase desesperado: "Faz o que quiser de mim / contando que não falte tempo pra me amar". Ambos os textos são construídos sobre esse equilíbrio tênue entre entrega e perda, o que amplia o alcance emocional da leitura e mostra como a intertextualidade atua para ativar afetos profundos e universais.

Ainda segundo Riffaterre (1994), ler é um ato de reconstrução simbólica. Ao aproximarmos *"Fica"* e *"Mel e Girassóis"*, ativamos um campo intertextual emocional, no qual os símbolos de um texto ressoam no outro, revelando uma matriz simbólica compartilhada que ultrapassa gêneros e épocas. Essa leitura cruzada enriquece a compreensão de ambos os textos, mostrando que a intertextualidade, mais do que uma técnica literária, é uma experiência afetiva e sensível.

Em seu estudo "A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores", Ariane Petri (2024) identifica subáreas específicas dentro dos estudos de intertextualidade musical, como o empréstimo (uso direto de material de outras músicas), a influência (transformações criativas baseadas em outras obras), a teoria das tópicas (uso de figuras musicais convencionais) e a intertextualidade pragmática. Esta última, proposta pela própria autora, é dividida em duas vertentes: a analítica, que investiga como o compositor insere referências musicais, e a compositiva, que observa como a criação musical se apoia em estruturas intertextuais.

O empréstimo refere-se à apropriação direta de elementos musicais provenientes de outras composições. Trata-se de um processo consciente em que fragmentos melódicos, rítmicos, harmônicos ou textuais são reutilizados em novos contextos sonoros, mantendo traços identificáveis de sua origem, podendo ocorrer com diferentes graus de literalidade, desde citações quase literais até reformulações sutis, funcionando como uma estratégia composicional e, ao mesmo tempo, como um mecanismo de diálogo entre obras. A influência, por sua vez, opera de forma mais difusa e subjetiva. Diferente do empréstimo, não pressupõe

a reutilização literal de material pré-existente, mas a incorporação de aspectos estéticos, estruturais ou estilísticos que moldam a criação musical de maneira indireta. A obra influenciada se constitui como produto de um processo criativo que absorve impressões, referências e memórias musicais, reelaborando-as em novas formas expressivas.

A teoria das tópicas (uma subárea) analisa a presença de figuras musicais convencionais, social e historicamente codificadas, que funcionam como signos de afiliação estilística, afetiva ou cultural. Esses tópicos musicais, como a marcha, a pastoral, o estilo galante, entre outros, operam como unidades semânticas compartilhadas, que evocam determinados contextos, estados emocionais ou atmosferas específicas. Quando um compositor mobiliza um tópico, ele ativa um campo de significados culturalmente reconhecido, permitindo ao ouvinte identificar associações extramusicais. Desse modo, a teoria das tópicas amplia a intertextualidade para além da relação obra-a-obra, conectando a música a universos de sentido mais amplos.

A intertextualidade pragmática focaliza os modos de recepção e os efeitos interpretativos gerados pela escuta, considerando a experiência do ouvinte como parte constitutiva do processo intertextual. Desse modo, compreende-se que a intertextualidade não reside apenas na intenção do compositor ou nas estruturas da obra como também na maneira como os ouvintes reconhecem, interpretam e ressignificam referências musicais. A escuta, nesse caso, é vista como prática e culturalmente situada, que articula repertórios de memória e sensibilidade. Quando se reconhece a linguagem como um elemento atravessado pelos valores culturais, compreende-se que tanto o texto literário quanto a obra musical respondem a necessidades expressivas semelhantes, articulando experiências humanas que se entrelaçam nos modos de sentir, narrar e sonorizar o mundo. A intertextualidade entre literatura e música se revela como uma forma de diálogo entre manifestações discursivas distintas que, embora operem com códigos próprios, compartilham uma mesma matriz cultural e estética.

No caso específico de *“Fica”* e *“Mel e Girassóis”*, o que se observa é uma intertextualidade pragmática (como a autora define) em que a canção não apenas cita o conto, mas reinscreve seus símbolos, imagens sensoriais e atmosfera emocional em uma nova linguagem artística. O verso “em mel e girassóis te peço” funciona como ponto de ancoragem que conecta diretamente as duas obras, enquanto a construção lírica da música reinterpreta

o universo de Caio Fernando Abreu com nova sensibilidade e sonoridade. Além disso, o papel do ouvinte na intertextualidade pragmática é fundamental para que essa ressignificação ocorra. É na escuta atenta e na experiência cultural do público que as conexões entre *Fica* e *Mel e Girassóis* se consolidam, pois é o repertório afetivo e cognitivo do ouvinte que ativa as referências implícitas na canção (Petri, 2024). Ao reconhecer os símbolos, imagens e atmosferas compartilhadas entre a música e o conto, o público decodifica um texto ao mesmo tempo em que participa de um processo criativo de atribuição de sentidos híbridos, construindo uma experiência estética ampliada e pessoal. Assim, a análise de Petri (2024) oferece um arcabouço teórico preciso para compreender como a música pode absorver e recriar experiências literárias, produzindo sentidos híbridos e multissensoriais.

Nessa linha de pensamento, em "*Fica*" e "*Mel e Girassóis*", a intertextualidade opera como um canal de conexão entre dois registros artísticos distintos: a literatura e a música popular. Essa conexão possibilita a circulação de sentidos e afetos, desestabilizando a concepção popular de obra como entidade fechada e imutável. Em seu lugar, instaura-se uma experiência estética orientada pela abertura, pela mobilidade e pelo diálogo entre linguagens. A análise ora proposta evidencia a potência da intertextualidade como fenômeno capaz de ampliar o campo de significação e de vivência estética. Ao instaurar uma rede de correspondências sensíveis, a linguagem e o amor tornam-se forças em constante deslocamento, entrelaçando-se como linhas e curvas na tessitura do sensível.

Considerações finais

Ao estabelecer uma análise intertextual entre o conto *Mel e Girassóis*, de Caio Fernando Abreu, e a canção *Fica*, da dupla Anavitória, este trabalho buscou evidenciar a potência dos diálogos possíveis entre a literatura e a música popular brasileira como manifestações artísticas que compartilham campos de elaboração estética, sensível e afetiva. A leitura comparativa permitiu identificar correspondências poéticas e temáticas que demonstram como essas linguagens se atravessam e se ressignificam mutuamente.

A investigação dos traços do conto de Abreu na letra da canção revelou um lirismo que transita entre tempos e suportes, articulando experiências de amor marcadas pela entrega, pela hesitação e pela tensão entre o partir e o permanecer. Em ambas as obras, nota-

se a construção de um universo narrativo que se afasta da linearidade tradicional e da nomeação explícita, operando por meio da sugestão, da atmosfera e da evocação de gestos mínimos. Esse modo de composição aproxima-se daquilo que Deleuze e Guattari (1992) definem como uma lógica da singularidade intensiva, na qual o sentido não é fixado, mas continuamente produzido no espaço relacional entre corpos, palavras e afetos.

No âmbito dessa questão, a intertextualidade ultrapassa o nível da citação direta e se configura como um processo de contágio estético e afetivo, em que formas artísticas se escutam e se respondem. A canção *Fica* alude à obra de Abreu, bem como, a prolonga e reinscreve em sua própria linguagem poética, evidenciando a capacidade da literatura de reverberar em outros meios, ativando novos sentidos e afetando subjetividades distintas. Tal articulação confirma a vitalidade da obra de Caio Fernando Abreu, assim como reconhece a canção popular contemporânea como espaço legítimo de produção de sentido. A escuta atenta do público e sua capacidade de ativar memórias afetivas e culturais tornam-se elementos essenciais para a produção de sentidos híbridos e múltiplos, que enriquecem a vivência estética. Em um contexto em que as experiências amorosas frequentemente se encontram capturadas por lógicas de performatividade, exposição e controle, ambas as obras analisadas reafirmam a relevância de um amor que se escreve no plano do sensível do toque, da memória, da pausa e do olhar. Trata-se de um amor que resiste à codificação e se afirma como acontecimento estético.

Por conseguinte, ao colocar em diálogo o conto literário e a canção popular, esta pesquisa buscou contribuir para a reflexão acerca dos modos como diferentes linguagens artísticas operam na construção de universos afetivos compartilhados, abrindo espaço para a emergência de subjetividades que se relacionam a partir da escuta, da vulnerabilidade e da presença. Tal perspectiva reforça a importância da intertextualidade como ferramenta crítica e sensível para a compreensão das formas contemporâneas de criação e recepção estética. Ao deslocar o foco da autoria singular para a rede de relações intertextuais e culturais, compreende-se que a produção artística é um processo coletivo, histórico e em constante mutação. Assim, esta pesquisa se propôs a repensar para além do supracitado, a arte como espaço de reinvenção, em que o amor, a memória e o desejo são vivenciados como eventos poéticos e performativos que atravessam tempos, linguagens e corpos, reafirmando a potência transformadora da criação estética.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Mel & Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. Disponível Em: <Https://Online.Fliphtml5.Com/Aruh/Xuop/ Acesso Em: 23 Mai. 2025.

ACEVEDO, L. Literatura e Música: relações intermidiáticas. **Diálogos**, *[S. l.]*, v. 8, p. 103–118, 2023. DOI: 10.53930/27892182.dialogos.8.78. Disponível em: https://dialogosuntl.com/index.php/revista/article/view/78. Acesso em: 27 jun. 2025.

ANAVITÓRIA; MATHEUS & KAUAN. **Fica**. Compositores: Ana Clara Caetano Costa; Matheus Aleixo. Em: *Anavitória*. São Paulo: Forasteiro, 2016. Streaming (Spotify). 3 min 41 s.
BARTHES, Roland. ***Fragmentos de um Discurso Amoroso***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Trad. FERRAZ, L. H. F. ed. 2. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAGALHÃES, Belmira. História e representação literária: um caminho percorrido. *In:* **Revista Brasileira de Literatura Contemporânea**. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MESQUITA, Gabriel de. **A Intertextualidade e o Estranho Retorno Infinito**, [s.l.]. Opus, [s.l.], v. 29, p. 1-33, 2023a. ISSN 15177017. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2023.29.04. Acesso em: 25 jun 2025. DOI:http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.04.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In:* XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Triom, 1999.

PALERMO FILHO, Silas da Luz. **Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional de Gilberto Mendes**. 2023. 333 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

PETRI, Ariane. A intertextualidade transferida da literatura para a música: caminhos adotados por diversos autores. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. e0102, 2024. DOI:

10.5965/2525530409022024e0102. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25623. Acesso em: 25 jun. 2025.

RIFFATERRE, Michael. Intertextuality vs. hypertextuality. **New Literary History**, v. 25, n. 4, p. 779-788, 1994.

SANTOS, Luciano Dantas dos; SOBRINHO, Marcele Mirta Gama. As personagens-objeto como metáforas vivas em Caio Fernando Abreu. **Revista Rios Eletrônica**, p. 53, [s.d.].

TATIT, Luiz. **Musicando: A Semiótica: Análise de Canções**. Editora Annablume, 1997.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Grande sertão: veredas – a performance como espaço investigativo da *Canção de Siruiz*

Ramiro Machado[1]

Luiza Milano[2]

Resumo: Este estudo propõe uma investigação sobre a célebre *Canção de Siruiz*, emblema guardado no romance *Grande sertão: veredas*. O trabalho parte da presença das relações entre a música e a literatura, na obra de João Guimarães Rosa, bem como sobre o papel que as canções assumem em seus textos, para constituir uma perspectiva acerca das relações de som e sentido do texto de tal canção. Com base no conceito de *performance*, foram feitas análises comparativas entre o a letra da canção em seu formato escrito, e uma versão cantada. Evidencia-se a relação estreita entre a *performance* e a leitura enquanto espaço investigativo da canção.

Palavras-chave: performance; canção; *Grande sertão: veredas.*

Abstract: *This study proposes an investigation about the famous song of Siruiz, emblem kept in Grande sertão: veredas. The work starts from the presence of the relations between music and literature, in the work of João Guimarães Rosa, as well as on the role that the songs assume in his texts, to constitute a perspective about the relations of sound and meaning in the text of the song. Based on the concept of performance, by Paul Zumthor, comparative analysis were made with the song's lyrics in its written format, and the version with the melody applied by Antônio Candido. It is evident the close relationship between performance and reading as an investigative space of the song.*

Keywords: *performance; canção; Grande sertão: veredas.*

Introdução

As intersecções entre a literatura e a música estão muito presentes na obra de João Guimarães Rosa. Desde contos como "O Burrinho Pedrês" (*Sagarana*), "O recado do morro" (*Corpo de Baile*), "Sorôco, sua mãe, sua filha" (*Primeiras estórias*), até mesmo no

[1] Ramiro Machado é mestrando na área de Estudos da Linguagem no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e licenciado em Letras – Português/Francês (UFRGS). Participa dos grupos de pesquisa "O rastro do som em Saussure" e "Linguística, literatura e arte", e do projeto de extensão "Leitura em Voz Alta".

[2] Possui graduação em Fonoaudiologia pela Universidade Federal de Santa Maria (1989), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). É professora dos cursos de Fonoaudiologia e de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora e orientadora do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade. É coordenadora do grupo de pesquisa "O rastro do som em Saussure" e vice-líder do grupo de pesquisa "Linguística, literatura e arte" do CNPq. É coordenadora do projeto de extensão "Leitura em Voz Alta". Tem experiência na área de Estudos da linguagem, com ênfase em linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: linguística saussuriana, linguística jakobsoniana, relações entre som e sentido, leitura em voz alta compartilhada, linguagem e sintoma, voz e escuta.

romance *Grande sertão: veredas*, onde a música se apresenta como um elemento de amplificação de significância, pelo qual os sentidos se estendem, tecendo uma dimensão associativa para além dos limites recorrentemente imaginados para um texto em prosa.

Dentro da vasta produção crítica sobre *Grande sertão: veredas*, alguns estudos se preocuparam em investigar particularmente a *Canção de Siruiz* e os desdobramentos que ela desencadeia na(s) leitura(s) do romance. Tal canção se trata de um conjunto de versos que condensam a trajetória do jagunço Riobaldo, apresentando-se para ele e para o leitor de forma enigmática e oracular. Os versos, em questão, rememorados pela personagem em diversos momentos, estão contidos de forma expressa no texto.

A *Canção de Siruiz* têm provocado inquietações nos leitores de *Grande sertão: veredas*, e inspirado até mesmo versões musicadas de seus versos. O presente estudo tem por objetivo investigar, à luz do conceito de performance, sobre as relações de som e sentido que surgem a partir do texto escrito, então manifestado como canção acompanhada musicalmente.

Entre a literatura e a música

Desde o início de seu desenvolvimento no campo acadêmico, a Literatura Comparada constituiu-se por um movimento transversal, com estudos que vêm situando-se em zonas fronteiriças entre diferentes disciplinas, e mesmo entre diferentes idiomas e nações. Seu caráter intercultural conferia a ela uma singularidade que a diferenciava de outras formas de estudos literários, como também a aproximava de estudos de outras artes e humanidades. Fator esse que também dificultaria a sua delimitação.

A literatura, considerada um discurso estético, era aproximada de outras formas de arte como a música e as artes plásticas, e até mesmo a campos como a Filosofia e a Política. Na primeira fase do comparatismo, essas aproximações eram ainda bastante compartimentadas, já que a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade não eram vistas por uma perspectiva positiva, especialmente em relação às exigências, por parte das instituições de ensino, por uma certa clareza, por vezes não atingível através do modo de configuração dos estudos de Literatura Comparada. Estudar literatura em comparação com outros modos de manifestação artística, ou ainda com relação a outros campos de conhecimento, era

considerado “uma ousadia que demandava cuidados”. À parte isso, o comparatismo já demonstrava, com alguma timidez, uma preocupação de ordem interdisciplinar. (COUTINHO, 2024)

Em sua segunda fase de desenvolvimento, a Literatura Comparada ganha ênfase nessa abordagem interdisciplinar, ampliando a perspectiva sobre obras isoladas de literatura, para além de limites de fronteiras nacionais e diferenciando movimentos e fenômenos de relações com outros campos da atividade humana. O vigor de produção de estudos, das relações da Literatura com a Música, com o Cinema, com as Artes Plásticas, entre outros tantos campos, dava à abordagem interdisciplinar um fôlego que, de certa forma, garantia a sua permanência. Cabe ressaltar ainda que a prática de comparação das literaturas com outras formas artísticas existe desde a Antiguidade Clássica. Dentro dos Estudos Literários, observa-se que a literatura sempre esteve associada a outros modos de manifestação de arte, por vezes de forma bastante íntima, constituindo inclusive “novos gêneros de teor misto”. A título de exemplo, apontamos a vasta produção de estudos acerca dessas relações, como a da literatura com a história, de onde resulta a poesia épica, o romance histórico e a biografia ficcionalizada. Ainda há a relação da literatura com a dança e a criação dos *ballets* narrativos, ou mesmo com a astronomia, resultando na ficção científica, entre outros. (COUTINHO, 2024)

A respeito da relação da literatura com a música, um dos exemplos mais conhecidos participam da chamada música vocal, em que se manifesta a combinação de ambos os códigos de cada uma das formas, produzindo corais, óperas e canções (tido possivelmente como um dos modos mais antigos de expressão musical humana). Dentro desses gêneros, texto musical e texto poético dialogam e se misturam, influenciando mutuamente suas expressões. Cabe ainda ressaltar a possibilidade de cada código fazer referência a outra arte, como músicas instrumentais tematizando cenas de textos literários ou ainda textos literários descrevendo ou imitando sons ou estruturas musicais. (LIMA, 2022)

Anteriormente, o tratamento independente de ambos os códigos, surgido no Humanismo, deixava questões sobre uma real desvinculação, uma vez que ambos já eram parte de uma única linguagem, considerando, por exemplo, gêneros de teor misto, como as cantigas de amor, de amigo e as satíricas, no Trovadorismo. Seria injusto dizer que a música teria apenas uma função de acompanhamento instrumental, uma vez que ela exerce um papel fundamental e uma função significativa nessas manifestações. A literatura determinava o tipo

de acompanhamento de acordo com o tema da cantiga. O mesmo pode ser pensado no caso das óperas dos séculos XVI e XVII, nas quais os textos literários encenavam-se através de músicas. Em tais circunstâncias, se revela uma expressão em que um sistema completa o outro, e é também o caso de canções produzidas até os dias atuais. Nesse sentido, não é difícil imaginar que a literatura venha a fazer conexões com a música em tantos outros gêneros. (RENNÓ, 2003)

A dificuldade de uma separação estanque entre a música e a literatura encontra lugar especialmente ao falar-se da questão não resolvida entre a diferença entre poemas e letras de música popular, das composições poéticas presentes em canções, ou ainda dos casos de compositores que produzem versões musicadas de poemas, além de outros modos de interferência entre essas formas. Casos como esses, exigem evidentemente uma perspectiva interdisciplinar para as pesquisas que deles se ocuparem.

Guimarães Rosa e a Música

Para muitos pesquisadores, os textos de Guimarães Rosa são mais para serem ouvidos do que lidos em silêncio. Um primeiro exemplo é a escuta da musicalidade do texto de *Grande sertão: veredas*. Sua sonoridade pode sugerir uma série de hipóteses interpretativas sobre o romance.

O ritmo, por exemplo, é um elemento que dá suporte à experiência de leitura/escuta. Ele pode ser compreendido como repetição ou frequência, trazendo uma ideia de movimento, relacionada ao som e à energia. Esse aspecto tão importante no universo da música, se faz presente também nos gêneros literários, constituindo frases e períodos, e podendo ser pouco ou muito perceptível a cada leitor. Traçando um paralelo com a linguagem musical, o ritmo, a cadência, a ênfase, a repetição e a variação temática são elementos que também exercem funções na prosa e na poesia (MARÇOLLA, B., 2008).

Essa musicalidade também se constitui em algo que pode ser visto (e ouvido) na escolha das palavras, na estrutura das frases e no uso de repetições e aliterações, algo que confere à prosa roseana um caráter peculiar, remetendo às formas tradicionais da cantoria e aos modos de falar do sertão brasileiro. Os estudos de Luiz Tatit (1996) sobre a canção destacam o ritmo não só em termos de sua manifestação sonora, mas também como

elemento crucial na estruturação do discurso poético e musical, afetando profundamente a forma como é percebido e interpretado. A canção é um prolongamento da fala cotidiana, nela a melodia e o ritmo intensificam a expressão do texto falado. Nesses termos, a escrita de *Grande sertão: veredas*, ao emular a performance da oralidade, utilizando ritmos e melodias que refletem a cadência da fala, ressoa como um grande canto, movimentando-se entre o contar e o cantar.

Para Arrigucci Jr. (1994), a linguagem em *Grande sertão: veredas* opera concretamente um movimento próprio, capaz de controlar a liberação e a expansão de sentidos, retendo e concentrando sua carga expressiva. Nesse movimento, apresenta-se ao leitor a linguagem "opaca e ambígua" que imita "a áspera beleza da terra do sertão" na materialidade do signo, através dos recursos sonoros e imagéticos, do ritmo e da sintaxe, resultando na valorização da palavra em si, ou da "palavra-coisa da poesia". O lirismo que decanta dessa linguagem parece mobilizar de forma constante a leitura poética.

Para além de uma musicalidade própria do tecido discursivo, a música aparece contida dentro das narrativas, na forma de canções que operam de modo quase que oracular no texto. É o caso da novela "O recado do morro" e também de *Grande sertão: veredas*. As canções presentes nessas narrativas cifram e profetizam as trajetórias dos personagens, apresentando-se quase como um enigma a ser decifrado. Em "O recado do morro", o personagem Pedro Orósio recebe uma série de sinais sobre um presságio em torno de seu destino, e só compreende a mensagem quando ela é transformada em canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé (REINALDO, 2020).

Já em *Grande sertão: veredas*, há uma série de canções ou conjuntos de versos que são criados ou rememorados por Riobaldo ao longo da narrativa. Dentre essas canções, pode-se dizer que a mais significativa no interior do relato da personagem, seria a célebre *Canção de Siruiz*. Essa canção guarda concentrada as vivências e a memória de Riobaldo, contendo, dentro de si, as dimensões de sentido que condensam os dilemas do jagunço, ao mesmo tempo que profetizam também a sua trajetória. Ele a escuta quando criança e passa a retomar fragmentos da canção ao longo de toda a narrativa.

Sobre a *Canção de Siruiz*

Segundo Roncari (2003), há uma série de momentos em que se apresenta a relação do personagem com a canção: durante as batalhas contra o bando de Zé Bebelo, em que ele lembra da canção entre horas de "remanso" e "nervosias", quando pedia ao jagunço Luzié que a cantasse, e quando sentia vontade de brincar com os versos de Siruiz, que pronunciavam sua história e que o ajudavam a "esquecer" da parte ruim da vida e das necessidades, "as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia" (ROSA, 2019, p. 178).

Os versos da *Canção de Siruiz* são apresentados inicialmente no romance, quando Riobaldo conta de sua mocidade, do tempo em que morava na fazenda São Gregório, com seu padrinho Selorico Mendes. A chegada do grupo de seis homens impressiona o rapaz pelas "tantas armas", e este logo conclui que estas servem não ao propósito de caça, mas sim de "pé de guerra". Dentre os seis homens que seu padrinho recebe cordialmente com café, são apresentadas algumas figuras importantes na narrativa, como o chefe Joca Ramiro, e seu futuro inimigo, o Hermógenes. O grupo pede por esconderijo breve na fazenda. É então que Riobaldo é designado para acompanhá-los até o local. Ao se aproximar, o jovem, antes mesmo de poder ver, percebe o "estado de cavalos", a sensação que lhe antecede a imagem, desvelada aos poucos, do conjunto de cavaleiros, com seus chapéus enormes e rifles:

> Aí mês de maio, falei, com a estrela-d'alva. O orvalho pripingando, baciadas. E os grilos no chirilim. De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já pressentia. Um estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapeado. E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo — o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pelo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão. Adonde o movimento esbarrado que se sussurra duma tropa assim — feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr. A bem dizer, aquela gente estava toda calada. Mas uma sela range de seu, tine um arreaz, estribo, e estribeira, ou o coscós, quando o animal lambe o freio e mastiga. Couro raspa em couro, os cavalos dão de orêlha ou batem com o pé. Daqui, dali, um sopro, um meio-arquêjo. E um cavaleiro ou outro tocava manso sua montada, avançando naquele bolo, mudando de lugar, bridava. Eu não sentia os homens, sabia só dos cavalos. Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. Grandeúdo. E, aos poucos, divulgava os vultos muitos, feito árvores crescidas lado a lado. E os chapéus rebuçados, as pontas dos rifles subindo das costas. Porque eles não falavam — e restavam esperando assim — a gente tinha medo. Ali deviam de estar alguns dos homens mais terríveis sertanejos, em cima dos cavalos teúdos, parados contrapassantes. Soubesse sonhasse eu? (ROSA, 2019, p. 90).

Observa-se a cena relatada por Riobaldo, em que se apresenta para ele, de forma tão impressionante, o bando de jagunços, bem como tantos componentes da vida de jagunçagem entremeados aos elementos da natureza (especialmente os cavalos). Essa cena, sentida por ele quase como um sonho, parece parte de um prenúncio de seu futuro e de sua trajetória dentro daquele universo. É precisamente nesse momento, em meio aos jagunços, que um deles solicita em um tom "bonito e sem tino": "- *Siruiz, cadê a moça virgem?*". Surgem, então, os versos da *Canção de Siruiz*:

> Urubu é vila alta,
> mais idosa do sertão:
> padroeira, minha vida –
> vim de lá, volto mais não…
> Vim de lá, volto mais não?...
>
> Corro os dias nesses verdes,
> meu boi mocho baetão:
> buriti – água azulada,
> carnaúba – sal do chão...
>
> Remanso de rio largo,
> viola da solidão:
> quando eu vou p'ra dar batalha,
> convido meu coração... (ROSA, 2019, p. 91)

Considerada por ele uma canção "estúrdia", Riobaldo não consegue decifrar, num primeiro momento, essa que se apresenta como uma "toada toda estranha". A *Canção de Siruiz* mistura a expressão lírica com a épica oral do sertão. De certo modo, ela subverte o caráter estilístico e formal das canções campesinas mais típicas: pela ausência de simplicidade e objetividade encontradas nas poesias sertanejas, contendo versos com certa fragmentação temática e construções de imagens enigmáticas, típicas de poesia simbolista. No centro da canção se encontra o mistério da travessia individual e da épica do sertão. A tentativa de resolução desse enigma se dará ao longo do romance (CRUZ, 2020; REINALDO, 2020).

Fica perceptível o ritmo regular típico da forma fixa da quadra popular, onde cada estrofe apresenta quatro versos, metrificados em redondilha maior, com acentos nas 3ª, 5ª e 7ª sílabas ou 2ª, 5ª e 7ª, e com as rimas em versos pares. Há ainda a alternância entre a melodia ascendente nos versos ímpares e descendente nos versos pares. Há ainda a cadência de subida e descida, que apresenta uma correspondência entre a entonação e o conteúdo dos

versos, seja para representar um deslocamento geográfico ou expressar sentimentos distintos. Especialmente os versos descendentes terminados no ditongo nasal -ão, são comuns em esquemas de rimas propícios para o alongamento vocálico, muitas vezes associado a sentimentos mais melancólicos. É interessante observar o recurso que finaliza a primeira estrofe com uma repetição do quarto verso, acrescido de um ponto de interrogação, transformando-o em ascendente: "Vim de lá, volto mais não?...". A mudança quebra a alternância melódica, subvertendo o desfecho melancólico esperado, com uma pergunta (CRUZ, 2020).

Por outro lado, Vertuan & Fusa (2013) observam certas divergências rítmicas nos versos de Siruiz. Em sua leitura, a canção divide espaço entre uma cadência musical mais fluida e agradável, e outra mais truncada e irregular, resultando num movimento que alterna entre ritmia e arritmia. Por exemplo, os versos pares da primeira estrofe, onde haveria acentuação trocada na 1ª e 6ª sílaba, divergindo das acentuações mais comuns de redondilhas maiores, observadas nos versos ímpares, como comentado anteriormente. As sílabas acentuadas nos versos irregulares seguem em negrito: "**mais** idosa do sertão:" e "**vim** de lá, volto **mais** não...". Nessa leitura, os versos irregulares estariam opondo-se aos versos tipicamente mais musicais, esperados da cadência popular, sugerindo uma ideia de contrariedade, representando contradições da trajetória de Riobaldo, especialmente relacionado à ideia de ir e vir, no verso "vim de lá, volto mais não", onde o ritmo do verso anterior a esse sugeriria o contrário: um deslocamento acentual para "**vim** de lá, **vol**to mais não".

Segundo Cruz (2020), ainda é importante ressaltar a associação dos versos com a origem do gênero musical da toada na gênese da moda de viola. Mário de Andrade (1976) classifica a toada e a moda como gêneros de expressão do meio rural, típicos do centro-oeste e do sudeste, onde se situa o sertão rosiano, geograficamente. A toada seria oriunda da mistura do cateretê (dança indígena cantada) com as trovas ibéricas. Destaca-se que "o canto pausado, monótono e melancólico do índio, traço fundamental da toada, ainda se ouvia, no século XIX, pela voz de paulistas, mineiros e rio-grandenses que vagavam pelas extensas campinas do interior." Sem grandes transformações na música, as letras foram se transformando nas quadras híbridas de português e tupi.

A *Canção de Siruiz*, tal qual uma canção

É importante lembrar que, dentro da vasta produção crítica acerca da obra de Guimarães Rosa, na maioria dos casos das análises sobre a *Canção de Siruiz*, se estabelece como objeto de estudo os versos expressamente fornecidos no texto de *Grande sertão: veredas*. Tais estudos, restritos ao texto concreto, limitaram-se a tratá-lo como um poema, e a recorrer aos procedimentos próprios de suas dimensões de análise, como é o caso de algumas abordagens apresentadas anteriormente.

Firmando uma perspectiva interdisciplinar diante dos vínculos entre música e literatura, é possível vislumbrar a forma imaginada da *Canção de Siruiz*, tal qual uma canção, de fato. Refletir sobre essa questão é supor um objeto para além do texto concreto. Considerando que Rosa não fornece uma partitura com a melodia que cerze os versos do jagunço cantador, parece impossível avançar objetivamente para outro nível de análise sobre a totalidade dos processos entoativos.

Para pensar tal fenômeno, é pertinente recuperar as contribuições de Paul Zumthor (2007) acerca das noções de *corpo* e de *performance*. Ao interrogar-se sobre a oralidade, o autor considera a voz como uma qualidade de emanação do corpo, capaz de representá-lo sonoramente, de forma plena. Ele propõe a atualização do termo "performance", para o conceito que se refere ao conjunto de fatos associados à ideia da recepção de um texto, ainda situado em um momento exato onde "todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento de um corpo." (ZUMTHOR, 2007).

O autor relembra, para ilustrar a questão, uma vivência marcante de sua infância em Paris, na década de 30, ao assistir à performance de um cantor de rua. Ele conta que, na ocasião de lembrar de tal apresentação, deparava-se com a impossibilidade de reproduzir a experiência vivida. Mesmo que comprasse de seu cantor as letras impressas das canções, ou que memorizasse as melodias por ele entoadas, não encontrava a mesma sensação que guardava somente na lembrança. A partir desse episódio, o autor compreenderia mais tarde, que a experiência com a canção se compunha de muitos outros elementos daquele momento que não podiam ser reproduzidos: as pessoas no entorno, os risos, os barulhos ao redor, a rua

no fim de tarde, a paisagem violeta do céu parisiense sob as nuvens. “Mais ou menos tudo isto faria parte da canção. Era a canção.” (ZUMTHOR, 2007, p. 28) O autor explica:

> Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; (...), não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (...) A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance” (Zumthor, 2007, p. 28).

A experiência descrita revela uma reflexão sobre certa defasagem dos sistemas críticos de apreensão da mensagem poética, e do equívoco de tratar somente o texto escrito, sem a forma global de uma obra performatizada. Para o autor, muitas culturas promoveram aspectos não verbais da performance como verdadeiras fontes de eficácia textual.

Iost (2020) aponta para a importância de entender o *corpo*, em relação à canção, não só enquanto produtor, mas também enquanto irradiador de narrativas que fogem à dimensão da ação do próprio intérprete. Os barulhos da rua, a paisagem do céu parisiense e os risos do público, são exemplos dentre tantos outros elementos que influem sobre o “recitativo” do cantor de Zumthor. Ao mesmo tempo, esses elementos que seriam, por si só independentes da cena em questão, também são influenciados por ela.

Nesse contexto, o corpo seria uma presença que revela e é, ao mesmo tempo, revelada por todos os eventos ao seu redor, irradiando e refletindo imagens que poderiam ser, por si só, irrelevantes cenas do contexto cotidiano. Assim, um determinado texto pode revelar-se através da ação do corpo, tornando- ainda uma abertura para novas dimensões a serem incluídas na experiência estética (IOST, 2020).

A história contada por Paul Zumthor lembra muito o contato marcante de Riobaldo com a *Canção de Siruiz*. Essa, quase por coincidência, mostra-se como um exemplo análogo e muito ilustrativo. Como mencionado anteriormente, conta o momento em que Riobaldo topa com a canção em seu primeiro encontro com os jagunços na fazenda São

Gregório. Ele descreve sobre elementos do entorno, incluindo os sons dos cavalos e as figuras de seus cavaleiros. À luz da noção de performance, tudo isso faria parte da canção. No entanto, a canção em si permanece misteriosa, sob alguns aspectos, uma vez que a melodia e a performance de Siruiz não podem ser recuperadas em totalidade pelo leitor: a voz e o corpo de Siruiz, escutados, o tampo de sua viola por onde ressoavam os acordes de acompanhamento, tudo isso ainda permanece misterioso.

Dado o impacto da obra de Rosa na literatura brasileira, bem como sua relação com a música, não seria difícil imaginar que algum compositor, e por que não dizer: algum leitor, provocado pela obra, viesse a inventar uma melodia e um acompanhamento para a *Canção de Siruiz*. São diversos os casos, facilmente encontrados com uma busca no *YouTube*, a começar pelo gesto do célebre crítico literário, Antônio Candido, que aplica à *Canção de Siruiz*, uma melodia imemorial, trazida de sua infância e sem autoria conhecida para embalar os versos guardados por Riobaldo. Essa melodia pode ser escutada, inclusive, pela performance em voz e piano do também célebre pesquisador, professor e compositor José Miguel Wisnik no Seminário pelo Projeto Minas Mundo (2021).

Importante observar ainda que a versão entoada da *Canção de Siruiz* apresenta diferenças com relação a alguns pontos das análises de Cruz (2020) e Vertuan & Fusa (2013). Ela não só, possivelmente, adquire novas dimensões de sentido, como também modifica de certo modo o texto. A comutação entre o código textual e musical, provocado pela adição da melodia e do acompanhamento do piano, uniformizam musicalmente os versos em redondilhas maiores, com acentos nas 3ª, 5ª e 7ª sílabas ou 2ª, 5ª e 7ª, provocando desvios prosódicos da acentuação natural de algumas palavras, como por exemplo no caso das sílabas em negrito: “vim de **lá**, vol**to** mais **não**”; “buri**ti** – á**gua** azu**la**da”; “vio**la** da **so**li**dão**”; “convi**do** meu **co**ra**ção**”. Outra alteração é a repetição do quarto verso da primeira estrofe, “vim de lá, volto mais não”, na versão de Antônio Candido, onde a frase melódica é a mesma para o verso e sua repetição, o que não sugere uma entonação afirmativa, suprimindo o tom de pergunta decorrente da adição do ponto de interrogação no texto.

Fenômenos como esses são, por vezes, recorrentes nas relações entre o código textual e o código musical. Textos convocam compositores e intérpretes a uma implicação da voz e do corpo para manifestá-lo na performance da canção. Inevitavelmente, a performance tem influência sobre a forma com que se realiza a canção, e acaba provocando alterações no

texto escrito, como por exemplo, o desvio acentual mencionado. Um fato interessante a ser observado, é que tais desvios prosódicos são recorrentes em canções que utilizam formas rítmicas populares, inclusive em canções campesinas típicas, como seria o caso da *Canção de Siruiz*.

Nesse sentido, vale trazer a discussão de Barthes (1990) acerca da dificuldade de interpretação de um sistema semiótico por outro, bem como a proposta de um deslocamento da zona de contato entre a música e a língua. Esse deslocamento para o espaço "onde uma língua encontra uma voz", para o grão definido onde a voz produz a língua e a música. A voz que transporta diretamente a potência simbólica, num nível mais alto que o inteligível, o nível expressivo. Para o autor, o grão da voz se define, então, como "a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra, quase que certamente a significância" (BARTHES, 1990, p. 239), onde essa significância se define melhor no encontro não da música com a mensagem, mas da música com a própria essência da língua.

Assim, os desvios prosódicos podem ser entendidos como resultantes de concessões, operadas pelo compositor, do código textual para o código musical. A depender da norma e dos valores estéticos de cada coletividade, essas subversões do objeto estético, podem ser bem-vindas ou não, quando comparadas a uma tradição. No exemplo em questão, o deslocamento do pico acentual de algumas palavras, pode ser percebido de modo a produzir algum estranhamento, se comparado com a prosódia natural da língua.

Por outro lado, esses desvios podem ser percebidos como renovadores de sentido, sugerindo novas leituras na performance. A começar pela ideia de uma prosódia cambaleante que pode ser associada ao movimento não linear das viagens dos jagunços no romance. Além disso, a sílaba "la" no verso "vio**la** da soli**dão**" pode soar como um neologismo que guarda a preposição *lá,* indicativo dado na estrofe anterior pelo verso "vim de **lá**, volto mais não". Outro exemplo, poderia ser a sílaba "do" em "convi**do** meu cora**ção**", que ressalta a proposição "do", e engendra o sintagma "do meu coração" no interior do verso e do convite ao coração para as batalhas.

Leitura e performance na canção

Em seus estudos, Zumthor (2007) indica a percepção poética, para além de seus modos de concretização (por exemplo, o texto escrito) como ponto de partida de análise. Ele entende que o único modo vivo e eficaz de comunicação poética seria a performance. O autor propõe traçar uma progressão entre os fenômenos de cultura oral e a leitura silenciosa, a depender das circunstâncias de diferentes situações culturais e suas recombinações.

Por exemplo, o hábito receptivo da leitura silenciosa de um leitor qualquer, pressupõe "um conjunto de disposições lógicas, psíquicas e exigências de ambiente" (ZUMTHOR, 2007, p. 32): procedimentos comuns, como a decodificação visual, mas também as particularidades de cada leitor na busca por otimizar sua capacidade de percepção, como a escolha de um local, de um assento confortável, ou mesmo a disposição ler algo em voz alta. Nisso há a implicação do corpo sobre o espaço, tornando-se em alguma medida, uma performance. Entende-se assim que os elementos presentes na leitura poética são os mesmos que constituem o "núcleo estável" da performance. A realidade experimentada na performance oral pura seria, na leitura, algo da ordem do desejo (ZUMTHOR, 2007).

Tendo em vista a importância dessa noção de leitor, propõe-se como novo ponto de partido investigativo da natureza do poético, a percepção sensorial do texto literário por um ser humano real. O principal critério para que discurso se torne poético, é que a relação entre o texto e o leitor propicie prazer, superando uma leitura de mera decodificação, e criando, entre eles, um laço afetivo (ZUMTHOR, 2007).

O corpo, por sua vez, representaria o "peso" sentido pelo leitor em sua experiência com os textos. Seria a materialização do que lhe é próprio, a realidade por ele vivida e que determina sua relação com o mundo: "Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!" (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

Especialmente, no caso da leitura de *Grande sertão: veredas*, que, como explicitado anteriormente, é um texto que apresenta de forma constitutiva, traços musicais que levam a uma leitura poética, é mais que esperado que seus leitores o manifestem pela performance.

Nesse sentido, ela também se apresenta como um ponto de intersecção revelador entre o leitor e o compositor (ou intérprete) para possíveis novas investigações sobre o gênero

da canção. No caso da *Canção de Siruiz*, ela só atingiria seu status de canção, de fato, na implicação de um corpo, de uma voz que produzisse uma melodia.

Considerações finais

Com base no que foi discutido até aqui, percebe-se como a performance manifesta novas dimensões do texto escrito, e que uma análise partindo da mesma, pode ser produtiva para a investigação de um objeto estético como a *Canção de Siruiz*, enquanto objeto que parece pressupor camadas de sentido que não estão tão latentes no texto expresso dentro do romance.

Assume-se ainda ideia da leitura enquanto possibilidade de performance, partindo da desconstrução da ideia de passividade do leitor, e assumindo a marca que ele deixa sobre a manifestação do texto literário. Nesse sentido, apontou-se a dificuldade de conceber concretamente a performance da canção em questão, uma vez que a performance do jagunço Siruiz, seria somente inacessível e meramente imaginável através dos poucos elementos presentes no relato de Riobaldo.

Já que o texto de Rosa também faz um convite ao leitor para que manifeste sua própria leitura, diga-se, assim, a sua própria performance, pensamos na particular musicalidade que o texto assume na voz de cada leitor. Seja no convite da própria musicalidade subjacente ao tecido discursivo repleto de marcas de oralidade em GSV, ou mesmo nas possibilidades de performar os tais versos de Riobaldo e do jagunço Siruiz, o leitor ainda assim terá a liberdade de cometer seus próprios desvios no pacto com a língua do sertão.

A melodia da infância de Antônio Candido, aplicada sobre os versos de Siruiz, pressupõe a implicação de um corpo para dar vida à voz poética, encontrando novas dimensões a serem manifestadas nas possíveis formas da canção. A melodia talvez possa ser entendida como um componente da performance e da leitura poética, que por sua vez, modifica o texto concreto e repercute na própria escuta que dele se faz. No entanto, este seria apenas um dentre tantos outros possíveis aspectos da performance a ser tomado como ponto de partida de investigação da canção.

Referências

ANDRADE, M. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, Ano 25, nº 40, p. 07-29, novembro, 1994. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5469639>. Acesso em: 16 jan. 2025.

BARTHES, Roland. O Grão da Voz. *In:* **O óbvio e o obtuso:** ensaios críticos III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

COUTINHO, Eduardo. "A Literatura Comparada e seu caráter intercultural". *In:* **Diálogos interculturais:ensaios de comparatismo latino-americano**. Rio de Janeiro: Batel, 2024, p. 65-76.

CRUZ, A. R. A cartografia da Canção de Siruiz. Olho d'água, v. 11, n. 2, 3 jul. 2020.

IOST, Miguel. Novas abordagens críticas e teóricas da canção popular: o espaço do corpo e da performance como campo de investigação. *In*: CUNHA, Betina Rodrigues da; LIMA, Rogério da Silva (org.). **Circulação, tramas, & sentidos na Literatura** - ABRALIC 2019. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, dez 2020. p. 257-270.

LIMA, Cecília Nazaré de. "O vasto campo das relações músico-literárias e de suas interpretações". *In*: **Estudos de intermidialidade:** teorias, práticas, expansões. (Org.) Maria Cristina C. Ribas, Alex Martoni, Thaïs Flores N. Diniz. Curitiba: CRV, 2022, p. 285-305.

MARÇOLLA, B. A. O ritmo em Grande sertão: veredas. **Revista da Anpoll**, Belo Horizonte, v. 1, n. 24, julho, 2008.

MINAS MUNDO. José Miguel Wisnik e Marina Wisnik: Canção de Siruiz. Youtube, 13 jan. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ptAAtl5sDP4&list=RDptAAtl5sDP4&start_radio=1. Acesso em: 30 ago. 2025.

REINALDO, G. F. **Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa**. repositorio.ufc.br, 2020.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. *In*: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RONCARI, L. A Canção de Siruiz/Ziuris. **Teresa**, São Paulo, v. (4-5). p. 283-295. Agosto, 2003. Recuperado de https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116387

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão:** veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, J. G. Primeiras estórias. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001ª

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. Sa o Paulo: Edusp, 1996.

VERTUAN, E.; FUZA, P. J. **Grande sertão:** veredas do ritmo na Canção de Siruiz. Revista Virtual de Letras, Londrina, v. 5, n. 2, p. (154-172) ago./dez., 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Sobre as primeiras notícias de Poe e sua balada *Annabel Lee* no Brasil

Helciclever Barros da Silva Sales[1]

Pela inspiração,
Ao Professor Carlos Daghlian,
in memoriam

Resumo: O objetivo deste ensaio é reunir e avaliar o acolhimento crítico do poema *Annabel Lee* de Poe no Brasil. É interessante notar que pesquisas relativamente recentes e muito importantes da crítica brasileira sobre a referida recepção literária não exploraram, por exemplo, como essa recepção foi dada em relação aos poemas centrais de Poe, como é o caso de *Annabel Lee*. As principais fontes e referências dessa investigação foram extraídas da imprensa brasileira do século XIX e XX, disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil (BNB), assim como do acervo digital do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, relativamente ao Ballet apresentado em 1954-1955 em diálogo artístico com o poema *Annabel Lee*. A primeira tradução brasileira de *Annabel Lee*, parece ter sido realizada por Gondin da Fonseca em 1939. Ademais, há outras importantes traduções brasileiras de *Annabel Lee* que ainda não haviam sido merecidamente examinadas, especialmente as de Oswaldino Marques, Darcy Damasceno e Paulo Vizioli. Aumentar a visibilidade desses textos parece ser um bom começo crítico sobre a incursão e importância estética e interativa do poema *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe nas letras brasileiras. Nesse sentido, pretende-se apresentar, em perspectiva "radiográfica", como esse processo de acolhimento ocorreu em relação ao poema *Annabel Lee*, e como Edgar Allan Poe "chegou" à literatura brasileira. Além disso, pode-se dizer que a entrada de Poe no sistema literário brasileiro foi tardia de forma geral, mas seu nome literário já era notado desde 1853, tendo em vista a influência de Baudelaire e da cultura e língua francesa no Brasil do século XIX, por meio de traduções de textos literários ou de crítica literária, originalmente publicados em revistas da França e, posteriormente, publicadas versões em português em jornais brasileiros.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; *Annabel Lee*; Brasil.

Abstract: *The purpose of this essay is to gather and evaluate the critical acceptance of* Poe's *poem Annabel Lee in Brazil. It is interesting to note that relatively recent and very important research by Brazilian critics on the literary reception has not explored, for example, how this reception was given in relation to Poe's central poems, as is the case of Annabel Lee. The main sources and references of this investigation were extracted from the Brazilian press of the 19th and 20th centuries, available in the digital library of the National Library of Brazil (BNB), as well as from the digital collection of Theatro Municipal do Rio de Janeiro, regarding the Ballet presented in 1954-1955 in artistic dialogue with the poem Annabel Lee. The first Brazilian translation of Annabel Lee seems to have been made by Gondin*

[1] Pós-Doutor em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutor e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Investiga as relações intermidiáticas da obra poética de Edgar Allan Poe com as outras artes. Também estuda a poética do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos em perspectiva comparada a outros contextos teatrais e dramatúrgicos internacionais. É Pesquisador-Tecnologista em Informações e Avaliações Educacionais do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep.

da Fonseca in 1939. Furthermore, there are other important Brazilian translations of Annabel Lee that had not yet been deservedly examined, especially those by Oswaldino Marques, Darcy Damasceno and Paulo Vizioli. Increasing the visibility of these texts seems to be a good critical start on the incursion and aesthetic and interactive importance of the poem Annabel Lee by Edgar Allan Poe *in Brazilian literature. In this sense, it is intended to present, in a "radiographic" perspective, how this reception process occurred in relation to the poem Annabel Lee, and how* Edgar Allan Poe *"arrived" in Brazilian literature. In addition, it can be said that Poe's entry into the Brazilian literary system was late in general, but his literary name had already been noted since 1853, in view of the influence of Baudelaire and the French culture and language in 19th-century Brazil, through translations of literary texts or literary criticism, originally published in French magazines and, later, Portuguese versions published in Brazilian newspapers.*

Keywords: Edgar Allan Poe*. Annabel Lee. Brazil.*

Introdução

Edgar Allan Poe continua sendo idolatrado mundialmente. No Brasil essa afirmativa geral também é verdadeira. No entanto, sua chegada literária e sobretudo poética às terras brasileiras pode ser considerada tardia em relação à sua recepção inicial na Europa. De qualquer forma, o Brasil passou a conhecê-lo pela pena de Baudelaire, como havia ocorrido no continente europeu, e, como veremos adiante, pela impressa francesa, sobretudo revistas literárias, algumas inclusive anteriores à divulgação baudelairiana de Poe, que aportaram no país via traduções e publicações nos jornais brasileiros da época.

Atualmente, como ocorre nas principais Bibliotecas Nacionais, a Biblioteca Nacional do Brasil (BNB), sediada no estado do Rio de Janeiro, disponibiliza para consulta pública um monumental acervo de jornais históricos brasileiros. Esse foi o principal banco de dados e informações utilizados nesta pesquisa. E foi com base nesse acervo excepcional que comecei a procurar os primeiros traços do surgimento do nome Poe no Brasil.

Dessarte, na imprensa brasileira, o primeiro registro que encontrei sobre Poe foi um texto com sugestivo título "Os Estados Unidos em 1852. Costumes da sociedade americana", traduzido da *Revue des deux mondes* (1852)[2], portanto anterior às traduções de Baudelaire, e publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 29 de janeiro de 1853, texto com uma

[2] MONTEGUT, Émile. M. Les États-Unis en 1852 - Caractères et tendances de la Société américaine d'aprés les plus récens voyageurs anglais [Moeurs de la société américanaine, p. 348-354, a citação supra está na p. 349, disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86924j/f353.item#. Acesso em: 09 mar. 2023]. *In: Revue des deux mondes*: recueil de la politique, de l'administration et des moeurs. 1852-07, p. 322-354.

série de ponderações ideológicas sobre os registros das viagens de Emmeline Stuart-Wortley, James Fw. Johston, Arthur Cunynghame e Henry J. Coke, datados, segundo o texto em tela, de 1849 a 1852, e que incluiu Poe no bojo da argumentação, em perspectiva retórica sobre a tirania da opinião popular sobre o indivíduo, no trecho em questão, exemplificado na figura de Poe, nos seguintes termos:

> O pobre escriptor Edgar Poe foi uma das vítimas deste surdo despotismo. Desgraçado do indivíduo que professar idéias differentes das que são admitidas; desgraçado do que apparecer na sociedade com um espírito diferente do que tem essa sociedade, que tiver vícios contrários aos vícios das multidões. (Montegut[3], tradução do *Diário do Rio de Janeiro*, 1853, p. 2).

Assim, não foi por um texto brasileiro, mas por meio de uma revista literária francesa que cita, *en passant*, Edgar Allan Poe, justamente pelo impacto da imagem literária de Poe, que na França exatamente entre 1852-1853 via obra e influência das traduções e textos críticos baudelairianos sobre Poe, que se deu notícia do bostoniano no Brasil. Cumpre relevar ainda que, foi apenas uma citação sobre a natureza "excêntrica" de Poe, dentro do contexto dos costumes estadunidenses da época, que seu nome circulou pela primeira vez entre nós.

De toda maneira, no supracitado texto francês, pela alusão comparativa de Poe bem breve e uma única vez no texto, sugere-se que na França já havia outras publicações prévias a esta e que cumpriram o papel de anunciar o poeta falecido em Baltimore para o leitor francês. Mas, no caso da tradução e publicação deste texto no Brasil em 1853, não é possível empreender tal inferência.

A prova cabal de que não foi Baudelaire, embora se arrogasse que fora ele quem introduziu Edgar Allan Poe, via estudo literário, na França, é, por exemplo, um texto do crítico literário Paul-Émile Daurand-Forgues[4], publicado na edição de outubro de 1846 da *Revue des*

[3] O jornal não cita a autoria de Montegut e não menciona o tradutor.

[4] Amigo de Stendhal, também traduziu o conto de Poe "Uma descida no Maelström" publicado pela *La Revue britannique* em setembro de 1846. Ironicamente, fora desafeto literário de Baudelaire que o acusou de publicar o conto "Os crimes da Rua Morgue" sem mencionar o autor do texto, acusação também feita pela Revista *La Presse*. Acerca dessa polêmica, é interessante a síntese tanto desse episódio quanto das referências a traduções de Poe precedentes as de Baudelaire:
En France, où il est communément connu sous le nom d'« Edgar Poe », les premiers contes traduits sont *William Wilson*, édité par Pierre Gustave Brunet dans *La Quotidienne* les 3 et 4 décembre 1844, *La Lettre volée*, parue anonymement dans *Le Magasin pittoresque* et dans *L'Écho de la presse* en juin 1845, et *Le Scarabée*

deux mondes. O referido autor publicou um artigo intitulado "Études sur le Roman Anglais et Américain. Les Contes D'Edgar A. Poe.", dedicando 26 páginas a Poe com breves análises de alguns dos seus contos. Dessa forma, eis a conclusão de Forgues (1846) acerca da nascente relevância literária de Poe no exterior, passando a ser comparado, em perspectiva futura, com romancistas franceses de folhetins, à medida que a reputação de Poe fosse se consolidando na França, inclusive com chances, segundo o autor, de se destacar diante da reputação um tanto abalada dos romancistas franceses do período:

> M. Poe offre plus de substance à l'esprit, ouvre à l'imagination plus d'horizons nouveaux que vingt volumes comme ceux que fabriquaient naguère, et par centaines, les Sandraz de Courtils, les Darnaud-Baculard, les de Lussan, précurseurs et prototypes de beaucoup de feuilletonistes contemporains. Entre ces derniers et l'auteur américain, nous nous garderons d'établir un parallèle en règle. Il sera opportun et utile de les comparer quand le temps aura consolidé la réputation naissante du conteur étranger, et — qui sait? ébranlé quelque peu celle de nos romanciers féconds. (Forgues, 1846, p. 366).

De posse disso, após essa longa e necessária digressão, em face de o Brasil ter sido ou se comportado, ao menos em parte, como satélite literário e cultural da França, é possível considerar que, de fato, a publicação supracitada do *Diário do Rio de Janeiro* parece ser a primeira referência ao nome do Poe na imprensa brasileira, que passou a conhecê-lo, salvo outro registro até agora desconhecido, ainda que de modo tímido e superficial, por intermédio desse texto.

Em 1856, ano que Baudelaire publicou 13 contos de Poe traduzidos para o francês sob lendário título *Histoires Extraordinaires*, temos a certeza da chegada definitiva do Poe nas

---

d'or, publié dans *La Revue britannique* par Amédée Pichot en novembre 1845. Le 11 juin 1846, Pierre Gustave Brunet publie dans La Quotidienne une adaptation de *Double assassinat dans la rue Morgue*, donnée comme une production originale, sous le titre de *l'Orang-Outang*. Le 12 octobre, *Le Commerce* fait paraître une traduction intégrale du conte, œuvre d'« Old Nick », nom de plume de Paul Émile Daurand Forgues (1813-1883), déjà traducteur d'*Une Descente dans le Maelstrom* pour La Revue britannique, en septembre 184612,13. Un troisième journal, La Presse, accuse Forgues d'avoir plagié le texte de *La Quotidienne*. Pour se défendre, Forgues explique que l'histoire n'est pas un plagiat, mais la traduction des « contes d'E. Poe, littérateur américain ». Il fait paraître, le 15 octobre, une étude consacrée à Poe dans la *Revue des Deux Mondes*. Quand *La Presse* prétend rejeter l'explication de Forgues, celui-ci réplique par un procès en diffamation, au cours duquel il ne cesse d'affirmer: « Avez-vous lu Edgar Poe ? Lisez Edgar Poe. » La notoriété de ce procès fait bientôt connaître le nom de Poe à travers Paris, attirant l'attention de nombreux poètes et écrivains. Ainsi, Gérard de Nerval cite Edgar Poe, orthographié « Edgard Poë », dans Les Nuits d'octobre, en 1852 (disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Influence_litt%C3%A9raire_d%27Edgar_Allan_Poe. Acesso em: 28 mar. 2023).

letras brasileiras. Um tradutor nomeado apenas com as suas iniciais, J. S. Publicou no *Correio da Tarde*[5] o conto do "Sr. Valdemar" sob o título "Um acto espantoso ao magnetismo. A verdade do que se passou em caso do Sr. Valdemar", o que sugere que essa tradução possa ter sido originária da tradução de Baudelaire do mesmo ano. Tal tradução também foi republicada no jornal *O Cearense* nas edições 947 e 948 de 12 e 15 de agosto de 1856 e no jornal maranhense *O Observador*, em duas edições, a 513 e a 514, respectivamente datadas de 29 de setembro e 06 de outubro de 1856, 27 anos antes da tradução machadiana de "O corvo".

Dessa forma, constata-se que Poe, pensando especificamente o referido conto, chegou no Brasil não muito depois que na França, algo até esperado, visto que o Brasil do século XIX estava, em boa medida, sob a égide ou ao menos forte influência cultural francesa, conforme se observa inclusive nas publicações de traduções de textos da mídia francesa nos jornais brasileiros e pela vasta fortuna crítica e histórica que atestam esse fato. Um exemplo eloquente desse processo pode ser visto no texto do *Courrier Du Brésil: Politique, Litterature, Revue des Theatres, Sciences et Arts, Industrie, Commerce* (RJ) de 21 de setembro de 1856, no qual se dá notícia da situação literária na França, dando destaque, em tom de apresentação ao leitor brasileiro, justamente a Edgar Allan Poe nos seguintes termos:

> Le public français a donné parfaitement nommées extraordinaires d'Edgar Poë, cet américain dont la vie a été aussi excentrique que ses oeuvres; pour écrire comme il écrit, il faut avoir vécu comme il a vécu. M. Charles Baudelaire a fait un choix parmi les nouvelles et articles que Poë a laissés, mélange inoui d'imagination, de rêverie, de sagacité scientifique, provocation violente à une curio ipoussée jusqu'à la fièvre; avec un pareil auteur, il n'y a pas de milien; on le jette à la première page ou on le dévore jusqu'à la dernière ligne. (*Courrier Du Brésil*,1856, p. 3).

Assim, o artigo supracitado parece ser o primeiro publicado no Brasil que dá notícia literária com algum nível de detalhe ao leitor brasileiro. Assim, o texto do *Courrier* destacou justamente as traduções beaudelareanas de Poe e a entrada do bostoniano no sistema literário francês. Assim, de fato, o ano de 1856 parece demarcar também a entrada definitiva de Poe no debate literário brasileiro.

[5] Há na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil 12 periódicos com essa denominação em vários estados brasileiros. Infelizmente não foi localizada a publicação original do conto de Poe em nenhuma delas, remanescendo, contudo, as republicações dos jornais do Maranhão e Ceará.

Em 18 de abril de 1857, *no jornal Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal* (RJ), um repórter brasileiro correspondente precisamente em Paris, afirma que Poe ainda não havia construído sua reputação no Brasil. Ele até se referiu a Poe como "bêbado e louco que morreu ultimamente". Vale ressaltar que Poe já havia morrido há oito anos e o jornalista ainda ressalta que Poe havia morrido "ultimamente", um uso vocabular inapropriado e demonstra o incipiente conhecimento sobre Poe no Brasil naquele momento.

Na continuidade dessa mesma seção do *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal* (RJ), há menção breve sobre o conto "O Escaravelho de Ouro", em sua habitual seção de primeira capa, "Correspondência de Paris", demonstrando que a circulação das obras de Poe no Brasil estava em ascensão e que se nutria das informações da Cidade da Luzes, algumas delas ainda enviesadas sobre o alcoolismo de Poe em desfavor de sua obra.

Quanto ao ano da morte de Poe, em 1849, nenhuma notícia foi encontrada nos jornais brasileiros disponíveis digitalmente na hemeroteca digital da BNB, principalmente porque o autor simplesmente, ao que tudo indica, pela ausência de registros confiáveis nos muitos e já em pleno funcionamento jornais e revistas literárias nacionais na segunda metade do século XIX, sequer era conhecido entre nós brasileiros. Também ainda não está pacificado na crítica literária brasileira qual foi a primeira informação ou notícia brasileira sobre o bostoniano no país de Machado de Assis.

E por falar em Machado de Assis, no que se refere a poesia edgariana, como já destacado e sobejamente conhecido, traduziu o maior poema de Poe, "O corvo", em 1883, que, e segundo a maioria dos críticos brasileiros, realizou tal tradução a partir da tradução francesa de Baudelaire (1853). Assim, Machado de Assis foi provavelmente um dos primeiros autores brasileiros a ter contato com a poesia de Edgar Allan Poe por meio de Baudelaire, além de ter se servido posteriormente da estética de Poe, entre outras, para compor sua prosa tal qual o precursor do simbolismo francês.

Nota-se também que mesmo Baudelaire, o grande radiador de Poe para o mundo, também tinha acesso fragmentário e um pouco tardio aos textos de Poe (Bandy, 1952), algo que havia ocorrido pela própria canonização literária do bostoniano em seu país. Somente em 1852 Baudelaire publicou na *Revue de Paris* sua primeira edição de *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*. Isso só é dito para entender de forma equilibrada a chegada tardia de Poe também no Brasil. Assim, apenas uma maior divulgação do nome de Poe para a massa de leitores no

centenário da morte do autor foi localizada na imprensa brasileira, e temos como exemplo o texto de Américo de Oliveira Costa publicado no *Diário de Natal* em 16 de outubro de 1949.

Assim, Poe ainda estava sendo bem-vindo à satisfação entre os escritores brasileiros na década de 1870, uma vez que não há notícias exatas de quando Machado de Assis o conheceu e começou a tradução de "O corvo", a única certeza é que ele publicou em 1879 o texto "A nova geração" sobre Baudelaire (dezembro de 1879 no *Jornal Brasileiro*), abrindo a possibilidade de que passara a conhecê-lo nesse período e, por consequência, tenha travado contato com Poe também. De toda sorte, é provável que Machado tenha travado contato com Poe antes de 1879, algo a ser confirmado. Deve-se lembrar que Machado de Assis nasceu dez anos antes da morte de Poe, de modo que ele faz parte da geração de Poe, considerando que este morreu muito jovem.

Annabel Lee **no Brasil**

Cumpre observar de partida que o poema *Annabel Lee* é, seguindo a tradição inglesa ostentada em Keats (1880), Coleridge (1798) e Wilde (1898), uma balada e, que por seu lirismo e musicalidade impecáveis, tem sido acionada há décadas, ou mesmo há séculos, como material poético para inúmeras transposições musicais, conforme se vislumbra em Pollin (1973), Studniarz (2015), Richardson (2004), Booth (1945), Nagy (1977), García Parra (2000), *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, Tearle (2020), Alves (2013), entre muitos outros. Segundo Abrams (1985), a balada é "um poema narrativo que é, ou originalmente era destinado a ser cantado" (Abrams, 1985, p. 12).

Ao fazer o recuo histórico objeto desse ensaio, observa-se que a primeira menção nos jornais brasileiros relacionada ao nome *Annabel Lee* provavelmente foi feita em 11 de junho de 1901 no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, portanto 52 anos após sua publicação já póstuma ao dia final de seu criador. Assim, esse nome, que não é comum no Brasil, já circulava publicamente. Por essa ótica, é possível inferir que o poema de Poe já era minimamente conhecido no Brasil. Ainda remanesce algum mistério em termos documentais sobre que brasileiro, escritor ou crítico literário, teria tido o primeiro acesso à existência de Poe e sua obra, incluindo *Annabel Lee*. Contudo, não foi Machado de Assis, por intermédio de suas leituras de Baudelaire, o primeiro literato brasileiro a tomar conhecimento sobre Poe

como atesta a tradução do conto "Sr. Valdemar" de 1856, que assinou essa tradução apenas por iniciais J. S, como anotado acima.

Contudo, como explora em seu texto, Antonio Candido (1989), o maior crítico literário brasileiro do século XX, houve um grupo de escritores que Candido, no contexto literário do Brasil, chamou dos primeiros baudelairianos. Luís Delfino, Carlos Ferreira, Artur de Oliveira, Regueira Costa, Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Medeiros e Albuquerque, Alberto de Oliveira). Dessa forma, algum desses também pode ter sido o primeiro a travar contato com *Annabel Lee* e com a própria figura literária de Poe.

De toda forma, conforme anota Englekirk (1948), havia dificuldades para se historiar a recepção de Poe no Brasil. Em realidade ainda há alguns desafios importantes nesse sentido, mas à medida que os documentos históricos são digitalizados, percebemos notórios avanços para completar esse painel histórico-literário.

O poema de Poe só foi traduzido pela primeira vez no Brasil em 1939 por Gondin da Fonseca, tradução raramente ou quase nunca citada. Em 1944 Milton Amado fez a segunda tradução brasileira de *Annabel Lee*, que foi incluída na obra publicada pela Editora Globo, com republicações posteriores feitas pela Editora Aguilar.

Englekirk (1948), único crítico importante do período que comenta a tradução de Gondin da Fonseca da poesia de Poe, ainda sob o manto crítico hoje já superado da fidelidade ao texto original, elogiando a tradução de "O corvo" feita por Fonseca, mas não chega a tecer comentários específicos sobre a *Annabel Lee* de Fonseca, que de fato intencionou também manter-se relativamente fiel ao poema original do poeta bostoniano.

Em 19 de abril de 1953 foi publicada no jornal *Diário de Natal*, outra tradução de *Annabel Lee* ("Annabel Lee Portuguêsa"), de Darcy Damasceno.[6] Aqui estão algumas linhas desta "tradução", que na verdade é uma recriação poética inspirada no poema de Poe, sem, no entanto, mencionar o nome Annabel Lee além do que está contido no título:

> A cegueira da beleza
> E que cega o amor, também
> Pela mão levou-a, além,
> Serafim de mais tristeza

[6] Historiador, poeta, tradutor e estudioso da literatura brasileira. Trabalhou trinta anos na Biblioteca Nacional Brasil no setor de Manuscritos, tendo se dedicado a estudos sobre a poesia de Cecília Meireles. Cf. http://www.filologia.org.br/adelto_goncalves/html/LETRAS%20DARCY%20DAMASCENO.htm e em: https://poesiatraduzida.com.br/darcy-apricot/. Acessos em: 30 ago. 2022.

> Que quanta em conchas do mar
> E onde tudo fôra lei
> De amor tanto e tanto amar,
> Lá despojado quedei, (Damasceno, 1953, p. 1).

Para Rollemberg (1963), *Annabel Lee* é "um dos poemas mais melodiosos escritos em qualquer língua" (p. 5). Por ocasião das comemorações do 150º aniversário do nascimento de Poe, em 18 de janeiro de 1959, uma tradução de *Annabel Lee* de Oswaldino Marques foi publicada pela Revista *Leitura*[7]. Essa tradução foi reproduzida em vários outros jornais brasileiros da época. Esta é a última tradução mencionada que não foi adequadamente considerada nos estudos de crítica poética ou tradutória brasileiros, que, "religiosamente", insistem nas qualidades estéticas apenas da versão de Fernando Pessoa. O próprio texto de Marques, que acompanha sua tradução de *Annabel Lee*, tece reflexões comparativas com a versão de Pessoa, sem, no entanto, submeter-se a ela:

> A estampa dada acima da minha versão de *Annabel Lee* não visa a quaisquer propósitos de confronto. Vasada, salvo num ou noutro verso, em redondilha maior, e dentro da atmosfera do romance trovadoresco, testemunha antes de um dos inúmeros pugilatos que tem travado com o Anjo — Anjo da poesia... (Marques, 1959, p. 19).

Marques (1959) foi mais orientado, de acordo com suas próprias considerações, no sentido de buscar equivalência em vez de fidelidade no núcleo de sua tradução de *Annabel Lee*. O único texto que destaca o mérito da tradução de Oswaldino Marques foi publicado no jornal *Diário de Natal de* 30 de maio de 1959, por Welflan de Queiroz. Por exemplo, a excelente tradução de Milton Amado foi inicialmente rejeitada, como observado nas palavras de Sérgio Milliet (1944), poeta, crítico literário que escreveu regularmente para *o jornal O Estado de São Paulo*, que opinou na época, em relação a esta tradução: "perde muito de sua musicalidade e seu mistério" (1944, p. 19). Mais tarde, a versão de Milton Amado foi reconhecida, mas ainda permanece marginal em relação à exaltação de *Annabel Lee* por Fernando Pessoa.

Ainda em relação à tradução de Marques, cabe registrar que ela rivaliza em qualidade com a de Fernando Pessoa em termos de qualidade literárias, considerando o

[7] Poeta e tradutor brasileiro.

universo estético da língua portuguesa. Como soluções poéticas de Marques para traduzir a *Annabel Lee* de Poe são dignas de louvor, a despeito de seu quase total esquecimento no cenário da crítica literária brasileira dos últimos setenta anos.

De fato, Marques conhecia bem a tradução de Pessoa e inclusive manifestou considerações sobre essa tradução no texto de apresentação de sua própria tradução de *Annabel Lee*, reproduzido em 18 de janeiro de 1969 pelo jornal *Correio Braziliense*: "Foi a sensação que também tinha ao ler, pela primeira vez, a tradução de *Annabel Lee*, feita por mesmo a Fernando Pessoa. Fidelidade absoluta ao original, mas alheia ao "idiomatismo rítmico" da nossa língua"". Essa questão do idiomatismo rítmico foi citada com base nas reflexões do linguista brasileiro J. Mattoso Câmara Jr. e está em consonância a poética de Poe que estabeleceu os vínculos da beleza poética com o esmero rítmico do poema.

Nesse sentido, o título de comparação, vejamos a última estrofe das traduções de Pessoa, Fonseca, Marques e Vizioli, considerando que cada uma delas seguiu por uma direção tradutória distinta, e em nosso juízo, todas têm qualidades poéticas, a despeito das opções de transposição das imagens, da métrica, do ritmo e de versificação delas:

Estrofe *Annabel Lee* de Fernando Pessoa

Porque os luares tristonhos só me trazem sonhos
Da linda que eu soube amar;
E as estrelas nos ares só me lembram olhares
Da linda que eu soube amar; E assim 'stou deitado toda a noite ao lado
Do meu anjo, meu anjo, meu sonho e meu fado,
Sem sepulcro ao pé do mar,
Ao pé do murmúrio do mar. (Pessoa, 1925, p. 161-162).

***Annabel Lee* de Gondin da Fonseca**

Pois nunca, — ó bela Annabel Lee! — sem me trazer sonhos de ti,
fulge, de noite, a luz do luar!
Nunca como estrelas, meu amor, despontam no alto, — que o fulgor
não sinta, em mim, do teu olhar!
E toda a noite, enamorado, eu vou dormir aí a teu lado,
ó benquerida! — ó benquerida! — minha noiva e minha vida!
aí nessa campa à beira-mar,
onde ressôa a voz mar! (FONSECA, 1931/1944, p. 131-133)

Estrofe *Annabel Lee* de Oswaldino Marques

Que o luar com a fina tela
Traz em sonho Annabel Lee,

E nas fulgentes estrêlas
Vejo logo os claros olhos
Da formosa Annabel Lee,
Como noites ao lado passo
Da Bem-Amada, da noiva,
Prenda minha, minha vida,
Sepultada junto ao mar,
À sonora orla do mar, (Marques, 1969, p. 2).

Estrofe *Annabel Lee* de Paulo Vizioli

Quando a lua fulgura, sua formosura
Eu revejo a sonhar;
Nos astros do levante, belo e cintilante
Descubro o seu olhar;
E, de noite, me deito, ao lado da querida,
De minha amada, minha noiva e minha vida,
Na tumba junto ao mar...
Não sepulcro que se ergue à beira-mar. (Vizioli, 1974, p. 25).

Em 1931, Gondin da Fonseca publicou um trabalho de poemas traduzidos, *Poemas da Angústia Alheia*[8], que apresentava sua versão de "O Corvo". Em 1944, o mesmo tradutor publicou outra obra com uma circulação de apenas 220 exemplares intitulado *Aere Perenius*, que além do referido poema de Poe, também trouxe sua versão para "The Bells" e *Annabel Lee*. Esse tradutor teve uma importante ressonância em seu tempo, mas hoje ele é, infelizmente, apenas um famoso desconhecido na cena literária brasileira, segundo Vasconcellos (2017). Deve-se notar também que mesmo o estudo de Vasconcellos (2017), que tentou justamente resgatar a importância cultural e literária de Gondin da Fonseca, não mencionou em seu estudo o *livro Aere Perenius* (1944)[9]. Realmente, este livro é raro e foi leiloado em julho de 2022 para venda de uma de suas cópias. Isso significa que a tradução de Fonseca de *Annabel Lee* não teve circulação adequada para avaliação literária de seus méritos, ou até mesmo para ser conhecida adequadamente pela crítica da época e mesmo atual. Gondin da Fonseca conclui sua tradução de *Annabel Lee* oferecendo dados de espaço e tempo dessa tradução: "Casa de Correção, 17 de março de 1939". Tal informação é bem curiosa, pois

[8] Somente na edição de 1956 deste trabalho, publicado pela Livraria São José é que foi incluído o poema "Annabel Lee".
[9] Exemplar deste livro raro foi leiloado em 26 de julho de 2022. A capa da obra esteve disponível em: https://www.ernanileiloeiro.com.br/peca.asp?ID=124947&ctd=277&tot=&tipo=&artista=. Acesso: 30 ago. 2022.

se trata de uma famosa prisão localizada no Rio de Janeiro, o que sugere que Gondin da Fonseca trabalhava lá ou lá estava detido. Além disso, essa informação parece confirmar que a tradução de *Annabel Lee* feita por Gondin da Fonseca é a primeira versão brasileira desse poema.

No *Correio da Manhã* de 12 de março de 1944, p. 31 há um anúncio de um comerciante de livros sobre a venda da obra de Gondin da Fonseca contendo tradução de *Annabel Lee*. Em 1948, conforme anúncio publicado no *Correio da Manhã*, 22 de agosto de 1948, p. 23, foi realizado um recital poético de Berta Singerman (1948), no qual foi incluído no repertório o poema *Annabel Lee*.

Sobre o espetáculo do ORIGINAL BALLET BRASILEIRO, Bricio de Abreu no texto "Spot-Light teatral. Luz para cima: Marlene Adamo", destaca:

> *Annabel Lee* adaptação brasileira do poema de Poe, que contorna com a participação de um côro, com um barítono em solo, cenários de Mário Conde, além de música de Walter Schultz Portoalegre especialmente compor para o ORIGINAL BALLET BRASILEIRO, executado pela sinfônica, e dos efeitos especiais de iluminação (*Diário da Noite*, 16 de dezembro de 1955).

Na *Revista Manchete*, de 17 de julho de 1954, foi publicada a reportagem "Dança e Ballet Ritos Universais de Arte: "O Grande Balé du Marquês de Cuevas" de acabar realizar uma temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Edgard Allan Poe inspirou um George *Annabel Lee*. Skibine e Marjorie Tallchief, num dos momentos mais expressivos da música-poema". Nessa publicação há também fotografias dos bailarinos (1954, p. 34-35).

A famosa bailarina e coreógrafa Marlene Adamo, do Original Ballet Brasileiro, atuou no Theatro Municipal do Rio em Ballet de 1955 que adaptou o poema *Annabel Lee*. A crítica contida na mesma matéria do jornal *Diário da Noite* teceu muitos elogios à atuação de Adamo e à direção do Ballet, além do êxito da execução musical da Orquestra do Theatro Municipal do Rio, o que provavelmente a musicalidade intrínseca do poema *Annabel Lee* colaborou diretamente para isso. Já em relação ao Ballet de Cueva, Magdala da Gama Oliveira, na edição da *Revista Manchete* de 03 de julho de 1954, também elogiou a coreografia do poema de Poe feita pelo Balé do Marquês de Cueva:

> Há virtudes superiores nos balés *Annabel Lee* (Coreografia de Skibine), baseado num poema de Edgar Allan Poe [...]" e ainda acrescenta: "Com

> Annabel Lee" e "Piège de Lumière". admirou-se a melhor arte de Marjorie Tallchief, Rosella Hightower e Skibine. Houve a colaboração vocal de Hélio Paiva, não de acordo com a atmosfera da dança (Annabel Lee). Muito canto, pouca interpretação. Muita voz, pouca emotividade" (1954, p. 58).

Veja-se que a declamação do poema durante o balé realizado por Hélio Paiva não foi muito bem recebida por Oliveira. Outra curiosidade acerca do poema *Annabel Lee* no Brasil diz respeito a uma crônica de 27 de janeiro de 1958, da Revista *Manchete*, que compõe a coluna chamada "O leitor em Manchete", traz negando a publicação de uma desconhecida tradução do poema de Poe:

> Leitor que se assina de forma ilegível, diz morar "em qualquer lugar de Minas" e pede resposta para "Cronista do Interior", envia-nos dois trabalhos para publicação: *Annabel Lee* e "A morte da infância". Não podemos atender-lhe ao desejo porque não aceitamos colaboração que não temos solicitado e porque nosso quadro de cronistas está completo. Mas, não embora no caiba o papel de juiz literário, queremos dizer a êsse leitor que ele tem qualidades, devendo persistir no gênero. Com o tempo, sabe o que, nos seus escritos, são qualidades também, mas negativas (1958, p. 4).

Em 6 de outubro de 1963, Holdemar Menezes publicou no jornal *O Estado de Florianópolis* um poema intitulado "Edgard Allan Poe", em homenagem ao poeta, tendo em vista que no dia seguinte seria o aniversário de morte de Poe. Esse poema introduz como seus primeiros versos essa lembrança. Nesse poema de Menezes, que estabelece intertextos com outros personagens históricos: Kennedy, Kruchev, João Goulart (esta última era o Presidente do Brasil à época e que seria deposto pela ditadura militar brasileira no ano seguinte), destaca-se exatamente *Annabel Lee*:

> Morreu o eterno enamorado de Annabel Lee,
> [...]
> Entretanto, o Poeta atravessou mais de um século
> Transmitindo a solidão do homem,
> Que continuar mais solitário e com o trabalho,
> Um procurador de amadas eus,
> Tôdas mortas como a bela Annabel Lee, (Menezes, 1963).

De fato, *Annabel Lee* foi um direto intertexto do poema de Holdemar, visto que inclusive ele cita textualmente versos de uma de suas traduções brasileiras:

> Em seu sepulcro junto ao mar,
> Em sua tumba junto ao rumoroso mar. (Menezes, 1963).

Além dessas traduções, a versão de Fernando Pessoa também foi aproveitada por décadas, e já foi reproduzida várias vezes nos jornais brasileiros, além de ter sido incluída em inúmeras antologias e edições da poesia completa de Pessoa. Ainda sobre a tradução de Pessoa, o linguístico brasileiro Marcos Bagno em matéria de suplemento literário do caderno cultural do *jornal O Estado de São Paulo*, lembra com maestria a defesa poética de Pessoa, para quem o tradutor poético deve salvaguardar em seu escritório o ritmo e a emoção do poema fonte (Bagno, 1990, p. 10).

Assim, nota-se que Pessoa não era defensor da fidelidade translacional, até porque isso desfiguraria muito sua própria caneta e maestria poética. Assim, a defesa por uma ou outra tradução de textos poéticos sob o pálio da fidelidade em relação ao texto inicial está cada vez mais sendo questionada por estudos de tradução contemporânea. E isso parece muito relevante para nós na medida em que a escolha de tais critérios para eleger um paradigma de tradução pode, como é o caso das traduções de *Annabel Lee* em português brasileiro, esvaziar ou desconsiderar outras traduções baseadas em outros ângulos estéticos dependendo da teoria ou prática de tradução levada em consideração pelo tradutor. Uma das soluções que me parece bastante promissora para a crítica literária de poemas traduzidos, seria, no momento da análise poética, esquecer brevemente o poema fonte e focar especificamente no poema de chegada, observando neste último *suas qualidades literárias em si, somente depois disso* para avaliá-lo comparativamente com o poema original, e ainda sem o viés da fidelidade.

É nesse horizonte que, entre outros, merecem uma consideração mais analítica, as versões de *Annabel Lee* produzidas por Gondin da Fonseca, Milton Amado, Oswaldino Marques, Darcy Damasceno, Paulo Vizioli, e mais recentemente, a versão de Marcia Heloísa. Destes, apenas Milton Amado teve, até agora, alguma ressonância e recepção crítica mais ampliada, provavelmente porque Milton Amado, em parceria com Oscar Mendes, foi o primeiro a traduzir as Obras Completas (pelo menos o que se pensava estar completo) de Poe em português brasileiro. Mais recentemente, as seguintes traduções de *Annabel Lee* apareceram em livros e no ciberespaço (*especificamente em blogs*): Leonardo de Magalhães, 2009, Eduardo Capistrano, 2015, Alnechan, 2020, Marcia Heloisa, 2018. (Livro).

Outra importante inserção cultural de *Annabel Lee* no Brasil foi a transposição desse texto poético para a coreografia do balé. Em 18, 20 e 23 de junho de 1954 e 3 de junho

de 1960 (remanesce ambiguidade e dúvidas sobre essa data final), ele também se apresentou com este poema, um espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, palco cultural dos mais ilustres e elitizados da então capital do Brasil. Esses espetáculos foram realizados pelo Balé Internacional do Marquês de Cuevas com música de B. Schiffmann. Esta apresentação, que começou sua temporada na França e chegou ao Brasil antes mesmo de estrear nos Estados Unidos, deixa bem demarcada a importância musical, interartística e multicultural de *Annabel Lee*. Assim, na segunda metade do século XX, esse poema já era plenamente conhecido e adorado no Brasil.

Em relação a este show, vale a pena resgatar as seguintes críticas de Ayres de Andrade:

> A primeira novidade da noite foi o balé *Annabel Lee* e coreografia de George Skibine, baseado em um poema de Edgar Poe, com música de Byron Schiffman, cenário e trajetórias de André Delfau. A essência macabra do poema é identificada no palco através de uma criação coreográfica que deve mímica, quanto à dança. No entanto, pode-se dizer que a obra não pode ser estruturada por conta própria. O autor não chega ao que tem sido feito no gênero. *Annabel Lee* são aquelas obras que vivem com base na artista. Marjorie Tallchieff e George Skibine se valorizaram através de uma rica interpretação da vida interior, expressando com angústia a angústia em que os personagens lutam e a morbidade que exala da ação dramática, enquanto o texto do poema é recitado (intérprete: Hélio Paiva) na forma de uma declamação musical, toda a cena que se passa em uma tela cujo efeito visual compete muito para revigorar a atmosfera fantasmagórica da pintura. (Andrade, 1954 *apud* FTM, minha tradução).

Curioso notar na crítica de Andrade (1954) (Cf. no anexo o Programa de apresentação coreográfica de *Annabel Lee* do Balé Internacional do Marquês de Cuevas em 18 de junho de 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro) que o poema foi declamado durante o balé, porém não foi possível resgatar se tal declamação tivesse sido feita com o texto original em inglês ou se alguma tradução em português tivesse sido usada e qual fosse usada (Cf. no anexo o Registro fotográfico do acervo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro pelos dançarinos Marjorie Tallchief e George Skibine — Annabel Lee coreografia do Balé Internacional do Marquês de Cuevas em 18 de junho de 1954).

As performances das coreografias do Balé do Marquês de Cuevas obtiveram críticas diferentes na época, algumas positivas, outras nem tanto. No entanto, houve um ponto que merecia destaque e elogios em diferentes textos jornalísticos: *Annabel Lee*.

Outras curiosidades acerca desse poema de Poe no Brasil: há uma editora chamada Annabel Lee, além de uma escritora pouco conhecida. José Batista publicou em 1967 um texto literário no *Jornal do Commercio* que traz intertexto com a *Annabel Lee* de Poe. Era em 1983 até mesmo uma empresa de confecções de roupas com o nome do poema de Poe, que se localizava na Rua Visconde de Pirajá, 303, sala 1206 em Ipanema no Rio de Janeiro. Em 1987, Joel Silveira, publicou um pequeno texto intitulado "Iguais" que também traz intertexto com *Annabel Lee*.

Assim, como se observa é possível analisar a presença desse poema edgariano em diferentes domínios artísticos e contextos socioculturais desde o século XIX no Brasil.

Considerações finais

A chegada de Poe ao Brasil foi tardia, porém não demorou muito para que fosse reconhecido o seu valor literário pela maioria dos críticos nacionais. A primeira tradução brasileira de *Annabel Lee*, parece ter sido realizada por Gondin da Fonseca em 1939, possibilidade ainda digna de considerações adicionais ou documentais ainda indisponíveis, embora seja uma possibilidade bem plausível. Ademais, há outras importantes traduções brasileiras de *Annabel Lee* que ainda não haviam sido atenta e merecidamente examinadas, especialmente as de Oswaldino Marques, Darcy Damasceno e Paulo Vizioli. Espera-se que essas e as novas traduções brasileiras de *Annabel Lee* tenham mais espaço na nossa crítica poética, pois seria uma forma de dar mais relevo a esses tradutores, todos poetas e escritores que merecem mais reconhecimento nacional por suas contribuições literárias e tradutórias. Aumentar a visibilidade desses textos por intermédio deste ensaio parece ser um bom (re)começo crítico sobre a incursão e importância estética e interartística do poema *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe nas letras brasileiras.

Referências

ABRAMS, M. H. **A Glossary of Literary Terms**. 5. ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985. p. 12.

ALVES, Francisco Francimar de Sousa. Fernando Pessoa e a musicalidade refletida na tradução de Annabel Lee. **Tradterm**, São Paulo, v. 22, p. 107–122, 2013. DOI: 10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2013.69121. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/69121. Acesso em: 10 maio. 2025.

ANNABELLEEPOEM.COM. In-Depth Annabel Lee Analysis: Themes, Symbolism, and Literary Devices. Disponível em: https://annabelleepoem.com/in-depth-annabel-lee-analysis-themes-symbolism-and-literary-devices/. Acesso em: 19 abr. 2025.

ANÚNCIO PUBLICITÁRIO DAS CONFECÇÕES ANNABEL LEE. *In:* Jornal do Commercio, 2º Caderno, 30 de março de 1983, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_17/27227. Acesso em: 09 set. 2022.

ASSIS, Machado de. Uma nova geração. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, tomo II, p. 373-413, dez. 1879.

BAGNO, M. Poesia, Paráfrase & Tradução Poética. **O Estado de São Paulo**, Ano VII, Número 530, 29 de setembro de 1990, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=098116&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br . Acesso em: 01 set. 2022.

BANDY, William T. Nova Luz em Baudelaire e Poe. **Yale French Studies**, vol. 10, 1952, p. 65-69.

BATTISTA, J. Indícios de Poema. *In:* **Jornal do Commercio**, 17 de setembro de 1967, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/47511. Acesso em: 09 set. 2022.

BOOTH, Bradford A. The Identity of Annabel Lee. **College English**, v. 7, n. 1, p. 17–19, 1945.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. *In:* **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38.

COLERIDGE, Samuel Taylor. The Rime of the Ancient Mariner. *In:* COLERIDGE, S. T.; WORDSWORTH, William. **Lyrical Ballads**. London: J. & A. Arch, 1798.

CORREIO DA MANHÃ, 12 de março de 1944, p. 31. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/0/089842_05202209051458014638 8bfsj3t23cxuvpni04333hf/I0019793-001-002920-002035-006669-004648.JPG. Acesso em: 30 ago. 2022.

CORREIO DA MANHÃ, 22 de agosto de 1948, p. 23. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/0/089842_05202209051502548484kwz48kqyojod7cwi1q0mw80/I0043014-001-002920-002059-006885-004855.JPG. Acesso em: 05 set. 2022.

CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLÍTICO, UNIVERSAL (RJ), Seção Correspondência de Paris, Edição 105, 18 de abril de 1857, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/217280/13180. Acesso em: 12 ago. 2022.

COSTA. Américo de Oliveira, 70. No centenário da morte de Edgar Allan Poe. **Diário de Natal**, 16 de outubro de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=028711_01&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 12 ago. 2022.

DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na Literatura Brasileira. **Fragmentos**, número 17, p. 7-14. Florianópolis/ jul - dez/ 1999. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6370/5927. Acesso em: 21 jul. 2022.

DIÁRIO DA NOITE, 16 de dezembro de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=221961_03&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 05 set. 2022.

DIÁRIO DE NATAL, 16 de outubro de 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=028711_01&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 12 ago. 2022.

DIÁRIO DE NATAL, 19 de abril de 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/. Acesso em: 9 de setembro de 2022.

DIÁRIO DE NATAL, 30 de maio de 1959, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/. Acesso em: 09 set. 2022.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS/RJ, 15 de maio de 1960, p. 4. ["Annabel Lee" em espetáculo de balé apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960 novamente pelo Balé Internacional do Marquês de Cuevas]. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 26 de ago, 2022.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 29 de janeiro de 1853, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=094170_01&pesq=%22Edgar%20Poe%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 12 ago. 2022.

EDGAR ALLAN POE BY MATEO CORREA. **Musical Adaptations**. Disponível em: https://edgarallanpoebymateocorrea.weebly.com/musical-adaptations.html. Acesso em: 13 maio 2025.

EDGAR ALLAN POE SOCIETY OF BALTIMORE. **Annabel Lee.** Disponível em: https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom1p108.htm. Acesso em: 16 abr. 2025.

ENCYCLOPEDIA.COM. **Annabel Lee**. Disponível em: https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/annabel-lee. Acesso em: 13 maio 2025.

ENGLEKIRK, John E. A literatura norteamericana no Brasil (I). **Revista Iberoamericana**, [S.l.], p. 277-291, outubro de 1948. ISSN 2154-4794. Disponível em: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1319. Acesso em: 12 ago. 2022. doi: https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1948.1319.

ENGLISH STUDIES. **Annabel Lee by Edgar Allan Poe**. Disponível em: https://english-studies.net/annabel-lee-by-edgar-allan-poe/. Acesso em: 16 abr. 2025.

FONSECA, M. J. G. **Poemas da Angústia Alheia**. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1931.

FORGUES, P-E. D-. Études sur le Roman Anglais et Américain. Les Contes D'Edgar A. Poe. [Le Scarabée d'Or - Le Chat Noir - La Révélation magnétique - Une Descente au Maelstrom - Monos et Una - Eïros et Charmion - Le Mystère de Mary Rogers - La Lettre volée - L'Homme des Foules, etc. *In:* **Revue des deux mondes**, octobre 1846, p. 341-366. Disponível em: https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-contes-dedgar-poe/. Acesso em: 10 mar. 2023.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL - Álbum de Recortes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, contendo informações sobre a Temporada Oficial de Balés de 1954, p. 8; p. 10. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/051109_1537901307.pdf. Acesso em: 05 set. 2022.

GARCÍA PARRA, Ma Luz. Poe: The Concept of Poetry and Poetic Practice with Reference to the Relationship between The Poetic Principle and Annabel Lee. **Revista Alicantina de Estudios Ingleses**, n. 13, p. 53–65, 2000.

KEATS, John. La Belle Dame sans Merci. *In:* WARD, Thomas Humphry (Ed.). **The English Poets**. London: Macmillan, 1880.

Littérature. Correspondance littéraire du Courrier du Brésil [Paris, 7 août 1856]. **Courrier du Brésil: Politique, Litterature Revue des Theatres, Sciences et Arts, Industrie, Commerce** (RJ), Edição 38, 21 de setembro de 1856, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/709719/441. Acesso em: 09 mar. 2023.

M. "Ser ou Parecer". *In:* **A Illustração Luso-Brasileira** (Lisboa, POR). Edição 29, 21 de setembro de 1856, p. 229. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/890022/232. Acesso em: 09 mar. 2023.

MENEZES, H. "Edgard Allan Poe". *In:* **O Estado de Florianópolis**, 6 de outubro de 1963. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/cache/0/884120202209061127245911870zng1k9ruugzfp2f2x6o43zd/I0091148-001-002616-002045-003248-002539.JPG. Acesso em: 06 set. 2022.

MILLIET, S. Traduções. *In:* **Vamos Ler!,** Rio, 5-10, 1944, p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=183245&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 09 ago. 2022.

MONTEGUT, É. Les États-Unis en 1852 - Caractères et tendances de la Société américaine d'aprés les plus récens voyageurs anglais [Moeurs de la société américanaine, p. 348-354. *In:* **Revue des deux mondes**: recueil de la politique, de l'administration et des moeurs. 1852-07, p. 322-354. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86924j. Acesso em: 09 mar. 2023.

NAGY, Deborah K. Annabel Lee: Poe's Ballad. **RE:AL: The Journal of Liberal Arts,** v. 3, n. 2, p. 29–34, 1977.

OLIVEIRA, M. G. *In:* **Revista Manchete**, 3 de julho de 1954.

POE, Edgar Allan. Um acto espantoso ao magnetismo. "A verdade do que se passou em caso do Sr. Valdemar". Tradução J. S. *In:* **O Observador** (MA), edição 513, 06 de outubro de 1856, p. 2-3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/232378/2116. Acesso em: 09 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. "Alone/ Sonnet To Science / Israfel / To Helen / Annabel Lee", Poetas Norte-Americanos (Antologia Bilíngue). Tradução e edição Paulo Vizioli. Rio de Janeiro: Lidador, 1974/1976. p. 22-25. (Cf. Referências de DAGHLIAN, 1999. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6371/5935. Acesso em: 30 ago. 2022).

POE, Edgar Allan. Annabel Lee, em: HELOISA, M. **Edgar Allan Poe** - Vol. 2: O darksider original mais vivo do que nunca. Capa dura – Edição de colecionador, 2018.

POE, Edgar Allan. Annabel Le*e*. ["Annabel Lee Portuguêsa"]. Tradução Darcy Damasceno. *In:* **Diário de Natal***,* 19 de abril de 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=028711_01&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 12 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. "Os poemas finaes de Edgar Poe (Traducção de Fernando Pessoa, rhythmicamente conforme com o original)". Trad. Fernando Pessoa. Em: **Atena. Revista de Arte.** Vol. I. outubro de 1924 a fevereiro de 1925. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. [diretores Fernando Pessoa e Ruy Vaz], p. 161-162. Disponível em: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28/2/0-28_master/0-28_PDF/0-28_0006_232-276_t24-C-R0072.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. *In:* FONSECA, M. J. G. **Aere Perennius**. Traduções em verso, confrontadas com os textos originais. Rio de Janeiro: João Borsoi, 1944, p. 130-133.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. *In:* POE, Edgar. **Ficção Completa:** poesias & ensaios. Organização, tradução e anotações Oscar Mendes (prosa e ensaios) e Milton Amado (poesias), três volumes, Porto Alegre: Globo, 1944.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. *In:* **Poemas famosos da língua inglesa.** Antologia bilíngue. Seleção, tradução e notas Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. (Cf. Referências de DAGHLIAN, 1999. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6371/5935. Acesso em: 30 ago. 2022).

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Tradução Oswaldino Marques. *In:* **Revista Leitura**, Ano XVII, Nº 19, janeiro de 1959, p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=115509&pesq=%22Edgar%20Poe%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 15 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Tradução Oswaldino Marques. *In:* **Jornal do Commercio**, 18 de janeiro de 1959, 3º caderno, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=364568_14&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 15 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Tradução Oswaldino Marques. *In:* **Diário de Notícias**, 6 de março de 1943, Caderno Letras e Artes, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=093718_02&PagFis=16624&Pesq=%22Annabel%20Lee%22. Acesso em: 12 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Tradução Oswaldino Marques. *In:* **O Jornal.** Revista do Jornal, Ano XXVI, Nº 7.417, 2 de julho de 1944, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=110523_04&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 15 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Tradução Oswaldino Marques. *In:* **Diário de Pernambuco**, 2ª seção, 9 de julho de 1944, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=029033_12&pesq=%22Annabel%20Lee%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br. Acesso em: 15 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Tradução Oswaldino Marques. *In:* **Correio Braziliense**, Caderno Cultural, 18 de janeiro de 1969, segunda página. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/38953. Acesso em: 15 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. **Annabel Lee**. Tradução Alnechan, 2020. Disponível em: https://www.spiritfanfiction.com/historia/annabel-lee-19546013/capitulo1. Acesso em: 26 de ago. 2022.

POE, Edgar Allan. **Annabel Lee**. Tradução Eduardo Capistrano, 2015. Disponível em: http://edcapistrano.blogspot.com/2015/11/annabel-lee.html?m=1. Acesso em: 26 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. **Annabel Lee**. Tradução Leonardo de Magalhães, 2009. Disponível em: http://leoleituraescrita.blogspot.com/2009/05/annabel-lee-edgar-allan-poe.html?m=1. Acesso em: 26 ago. 2022.

POE, Edgar Allan. "O Corvo / Eldorado / Annabel Lee". Tradução Gondin da Fonseca. Em **Poemas da Angústia Alheia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956. (Cf. Referências de DAGHLIAN, 1999. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6371/5935. Acesso em: 30 ago. 2022).

POE, Edgar Allan. "O Corvo". Tradução Anônima. [texto atribuído à portuguesa Mécia Mouzinho de Albuquerque]. *In:* **Correio da Tarde**: Folha diária (MA), Edição 92, 26 de março de 1910, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/388459/366. Acesso em: 09 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. "Um acto espantoso ao magnetismo. A verdade do que se passou em caso do Sr. Valdemar". *In:* **O Cearense** (CE), edição 947, 12 de agosto de 1856, p. 3-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/232378/2116. Acesso em: 09 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. "Um acto espantoso ao magnetismo. A verdade do que se passou em caso do Sr. Valdemar". *In:* **O Cearense** (CE), edição 948, 12 de agosto de 1856, p. 3-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/709506/3781. Acesso em: 09 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. "Um acto espantoso ao magnetismo. A verdade do que se passou em caso do Sr. Valdemar". Tradução J. S. *In:* **O Observador** (MA), edição 513, 29 de setembro de 1856, p. 2-5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/232378/2112. Acesso em: 09 mar. 2023.

POE, Edgar Allan. **Ficção Completa:** poesias & ensaios. Organização, tradução e anotações Oscar Mendes (prosa e ensaios) e Milton Amado (poesias); ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz]. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965; 1986.

POEM ANALYSIS. **Annabel Lee by Edgar Allan Poe**. Disponível em: https://poemanalysis.com/edgar-allan-poe/annabel-lee/. Acesso em: 16 abr. 2025.

POLLIN, Burton R. **Poe and Music: A Bibliographical Study.** New York: Da Capo Press, 1973.

REGO, J. L. "Sobre Edgar Poe". *In:* **Diário de Natal**, 22 de fevereiro de 1949, p. 2.
REVISTA Brasileira, 1º ano, terceiro tomo, jan.-mar. 1880. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=139955&pasta=ano%20188&pesq=. Acesso em: 28 ago. 2022.

REVISTA MANCHETE, 27 de janeiro de 1958, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/. Acesso em: 09 set. 2022.

REVISTA MANCHETE, de 17 de julho de 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/. Acesso em: 09 de setembro de 2022.

RICHARDSON, Mark. Who Killed Annabel Lee? Writing about Literature in the Composition Classroom. **College English**, v. 66, n. 3, p. 283–300, 2004.

ROLLEMBERG, M. O Sonâmbulo de Baltimore. *In:* **Jornal do Commercio**, 30 de junho de 1963, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/23068. Acesso em: 09 set. 2022.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. Cantos Ocidentais (1880), a poesia machadiana na Revista Brasileira. **Machado de Assis em Linha** [online]. 2015, v. 8, n. 15, p. 100-119. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1983-682120158157. Acesso em: 25 ago. 2022.

SECONDHANDSONGS. **Song**: Annabel Lee written by Don Dilworth. Disponível em: https://secondhandsongs.com/work/8698/all. Acesso em: 19 abr. 2025.

SILVEIRA, J. "Iguais". *In:* Revista Nacional - RN, Nº 448, Ano IX, **Jornal do Commercio**, 5 de julho de 1987, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_17/69246. Acesso em: 09 set. 2022.

SPARKNOTES. **Annabel Lee**: Historical & Literary Context. Disponível em: https://www.sparknotes.com/poetry/annabel-lee/critical-context/. Acesso em: 13 maio 2025.

STEVIE NICKS INFO. **Annabel Lee**. Disponível em: https://stevienicks.info/music/stevie-nicks-in-your-dreams-2011/annabel-lee/. Acesso em: 16 abr. 2025.

STUDNIARZ, Sławomir. Sonority and Semantics in Annabel Lee. **The Edgar Allan Poe Review**, v. 16, n. 1, p. 107–125, 2015. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.5325/edgallpoerev.16.1.0107. Acesso em: 13 maio 2025.

STUDYING HQ. **Annabel Lee Analysis By Edgar Allan Poe**. Disponível em: https://studyinghq.com/literature/annabel-lee-analysis-by-edgar-allan-poe/. Acesso em: 19 abr. 2025.

TEARLE, Oliver. A Short Analysis of Edgar Allan Poe's 'Annabel Lee'. **Interesting Literature**, 2020. Disponível em: https://interestingliterature.com/2020/05/edgar-allan-poe-annabel-lee-analysis/. Acesso em: 13 maio 2025.

TV TROPES. **DerivativeWorks/ Annabel Lee**. Disponível em: https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/DerivativeWorks/AnnabelLee. Acesso em: 13 maio 2025.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. Bom dia Gondin da Fonseca. REBELA - **Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos**. v. 7 n. 3, 2017. Disponível em:

https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/rebela/article/view/3943/2965. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

WILDE, Oscar. **The Ballad of Reading Gaol.** London: Leonard Smithers, 1898.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Tales of Mystery and Imagination: Edgar Allan Poe no rock progressivo de Alan Parsons

Raquel Ribeiro[1]

Gutemberg Junior[2]

Resumo: Ao pesquisar a relação entre obras de Edgar Allan Poe e adaptação, é provável que as primeiras ocorrências que apareçam seja as adaptações para o cinema e/ou a televisão. No entanto, o autor também alcançou influências na música, mais especificamente no *Rock* (Araújo, 2025). O presente artigo tem como objetivo analisar as faixas *The Cask of Amontillado* e *The Fall of the House of Usher* do álbum *Tales of Mystery and Imagination* da banda britânica The Alan Parsons Project em comparação com os contos homônimos das quais foram adaptadas, de autoria do poeta e contista Edgar Allan Poe. Hutcheon (2013) aborda que o processo de adaptar, não só o seu produto final, faz parte do estudo do fenômeno. Portanto, investiga-se o caminho criativo do produtor Alan Parsons através de influências da música dos séculos XVI, XVIII e XX para a adaptação das obras de Poe, considerando o capital cultural do autor estadunidense na literatura e cultura. Apresentamos observações sobre os contos mencionados, suas características narrativas (DiSanza, 2014; Gray, 2012; Souza, 2020; Spitzer, 2001) e, posteriormente, como o produto da adaptação de Parsons se relaciona com o texto de Poe ao construir narrativas lineares, mas em formato musical de diferentes maneiras.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; The Alan Parsons Project*; Tales of Mystery and Imagination;* música; adaptação.

Abstract: *While researching the relationship between Edgar Allan Poe's work and adaptation, the first occurrences that likely appear are adaptations to film and/or television. However, the author also had an influence on music, more specifically on Rock (Araújo, 2025). The aim of this article is to analyze the tracks The Cask of Amontillado and The Fall of the House of Usher from the album Tales of Mystery and Imagination by British band The Alan Parsons Project comparing them to the homonymous short stories from which they were adapted, written by Edgar Allan Poe. Hutcheon (2013) argues that the adaptation process, not just its final product, is part of the study of a phenomenon. Therefore, we investigate the producer Alan Parsons' creative path through influences from 16th, 18th, and 20th-century music in adapting Poe's works, considering the American author's capital in literature and culture. We present observations on the aforementioned short stories, their narrative characteristics (DiSanza, 2014; Gray, 2012; Souza, 2020; Spitzer, 2001) and, subsequently, how the product of Parsons' adaptation relate to Poe's text in building a linear narrative but in musical form in different ways.*

Keywords: Edgar Allan Poe*;* The Alan Parsons Project*; Tales of Mystery and Imagination; music; adaptation.*

[1] Doutora em Letras (2022) com concentração em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Linguística Aplicada (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará. Possui graduação em Letras Inglês - Licenciatura (2009) pela mesma instituição. Professora Assistente da UECE/FECLI no Curso de Letras - Inglês, área de Literatura de Língua Inglesa (2023 - atual).

[2] Possui Graduação em Filosofia - Bacharelado pela Universidade Estadual do Ceará. Atualmente cursa o Bachrelado em Composição Musical pela Universidade Estadual do Ceará, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, processos criativos e música eletroacústica.

Edgar Allan Poe

O contista e poeta Edgar Allan Poe (1809-1849) é um dos nomes mais reconhecidos na literatura estadunidense se considerarmos sua contribuição para o gênero de narrativa curta, o conto, seja no teor gótico de seus títulos mais emblemáticos como, *The Fall of the House of Usher, The Black Cat, The Tell-Tale Heart, The Masque of the Red Death*[3] entre outros; ou ainda na sua inegável influência sobre as populares histórias de detetive, sendo o autor considerado o inventor do gênero, com o seu conto *The Murders of the Rue Morgue* com o detetive C. Auguste Dupin, um precursor de detetives célebres da ficção, como Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie. No entendimento de Clarke (1993), Poe é tanto uma figura do romantismo americano como de influência do modernismo e pós-modernismo por ter produzido tantos contos do horror gótico como por ter antecipado aspectos de ficção científica e de *thrillers* criminais.

Enquanto vivo, a popularidade de Poe se deveu principalmente ao sucesso do poema *O Corvo* (1844), influenciando poetas europeus, principalmente os franceses, como Baudelaire, Mallarmé e Valéry (Alves, 2015). Assim como nesse poema, outras obras do autor trazem a ideia sombria de mulheres associadas à morte, um tema que achava sedutor. Além desses temas, sua obra como um todo trata da relação estética entre a morte e a beleza, perda e aflição, loucura e perversidade, etc. (Gray, 2012). A maioria dos contos de Poe foram publicados em revistas e periódicos da sua época, mas publicou algumas coletâneas, sendo a mais notável *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839). *Tales of Mystery and Imagination* é um título popular de coletâneas organizadas postumamente por diversas editoras que podem variar de conteúdo de acordo com a edição ou publicação. Para esse artigo é considerada a edição em língua inglesa organizada e introduzida por Clarke (1993); mas será apresentada em nota de rodapé a tradução correspondente em língua portuguesa, particularmente da edição *Histórias Extraordinárias*, com seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes (2017).

Nos últimos anos de sua vida, apesar dos problemas financeiros e da morte precoce da esposa Virginia, Poe permaneceu um autor prolífico, publicando ensaios filosóficos

[1.] 3Em português: *A queda da casa de Usher*, *O gato preto*, *O coração delator*, *A máscara da morte rubra*.

e teoria crítica sobre sua própria obra, como no famoso ensaio *The Philosophy of Composition*. Apesar de ter morrido pobre, sem credibilidade e em circunstâncias que até hoje não foram totalmente esclarecidas, sua fama póstuma cresceu de maneira que ainda hoje o autor é apontado como uma das figuras literárias mais importantes para o gênero do conto e da estética da poética gótica (Gray, 2012).

A popularidade de Edgar Allan Poe, ironicamente, caminha ao lado das críticas de autores como Otto Maria Carpeaux, Harold Bloom e T. S. Eliot (Elmer, 1995). Nas palavras de Carpeaux (2008, p. 1478), por exemplo, Poe é um "charlatão gênio" e um "poeta americano de segunda ordem". Para Bloom (2008, p. XI), o seu verso é "indefensável" e não chamaria de poesia. Apesar disso, tais críticos não negam sua importância na história da literatura estadunidense e sua posterior influência em diferentes expressões da literatura ocidental.

Nesse sentido, Elmer (1995) argumenta que tanto Bloom quanto Eliot tentam explicar o porquê da permanência de Poe como uma figura cultural relevante, já que o consideram mais um autor de entretenimento do que um artista, ou seja, mais pertencente a uma "cultura de massa" do que à "alta literatura". De acordo com Elmer, essa diferença é irrelevante, mesmo que Poe seja definitivamente um autor de cultura de massa, sua importância no contexto literário ocidental não seria diferente da de Eliot, considerado o nome mais importante da poesia modernista em língua inglesa.

Independente do tipo de importância que o autor estadunidense apresenta, seja pela sua qualidade literária ou pelo poder que suas histórias têm em atrair uma grande audiência, a popularidade da obra de Edgar Allan Poe ultrapassa o contexto literário. Gerbase (2009) afirma que Poe é um dos autores cuja obra é mais adaptada para o cinema, com uma produção intensa durante o século XX:

> Há 195 filmes baseados ou inspirados na obra de Poe. O primeiro é "Sherlock Holmes in "The great murder mystery", de 1908, baseado em "Os crimes da Rua Morgue", o que já demonstra as estranhas hibridações que os roteiristas costumam fazer. O mais recente era "The light house", curta metragem baseado em um conto de Poe, ainda em produção. "A queda da casa de Usher" teve 16 adaptações, algumas delas disponíveis na Internet. "O corvo" teve 12 adaptações. "Os crimes da rua Morgue" teve 8 adaptações (Gerbase, 2009, p. 22).

Gerbase apresenta dados do site IMDb[4] que, atualmente, contabiliza 488 produções finalizadas, entre longas, curtas-metragem, produções para TV, *streamings*, vídeos musicais, etc., em que Poe é citado como escritor, ou teve roteiro baseado em alguma obra sua. O site ainda informa que há 26 produções a serem lançadas. Para Gerbase (2009), os contos de Poe, cheios de linguagem simbólica e de uma estética singular, aliados à força de um clímax narrativo, são atrativos para o audiovisual, ou seja, adaptações cinematográficas, ou ainda televisivas, necessitam de um planejamento racional para produzir os efeitos almejados, tanto quanto o que o autor estadunidense relata na busca de um efeito trabalhando com a linguagem verbal.

Hutcheon (2013) argumenta que não apenas adaptações cinematográficas contam histórias a seu próprio modo, que o mesmo pode ser dito quando tais produções estão em forma de musicais, óperas, balés, ou canções, ou seja, elas contam uma história usando as próprias ferramentas e criatividade. "[...] Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados "fontes"; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação" (Hutcheon, 2013, p.24). O álbum de Parsons, evidentemente, anuncia uma intertextualidade com a obra de Poe ao dar o mesmo título de coletâneas populares do autor.

Nesse sentido, nesse artigo tratamos da adaptação que a banda britânica The Alan Parsons Project produziu a partir de contos de Edgar Allan Poe. Apresentamos uma breve análise dos contos de Poe considerando temas, análise de personagem e a estrutura da narrativa; posteriormente, sobre a obra de Parsons, apontamos os caminhos da produção e as possibilidades que a arte da música, dentro do contexto de banda de rock progressivo no anos 1970, toma de inspiração não só da literatura como de outros estilos musicais para contar suas versões de *The Cask of Amontillado* e *The Fall of the House of Usher*

Questões sobre adaptação e metodologia

As discussões de Hutcheon (2013) sobre adaptação, além de abranger a variedade de meios e mídias pelos quais a arte é expressada, considera o próprio ato de adaptar, ou seja,

2. 4Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0000590/?ref_=fn_all_nme_1. Acesso em: 06 set. 2025.

não apenas o produto final, mas seu processo e sua recepção. Neste contexto, ao conhecermos quem adapta, de quem adapta, em que formato, para chegar a um resultado final e analisar a sua recepção são partes do processo para entendermos o fenômeno da adaptação. Tal discussão vai além da tão conhecida obsessão pelo fator fidelidade ou da essência de uma obra "original" e coloca o "texto adaptado" em posição de contexto tão importante quanto à obra que veio primeiro. Nas palavras de Hutcheon sobre gêneros e mídias:

> Todos são, de diferentes maneiras e em graus variados, 'imersivos', porém alguns gêneros e mídias são utilizados para *contar* histórias (romances, contos etc.); outros para mostrá-las (as mídias performativas, por exemplo); outros, ainda permitem-nos interagir com elas física e cinestesicamente (como os videogames e passeios em parques temáticos). Esses três diferentes modos de engajamento fornecem estrutura de análise para essa tentativa de teorizar o que pode ser chamado de *o que, quem, por que, como, quando, onde* da adaptação (Hutcheon, 2013, p. 15, grifos da autora).

No caso das mídias em que se inserem a literatura e a música, um dos elementos mais observados em análises de adaptações são os temas, pois remetem tanto a uma narrativa tanto quanto podem estar presentes em músicas que evocam emoções e uma atmosfera. Hutcheon (2013, p. 33) aponta para adaptações de balés românticos derivados das histórias de Hans Christian Andersen, por exemplo, em que a performance no palco transparece temas mais "tradicionais e de fácil acesso", ou ainda nos gêneros ópera e teatro musical, em que há de ser considerado o tempo das canções que tanto ocupam mais tempo do que um diálogo.

O cinema, o teatro e a TV usam representações visuais e gestuais, já a música "oferece 'equivalente' auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas do público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais" (Hutcheon, 2013, p. 48). As mídias performativas, como afirma Hutcheon, ao acessar modos de linguagem além dos verbais, amplia o escopo das comparações com as obras literárias, sejam elas anteriores às obras performativas ou não.

Portanto, aos investigarmos os autores Edgar Allan Poe e a banda britânica *The Allan Parsons Project* e suas respectivas obras e mais especificamente as suas interrelações sejam nas semelhanças ou diferenças, apontamos para um procedimento de investigação deste fenômeno específico através da análise comparativa, abordando elementos específicos

da literatura e da música. Quanto à escolha entre contos e faixas para a presente análise, tanto o conto *The Cask of Amontillado* e a canção adaptada apresentam uma linearidade narrativa clara, mas que se difere na forma como se expressam, já o conto *The Fall of the House of Usher* e sua respectiva adaptação musical diferem entre si em relação a contar uma história, já que a canção de Parson analisada é instrumental. Em relação aos contos de Poe, nos detemos nos elementos narrativos que se destacam a serem explicitados nas seções em que discutimos os contos, mas, em ambos, atentamos para o desenvolvimento dos eventos da narrativa linear, típicas do autor. Ao construirmos a análise musical das canções de Parsons, atentamos para uma estrutura musical de uma construção narrativa, para as influências próprias de uma historicidade musical e uma análise de ambas as formas musicais.

The Alan Parsons Project

O álbum *Tales of Mystery and Imagination* é o primeiro disco da banda britânica *The Alan Parsons Project*, lançado em 1976, com outra versão remixada — a qual também faremos referência — de 1987, o qual remete diretamente à coletânea de contos do escritor estadunidense Edgar Allan Poe. O disco possui onze faixas homônimas às obras de Poe, como os poemas *A Dream Within a Dream* e *The Raven* e os contos *The Fall of the House of Usher*, *The Cask of Amontillado*, entre outros.

Podemos dizer que as duas peças principais do disco são o escocês Eric Woolfson — um pianista autodidata que já havia trabalhado com nomes como Jimmy Page do *Led Zeppelin* e mesmo como letrista para Mick Jagger, vocalista do *Rolling Stones*, que à época tentava carreira como produtor — e o britânico Alan Parsons, o qual, por motivos mais curiosos que puramente óbvios, como demonstraremos adiante, dá o nome à banda; se Alan Parsons é o homem e o nome da banda, Eric Woolfson foi o impulsionador do uso da obra de Poe na concepção de um disco. Segundo o site oficial da Banda, durante o tempo que Eric trabalhava como produtor:

> Durante essa época, Eric teve a ideia de fazer um disco inspirado por Edgar Alan Poe. Ele escreveu parte do material que posteriormente integrou o Alan Parsons Project e naquele tempo ele gravou algumas demos com o guitarrista Rick Westwood da banda The Tremeloes. Eric produziu as

> gravações mas não estava certo que tinha a técnica suficiente para um projeto tão grandioso e acabou por engavetar a ideia. (tradução nossa)[5]

Essa falta de *expertise* de Woolfson só foi ser resolvida com sua parceria com Alan Parsons em 1975, que à época já era um nome conhecido no mundo musical, responsável pelo trabalho como engenheiro assistente de dois álbuns dos *Beatles* e o engenheiro de som responsável por não menos que o disco *Dark Side of the Moon* de *Pink Floyd* de 1972, fato que o lançou como ícone influente no mundo do rock progressivo.

Fato é que nem o uso do nome de Alan Parsons nem a ideia de Eric Woolfson de usar a obra de Poe foram algo inusitado: primeiro, porque pela preferência frequente do rock progressivo pelo uso artístico de obras seja da literatura e da poesia como fonte de inspiração e referência, como o caso de *Kubla Khan* (1797), poema de Samuel Taylor Coleridge que inspirou *Xanadu*, música da banda canadense Rush, *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, usada em *The Cinema Show* do *Genesis* e até mesmo *Animal Farm* (1945) de George Orwell no álbum *Animals* do Pink Floyd[6]. Mas, na nossa pesquisa, não identificamos nenhuma Banda que citasse a obra de Poe tão abertamente quanto *Tales of Mystery and Imagination* de 1976, quanto mais ainda num disco-conceito que reunisse parte da obra mais conhecida do poeta e contista[7].

Além da preferência estética pela literatura e poesia, a ideia por trás de *Tales of Mystery and Imagination* de Parsons revela também uma preocupação menos artística, pois nas memórias sobre o álbum, durante algumas aulas de *marketing* que fez durante os anos 60:

> ... ao tentar descrever um novo conceito de marketing, o palestrante mencionou uma estatística, que nenhum filme baseado na obra de Edgar Allan Poe perdeu dinheiro. Eric foi tomado pela ideia de que, se isso fosse

3. 5“Around this time, Eric had the idea to make an album inspired by Edgar Allan Poe. He wrote some of the material which later found its way into the Alan Parsons Project and at that time he recorded some demos with guitarist Rick Westwood of THE TREMELOES. Eric produced the recordings but was not sure that he had the necessary skill to realize such a grandiose project and shelved the idea.”. Disponível em: https://www.the-alan-parsons-project.com/tales-of-mystery-and-imagination. Acesso em: 24 jul. 2025.
4. 6Alan Parsons segue inclusive no segundo álbum a mesma ideia: *I Robot*, referencia o trabalho literário de Isaac Asimov.
5. 7Talvez as referências mais próximas até então sejam *The Bells*, de Sergei Rachmaninoff de 1913 e *The Raven*, peça de Jean Sibelius de 1910, ambas do mundo da chamada música “erudita”.

> verdade, um álbum inspirado pelo trabalho daquele também não perderia dinheiro... (tradução nossa)[8]

E ainda, um certo ineditismo de Poe no rock progressivo também geraria a curiosidade e consequente uso por outras bandas do mesmo material, segundo Woolfson em entrevista a Nick DeRiso no *site* Ultimate Classic Rock: "I remember being petrified that Pink Floyd would get hold of the idea. [...] We called everything by fake song titles, so that nobody would know what the real subject matter was."[9]. Longe da curiosidade meramente histórica dos bastidores do álbum, fato é que usar a obra de Edgar Allan Poe como fonte para a produção de com um disco conceitual aponta tanto para um certo fascínio da obra quanto para a necessidade de algo que desse peso, um nome de peso para promover o disco: Edgar Allan Poe e Alan Parsons.

À época, Parsons já acumulava um currículo extremamente influente: engenheiro de gravações na *Abbey Road* (inclusive com a produção do disco de mesmo nome), produção de discos de Paul McCartney and The Wings, dois álbuns do Pink Floyd. Parsons era o nome certo no mundo da beatlemania e do rock progressivo, mas era o engenheiro de gravação e produtor dos discos, não o *frontman* ao qual os shows estavam acostumados. Por que então batizar uma banda com seu nome, principalmente ao notarmos que ele não era nem o *frontman,* não toca os instrumentos comuns na formação do Rock'n Roll, não é a voz principal e nem mesmo é o letrista das músicas de *Tales of Mystery and Imagination*? O contexto musical do século XX, longe de manter as estruturas da música de concerto de câmara de uma época anterior num mármore, já permitia não só a coexistência de estilos musicais diferentes com instrumentações diferentes e a descoberta e ressignificação do conceito tanto do estilo, quanto do instrumento e do próprio músico. Uma análise estético-histórica da arte em geral não é o escopo desse trabalho, mas, de maneira geral podemos afirmar que, da mesma forma que o rock'n roll (e o rock progressivo) é a música de orquestra ressignificada, os estudos de

6. 8"[...], in attempting to describe the new marketing concept, the lecturer mentioned a marketing statistic, namely that no film made from Edgar Allan Poe's work had ever lost money. Eric was struck with the idea that if this were true, then perhaps an album inspired by his work might not lose money...". Disponível em: https://www.the-alan-parsons-project.com/tales-of-mystery-and-imagination. Acesso em: 24 jul. 2025.
7. 9"Eu me recordo de ficar atônito ao pensar que o Pink Floyd pudesse pegar a ideia. [...] Nós chamávamos tudo por nomes de faixas falsas para que ninguém soubesse qual era o real assunto delas." (tradução nossa) Disponível em: https://ultimateclassicrock.com/alan-parsons-project-tales-of-mystery-and-imagination/. Acesso em: 24 jul. 2025.

Cage, Stockhausen, Varèse e Schaeffer, — dentre outros na chamada *musique concrète* e na música eletroacústica — apontam para os processos de gravação musical em mídia e seu consequente uso através das mais diversas manipulações com o som como uma forma de instrumento musical ressignificado, o que consequentemente permite chamar o indivíduo que manipula esses sons gravados sem necessariamente performá-los à moda usual, mas sim alterar o resultado da performance de outros tornando elas mesmas suas, de músico também: o engenheiro de som é assim o equivalente ao maestro da orquestra, não performa usualmente, mas faz do seu conduzir o produto musical tanto uma performance sua como um produto musical seu em si. À maneira do diretor de cinema, segundo Woolfson:

> Alan e eu olhamos para a indústria de filmes e vimos que diretores como Steven Spielberg e George Lucas tornaram-se as verdadeiras estrelas de seus filmes [...] Pensamos, Álbuns também serão da mesma forma'. Isso era lógico pois produtores de gravações são equivalentes a esses caras. (tradução nossa)[10]

Além das já discutidas escolhas conscientes para o conceito do álbum, desde o título e até mesmo o nome da banda, Woolfson e Parson fazem uso de elementos nas faixas de *Tales of Mystery and Imagination* que buscam, de maneira não arbitrária, garantir um certo grau de validação, de conformidade com uma historicidade musical já consagrada, através do uso de gêneros musicais usados na música de concerto e na música barroca: *The Fall of the House of Usher* e *The Cask of Amontillado*, por exemplo, remetem a estruturas da música do século XVI e XIX respectivamente.

Secul Giusti (2021), Araújo (2020) e Gardner (2016) também tratam do diálogo entre a obra de Poe e sua influência em composições de diferentes artistas e bandas de rock, e incluem menção ao álbum de estreia de The Alan Parsons Project. Enquanto Araújo (2020) apresenta na sua dissertação um aparato geral entre vários títulos da obra literária de Poe e suas referências no Rock, a autora traz breves observações sobre as faixas do álbum *Tales of Mystery and Imagination*. Gardner (2016) se concentra na comparação entre os poemas de Poe "A Dream within a Dream" e "The Raven" e suas respectivas versões de Alan Parsons, mas não apresenta análise composicional. Já Secul Giusti (2021) traz uma análise composicional de

8. 10"Alan and I looked to the film industry and saw that directors like Steven Spielberg and George Lucas had become the real stars of their movies. [...] We thought, 'Oh, records are going to go that way, too.' It was logical because record producers are the musical equivalent of those guys."

algumas das faixas, entre elas, *The Fall of the House of Usher*, mas não inclui a de *The Cask of Amontillado*.

The Cask of Amontillado **de Poe**

O famoso conto de vingança de Edgar Allan Poe, *The Cask of Amontillado*, foi publicado pela primeira vez em 1846 na revista *Godey's Lady's Book* na Philadelphia. Como em outros contos do autor, a narrativa é em primeira pessoa, com o personagem Montresor jurando vingança a Fortunato, vingança essa que seria conduzida demoradamente. O conto inicia assim:

> Suportei da melhor forma que pude as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu e insultar-me, jurei vingança. Os senhores que conhecem tão bem a natureza de minha alma, não hão de supor que eu tenha pronunciado qualquer ameaça. *Um dia* eu me vingaria — isso era coisa tão definitivamente assentada que excluía qualquer ideia de risco. Eu não só deveria punir, como punir com impunidade. Tradução de Paes (2017).[11]

O narrador não se detém em explicar ao leitor as razões para a vingança, resta apenas imaginar, assim como a quem Montresor se dirige por *you*, dessa maneira, uma incerteza se instala desde o início da narrativa e, como leitores, aguardamos com atenção os detalhes à medida que a história é contada.

Em resumo, o conto narra como Montresor atrai o amigo Fortunato para sua propriedade usando como pretexto a avaliação de autenticidade de um barril de amontillado que teria comprado. Aproveitando-se do orgulho de Fortunato em ser um conhecedor de vinhos, Montresor quer ter certeza da legitimidade do barril, atraindo o amigo para uma armadilha que vai lhe custar a vida. Ao final, as razões para tal vingança não estão claras para o leitor, tornando o conto ainda mais sombrio.

The Cask of Amontillado é um dos contos que reúne orquestradamente a ironia, o simbolismo e o elemento narrativo *foreshadowing*, que antecipa ao leitor aspectos

9. 11"The thousand injuries of Fortunato have I borne as I best could, but when he ventured upon insult I vowed revenge. You, who know so well the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. At length, I would be avenged; this was a point definitely settled — but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish but punish with impunity." (Poe, 1993, ebook).

importantes da narrativa que serão esclarecidos no desenrolar do texto ou, ainda, no seu desfecho. DiSanza (2014) discute como o efeito do conto de Poe depende do seu forte fator irônico, que está desde o nome Fortunato, que significa "sortudo", ao Montresor chamá-lo por "my friend", "my dear", até no interlocutor não identificado "you" que tão bem conhece a natureza do narrador.

Outra marca interessante do conto é a dinâmica dos diálogos entre Montresor e Fortunato (McGuire, 2013). Quando os personagens se encontram, algumas falas são repetidas como um eco. No início do conto, Fortunato imita Montresor ao repetir mais de uma vez, com incredulidade, "Amontillado!", outras vezes, seu tom é de desmerecimento quanto à ligação que Montresor demonstra com os Maçons. Ao final, os papeis invertem e é Montresor quem repete Fortunato depois de aprisioná-lo: "For the love of God, Montresor", "yes, for the love of God" repete Montresor com escárnio.

Para DiSanza, o conto envelheceu tão bem quanto um vinho guardado nas obscuras adegas de Montresor e um dos detalhes mais arrepiantes é o fato do protagonista contar essa história cinquenta anos depois. Outra incerteza acerca da história é o tempo e o lugar da narrativa que tornam possíveis interpretações do conto como aberto tanto no aspecto geográfico quanto temporal.

The Cask of Amontillado **de Parsons**

A estrutura musical de *The Cask of Amontillado* é dividida em introdução instrumental em conjunto de cordas, seguida de uma espécie de solilóquio do narrador (uma espécie de ária ou solilóquio), contrastando com outra seção em que o narrador e Fortunato alternam-se (através do uso de polifonia, típico da música do final da renascença e do barroco) com acréscimo do cravo (instrumento também bem presente no barroco) e, antes de retornar novamente ao narrador, passa por uma espécie de *intermezzo* instrumental de tom sombrio até chegar novamente na seção em Dó menor inicial, agora com novas falas. Semelhante ao conto de Edgar Allan Poe, o caráter cativante gravado na música permanece duvidoso das reais intenções do narrador — até ao *intermezzo* sombrio (caráter o qual Parsons traduziu através do baixo descendente Dó, Si bemol, Lá, Fá).

Em *The Cask of Amontillado,* nota-se a referência da música teatral do barroco, em especial a ópera e o madrigal de várias maneiras: seja pela estrutura, pela instrumentação usada e até mesmo pelo caráter. Segundo Grout e Palisca (2001, p. 316), uma ópera "é uma obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, acção e música contínua (ou quase contínua).", porém mais precisamente o madrigal é uma espécie de gênero musical integrada no estilo barroco — classificação que diferencia-se meramente do período histórico chamado de barroco de modo a fugir de um redutismo do gênero ao momento histórico — no qual, para compositores italianos como Claudio Monteverdi, caracteriza-se pela primazia do texto sobre a música[12]. Some-se a isso o fato de que o madrigal traduz-se em música de tragédia, em especial a grega, alternando personagens em pequenos solos com presença de trechos de exteriorização de sentimentos e uma comparação entre a música "moderna" do madrigal e a faixa de Alan Parsons torna-se viável.

Outra semelhança entre o madrigal italiano e a faixa de Rock Progressivo, ainda que não exclusiva de Monteverdi[13], é a estratégia de iniciar a música com tom menor e modular (mudar o tom) para seu tom relativo maior, retornando para o mesma tonalidade menor de modo a retornar a uma mesma ideia (ou estado). De forma prática, *The Cask of Amontillado* — escrita inicialmente em Dó menor passa, após a frase *"Which is passing incredibly slow*" (00:55 - 01:02) para Mi bemol maior, à semelhança de *Ecco Pur*[14], parte do segundo ato de Orfeu, primeira ópera de Monteverdi: para a música desse, trata-se de um novo caminho para a "música moderna" cujo modalismo dava lugar ao tonalismo; para a de Parsons, emula certa adequação com o passado e recria uma versão própria do diálogo do conto. No quadro, relacionamos trechos específicos entre a narrativa de Poe e os versos da canção de Parsons:

Hic harum facere ut dolorum voluptas est itaque galisum ea neque aliquam et dolor totam et dolores placeat sit dolorum nihil. Qui odit nihil vel galisum similique et libero

[10.] 12O qual contrasta com a música anterior, ou como Grout e Palisca (p. 311) cita, "*stile antico* e *stile moderno"* (estilos antigo e moderno), ou *stylus gravis* e *stylus luxurious* (estilo severo e estilo ornamentado ou figurativo).
[11.] 13O mesmo ocorre com uma infinidade de músicas do período clássico, por exemplo.
[12.] 14Que o faz partindo de Sol menor para Si bemol maior.

ullam id autem consequuntur quo quae debitis? Ex velit enim vel dolorem voluptas est dolor praesentium. Et maxime odit qui dolore quidem quo magnam numquam. Sit distinctio esse aut dicta amet id libero voluptatum! Id molestias minus sed repellat voluptatem vel reprehenderit nesciunt qui autem molestiae. Sed rerum labore et itaque adipisci et mollitia architecto ut eveniet fugiat quo consequatur laborum rem velit aliquid est voluptatibus nisi.

Referências

AGAWU, V. Kofi. **Playing with signs:** a semiotic interpretation of classic music. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

ALVES, F. F. de S. Poe: uma história de traduções, inspirações e popularidade. **TradTerm**. v. 26. São Paulo. Dez. 2015. p. 147-159. Disponível em: https://revistas.usp.br/tradterm/article/view/113340. Acesso em 20 ago. 2025.

ARAÚJO, T. G. **O legado de Edgar Allan Poe e o Rock em seus estilos e subestilos**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/4535 Acesso em 20 ago. 2025.

BLOOM, Harold. **Bloom's Classic Critical Views: Edgar Allan Poe**. New York: Infobase Publishing. 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 3 ed. 4 v. Brasília: Edições Senado. 2008.

CLARKE, Graham. Note on the text. *In:* POE, Edgar Allan. **Tales of Mystery and Imagination**. London: Orion Books. 1993. p. 21.

COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. **The Cambridge History of Twentieth-Century Music**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004. 818 p.

DEBUSSY, Claude. **La chute de la Maison Usher.** Orquestra Sinfónica Nacional de Chile. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aKrPi8eMJQw. Acesso em: 19 ago 2025.

DERISO, Nick. 45 years ago: Alan Parsons Project make bold start on 'Tales of Mystery and Imagination'. **Ultimate Classic Rock**. 01 maio 2021. Disponível em: https://ultimateclassicrock.com/alan-parsons-project-tales-of-mystery-and-imagination/. Acesso em: 24 jul. 2025.

DISANZA, Raymond. On memory, forgetting, and complicity in “the cask of Amontillado”. **The Edgar Allan Poe Review**. V. 15. n. 02. The Pennsylvania State University. University Park. 2014. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.5325/edgallpoerev.15.2.0194 Acesso em: 19 ago 2025.

ELMER, Jonathan. **Reading at the social limit: affect, mass culture & Edgar Allan Poe**. Stanford University Press. 1995.

GARDNER, Kimball R. Edgar Allan Poe and Alan Parsons: All the We See ou Seem is Nevermore. **BYU Scholar Archives.** Student works. 161. Disponível em: https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub/161/?utm_source=scholarsarchive.byu.edu%2Fstudentpub%2F161&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages Acesso em 13 ago. 2025

GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura ainda aprende com o cinema). **Letras de Hoje**, v. 44, n. 2. Porto Alegre. Abr./jun. 2009. p. 21-27. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/6024/4340 Acesso em: 06 set 2025.

GOMES, Álvaro Cardoso. Edgar Allan Poe: heteronômio de Charles Baudelaire? **Revista Letras.** n. 91. p. 5-15. Jan-Jul. Curitiba. 2015. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/31355/25711 Acesso em: 13 ago 2025.

GRAY, Richard. **A History of American Literature**. 2 ed. Malden: Wiley-Blackwell. 2012.

GRIFFITHS, Paul. **A Música moderna**. RJ: Jorge Zahar Editora, 1987.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude, V. **História da Música Ocidental**. 2. ed. Tradução de Ana Luisa Faria. Revisão de José Soares de Almeida. Lisboa: Gradiva, 2001. 759 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora UFSC. 2013.

McGUIRE, Kelly. The cask of Amontillado: an analysis of literary techniques and thematic expression. **The Write Stuff.** v. 23. Language and Literature Department. Cape Cod Community College. 2013. Disponível em: https://www.capecod.edu/media/capecodedu/content-assets/documents/write-stuff/writestuff23.pdf#page=32 Acesso em: 17 ago 2025.

PAES, José Paulo. Apresentação. *In*: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras. 2017. ebook.

PENDERECKI, Krzysztof. **Threnody to the Victims of Hiroshima.** Finnish Radio Symphony Orchestra. [Youtube]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pu371CDZ0ws. Acesso em: 06 set. 2025.

PERRIT, Haley J. From Modal to Tonal: The Influence of Monteverdi on Musical Development. *In*: Research and Scholarship Symposium, 2017, Cedarville. **Podium Presentations**. Cedarville, OH: Cedarville University, 2009. Disponível em: https://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2017/podium_presentations/23/. Acesso em: 27 ago 2025.

POE, Edgar Allan. **Tales of Mystery and Imagination**. London: Orion Books. 1993.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras. 2017. ebook.

POE, Edgar Allan. Três resenhas de Edgar Allan Poe. Tradução de Charles Kiefer. **Revista Entrelaces**. Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 300-317, abr./jun. 2020. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53368. Acesso em: 20 ago. 2025.

SCALIA, Daniele. O gênero conto: principais teorias e situação no Brasil. **Anuário de Literatura**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, v.28. p. 01-18. 2023. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/92854/54477 Acesso: 12 ago 2025.

SECUL GIUSTI, Cristian. Suspense intertextual: ecos de Edgar Allan Poe en el debut de Alan Parsons Project. **Plurentes. Artes e Letras**, n. 12, v. 22. 2021.

SOUZA, M. F. de M. e. A construção literária do efeito em The Fall of the House of Usher de Edgar Allan Poe. **Ipotesi**, v. 24, n. 2, p. 177-189. Juiz de Fora. Jul./dez. 2020. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33087/21823 Acesso em: 21 de ago. 2025.

SPITZER, Leo. Uma reinterpretação de "A queda da casa de Usher". Tradução de José Eduardo Oliva de Mattos. **Magma**, v. 1. n. 7, p. 111-119. 2001. Disponível em: https://revistas.usp.br/magma/article/view/86845 Acesso em: 21 de ago. 2025.

THE ALAN Parson Project. **Tales of Mystery and Imagination.** Site oficial da Banda. Disponível em: https://www.the-alan-parsons-project.com/tales-of-mystery-and-imagination. Acesso em: 24 jul. 2025.

XENAKIS, Iannis. **Metastaseis.** Philharmonie Luxembourg. [Youtube]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8pw8eB7GYp0&list=RD8pw8eB7GYp0&start_radio=1. Acesso em: 06 set. 2025.

XENAKIS, Iannis. **Pithopratka.** Philharmonie Luxembourg. [Youtube]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DwPpqYyLGBA&list=RDDwPpqYyLGBA&start_radio=1. Acesso em: 06 set. 2025.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1948.

WOOLFSON, Eric; PARSONS, Alan. **The cask of amontillado.** Piano and Voice. Partitura. UK: Woolfson Limited; Los Angeles, California: Fanfare Music, 1976. Disponível em: https://musescore.com/user/39593079/scores/15445747. Acesso em: 24 jul. 2025.

WOOLFSON, Eric; PARSONS, Alan, POWELL, Andrew. **The fall of the house of Usher:** I Prelude **.** Orchestra. Partitura. UK: Woolfson Limited; Los Angeles, California: Fanfare Music, 1976. Disponível em: https://musescore.com/user/39593079/scores/15663751. Acesso em: 24 jul. 2025.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Diálogos entre literatura e música: uma análise de *Get Out Of My House* de Kate Bush

Ana Paula Rodrigues[1]

Simone Ruthner[2]

Resumo: Advindas da fala, a música e a literatura possuem uma trajetória semelhante. Apesar de atualmente serem consideradas autônomas, a interação entre essas duas linguagens pode gerar debates interessantes a serem analisados. É o que este trabalho propõe ao analisar os elementos góticos na canção *Get Out Of My House* da cantora britânica Kate Bush. Tendo em foco que o gênero literário gótico teve suas primeiras manifestações no século XVIII, o presente trabalho pretende, com base nos estudos de Botting (2005), Stevens (2000) e Van Elferen (2012) expor como este movimento se apresenta para além da literatura, mas também se encontra presente na música. Para sustentar o argumento, o trabalho foca na carreira da artista Kate Bush, na qual ela se valeu de referências literárias para compôr, mais especificamente na canção *Get Out Of My House,* influenciada pelo livro *O Iluminado* (1977) de Stephen King. Neste contexto, o objetivo é demonstrar como Kate se apropria de padrões do gótico como isolamento, medo, angústia e ambiente opressivo para criar na música algo que envolve mais do que somente a escrita. Assim, com este trabalho se busca contribuir para uma possibilidade de diálogo entre diferentes formas narrativas.

Palavras-chave: música; gótico; Kate Bush; literatura.

Abstract: *Deriving from speech, music and literature share a similar trajectory. Although they are currently considered independent forms, the interaction between the two languages can provoke interesting debates that are worth analysing. The present work aims to examine the incorporation of gothic elements in the song "Get Out of My House" by British singer* Kate Bush*. Considering that the gothic literary genre first emerged in the 18th century, this study, drawing on the works of Botting (2005), Stevens (2000), and Van Elferen (2012), seeks to demonstrate how this movement extends beyond literature and is also present in music. To reinforce this argument, the focus of this work is on the career of the artist* Kate Bush*, who, throughout her work, has drawn on literary references in her songwriting, specifically in the song* Get Out of My House*, which is influenced by* Stephen King*'s novel The Shining (1977). Thus, the goal of this article is to demonstrate how* Kate Bush *employs Gothic conventions, such as isolation, fear, anguish, and oppressive environments, to create in the musical composition something that involves more than just writing. In doing so, this work aims to contribute to the possibility of dialogue between different narrative forms.*

Keywords: *music; gothic;* Kate Bush*; literature.*

[1] Mestranda em Literatura Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) Tem experiência nas áreas de romance gótico, romance de fantasia e estudos sobre gênero e sexualidade.

[2] Doutora em Língua e Literatura Alemã pela USP, professora e pesquisadora, desde 2024 desenvolve projeto de pós-doutorado na intersecção entre música e literatura na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

1. Introdução

Nascidas da fala, a música e a literatura compartilham uma trajetória semelhante. Desde os primórdios da expressão humana, em um período no qual a escrita ainda não havia sido concebida, elementos sonoros e verbais se misturavam em rituais, resultando na constituição de canções. Essas manifestações musicais constituíam não apenas um meio de expressão afetiva, mas também serviam de instrumentos para a preservação e transmissão de saberes, mitos e experiências, formando a partir disso uma forma de comunicação. Ao longo do tempo, essas duas manifestações — Música e Literatura — se tornaram autônomas, mas em muitos momentos ainda se encontram. No artigo "Literatura e música: união indissolúvel" (2020) de Solange Ribeiro de Oliveira, a autora apresenta algumas dessas relações entre música e literatura, com base na proposta de Steven Paul Scher, a Melopoética, na qual se refere à "nomenclatura proposta pelo crítico para o estudo das relações entre Literatura e Música" (OLIVEIRA, 2020, p. 2).

Essa interação também pode ser observada em movimentos artísticos e literários como o Gótico, que surge no final do século XVIII, trazendo uma atmosfera sombria tanto para a literatura quanto para outras expressões artísticas. Obras literárias como *Frankenstein* de Mary Shelley ou os contos de Edgar Allan Poe, evocam sentimentos de mistério, medo e introspecção, muitas vezes com uma musicalidade presente nas descrições poéticas e nos ritmos narrativos. Além destes, o ranger de madeira, uivos de lobos, sons de corvo, entre outros, são sons presentes na ambientação gótica para a criação do sentimento de medo e mistério. Portanto, é possível compreender que a audição é um dos sentidos sensoriais importantes para a construção da narrativa deste gênero.

Com base nestas considerações, o presente trabalho tem como objetivo apresentar como a cantora britânica Kate Bush utilizou-se de elementos do Gótico para construção da canção "Get out of my house" lançada em 1982 no disco *The Dreaming.* Conhecida pelo single de estreia "Wuthering Heights" (1978) — inspirado na obra vitoriana de mesmo nome — Bush sempre demonstrou interesse por literatura e em diversos álbuns utilizou-se do seu interesse para escrever canções e criar narrativas. Para alcançar os objetivos propostos, o ensaio se divide em duas partes, além da introdução: 1) levantamento teórico

sobre as características do gênero gótico, com base nos argumentos de Botting (1996) e Stevens (2000) e suas influências em outras formas de arte, incluindo a música, para o que recorro às analises de Val Elferen (2012); e 2) análise da canção "Get Out of My House", considerando o texto e elementos sonoros que remetem ao ambiente gótico, como dissonâncias, mudanças de tom e efeitos vocais dramáticos com ajuda do texto (anexo 1).[3] A análise será complementada por uma leitura do contexto de criação da obra, destacando as influências literárias presentes no álbum *The Dreaming* e, mais amplamente, na carreira de Kate Bush. Para esse referencial sobre a carreira de Bush serão utilizadas entrevistas dadas pela autora e o livro *Under the Ivy: The Life & Music of Kate Bush* (2010*)*, escrito por Gaeme Thomson. Por fim, com essa análise expositiva, pretendo nesse trabalho apresentar um resumo sobre literatura gótica e a influência desse gênero no trabalho da cantora Kate Bush, a fim de demonstrar como a literatura e a música se interceptam em uma obra contemporânea.

2. O gótico e suas influências

O termo "gótico" passou por muitos significados, tornando-se assim contraditório em certos momentos. No século IV, referia-se às tribos dos *godos* — tribos germânicas — que foram fundamentais para a desintegração do Império Romano. Em decorrência disso, historiadores e pesquisadores passaram a classificar todos os godos como germânicos, o que incluiu os anglos-saxônicos. Essa associação, mais tarde, serviu como uma forma de identidade cultural britânica, em busca de liberdade. Essa idealização mítica da "identidade gótica" pode ser vista em lendas como Robin Hood, que celebra a rebelião anglo-saxã contra as tiranias da invasão normanda (STEVENS, 2000, p. 8). No século XII, o termo gótico referia-se predominante à arquitetura, a fim de diferenciar o novo tipo de arte da produção greco-romana e bizantina que estavam crescendo na época (PANOFSKY apud. MOURA, 2015, p. 11). Em meados de 1760, o termo gótico começa a ser associado às histórias de mistério e terror, conhecidas hoje através da publicação de *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole.

[3] Em anexo ao final pode ser lido o texto original da canção em inglês aqui analisada, na versão do livro *How to be invisible,* lançado pela própria Kate Bush (2023).

Em relação a esta obra e ao termo gótico, Botting (2005) relaciona a importância do romance com o contexto da época, uma vez que "pode ser vista como um reforço dos valores do século dezoito, distinguindo o passado bárbaro do iluminado presente" (p. 34), isto é, *O castelo de Otranto* pretendia reforçar as questões iluministas da época, ou seja, renegar o passado — a Idade Média — e valorizar o presente, a razão. Entretanto, Botting também pontua que:

> A partir da posição apresentada pelo segundo prefácio, no entanto, com sua defesa da imaginação e do gênio original e sua valorização dos princípios individualistas, o romance aparece como um texto que examina as limitações da razão, da virtude e da honra na regulação das paixões, ambições e violências subjacentes à ordem patriarcal e familiar. Apesar da interrelação significativa entre os termos e valores, as distinções entre eles permanecem sem resolução.[4]

Com isso, o autor conclui que a ambiguidade presente no livro — que se prevalece devido ao tom irônico — é uma característica que irá se perpetuar em outros romances que serão inspirados pela obra de Walpole. Esta ambiguidade pode ser vista também como a incerteza, nesse caso, a incerteza de qual proposto moral que a obra pretende se apoiar. Tal sentimento de ambiguidade se estende pelo século XVIII e XIX, tornando-se uma das principais características do romance gótico durante esse período.

Essa expressão de linguagem, portanto, passa a se apropriar das ansiedades culturais presentes naquele contexto, a fim de criar narrativas ficcionais. Ao articular os excessos, transgressões e ambiguidades culturais, começa a atuar, portanto como um veículo para explorar os limites da experiência humana e das normas sociais. Conforme argumenta Botting (2005, p. 1-2), a escrita gótica se fascina por objetos e práticas que são consideradas negativas, imorais e do âmbito do fantástico. Com isto, o estilo gótico rompe com os padrões impostos de ordem, racionalidade e moralidade, revelando aquilo que é reprimido ou marginalizado pelas convenções dominantes. Deste modo o intuito principal do movimento Gótico se reforça, destacando acima de tudo, a importância desta estética como crítica às normas convencionais.

[4] "From the position offered by the second preface, however, with its advocation of imagination and original genius and its privileging of individualist values, the novel appears as a text that examines the limitations of reason, virtue and honour in the regulation of the passions, ambitions and violence underlying patriarchal and family orders. Despite their significant interrelation, distinctions between terms and values are left unresolved." (BOTTING, 2005, p. 35) Todas traduções presentes nesse trabalho são de nossa autoria.

Neste contexto, no século XIX, o gótico emerge como uma linguagem de contestação em um período de transição. É um movimento que vem junto com a mudança do pensamento racional — com o Iluminismo — para entender as relações humanas, ou seja, vem junto com o Romantismo, ao início do século XIX, enfatizando agora o subjetivo. O termo "gótico" passa, assim, a ser associado ao primitivo, ao desordenado e ao bárbaro, uma ironia interessante no contexto anglo-saxônico, já que originalmente estava ligado à ideia de liberdade e a à negação da bárbarie. Por exemplo, no romance de Emily Brontë, *Morro dos Ventos Uivantes*, lançado em 1847, temos a presença do personagem Heathcliff, que serve para ser a representação desse outro, o estrangeiro, como o gótico era visto. No livro, Heathcliff é visto como "cigano maldito. aquele demônio" ["flaysome devil of a gipsy"] (BRONTË, 2016, p. 111) e descrito como "um cigano de pele escura; nos trajes e nas maneiras, um cavalheiro"[5] essas características ilustram um pouco do que seria um exemplo de representação gótica na literatura. Isso demonstra também que o gênero se apropriou dessa marginalidade, transformando-a em uma forma de expressar as diferenças sociais que se apresentavem naquele contexto, como também para dar voz aos aspectos que tentaram suprimir: a emoção, o irracional, o sobrenatural e os impulsos inconscientes.

Ainda no século XIX, a estabilidade social e politica vistas como uma incerteza. Portanto, o gótico ao operar por meio de excessos, ele desafia as categorias tradicionais ao cruzar os limites entre o real e o fantástico, o racional e o irracional, o moral e o imoral (BOTTING, 2005, p. 7). Em *Retrato de Dorian Gray* (1890) do escritor Oscar Wilde, tais questões foram postas por meio de Dorian. Em relação ao desconhecido e ao fantástico, temos o retrato de Dorian, que envelhece e com isto o mantém jovem. No que diz respeito às questões morais, é a forma como Dorian lida com esse sobrenatural que será a crítica presente dentro do livro, já que ele se utiliza da juventude para manipular as pessoas. Outra característica importante para o entender o gótico no século XIX se observa em relação ao avanço do pensamento científico. Vale ressaltar que a Europa nesta época ainda está passando por um processo de industrialização, ou seja, a máquina começa a fazer parte do cotidiano. Esse aspecto é representado em narrativas como Frankenstein (1818) de Mary Shelly, sobretudo por causa das teorias de Darwin, que pertubarão a visão antropocêntrica sustentada pela sociedade

[5] "He is a darkskinned gipsy in aspect, in dress and manners a gentleman" (BRONTË, 1847, p. 6)

vitoriana até aquele momento (HOGLE, 2002). Esse tipo de narrativa contribui na reconfiguração do Gótico como um estilo que visa explorar os impactos do progresso científico, os limites da moralidade e os medos associados à transformação social.

Além disso, o gótico utiliza a linguagem como um instrumento para provocar emoções intensas, como terror e horror, que transcendem a experiência racional e desafiam as fronteiras da compreensão lógica (BOTTING, 2005, p. 6). Essas emoções estão, também, ligadas ao conceito de sublime, debatido no pensamento estético do século XVIII por teóricos como Edmund Burke e Immanuel Kant. O sublime, conforme descrito por Burke (1993, p. 43), envolve um misto de fascinação e medo diante do grandioso e do incompreensível, uma reação emocional que é simultaneamente assustadora e exaltadora. É exatamente essa dinâmica que o Gótico incorpora, de acordo com Botting (2005, p. 3) por meio da presença do sobrenatural, incidentes aterrorizantes, fantasmas, criando atmosferas e imagens que confrontam o leitor ou espectador com o desconhecido, o incontrolável e o irresistível. Essa ambivalência, de acordo com Hogle (2002, p. 15) é um dos pontos importantes da narrativa gótica, pois ao mesmo tempo que imagens e atmosferas geram repulsa e terror, elas também atraem e fascinam, estimulando o desejo de explorar o desconhecido.

No século XX, a difusão do gótico como linguagem se ampliou para além da literatura, permeando o cinema, a televisão e outras mídias culturais. Junto com a ascenção do cinema, filmes como Drácula (1931) e Frankenstein (1931) traduzem os elementos góticos para uma linguagem visual. Apesar do *boom* inicial para adaptação dos clássicos no incio do século, logo os diretores optaram por criar narrativas novas para esse gênero. Um exemplo é o britânico Alfred Hitchcock, apesar de seus filmes serem classificados como horror ao invés de gótico, há dimensões claramente góticas, especialmente na caracterização das personagens e no uso sutil da atmosfera para criar medo e tensão (STEVENS, 2000, p. 37). Ainda no século XX, especialmente a partir dos anos 1970 e 1980, o gótico passou a influenciar diretamente a música, moldando gêneros como o pós-punk, o rock gótico e até o pop experimental. Bandas como *Bauhaus, Siouxsie and the Banshees* e *The Cure* incorporaram não apenas a sonoridade sombria e melancólica, mas também os temas característicos do gótico: desejo, morte, transgressão e o sublime (HODKINSON, 2007, p. 260).

Nesse contexto, Kate Bush emerge como uma figura singular que ressignifica o gótico na música de maneira única e profundamente criativa. Embora não se restrinja ao

rótulo de "artista gótica", sua obra dialoga intensamente com os temas e a estética do gênero. Desde seu álbum de estreia, *The Kick Inside* (1978), Bush revelou uma sensibilidade para criar atmosferas narrativas intensas, muitas vezes evocando elementos de mistério, transcendência e assombro. Sua habilidade em tecer histórias musicais complexas faz dela uma das artistas contemporâneas mais alinhadas à estética gótica.

Um exemplo interessante de como Kate Bush explora o imaginário gótico está em "Wuthering Heights"[6], lançada em 1978, canção inspirada no clássico romance de Emily Brontë. A música encapsula o espírito da obra original, trazendo à vida a personagem de Cathy como uma figura fantasmagórica que clama por seu amado Heathcliff, simbolizando uma ligação entre amor, morte e obsessão. A interpretação vocal de Bush, marcada por tons etéreos e quase sobrenaturais, amplifica a sensação de um chamado do além. Essa canção atravessa os limites entre o presente e o passado, o material e o espiritual, capturando a essência de um desejo que transcende a vida, assim se encaixando nos conceitos góticos. Além disso, esse deslocamento temporal e a presença insistente do passado no presente dialogam diretamente com o conceito de *hauntology* ["fantologia"], descrito por Jacques Derrida (1994) a partir da ideia de que "assombrar não significa estar presente e é necessário introduzir a assombração por meio da construção de um conceito. Todo conceito, portanto, começa com ideia de ser e de tempo"[7]. Portanto, como a assombração das possibilidades não concretizadas e das vozes que ecoam através do tempo, a canção funciona como um espectro sonoro, uma manifestação musical da memória e do luto, onde a figura de Cathy não apenas relembra, mas reencena incessantemente sua dor e sua paixão, perpetuando um ciclo de assombração que, como no romance original, nunca encontra resolução.

Além disso, a estética visual e conceitual de Bush reforça sua conexão com o gótico. Em *Hounds of Love* (1985), especialmente na segunda metade do álbum, "The Ninth Wave", ela constrói uma narrativa imersiva sobre uma personagem perdida no mar, lutando contra o medo, memórias e visões de outro mundo. Essa sequência de músicas ecoa as narrativas fragmentadas e psicológicas do gótico moderno, explorando o medo da morte e a

[6] Um das versões em videoclipe se encontra disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4 > Acesso em 16 de Junho de 2025.
[7] "To haunt does not mean to be present, and it is necessary to introduce haunting into the very construction of a concept" (DERRIDA, 1994, p. 202).

transcendência emocional. Como Botting observa, essa mistificidade e interesse por questões mais sombrias, como a morte torna-se, de certa forma, "o espelho da imensidão da mente humana"[8] e a música de Bush é um exemplo claro de como essas emoções se traduzem em uma nova linguagem artística.

Kate Bush moderniza e amplia o gótico, incorporando-o não apenas em letras e melodias, mas também em performances e narrativas que evocam simbolismo e teatralidade. Um exemplo emblemático disso é a canção "*Get Out of My House"*, do álbum *The Dreaming* (1982), que traduz a essência do gótico em sua atmosfera claustrofóbica e narrativa carregada de tensão. Inspirada pelo romance *O Iluminado*, de Stephen King (1977), a música constrói uma narrativa de isolamento, invasão e paranoia. A letra, marcada por imagens de exclusão e luta por controle, reflete o conflito psicológico característico do gótico, onde os limites entre o interior e o exterior, o eu e o outro, se tornam cada vez mais fluidos. Musicalmente, a canção é sombria e experimental, utilizando vocais intensos e sons distorcidos que amplificam a sensação de desespero e desintegração emocional. Get Out of My House incorpora isso ao extremo, revelando as camadas emocionais e psicológicas de uma mente sitiada.

3. Kate Bush e o gótico experimental

Desde sua estreia na década de 1970, Kate Bush apresenta em sua produção artística uma fusão de música e literatura. Estes elementos a consolidam como uma das compositoras e intérpretes mais influentes de sua geração. Inspirada pelo folk clássico de Roy Harper, o pop de Elton John e *glamrock* de David Bowie, Bush apresenta em suas músicas o experimental. Conforme consta em Desde pequena, Kate teve uma relação forte com a arte, visto que seu pai era professor de piano. Aos dez anos começou a escrever histórias de terror e durante esse tempo teve contato com o clássico *Morro dos Ventos Uivantes* que serviria de influência para uma das melodias mais importantes da música alternativa: seu single de estreia "Wuthering Heigths", lançado em 1978 (THOMSON, 2012). Em uma entrevista para a revista *Record Mirror* do Reino Unido, no final dos anos 70, Kate disse que quando leu a obra de Emily Brontë achou a narrativa muito forte: "uma história sobre uma jovem menina, em

[8] "The vastness that had been glimpsed in the natural sublime became the mirror of the immensity of the human mind" (BOTTING, 2005, p. 27)

uma época que o papel feminino era inferior, e ela estava expressando todas essas coisas apaixonadas e intensas"[9]. Além disso, Bush comenta que "quando eu era pequena sempre me chamavam de Cathy e não Kate, então acabei me identificando ainda mais com a personagem. Quando eu canto, eu sou a Cathy".[10] Essa conexão de Bush com a obra fez com que ela conseguisse capturar a essência da obra de Brontë e ainda mais, traz um elemento significativo do gótico em relação ao exagero e o sublime, ou seja, enxergar, mesmo no terror, algo belo.

Embora Kate Bush não seja tradicionalmente classificada como uma artista gótica, muitas de suas composições apresentam elementos que remetem à estética e aos temas do movimento Gótico, como o mistério, o medo, o desejo e a loucura. O álbum *The Dreaming* marcou um ponto de virada na carreira de Kate Bush. Após o sucesso comercial e crítico de seus álbuns anteriores, nessa nova etapa. o álbum marcou um momento importante, principalmente em relação a composição da cantora, pois foi "uma chance de repensar a prática de composição e produzir as músicas por conta própria"[11] (CARR, 2019). Lançado em 1982, *The Dreaming* é frequentemente descrito como o disco mais experimental da artista, com um som mais sombrio, *avant-garde* e caótico, influenciado pelo rock progressivo, pela *world music* e por técnicas inovadoras de produção (THOMSON, 2012). Um exemplo deste experimento é a nona canção do álbum *Get out of my house*. Ao analisar a letra, a estrutura musical e os temas psicológicos, é possível estabelecer uma relação entre a canção e as teorias góticas do horror, que exploram as complexidades da mente humana, o medo do desconhecido, a obsessão por espaços e a perda de controle sobre a realidade.

O arranjo da música e a perfomance da cantora refletem a fragmentação psicológica e o medo do desconhecido, dois temas centrais do horror gótico. O arranjo da canção inclui vocais distorcidos, gritos e sobreposição de camadas sonoras, produzindo uma sensação de opressão e paranoia. A performance vocal de Bush, que se alterna entre

[9] "This young girl in an era when the female role was so inferior and she was coming out with this passionate, heavy stuff". Entrevista disponível em: http://gaffa.org/reaching/i78_rm.html > Acesso em 16 de junho de 2025.
[10] "When I was a child I was always called Cathy not Kate [...] When I sing that song I am Cathy. (Her face collapses back into smiles.)" Entrevista disponível em: http://gaffa.org/reaching/i78_rm.html > Acesso em 16 de junho de 2025.
[11] "The Dreaming was her first real chance to rethink her songwriting praxis and to produce the songs on her own" (CARR, 2019).

sussurros, gritos guturais e vocalizações animalescas, remete à desumanização e à perda de identidade, elementos recorrentes na literatura gótica. O uso de repetições rítmicas obsessivas, aliadas a percussões tribais e sintetizadores dissonantes, intensifica a sensação de aprisionamento dentro de um espaço mental e físico. Isabella van Elferen, em seu livro *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny* (2012), propõe que a música gótica não apenas acompanha narrativas góticas, mas também atua como uma extensão performativa do gênero, ou seja, ela argumenta que o gótico não é apenas uma convenção de padrões, mas "uma linguagem, frequentemente anti-historicizante, que fornece aos escritores os meios críticos para transferir uma ideia da alteridade do passado para o presente.[12]" Dessa forma, entende-se que "Get out of my house" se alinha a uma função de trilha sonora e se torna uma expressão intrínseca do próprio horror, capturando a essência do medo e da desorientação por meio de sua construção sonora, pois causa um efeito de imersão.

Em 1982, por meio de uma *newsletter* que compartilhava com os fãs, Kate Bush comentou que a inspiração da última música do álbum *The Dreaming* veio do livro de Stephen King, *O Iluminado* (1977) ao dizer que "foi o único livro que eu li e realmente me assustou, enquanto eu lia me afundei nas suas imagens nevadas e evitei visitar certos lugares de qualquer hotel frio"[13]. Ao explicar sobre o significado da música, Bush ainda diz que "o cenário dessa música continua o tema — a casa, que na verdade é um ser humano, foi trancada — fechada e trancada, para impedir que forças externas entrem". [14]Essa relação de música e literatura é exemplificada por Oliveira (2020) por meio da ideia de "Literatura na Música", tipologia emprestada de Steven Paul Scher. A música de Bush não apenas faz referência ao enredo do livro, mas também captura a atmosfera de tensão psicológica e horror que permeia a obra de King. Dentro da ideia de "Literatura na Música", Oliveira (2020, p. 94) argumenta que, segundo Scher, ainda existe a "música programática, inspirada numa ideia extramusical [...]. Para orientar a interpretação do ouvinte, o programa narra uma história, descreve uma

[12] "it is a language,often an anti-historicising language,which provides writers with the critical means of transferring an idea of the otherness of the past into the present." (VAN ELFEREN, 2012, p. 14)
[13] "'The Shining' is the only book I've read that has frightened me. While reading it I swamped around in its snowy imagery and avoided visiting certain floors of the big, cold hotel, empty for the winter." Disponível em: http://gaffa.org/garden/kate14.html> Acesso em: 16/06/2025
[14] "The setting for this song continues the theme – the house which is really a human being, has been shut up – locked and bolted, to stop any outside forces from entering". Disponível em: http://gaffa.org/garden/kate14.html

paisagem ou evoca personagens de narrativas conhecidas". Considerando essa ideia, em Get out of my house, é possível observar uma transposição dos elementos literários para a música, como, por exemplo, na descrição de uma paisagem, com narrativas conhecidas por meio do eu-lírico, preso em uma casa, sendo perseguido, assim como acontece em *O Iluminado.* A canção, com suas mudanças abruptas de tonalidade, uso de dissonâncias e uma estrutura de ritmo não linear, lembra a tensão crescente e o sentimento de desorientação presentes no romance *O Iluminado* e demais aspectos góticos. A harmonia é frequentemente instável e dissonante, o que cria um ambiente de tensão constante, muito semelhante ao que Jack Torrance experimenta no Overlook Hotel. A harmonia dissonante é fundamental para a sensação de desintegração mental e conflito que permeia tanto a música quanto o romance, o que incita a inquietação, um dos elementos fundamentais para a criação do terror no gótico, pois é dentro do espaço, nesse caso, o hotel, que o terror se estabelece (HAGGERTY apud ALEGRETTE, 2015, p. 46).

Como mencionado anteriormente, no terceiro álbum Kate Bush quis inovar. Esse experimento foi estendido até em relação à estruturação da música, especialmente Get out of my house. A música se caracteriza por uma estrutura não convencional, dividida em diferentes seções, que refletem a crescente tensão e desespero da protagonista. O uso de técnicas vocais extremas, desde gritos até imitações de relinchos de burro, contribui para a atmosfera perturbadora. A canção inicia-se com uma um tom seco e ritmo marcado, acompanhada por uma linha melódica no teclado. A voz de Bush entra de forma enérgica, estabelecendo um tom urgente e defensivo ao dizer "When you left, the door was (slamming!)/ You paused in the doorway (slamming!)/ As though a thought stole you away (slamming!)/ I watched the world pull you away (Lock it!)//"[15]. A percussão intensa reforça a ideia de fechamento e exclusão, sugerindo que algo ou alguém não é bem-vindo. Já nos primeiros momentos da canção, a presença de um "desconhecido" — ["uncanny"] — é apresentada. Tradicionalmente o gótico "é analisado por meio de conceitos da psicanálise, o 'desconhecido' presente no gótico pode ser lido como retorno da repressão freudiana, como

[15] Trad.: Quando você saiu, a porta estava (batendo)!/ Você parou no corredor (batendo)!/ Como se um pensamento tivesse te roubado(batendo)!/ Eu assisti o mundo te afastar(Tranque)! //

também a transgressão nas histórias góticas pode ser lida como pulsão da morte freudiana"[16] (VAN ELFEREN, 2012, p. 17), ou seja, a tensão aumentada pela percussão parece reforçar a ideia de um afastamento violento. Ao mesmo tempo, a letra parece revelar um movimento de fuga e fechamento, como se o "desconhecido" representasse um retorno de algo reprimido, uma presença que não pode ser totalmente controlada ou compreendida. Isso se alinha ao conceito psicanalítico do "estranho" — "uncanny" — onde o familiar é algo estranho e ameaçador. A transgressão, como explica Van Elferen (2012), não é apenas uma quebra de normas externas, mas também uma violação interna, um confronto com os próprios medos e desejos reprimidos, alinhando-se com o conceito freudiano de pulsão de morte.

Nos próximos versos da canção, Bush canta "So I run in the hall (Lock it!) / Into the corridor (Lock it!) / There's a door in the house (slamming!) / I hear the lift descending (slamming!) / I hear it hit the landing (slamming!) /See the hackles on the cat standing //".[17] Nesse trecho é interessante observar que a repetição da palavra slamming ["batendo"] junto à melodia soa como um martelo batendo, soando quase mecânico. Essa repetição é uma característica da narrativa gótica, conforme pontua Van Elferen (2012, p. 27), ao salientar que a repetição e o excesso atenuam as metáforas e a atmosfera fantasmagórica. Além disso, outro elemento importante é em relação à grafia de slamming e Lock it. A primeira palavra em letra minúscula caracteriza uma ação, ou pode ser vista mesmo como uma onomatopeia, enquanto o Lock it ["Tranque"] em letra maiúscula refere-se a um comando, como se o próprio eu-lírico ouvisse consigo uma vez, alertando-o a fechar as portas. Em seguida, Kate repete por quatro vezes o verso "With my key I lock it" ["Com a mihha chave, eu tranco"] seguido por uma voz que antecede o refrão: "I am the concierge chez-moi, honet / Won't letcha in for love, nor money" ["Eu sou o concierge, meu amor/ Não vou deixá-lo entrar nem por amor, nem por dinheiro"]. A partir desse verso é reforçado novamente o tema da música, no caso, a metáfora da casa como um espaço psicológico e físico que precisa ser protegido de invasores. Nesse contexto, a casa se associa à mente. A ideia de casa como uma prisão, ou até

[16] "The Gothic uncanny can be read as the Freudian return of the repressed, the transgressions in Gothic stories as forms of the Freudian death drive" (VAN ELFEREN, 2012, p. 17)
[17] "Então eu corro paro o hall(Tranque)!/ Para o corredor (Tranque)!/ Há uma porta na casa (batendo)!/ Eu ouço o elevador descer (batendo)!/ Eu o ouvi chegar no andar(batendo)!/ Veja os pelos arrepiados do gato(de pé)!//

mesmo a fonte da assombração — que pode ser interpretada como uma metáfora para a mente — é discutida por Botting:

> "Os efeitos extravagantes dos elementos góticos e românticos tendiam, na ficção do século XIX, a ser representados através do mundo doméstico central ao realismo. Sendo o local privilegiado da cultura vitoriana, o lar e a família eram vistos como o último refúgio diante da sensação de perda e das forças que ameaçavam as relações sociais. O lar, no entanto, poderia ser uma prisão, assim como um refúgio" (BOTTING, 2005, p. 84)[18].

Neste contexto, a relação com *O Iluminado*, de Stephen King, é clara: a casa (ou o hotel em questão) torna-se um espaço ameaçador, onde a própria psique do protagonista, Jack Torrance, o aprisiona. O ambiente, isolado e cheio de fantasmas do passado, reflete a luta interna do personagem e a forma como a memória e as assombrações do lugar penetram sua mente, levando-o à loucura. A metáfora da casa como prisão se intensifica, pois, ao invés de ser um refúgio, o hotel serve como uma prisão mental que aprisiona os personagens, tanto fisicamente quanto psicologicamente. Além disso, no contexto da "Literatura na Música", vale lembrar que, ao usar da palavra concierge, Kate intensifica a presença de uma narrativa conhecida — *O Iluminado* — fazendo com que o ouvinte consiga identificar melhor a referências. Ainda, a casa como refúgio, dentro da canção de Bush, se reafirma nos versos "My home, my joy / I'm barred and bolted and I / Won't let you in/ Get out of my house!, o eu-lírico reafirma sua alegria pelo lar, para logo em seguida repelir o desconhecido que tenta adentrar o ambiente de paz. Em uma entrevista para Rosie Boycott em 1982, Kate Bush comentou que via essa casa da música, na verdade, como a representação das relações humanas, em que em certos momentos, o indivíduo tende a fugir daquilo que o assusta, a qual ela afirma que "os seres humanos podem ser visto como casas, por exemplo quando você escolhe colocar persianas nas janelas para evitar que certas coisas te incomodem."[19]

No decorrer da música, a presença do imperativo é marcada pela frase "Get out of my house", que é repetida e dita de diferentes formas: por gritos, sussurros, e também por

[18] The extravagant effects of Gothic and Romantic elements tended, in nineteenth century fiction, to be refracted through the domestic world central to realism. As the privileged site of Victorian culture, home and family were seen as the last refuge from the sense of loss and the forces threatening social relations. The home, however, could be a prison as well as a refuge. (BOTTING, 2005, p. 84).

[19] "Human can be seen as a house where you start putting up shutters at the windows and locking the doors – not letting in certain things" Essa entrevista está transcrita e disponivel em: http://gaffa.org/reaching/i82_co.html. Acesso: 16/06/2025.

uma voz masculina. Conforme a música vai terminando, os instrumentos, principalmente a bateria e o sintetizador vão se intensificando, aludindo a um relâmpago e portas batendo, remetendo aos dois sons tão característicos de narrativas góticas. A repetição do título da música produz ainda, um efeito claustrofóbico, evocando o terror psicológico presente na canção. A instrumentação se torna ainda mais errática, com percussão desconexa e sintetizadores com sons cortantes "Hee-haw, hee-haw, hee-haw…" remetendo aos sons de corvos arranhando a madeira. A desconstrução da voz humana sugere uma transformação simbólica, na qual a personagem abdica da linguagem para expressar sua fúria e instinto de sobrevivência, o que se relaciona diretamente com a ideia de terror, conforme pontua Van Elferen (2020) ao chamar a atenção para a desumanização e desestabilização da identidade do eu-lírico, conferindo-lhe um caráter animalesco, levando-o a se perder dentro da própria loucura e horror. Assim, junto com a estrutura e o som experimental, bem como os sons do "uncanny", aspectos do gótico, a última música do álbum *The Dreaming* se estabelece como uma experiência sonora de sobre horror psicólogo dentro da música, mostrando como a literatura gótica influencia diferentes mídias, inclusive a música.

4. Conclusão

A relação entre a música e a literatura gótica é marcada por uma complexa teia de significados que transcendem o simples ato de ouvir música, transformando-se em uma relação que se apresenta uma singular experiência sonora. Dentro do universo gótico, a música emerge como um elemento essencial, não apenas como trilha sonora, mas como uma manifestação sonora que captura a essência de uma estética e de uma filosofia que exploram o misterioso, o espectral e o sombrio. Desde os sussurros do vento em corredores abandonados até os ecos distantes de passos invisíveis, a sonoridade no gótico é carregada de simbolismo e emoção. Em *Gothic Music: The sound of the Uncanny,* Isabelle van Elferen enfatiza que "ao contrário da música de filmes, televisão ou jogos góticos, a música do meio gótico não se originou como o acompanhamento sonoro de uma narrativa gótica textual ou

visual mas como uma expressão principalmente musical de temas góticos" [20], ou seja, esta relação não se limita a um estilo musical específico; ela se manifesta em uma diversidade de gêneros e formas artísticas, que compartilham características como a melancolia, a atmosfera densa e a transgressão de limites, sejam eles temporais, espaciais ou emocionais.

Em seu terceiro disco, *The Dreaming,* Kate Bush inovou ao continuar bebendo da fonte do lúdico e da literatura e ao por manter a música *Get out of my house* no fechamento do álbum. Como afirma Graeme Thomson (2020) em *Under the Ivy,* "Get out of my house" era uma música do álbum em que Bush tomou as rédeas da produção, e com um ritmo pulsante conduziu as mudanças sonoras. Musicalmente, *The Dreamin*g começa com um vigor enérgico, mas desacelera para algo próximo a um lamento, para então, surpreender com o grotesco ao final, com *Get Out Of My House.* Apesar de não ter sido um sucesso de vendas, precisamente este álbum e principalmente essa música, tornaram-se um marco para a cultura alternativa e da música moderna.

Dessa forma, o gótico se mostra adaptável na mídia. Ao se apropriar de elementos narrativos como presença de um personagem, narrativa conhecida e principalmente colocar em forma de música os sons predominantes no gótico — como portas batendo e sons de corvos — Kate Bush consegue criar uma história a partir da junção da literatura na música. A cantora demonstra como a junção de literatura e música consegue possibilitar análises interessantes, além de manter em foco uma estética — o gótico — em evidência.

Referências

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. Entre o horror e a beleza: a sublime estética gótica nos filmes de Guillermo Del Toro. **Revista Rascunhos Culturais,** v. 6, n. 12, p. 43-64, Minas Gerais, 2015.

BOTTING. Fred**. Gothic.** Routledge. Nova York, 1996.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre do sublime e do belo. Tradução de Enid Abreu Dobránzky. Campinas, SP: Papirus, 1993.

[20] "Unlike Gothic film, television, or game music, the music of the Goth milieu did not originate as the sonic accompaniment to a Gothic narrative in text or visuals, but as a primarily musical expression of Gothic themes" (VAN ELFEREN, 2012, p. 2)

BUSH, Kate. **How to be invisible: selected lyrics.** Faber and Faber Books, United Kingdom. 2023

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights.** Planet Ebook. 1847.

BRONTË, Emily. **Morro dos Ventos Uivantes.** Trad.: Adriana Lisboa. Clássicos Zahar, 2016.

CARR, Daphne. Review: The Dreaming. 2019. Disponível em: https://pitchfork.com/reviews/albums/kate-bush-the-dreaming/>

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx.** Trad. Peggy Kamuf. Routledge Classics. Nova York, 1994.

HODKINSON, Paul. Gothic music and subculture. *In:* **The Routledge Companion to Gothic.** Ed. Catherine Spooner, Emma McEvoy. Routledge. New York, 2007.

HOGLE, Jerrold E. (Ed.). The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MOURA, Carolina Navarrina de. Leitura e Interpretação em Língua Inglesa: a tradição e o gótico em *O Morro dos ventos Uivantes,* de Emily Brontë. **Trabalho de Conclusão de Curso**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 59p, Porto Alegre. 2015

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissolúvel. **Revista Internacional em Língua Portuguesa,** n. 37, p. 93-114, 2020.

Get Out Of My House – Kate Bush Encyclopedia. Disponível em: <https://www.katebushencyclopedia.com/get-out-of-my-house/#Kate_about_%E2%80%98Get_Out_Of_My_House>. Acesso em: 6 fev. 2025.

STEVENS, David. **The Gothic Tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

THOMSON, Graeme. **Under the ivy: the life & music of Kate Bush**. Omnibus Press, 2015.

VAN ELFEREN, Isabella. **Gothic music: The sounds of the uncanny**. University of Wales Press, 2012.

Wuthering Heights - Kate Bush Encyclopedia. Disponível em: <https://www.katebushencyclopedia.com/wuthering-heights>. Acesso em: 6 fev. 2025.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O oco e o eco: as múltiplas formas de *Pulsar*

Sergio Bento[1]

Marinna Silva Santos[2]

Resumo: Este artigo realiza uma análise do poema *Pulsar*, de Augusto de Campos, sob a ótica da intermidialidade, considerando suas reconfigurações enquanto poema verbo-visual, composição musical e videopoesia. Fundamentado nas teorias semióticas de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce e Algirdas Julien Greimas, o estudo investiga os processos de migração entre mídias e as articulações entre os planos visual, sonoro e verbal. No suporte gráfico original, o poema subverte a linearidade da linguagem ao substituir vogais por ícones gráficos, instaurando um sistema simbólico que evidencia a convenção linguística e introduz dimensões sinestésicas e afetivas. A interpretação vocal de Caetano Veloso opera uma conversão melódica desses signos visuais, utilizando recursos como sobreposição de registros e modulação tonal, o que instaura uma escuta polifônica e não linear. Posteriormente, o videopoema desenvolvido por Gonzalo Aguilar, ancorado na gravação musical, emprega animações digitais sincronizadas com a trilha sonora, criando uma experiência audiovisual rítmica e performativa. Tal cadeia de remediações configura um objeto poético intermidial, em que os distintos sistemas semióticos não apenas coexistem, mas interagem de modo estrutural e expressivo. Ao examinar os deslocamentos da obra entre diferentes suportes e linguagens, a análise evidencia a ampliação do campo poético no contexto da cultura digital, em que os limites entre as artes se tornam porosos e a fruição estética se redefine em meio à instabilidade dos meios. *Pulsar* manifesta, assim, uma poética da simultaneidade e da mobilidade, na qual se entrelaçam experimentalismo formal e reflexão crítica sobre os modos de significação contemporâneos.

Palavras-chave: poesia concreta; videopoesia; Augusto de Campos; Caetano Veloso; Gonzalo Aguilar.

Abstract: *This article presents an analysis of the poem Pulsar by Augusto de Campos from the perspective of intermediality, considering its reconfigurations as a verbo-visual poem, musical composition, and videopoetry. Grounded in the semiotic theories of Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, and Algirdas Julien Greimas, the study investigates the processes of media migration and the interplay between visual, sound, and verbal elements. In its original graphic form, the poem subverts the linearity of language by replacing vowels with graphic icons, establishing a symbolic system that highlights linguistic convention while introducing synesthetic and affective dimensions. Caetano Veloso's vocal interpretation translates these visual signs into melody, employing resources such as overlapping registers and tonal modulation, which create a polyphonic and non-linear listening experience. Later, the videopoem developed by Gonzalo Aguilar—anchored in the musical recording—*

[1] Professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia desde 2017. É doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH/USP, sob a orientação de Viviana Bosi, com tese sobre a poesia de José Paulo Paes. Fez estágio sanduíche na Universidade Nova de Lisboa com orientação de Nuno Júdice. Coordena o GEPOC - Grupo de Estudos de Poesia Contemporânea - e o projeto de extensão "Poesia para todos". Possui capítulos de livro e artigos sobre poesia moderna e contemporânea, tradução de poesia e outros temas.

[2] Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestra em Educação pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (2024). Licenciada em Letras pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa nas áreas de poesia brasileira e educação. Bolsista Capes. Uberlândia, Brasil.

employs digital animations synchronized with the soundtrack, creating a rhythmic and performative audiovisual experience. This chain of remediations forms an intermedial poetic object, in which the different semiotic systems not only coexist but interact in a structural and expressive manner. By examining the transitions of the work across different media and languages, the analysis highlights the expansion of the poetic field in the context of digital culture, where the boundaries between the arts become porous and aesthetic experience is redefined amid the instability of media. Pulsar thus expresses a poetics of simultaneity and mobility, in which formal experimentation is intertwined with critical reflection on contemporary modes of meaning-making.

Keywords: *concrete poetry; vídeo poetry; Augusto de Campos; Caetano Veloso; Gonzalo Aguilar.*

Introdução

O poema *Pulsar*, de Augusto de Campos, integra a série *Telegramas*, composta entre os anos de 1975 e 1978. Essa produção corresponde a uma fase mais avançada da poesia concreta brasileira, marcada por uma intensificação das experiências verbo-visuais e sonoras. Nesse período, Augusto de Campos passa a explorar de forma mais sistemática os limites do suporte gráfico, propondo uma poesia que não se restringe à página, mas que transita entre a visualidade, a materialidade e o som. Posteriormente, o poema foi incluído na antologia *Viva Vaia: Poesia 1949–1979*, obra que sintetiza parte significativa do percurso criativo do autor.

Pulsar é composto por letras transferíveis do tipo LetraSet, sistema marcado por sua visualidade telegráfica e sintética. O poema substitui graficamente certas vogais por símbolos: o "o" por um ponto centralizado e o "e" por uma estrela. Em seus versos finais, essas correspondências são invertidas, intensificando a proposta de instabilidade gráfica. Tal gesto poético traz à tona a reflexão sobre a arbitrariedade do signo linguístico, conforme discutida por Ferdinand de Saussure.

Com efeito, segundo a concepção saussureana, o signo linguístico não é uma simples palavra ou som, mas uma unidade complexa composta por dois elementos: o significante (imagem acústica) e o significado (conceito). A relação entre esses elementos é arbitrária, de forma que não há vínculo natural entre o som de uma palavra e o conceito que ela evoca. Tal arbitrariedade é atestada pela diversidade linguística: diferentes línguas empregam diferentes sons para se referirem ao mesmo conceito.

O autor ilustra esse princípio ao destacar que diferentes línguas utilizam distintos significantes para o mesmo conceito:

> A idéia de "mar" não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente.,bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes: o significado da. palavra francesa baeuf (Uboi") tem por significante b-ã-f de um lado da fronteira franco-germânica, e o-k-s (Oe"s) do outro (1995, p. 81-82).

Esse exemplo evidencia que o signo linguístico não é um espelho da realidade, mas um produto histórico e coletivo, definido pela diferença em relação a outros signos dentro do sistema da língua. A implicação teórica mais relevante da tese saussuriana é a possibilidade de desenvolver uma ciência geral dos signos, que ele denomina semiologia. Embora existam modos de expressão baseados em signos parcialmente naturais, como a pantomima ou certos gestos, o autor sustenta que “todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (1995, p. 82). Mesmo os gestos dotados de alguma expressividade natural estão submetidos a regras de uso socialmente codificadas. Por essa razão, Saussure considera que “os signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico”. Dentre todos os sistemas de significação, a linguagem verbal se destaca como o mais completo, difundido e característico, podendo servir de modelo para os demais.

Em razão de sua própria natureza abstrata, as vogais tornam-se signos ideais para representar a arbitrariedade do signo linguístico, uma vez que isoladamente não carregam sentido. A substituição dessas vogais, no poema, por símbolos visuais enfatiza justamente a convenção que funda a linguagem: rapidamente o leitor compreende a substituição do símbolo “e” pela estrela, por exemplo, e consegue decodificar com facilidade o conteúdo da frase. Trata-se de uma nova convenção que a obra impõe e o fruidor acara.

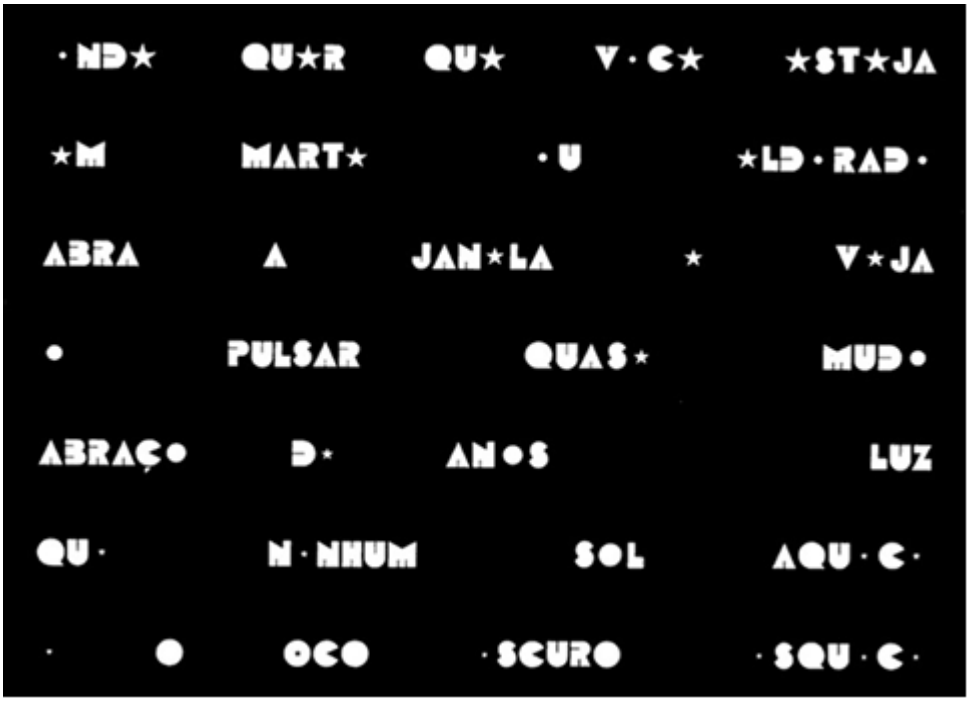
Tal discussão tem ressonância em uma linhagem poética que remonta à modernidade, em especial francesa, por autores como Paul Verlaine (que sabota o sentido dos termos para a exploração total de sua musicalidade); Stéphane Mallarmé (que quebra a ordenação tradicional do verso e pulveriza a mancha gráfica do poema pelo espaço branco da página) e Arthur Rimbaud, que torce o significado em uma poesia hermética de ressignificação da palavra e até das letras, como no soneto “Voyelles” (1883), traduzido por Augusto de

Campos, em que o autor francês associa cores às vogais, atribuindo-lhes uma dimensão sinestésica:

> A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais:
> Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
> A, velado voar de moscas reluzentes
> Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;
>
> E, nívea candidez de tendas e areais,
> Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
> I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
> Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;
>
> U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
> Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
> Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;
>
> O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
> Silêncios assombrados de anjos e universos:
> -Ó ! Ômega, o sol violeta dos Seus Olhos!
> (Rimbaud, 2002, p. 36-7)

Como manifestação radical da estética simbolista, a experiência sinestésica de Rimbaud não pretende estabelecer uma correspondência objetiva entre sons e cores, de forma que se apresenta como "alucinação, intuição mágica, depuração alquímica" (Gomes, 2015, p. 2). Na contramão da tentativa sistemática de René Ghil, que buscava uma instrumentação verbal de base científica, o poeta recusa qualquer pretensão racional e assume deliberadamente o caráter arbitrário de sua proposta. Ao afirmar que o "a" é preto e o "e" é branco, Rimbaud tensiona a neutralidade dos signos alfabéticos em tom performático, pois os versos atribuídos a cada vogal reiteram, em um jogo de assonâncias e imagens, as sensações associadas a ela. Veja-se o caso da letra "u", cujo desenho gráfico é citado pelo eu-lírico ("curvas"), o que obriga o leitor a desautomatizar o ato tradicional da leitura funcional (em que ignoramos o "design" das letras) e reparar em sua forma semi-circular, curvilínea. Então, a vibração fônica da vogal se faz latente em sua repetição ("cUrvas", "verduras", "rUgas", "brUmas"), construindo um cenário de paz e calmaria ligada à natureza e à maturidade. Arbitrariamente, o autor define valores sensoriais a esta letra, que se torna então pregnante, e não "transparente", a quem lê.

Augusto de Campos, por sua vez, opera gesto semelhante em *Pulsar* ao substituir letras por signos gráficos arbitrários. A manipulação das letras reforça o caráter convencional da linguagem e promove a construção de um campo poético que questiona o automatismo da leitura. Entretanto, a disposição espacial das palavras e dos símbolos propõe uma experiência de recepção que ultrapassa o eixo sintático-semântico. O título do poema evoca, na astronomia, uma estrela de nêutrons que gira rapidamente e emite feixes de radiação eletromagnética. Essa referência científica é incorporada poeticamente por meio da ideia de pulsação rítmica, que se manifesta tanto na visualidade quanto na estrutura sonora da obra:



https://poesiaconcreta.com.br/poema/pulsar.html

Marcelo Tápia (2007) propõe uma análise de *Pulsar* fundamentada na semiótica de Charles Sanders Peirce e na tradição estruturalista greimasiana para compreender como os signos sonoros articulam-se com os signos verbais e visuais na constituição da linguagem poética. Com efeito, os sete versos do poema, embora de métrica variável, apresentam coesão rítmica e uso sistemático de rimas e aliterações, que reforçam sua função poética. Tápia destaca que o texto projeta o eixo de seleção sobre o de combinação, o paradigma sobre o sintagma, o que é típico da poeticidade conforme Roman Jakobson (2007, p. 5). O

enunciador dirige-se a um "você" situado a distância, evocando imagens cósmicas como "marte", "eldorado", "anos luz" e o próprio *Pulsar*, termo que pode remeter tanto ao campo da astrofísica quanto ao verbo *Pulsar* no sentido de latejar, vibrar, emocionar. Esta duplicidade de significados amplia o campo semântico do poema e o aproxima de uma linguagem híbrida entre o científico e o afetivo.

Na perspectiva greimasiana, mesmo não se tratando de uma narrativa tradicional, é possível reconhecer uma estrutura semissintática no plano do conteúdo. Tápia propõe que a oposição fundamental entre os termos "união" e "separação" serve de base à leitura do poema, oscilando entre disjunção e conjunção. A trajetória enunciativa começa com a separação ("onde quer que você esteja"), passa por um convite ao encontro ("abra a janela e veja"), concretiza-se na imagem do "abraço de anos luz" e retorna à disjunção no verso final, "e o o(e)co escuro esquece" (2007, p. 7). Assim, forma-se uma estrutura cíclica de movimento afetivo: sujeito em disjunção com o objeto, seguido de conjunção e, por fim, nova disjunção.

No plano visual, a oposição entre círculo e estrela adquire valor simbólico e relacional. O círculo é associado ao sol, ao dia, ao masculino, à gravidade e à densidade sonora. A estrela, por sua vez, remete à noite, ao feminino, à leveza, à agudez musical. A inversão dos tamanhos desses signos ao longo do poema sugere uma trajetória em direções opostas, reforçando a temática do desencontro. Entretanto, em um momento decisivo, no último verso, ocorre a sobreposição do "e" à letra "o", formando simultaneamente as palavras "eco" e "oco". Essa fusão representa, como aponta Tápia, uma subversão da linearidade do significante e um instante de simultaneidade, em que os dois sujeitos se fundem poeticamente: os opostos, nesse momento, coexistem, fundindo-se num todo (2007, p. 11).

O uso desses signos visuais aponta para a noção de semi-simbolismo. Tápia, dialogando com Saussure e Greimas, argumenta que a motivação poética se dá pela existência de relações não-arbitrárias entre o significante e o significado (2007, p. 13). Assim, o círculo e a estrela não apenas representam fonemas ou letras, mas incorporam conteúdos simbólicos como sol, estrela, masculino, feminino, calor, frio, presença e ausência, que interagem com os paradigmas sonoros (grave/agudo) e visuais (arredondado/angular). Como explica o autor, toda relação semi-simbólica é poética, mas nem toda relação poética é semi-simbólica (2007, p. 13). Em *Pulsar*, contudo, essas relações se entrelaçam de maneira exemplar, estabelecendo

correlações sistemáticas entre os eixos paradigmáticos e sintagmáticos dos planos de expressão e conteúdo.

Por fim, a constituição de um código próprio do poema baseia-se, segundo Tápia, na diferença relativa entre os signos visuais, tal como proposto por Saussure. A relação de alteridade entre os ícones é o que permite a formação de um sistema semântico fechado e autorreferente, cuja leitura exige um olhar sensível às articulações entre forma, som e sentido. O poema torna-se, assim, um campo experimental de linguagem, onde pulsa, simultaneamente, o desejo de comunicação e a constatação do silêncio. Entre a luz que não aquece e a memória que esquece, o pulsar permanece, tênue, entre a presença e a ausência.

A crítica reducionista frequentemente associa a poesia concreta a uma expressão exclusivamente visual. No entanto, os próprios autores concretistas propunham uma concepção verbivocovisual (termo emprestado de James Joyce) do poema, em que se articulam palavra, som e imagem. No caso de *Pulsar*, essa articulação se concretiza de forma material. As sílabas marcadas pelos símbolos visuais funcionam como pontos de ênfase métrica e sonora, sugerindo ritmos internos que extrapolam a leitura silenciosa. Para além dessa marcação dos pés tônicos, há um espaçamento variável entre as palavras, sugerindo pausas maiores ou menores, e enfatizando tanto visual como sonoramente algumas palavras, como “luz”, consideravelmente distante de “anos”, formando então dois sintagmas concomitantes: “abraço de anos-luz” — visão dos astros distantes no espaçotempo do cosmos; e “luz que que nenhum sol aquece” — afinal, o que vemos no espaço é meramente a luminosidade emitida por estrelas e outros astros, visíveis mais facilmente à noite, quando não há a claridade solar.

Essa dimensão sonora do poema é expandida na gravação realizada por Caetano Veloso. A interpretação vocal foi originalmente publicada em conjunto com o livro *Viva Vaia* em 1979, sendo mais tarde incorporada ao álbum *Velô*, lançado em 1986. Nessa faixa, Caetano transforma o poema em partitura vocal, atribuindo valores melódicos e rítmicos aos símbolos gráficos. As vogais substituídas passam a funcionar como pontos tonais que organizam a emissão vocal, deslocando a leitura do plano da fala comum para o da performance musical. Antes de nos determos nela, porém, convém aprofundar a relação estabelecida entre o compositor e o grupo Noigandres, a fim de explicitar que a adaptação de *Pulsar* não é um fenômeno isolado.

Em *Verdade Tropical*, espécie de autobiografia intelectual que Caetano lança em 1997, há um capítulo dedicado à poesia concreta. O autor afirma que os artigos de Augusto de Campos sobre música, em especial sobre a Jovem Guarda, chamaram a sua atenção, iniciando um processo de afinidade que depois se converteria em amizade. Para além de algumas discordâncias (em especial a ideia de vanguarda), Veloso chama a atenção para influências comuns entre tropicalistas e concretistas, como o dodecafonismo, a música eletrônica e aleatória, em compositores como Schoenberg, Webern e John Cage. Além disso, afirma que a proposta de uma crítica de arte "sincrônica e trans-histórica" (Veloso, 1997, p. 158) — em contraposição à ideia de uma abordagem diacrônica e socializante, dominante no país em função da forte predominância da escola marxista entre os intelectuais brasileiros — foi o que mais o atraiu na ensaística dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Quanto à obra poética do grupo, escreve que

> gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas em muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo (Veloso, 1997, p. 151-2)

Embora o apuro formal das letras dos tropicalistas já seja percebido antes da aproximação dos dois grupos, não é inconcebível pensar que houve uma absorção dos recursos da poesia concreta em suas composições, como paronomásias, trocadilhos, anáforas e procedimentos como o "palavra-puxa-palavra" (repetições seriais de termos com sonoridade e/ou sentido próximos) e neologismos, em especial nas canções de Veloso e Tom Zé. Mais que isso, a incorporação da tecnologia industrial no fazer artístico — alvo de constante crítica aos dois movimentos — é uma aproximação fulcral. O grupo Noigandres se notabilizou pelo uso reiterado de possibilidades novas de impressão e criação a partir do avanço tecnológico, como os poemas coloridos (por exemplo, "Cubagrama", de Augusto de Campos), os poemas tridimensionais ("Poemóbiles", de Augusto de Campos e Júlio Plaza) e as posteriores experimentações com a poesia computacional e a videopoesia. Já na Tropicália, a adoção da guitarra elétrica, de recursos eletrônicos como a alta fidelidade e da exploração de vários canais simultâneos de gravação colocava o aparato industrial a serviço da produção artística, quebrando a lógica dominante da "voz e violão" da MPB. Outro fator de convergência

era o cosmopolitismo das referências: o famoso "paideuma" concreto englobava desde elementos orientais, como o ideograma, até os medievais, como a poesia provençal, sem falar em uma ampla rede de poetas de diversas nacionalidades, como russos, alemães, franceses e americanos, muitos deles traduzidos ao português por seus integrantes. Já os tropicalistas abriram-se a tendências internacionais como a música eletrônica, a pop-art e o rock, em sua proposta de fundir ideologicamente o arcaico brasileiro e o moderno estrangeiro.

Celso Favaretto reconhece tal aproximação[3]: "A análise das letras das canções tropicalistas indica um emprego discreto dos procedimentos típicos da poesia concreta (sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidade, concisão vocabular)" (Favaretto, 2000, p. 51), embora defenda que a influência se dá de modo mais incisivo na obra de Caetano Veloso posterior à Tropicália, em especial no álbum *Araçá Azul*. De fato, não apenas a adaptação aqui em tela, *Pulsar*, mas em outras canções de sua obra pós-tropicalista, a relação se torna mais estreita. Consideremos dois exemplos. O primeiro, a canção "Circuladô de fulô", do álbum *Circuladô*, de 1991, musicalização de um trecho de *Galáxias*, complexo poema em prosa de Haroldo de Campos conhecido por seu sofisticado trabalho com a linguagem a partir de jogos linguísticos e da oralidade. Na faixa de Caetano, uma série de acelerações e desacelerações em uma espécie de "cantofalar" gera uma possibilidade de leitura performática do excerto, com realces estratégicos em alguns termos, como "doendo, doendo como um prego na palma da mão", em que os verbos no gerúndio são cantados lentamente, com forte tônica nas vogais "oe", seguidos de uma aceleração no complemento da frase. O violoncelo de Iara Ziggiati acompanha o mesmo ritmo da prosódia do cantor, instaurando um ritmo melódico-poético que ressignifica o poema escrito. Além disso, Veloso transforma a frase inicial do trecho (espécie de "capítulo" da obra) em um refrão, o que não ocorre no livro, dando à sua versão uma circularidade que intensifica a própria ideia exposta no título.

O outro exemplo é o inusitado "Rap pocreto", composição de Caetano presente no álbum *Tropicália 2*, lançado em 1993 com Gilberto Gil. Ali, nota-se o procedimento do *sampling*, uso de trechos de outras canções apropriadas na construção de uma colagem que

[3] Favaretto aponta ainda um distanciamento ideológico dos dois grupos: enquanto os concretos se inseriam em uma lógica desenvolvimentista, "tributário de uma visão tecnocrática da cultura, quanto à sua ambição de alcançar para o país a dimensão contemporânea de linguagem" (*ibidem*, p. 53) a partir de princípios como racionalização, ordem e utilidade social, os tropicalistas consideravam o trabalho com a linguagem e o desenvolvimento como um de seus ingredientes, e não como um fim em si mesmo.

não possui inscrição autoral direta, mas uma edição de múltiplas ocorrências da palavra "quem" em diferentes peças da MPB. A escolha do termo repetido gera uma performatividade original, que leva o ouvinte a se questionar sobre "quem" está cantando cada trecho usado. O título da faixa é paradigmático e chama a atenção para três polos de interesse do autor. O RAP[4], metonimicamente presente na faixa por conta do uso do recurso eletrônico do software sampler, recorrente no estilo; o "pop", menção à pop-art[5], declaradamente uma das maiores influências na obra do compositor, em especial pelo recurso da *assemblage*; e a poesia concreta.

Uma vez estabelecidas as relações entre Caetano e o grupo Noigandres, voltemos, então, à musicalização do poema *Pulsar*. Ela não se estrutura pela prosódia natural da língua portuguesa. Ao contrário, a faixa realiza uma leitura marcada por escolhas tonais que evidenciam os elementos gráficos da obra original. O resultado é uma interpretação que se afasta da leitura tradicional, configurando-se como uma forma de tradução intersemiótica. A voz do cantor articula altura, duração e intensidade dos sons, elementos fundamentais da linguagem musical segundo Osvaldo Lacerda (1967, p. 1). Veloso manipula esses elementos a partir das indicações visuais do poema. As vogais ganham maior duração de intensidade tornando-se sílabas tônicas prolongadas, e são moduladas em diferentes alturas, criando contrastes graves e agudos que definem a melodia.

Para Tápia (2007, p. 9), na realização musical de *Pulsar*, Caetano Veloso emprega a sobreposição de dois registros vocais distintos como recurso técnico e expressivo, instaurando um regime de simultaneidade sonora que subverte o princípio da linearidade do significante formulado por Ferdinand de Saussure. Essa concepção, fundamental à linguística estrutural, estabelece que o significante se desenvolve necessariamente de maneira sucessiva no tempo, o que exclui a possibilidade de emissão simultânea de unidades distintivas:

[4] No mesmo álbum, a faixa "Haiti" incorpora uma fala áspera e não cantada que também remete à expressão musical do movimento hip-hop, além de tocar em questões sociais e raciais, fundamentais ao RAP. O procedimento ocorre em outras canções de Caetano, como "O herói" e "Black or White – Americanos". Convém lembrar, ainda, o "feat" de Caetano em "Baiana", de Emicida, reiterando seu interesse pelo gênero.
[5] Favaretto (2000, p. 47) afirma que, ainda na Tropicália, "o efeito pop era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira". Em "Reconvexo", Caetano homenageia Andy Warhol, maior expoente da pop-art: "Meu som te cega, careta, quem é você?/ [...] Que não riu com a risada de Andy Warhol".

> o significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) representa uma extensão, e b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha. Este princípio é evidente, mas parece que sempre se negligenciou enunciá-lo, sem dúvida porque foi considerado demasiadamente simples; todavia, ele é fundamental e suas consequências são incalculáveis; sua importância é igual à da primeira lei. Todo o mecanismo da língua depende dele (ver p. 142). Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos (Saussure 1995, p. 84).

Ao articular duas vozes sobrepostas em estúdio, conforme analisa Tápia (2007, p. 9), Veloso propõe uma escuta não-linear, em que os segmentos fônicos se apresentam de forma simultânea e estratificada, criando um efeito polifônico que transcende a organização sintagmática da linguagem verbal. Tal operação configura uma transposição intersemiótica do signo visual presente na sobreposição gráfica das letras “o” e “e” no poema de Augusto de Campos para o plano sonoro, reafirmando a concepção verbivocovisual da poesia concreta. A gravação de Veloso, assim, não se limita à musicalização do texto, mas opera como tradução experimental de seus princípios estruturais, ao passo que desafia os paradigmas fonocêntricos da linguagem e da canção.

É curioso notar que os instrumentos — piano e percussão — são tocados pelo próprio Caetano, e adquirem um papel de realce fundamental à faixa. Na primeira frase do poema, por exemplo, os acordes do piano acompanham a frequência das vogais cantadas. Os "o", substituídos pelos pontos, em "onde" e "você", são simultaneamente representados pelo grave da voz e do acorde, enquanto os "e" — trocados por estrelas — são notadamente agudos, transpondo ao nível fônico o contraste visual. Outro recurso interessante é de ordem sintática: o espaçamento maior entre “anos” e “luz”, já mencionado, faz com que Caetano estenda a duração do último termo, com um recurso eletrônico de eco, como que irradiando a luz e a realçando como um ponto chave da letra.

Anos mais tarde, o pesquisador argentino Gonzalo Aguilar, autor de estudos fundamentais sobre a poesia concreta brasileira, realiza um videopoema a partir da gravação de Caetano Veloso para ser exposto na exposição “Despoemas”, de Augusto de Campos,

realizada em Buenos Aires. Amâncio (2014, p. 215) conceitua tal espécie de produção como "uma obra audiovisual que tensiona poeticamente a imagem, numa edição ritmada, e que persegue a equivalência imagética de um estado de mente e sentimentos, produzindo uma materialização sociodiscursiva do imaginário". Tais elementos estão presentes no trabalho de Aguilar, que combina a trilha sonora da leitura com manipulações visuais e digitais do poema original, representando uma instância exemplar da poesia digital contemporânea e de suas potências expressivas.

Para Alvarez (2018, p. 4) o cruzamento entre poesia e audiovisual dá origem a uma nova forma poética que se afasta tanto das vanguardas modernas quanto da poesia impressa tradicional. A autora observa que "a experimentação se apresenta distinta daquela apreendida em Mallarmé e em Apollinaire. Ela nasce da imbricação da poesia, um produto da linguagem verbal, com a linguagem cinematográfica" (2018, p. 4). No caso de *Pulsar*, essa imbricação não apenas se realiza, mas se radicaliza pela integração entre texto, voz, música e animação digital.

Publicada posteriormente na plataforma YouTube, esse videopoma traz à tona a discussão acerca das reconfigurações no estatuto da obra literária promovidas pela inserção da poesia no campo digital, particularmente em relação à sua circulação, materialidade e modos de recepção. Entre as plataformas contemporâneas de maior impacto, o YouTube se destaca como um espaço de ampla difusão da videopoesia, modalidade que articula som, imagem e palavra em uma estrutura audiovisual híbrida. Bento (2024, p. 319) relembra que, embora intensificada na era digital, tal expressão artística não constitui um fenômeno inédito:

> Sobre a primeira, são conhecidas, em língua portuguesa, manifestações pelo menos desde a década de 60, de autores como Augusto de Campos, E.M. de Melo Castro e Arnaldo Antunes. Tais obras, porém, sempre foram confinadas a museus e exposições específicas, não possuindo um medium de divulgação fixa, afinal, obviamente, jamais foram um produto viável para a televisão.

Não obstante, o advento do YouTube e a institucionalização de sua lógica de compartilhamento rizomático possibilitaram a ampliação significativa do acesso a esse tipo de conteúdo, inclusive àquelas produções pertencentes a gerações anteriores. A possibilidade de que qualquer usuário publique conteúdos audiovisuais na plataforma inaugura um regime de circulação marcado pela acessibilidade, simultaneidade e ausência de mediação institucional.

Nesse novo contexto, a videopoesia conquista visibilidade para além dos espaços consagrados da arte e da literatura, alcançando públicos mais amplos e heterogêneos. Trata-se de uma inflexão importante no circuito poético, agora imerso em um ambiente de fruição caracterizado pela aleatoriedade, pela desorganização dos acervos e pela instabilidade das fontes (Bento, 2024, p. 320).

Com efeito, a experiência de fruição poética passa a ser mediada por uma lógica algorítmica que compromete a organização racional do conteúdo. A busca por videopoemas frequentemente ocorre de modo assistemático, pois "a plataforma dificulta sobremaneira a busca por vídeos específicos, além de não possuir formas de organização desses dados" (Bento, 2024, p. 324). A ausência de sistemas de catalogação, somada à aleatoriedade das sugestões automatizadas, gera, nas palavras do autor, "um gigantesco arquivo labiríntico que, paradoxalmente, quanto mais obras possui, menos obras oferece" (Bento, 2024, p. 325). A concepção tradicional de obra literária, como unidade coerente e fixável é, portanto, tensionada pela fragmentação, descontextualização e volatilidade próprias do meio digital.

Nesse contexto, a videopoesia veiculada no YouTube configura-se como um campo privilegiado de estudo das interações entre linguagem poética e lógica digital. Não se trata apenas de uma nova forma estética, mas de um fenômeno que coloca em questão as formas de produção, circulação e recepção da poesia na contemporaneidade. Como Bento observa, cabe indagar "se a própria poesia, diante desse mundo digital, é capaz de restituir certa humanidade à linguagem" (2024, p. 318), sugerindo que, mesmo em meio à instabilidade das redes, o poético ainda pode operar como instância crítica e sensível.

No âmbito do videopoema de Aguilar, a utilização do YouTube como suporte não parece comprometer a experiência sensorial-estética da poesia concreta. A transformação significativa dos símbolos gráficos em entidades móveis, pulsantes, que brilham, expandem-se e se contraem conforme a cadência melódica da leitura vocal, confere ao texto-fonte uma nova camada de significação sensorial, expandindo o horizonte poético. Trata-se de uma forma de tradução, nos termos de Décio Pignatari, que pode ser entendida como uma tradução da tradução: o poema visual de Augusto de Campos é traduzido musicalmente por Caetano Veloso, cuja interpretação, por sua vez, é retraduzida visualmente por Gonzalo Aguilar, constituindo uma cadeia de transcodificações entre distintas mídias.

Essa interação entre texto, música e vídeo configura uma prática intermidial em que cada instância respeita a anterior ao mesmo tempo em que lhe acrescenta novas camadas de significação. A palavra transforma-se em som, o som em imagem, e a imagem retroage à palavra, num circuito contínuo de reverberações. O poema *Pulsar* deixa, assim, de ser apenas uma peça da poesia concreta ou uma canção para se constituir como um artefato intersemiótico. Ele transita entre linguagens, mídias e sensibilidades, revelando a potência estética das articulações entre as artes. Trata-se de um objeto poético cuja constituição depende de uma articulação complexa entre diferentes mídias, produzindo um verdadeiro texto "intermídia", na acepção de Claus Clüver. Nele, "interseccionam o visual, o verbal, o cinético, o sonoro, propriedades presentes na narrativa fílmica" (Alvarez, 2018, p. 11). A visualidade em *Pulsar* não é mero suporte ilustrativo da palavra: ela se movimenta, vibra, colapsa e se recompõe em sincronia com os ritmos. A imagem está em constante diálogo com o som e com a materialidade do poema, mobilizando vogais que possuem destaques e movimentações específicas, que se espacializam no processo de fruição.

A musicalização de Caetano Veloso serve como eixo organizador da temporalidade: os signos verbais aparecem na tela em sincronização precisa com os fonemas entoados pelo cantor, produzindo temporalmente uma leitura própria, de forma que "o tempo da execução do videopoema é definido pelo criador da animação" (Alvarez, 2018, p. 12). Desse modo, o leitor-espectador já não conduz a leitura ao seu próprio ritmo, como na página impressa, mas é conduzido por uma coreografia previamente programada que articula som, texto e imagem em um continuum audiovisual.

Para além da temporalidade, o espaço da poesia é transgredido. A noção de "página" é substituída por uma superfície digital que opera segundo lógicas distintas da materialidade impressa. Alvarez recorda que, no âmbito digital, "a concepção de espaço, entendido como lugar em que os caracteres preenchem a mancha da página e constitui o texto, o livro, é desconhecida do videopoema" (2018, p. 6). Em *Pulsar*, essa ausência de territorialidade fixa é convertida em potência criativa: as palavras, sílabas e letras emergem, se dissolvem, se multiplicam, expandem-se ou implodem conforme a lógica sensível do ritmo e da respiração, como se o próprio corpo poético estivesse pulsando diante dos olhos do espectador. Um exemplo flagrante é a manipulação, no poema, da palavra "sol", destacada do restante dos sintagmas, que salta aos olhos do expectador sozinha na tela, com uma

animação que faz crescer a letra "o", substituída pelo ponto, que então se transforma no próprio astro-rei no exato momento em que Caetano a canta. Ao isolar um termo, Aguiar ressignifica o poema, dando-lhe nuances e aspectos novos a partir de sua própria tradução. Se na musicalização de Veloso a dimensão visual ganhara uma natureza fônica nova, aqui a dimensão do movimento enriquece a fruição, em uma composição multissemiótica:

Figura 2



Fonte: print do Youtube.

Exsurge, portanto, uma dimensão corporalizada e vibrante do texto, que impõe uma nova experiência de leitura descrita por Alvarez como a exigência de "apreender o material verbal fundido no visual, acrescido de efeitos sonoros e cinéticos" (2018, p. 12). O videopoema *Pulsar*, ao reconfigurar o signo verbal na interface digital, produz um novo tipo de texto: não linear, não fixo, não silencioso. Ele é, ao contrário, performático, sonoro, efêmero e colaborativo. Trata-se de uma poesia que pulsa no limiar entre as artes e mídias.

Desse modo, procurou-se mostrar como *Pulsar*, originalmente um poema publicado em papel, foi ressignificado a partir de releituras intersemióticas. Não há nelas uma descaracterização dos sentidos e procedimentos de Augusto de Campos, mas uma adição de novas camadas de formas e sentidos, tanto a partir da musicalização de Caetano Veloso como na animação digital de Gonzalo Aguiar. Isso mostra como a poesia subsiste às tecnologias, mídias e outras artes, absorvendo-as sem perder sua maior essência: o fenômeno da manipulação da linguagem em seu grau máximo.

Referências

AGUIAR, Gonzalo. **O pulsar de Augusto de Campos con música de Caetano Veloso**. Youtube, 3 de out. de 2014. 2min32s. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc >. Acesso em 30 de agosto de 2025.

ALVAREZ, Aurora Ruiz. Da poesia visual ao videopoema de Arnaldo Antunes. *Revista* **Laboratório**, n. 19, 2019.

AMÂNCIO, Cardes Monção. O conceito de videopoesia e a não obrigatoriedade de presença da linguagem verbal nessas obras. **Texto digital**, v. 10, n. 1, p. 202-220, 2014.

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. O digital na poesia: considerações sobre o contexto lusófono. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, n. 58, 2024.

CAMPOS, Augusto de. “o pulsar”. Online. Disponível em: https://poesiaconcreta.com.br/poema/pulsar.html

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3.ed. Cotia: Ateliê Cultural, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. Colorindo vogais: (Um olhar interdisciplinar sobre o diálogo entre sons e cores). **Via Atlântica**, n. 28, p. 347-361, 2015.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de teoria elementar da música**. São Paulo: Ricordi, 1976.

RIMBAUD, Arthur. "Voyelles"/Vogais. *In:* CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 36-7.

SANTOS, Tiago. Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos. **ARS** (São Paulo), v. 18, p. 509-584, 2020.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. 18.ed. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

TÁPIA, Marcelo. Pulsações de sentido em "O pulsar": uma possível leitura. **Estudos Semióticos**, n. 3, p. 15, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

La musique *champeta* (Caraïbe colombienne) entre circulations Sud-Sud et ancrage local: la question de la copie comme principe de création artistique

Carlos Rodriguez Anaya[1]

Lise Segas[2]

Résumé: La champeta, musique urbaine et populaire de la côte caraïbe colombienne, dépasse largement le cadre d'un genre musical pour constituer un phénomène culturel complexe. Articulée autour des picós — puissants *sound systems* populaires — elle se définit à travers un réseau de pratiques sociales : danse, esthétique visuelle et sonore, sociolecte, et ancrage territorial dans les quartiers populaires afro-descendants. L'histoire de la champeta met en lumière un double mouvement : enracinement local et circulation transnationale, particulièrement à travers les échanges musicaux Sud-Sud, qui relient la Caraïbe colombienne aux mondes afro-diasporiques africains et brésiliens et qui échappent aux logiques hégémoniques de l'industrie musicale mondiale. Un aspect central, et souvent controversé, de cette culture musicale est la pratique de la copie, qu'il s'agisse de reprises, ou de réappropriations de morceaux étrangers, rebaptisés et transformés pour devenir des « exclusivos » dans les fêtes populaires de *picó*. Loin d'être perçue comme du plagiat dans ce contexte, cette pratique s'inscrit dans une économie informelle et populaire où la circulation pirate compense l'inaccessibilité économique aux productions originales. Elle constitue un véritable principe de création artistique, qui interroge les notions occidentales d'originalité et de propriété intellectuelle, historiquement construites par et pour les industries culturelles hégémoniques. Le cas emblématique de la chanson *El Celular* (2010), adaptation champeta d'un forró brésilien, illustre la manière dont la copie devient moteur d'inventivité, favorisant la circulation translocale et l'appropriation collective. La champeta met ainsi en crise la dichotomie entre original et copie, tout en ouvrant la voie à des circulations culturelles alternatives, échappant aux circuits dominants de l'industrie musicale. À travers cette analyse, la champeta apparaît non seulement comme une esthétique musicale hybride et

[1] Docente com licenciatura em Línguas Estrangeiras pela Universidade do Atlântico, na Colômbia, mestrado em Didática do Francês como Língua Estrangeira (FLE) e como Segunda Língua (FLS) pela Universidade Paul-Valéry, em Montpellier, e mestrado em Estudos Ibéricos e Latino-Americanos pela Universidade Bordeaux Montaigne, em Bordeaux. Também concluí um programa de mobilidade acadêmica internacional na Faculdade de Educação da Universidade de Ottawa.

[2] Professora universitária na Universidade Bordeaux Montaigne. Com formação em estudos coloniais e doutorado dedicado à poesia épica hispano-americana dos séculos XVI e XVII, suas pesquisas têm se reorientado, recentemente, para áreas mais contemporâneas, relacionadas aos estudos feministas e decoloniais: literatura caribenha e latino-americana contemporânea, músicas urbanas e populares vinculadas aos movimentos feministas atuais, especialmente no Caribe colombiano. Organizou diversos dossiês temáticos em periódicos acadêmicos (Bulletin hispanique, América sin nombre, Creneida. Anuário de literaturas hispánicas, entre outros) e publicou cerca de trinta trabalhos em revistas científicas francesas e internacionais. É integrante do grupo de pesquisa EA 3656 AMERIBER e do centro CHISPA, em colaboração com os quais organizou diversos eventos internacionais. Proferiu conferências a convite e ministrou cursos em várias universidades e instituições culturais europeias e latino-americanas, em países como Colômbia, Espanha, França, Reino Unido, Estados Unidos e Peru, entre outros.

subversive, mais aussi comme un espace de résistance et de créativité, qui redéfinit les cadres de la légitimité culturelle et artistique au sein des Suds globaux.

Mots-clés: champeta; Caraïbe colombienne; circulations Sud-Sud; copie et création; musique afro-diasporique.

Resumo: *A champeta, música urbana e popular da costa caribenha colombiana, vai muito além de um gênero musical para constituir um fenômeno cultural complexo. Articulada em torno dos picós — poderosos sound systems populares —, ela se define por uma rede de práticas sociais: dança, estética visual e sonora, socioleto e enraizamento territorial nos bairros populares afrodescendentes. A história da champeta evidencia um duplo movimento: enraizamento local e circulação transnacional, especialmente por meio de intercâmbios musicais Sul-Sul, que conectam o Caribe colombiano aos mundos afrodiaspóricos africanos e brasileiros, escapando às lógicas hegemônicas da indústria musical global. Um aspecto central — e frequentemente controverso — dessa cultura musical é a prática da "cópia", seja em forma de covers, seja por meio de reapropriações de músicas estrangeiras, rebatizadas e transformadas para se tornarem "exclusivos" nas festas populares de picó. Longe de ser percebida como plágio nesse contexto, essa prática se insere em uma economia informal e popular, na qual a circulação pirata compensa a inacessibilidade econômica às produções originais. Ela constitui um verdadeiro princípio de criação artística, que questiona as noções ocidentais de "originalidade" e "propriedade intelectual", historicamente construídas por e para as indústrias culturais hegemônicas. O caso emblemático da música El Celular (2010), adaptação champeta de um forró brasileiro, ilustra como a cópia se torna motor de inventividade, favorecendo a circulação translocal e a apropriação coletiva. A champeta coloca assim em crise a dicotomia entre original e cópia, ao mesmo tempo que abre caminho para circulações culturais alternativas, que escapam aos circuitos dominantes da indústria musical. Por meio dessa análise, a champeta se revela não apenas como uma estética musical híbrida e subversiva, mas também como um espaço de resistência e criatividade, que redefine os marcos da legitimidade cultural e artística no âmbito dos Suls globais.*

Palavras-chave: *champeta; Caribe colombiano; circulações Sul-Sul; cópia e criação; música afro-diaspórica.*

Définir la champeta est loin d'être évident, de par ce qu'elle recouvre mais aussi du point de vue de la terminologie. On serait tenté de la définir comme une musique, urbaine et populaire, profondément associée à la Caraïbe colombienne et à des origines africaines qui, selon l'anthropologue Elisabeth Cunin sont à la fois « mythifiées et stigmatisées »[3] (2005, p. 97), mais aussi comme une musique indissociable des fêtes de *picó*, ces *sound systems* emblématiques de la culture populaire de la côte caraïbe colombienne, autour desquels sont organisées des bals dans les quartiers populaires, à l'air libre, sur des terrains vagues ou dans

[3] CUNIN, E, "De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une 'musique noire', la champeta", Civilisations, nº53, p. 97, 2005, Disponible en <http : //journals.openedition.org/civilisations/557> consulté le 21 avril 2023.

la rue d'un quartier. Mais la « champeta », en plus d'englober tout un ensemble de musiques africaines et afro-diasporiques produites à l'étranger et un genre local produit dans les villes de Carthagène des Indes et de Barranquilla, se réfère à un phénomène culturel pas seulement musical : selon le PES Champeta (Plan Especial de Salvaguardia, première étape, locale, municipale, du processus de reconnaissance patrimoniale d'un phénomène culturel), ce phénomène comprend la culture *picotera* dérivée du *picó*, qui est le principal diffuseur et producteur de musique champeta locale, et se caractérise par une forte technophilie, une esthétique visuelle et sonore propre et un ancrage territorial populaire. Il comprend également une danse spécifique, en couple ou seule, une culture orale et un sociolecte propre (l'espagnol *costeño* populaire), des espaces spécifiques tels que certains quartiers (Olaya Herrera, Chambacú, à Cartagena, Las Nieves ou Rebolo à Barranquilla, le marché central de Cartagena, Bazurto, les rues et terrains où se déroulent les bals de picó lors des *verbenas* ou *KZs*) ainsi qu'un contexte socio-culturel qui s'étend hors des grandes villes de la côte et connecte avec des espaces ruraux tels que le Palenque de San Basilio ou de Benkos, village fondé par des Noirs marrons au XVIIe siècle et fondamental dans l'histoire des résistances afro-diasporiques en Amérique du Sud.

La musique champeta est donc, bien au-delà d'un seul genre musical, la musique du monde *champetúo*, c'est-à-dire la population des quartiers populaires, afro-descendante, qui est associée de manière méprisante par les classes dominantes au couteau nommé *champeta* qu'utilisent les pêcheurs pour écailler le poisson et par les cuisinières pour préparer les repas des familles aisées. L'association de ces personnes pauvres et racisées avec un couteau a donné lieu et donne toujours lieu à une méfiance nourrie de mépris de classe et de race vis-à-vis de leur musique et leur culture très vite associées à la délinquance et à l'immoralité.

La champeta s'inscrit donc à la fois dans un ancrage très local et social précis mais aussi dans un monde musical fait de connexions et de circulations, notamment selon des routes qui parcourent les Suds Globaux ou Altérités globales[4], selon le concept proposé par

[4] BINAGHI, E. Algunos problemas con la noción de Sur Global. **Das Questões**, v. 8, n. 1, p. 107–112, 21 abr. 2020. Disponible en : https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v8i1.31100. Consulté le : 02 mars 2025.

Emilio Binaghi pour réintroduire de l'hétérogénéité dans celui[5] de Boaventura de Sousa Santos, routes qui ne suivent pas toujours les canaux officiels de l'industrie musicale hégémonique.

Ce sont ces connexions qui vont particulièrement nous intéresser dans cet article, notamment celles qui se sont établies avec des espaces afro-diasporiques brésiliens. Nous verrons que la musique champeta s'est en partie formée par des processus d'appropriations volontairement mis en avant comme créatifs et considérés comme non problématiques. Ce que nous pouvons appeler dans la terminologie occidentalo-centrée la copie pirate est un des principes de la création musicale de la champeta. Andrés Gualdrón, dans sa thèse de doctorat intitulée *African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's – 1990's)*, [6]a précisément montré en quoi ce phénomène, bien plus courant dans le monde que celui qu'on appelle une création originale, nous invite à questionner les mécanismes de validation culturelle d'une production artistique et le fonctionnement de l'industrie musicale. Nous allons nous pencher sur quelques cas de musiques champeta venant du Brésil.

1. La musique champeta: une musique plurielle, technologique et artisanale

1.1. Les origines, la production et le marché de la champeta

Aux origines de la musique champeta, on retrouve différentes influences, qui ont suivi les routes tracées dans ce que Paul Gilroy appelle l'Atlantique noir[7], entre l'espace africain et l'espace caribéen, qui appartiennent tous deux aux altérités globales. Il est impossible de comprendre la production de cette musique de la Caraïbe colombienne hors de ce contexte. Il ne s'agit pas ici de retracer une histoire musicologique de ces circulations mais simplement de prendre acte de ces échanges culturels sans rapports de domination, tels qu'ils

[5] SANTOS, B. DE S. "Una nueva visión de Europa: aprender del Sur Global", Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas. Espagne, Akal, p. 59-92, 2017.
[6] GUALDRON RAMIREZ, A. African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's - 1990's). Thèse de doctorat inédite —Universität Salzburg, 2024.
[7] GILROY, P. L'Atlantique noir : modernité et double conscience. Paris: Éditions Amsterdam, 2010.

peuvent apparaître dans d'autres processus entre cultures dominantes et cultures subalternes. En effet, ces connexions musicales sont précisément inscrites dans des rapports Sud-Sud et excluent la logique de l'appropriation culturelle propre à des échanges culturels marqués par des rapports de domination, notamment dans le contexte des industries culturelles.

Les échanges musicaux entre Afrique et Caraïbe sont constants depuis plusieurs siècles, et de manière réciproque. Nous connaissons par exemple les influences de la rumba cubaine au Congo ou de la salsa dans une grande partie de l'Afrique de l'Ouest (Afrikando). Mais la plupart des Européen.ne.s, des Africain.e.s et même des latino-américain.e.s connaissent bien moins le succès dans la Caraïbe colombienne de rythmes comme le soukouss congolais ou le *highlife* ghanéen et nigérian, qui se sont développés dans les grandes villes pendant les Indépendances africaines en mêlant influences locales et des cultures du Nord (notamment du rock). Ces musiques, marquées par la présence emblématique du son de la guitare électrique vont être commercialisées en Europe et en Amérique du Nord sous des appellations génériques comme l'afropop (Cunin, 2005, p. 98) basé sur l'hybridation entre sons des musiques pop occidentales et sons africains, dans les années 60-70. Grâce à des circuits alternatifs créés par des passionnés, des collectionneurs et des propriétaires de *picó*, ces genres musicaux vont déferler tout d'abord à Barranquilla puis à Carthagène par l'intermédiaire de ces voyageurs mélomanes qui vont se rendre en Afrique ou à Paris pour dénicher les derniers vinyles de Lokassa Ya M'Bongo, de Bopol Mansiamina ou encore de Myriam Makeba. Au passage, il leur arrive de faire étape à Caracas ou à New York, et de dénicher des disques brésiliens ou caribéens (notamment de Trinidad et Tobago ou encore des Antilles françaises). Toutes ces musiques afro-diasporiques vont constituer ce que les locaux vont appeler la *champeta africana* ou la *música africana*.

Ces importateurs, comme Osman Torregroza de Barranquilla ou David Borrás à Carthagène, étaient des fournisseurs importants de musiques étrangères, principalement caribéennes, pour les *picó* de leurs villes respectives, bien avant le phénomène de la champeta. Ils partaient sur les traces des albums de salsa, de musique tropicale vénézuélienne, de bomba, de son, de plena, de pachanga, de boogaloo (Gualdrón, 2024, p. 76), pour alimenter les *picós*. C'est à partir des années 70 mais surtout 80 que ces importateurs vont s'intéresser aux musiques africaines et afro-diasporiques qui vont rencontrer un très

grand succès auprès du public de la Caraïbe colombienne, si bien que Carthagène va inaugurer en 1982 le Festival de Música del Caribe (jusqu'en 1996). Ce festival deviendra la scène de lancement de plusieurs artistes locaux mais également celle de stars africaines et caribéennes qui sont invité.e.s régulièrement à se produire sur place. Les habitants écoutent ainsi en direct du reggae, du soukouss, du zouk, du coupé-décalé et toute une kyrielle de rythmes afro-diasporiques qui inspirent les artistes *champetúos*.

C'est à partir des années 80 que la *música africana* s'impose dans tous les *picós* de la région, faisant armes égales ou supplantant même la salsa à Carthagène. Face au succès grandissant de ces rythmes, la compétition entre les différents *picós* s'accentue. Pour que les disques introduits par les importateurs auprès de différents *picós* restent secrets, les pochettes étaient enlevées, les étiquettes arrachées, les chansons rebaptisées avec un titre qui traduisait phonétiquement en espagnol ce que les Colombiennes et Colombiens écoutaient du français, de l'anglais ou du lingala : c'est le *piconema*. Tout ceci non pas pour spolier les artistes originaux mais pour conserver l'exclusivité d'un morceau pour un *picó* durant un certain temps, et le titre en question devenait alors un *exclusivo* afin d'assurer un maximum d'affluence, avant d'être copié et vendu sur le marché pirate de la musique champeta.

Mais rapidement, face au coût que représentaient les voyages pour se procurer des disques de l'autre côté de l'Atlantique, les amateurs et amatrices de champeta de Carthagène et Barranquilla vont commencer à produire leur propre musique, sous l'impulsion du *picó* de Carthagène El Rey de Rocha, avec des paroles en espagnol ou en langue *palenquera* (un créole née des langues espagnole, portugaise et bantus qui est parlée à Palenque de San Basilio)[8] et des influences musicales plus locales telles que le bullerengue, la chalupa ou le son palenquero : c'est la champeta qui apparaît aussi au début des années 1980 avec des formations comme Son Palenque qui regroupaient plusieurs pionniers du genre tels que Justo Valdez, Louis Towers, Charles King, Betilsa Barrios, Melchor Pérez et Viviano Torres, lequel formera par la suite Anne Swing. Cette champeta qui naît à la fois des traditions musicales locales, notamment *palenqueras*, et des influences internationales devait rivaliser avec les rythmes africains qui déferlaient sur la côte et imposaient des instruments modernes tels que

[8] Il existe un autre cas de figure : un langage qui imite des langues africaines mais qui n'a pas d'autre sens.

la guitare, la basse, et bientôt le synthétiseur. Ce dernier s'impose comme un instrument électronique phare de cette période et c'est le clavier arrangeur Casio SK-5 qui va devenir au fil des années l'un des instruments les plus caractéristiques du son de la champeta. Il est utilisé en direct par les *picoteros* qui animent les bals des *picós* pour intervenir sur la musique qu'ils diffusent, grâce à des sons pré-enregistrés (comme celui de l'aboiement d'un chien, qui va donner son nom à ce type d'intervention, le *perreo*) ou des fragments de voix que le *picotero* enregistre pour animer la fête et qu'il diffuse par-dessus les chansons. Les pistes de son se mélangent et les compositeurs n'hésitent pas à bricoler la musique, très souvent en incluant des échantillons de musiques afro-diasporiques préexistantes avec un *sampler*, quand ils ne font pas directement des reprises en espagnol nommées avec l'anglicisme *covers*. La champeta se caractérise également par un moment incontournable qui intervient à la fin de chaque chanson : l'*espeluque* qui correspond au moment où change le rythme et où les couples dansent avec plus de frénésie.

La composition des musiques, leur production et leur diffusion restent très artisanales et locales. Aucun grand label international ne s'intéresse au genre, très méconnu hors de la Caraïbe colombienne, et ce sont principalement les *picós* qui produisent cette musique, avec quelques labels locaux comme Felito Records de Barranquilla, et ce sont aussi les *picós,* secondés par certaines radios locales, qui diffusent cette musique. On peut noter une percée sur la scène colombienne nationale au début des années 2000 grâce à la production de trois CD de champeta par Sony Colombia qui ne va toutefois pas réussir à imposer le genre face à la déferlante du reggaeton mais aussi à cause de problèmes juridiques avec les producteurs de champeta[9].

1.2. Les importations de musiques brésiliennes

C'est principalement via Caracas que plusieurs morceaux de musique brésilienne arrivent sur la Côte caribéenne colombienne dès les années 70. On peut citer « Caçada », de Chico Buarque, une chanson de 1972, connue sous le nom « La casá » (la casada, la mariée en

[9] RODRIGUEZ ANAYA, C.A. **Descifrando voces silenciadas de la champeta: microresistencias discursivas y linguisticas en las canciones de champeta en la Costa caribe colombiana (1980-2023),** Mémoire de Master —Université Bordeaux Montaigne, 2023, p. 44.

français) et catégorisée comme *música africana*. La chanson « Toda menina baiana », de Gilberto Gil et qui date de 1979, est connue comme « La minina » et fait également partie du répertoire de *música africana*. Plus curieux, nous pouvons mentionner le cas de plusieurs chansons issues du monde religieux afro-brésilien du candomblé de la région de Salvador et de l'umbanda de la zone de Rio. C'est le *picó* El Conde, de Cartagena, qui introduit la chanson « Terreiro de Mãe nazinha » tirée de l'album *Os deuses afros* (1978) d'Aparecida, l'une des rares compositrices de samba, qui va connecter dans cet album la samba et les chansons qu'on entonne dans les temples d'umbanda, les *terreiros*. Cette chanson connaît un fort succès païen sur la côte caribéenne colombienne et son *piconema* est « La vaca paría » (la vache qui vient de mettre bas en français). Une autre chanson issue cette fois-ci de la tradition musicale de l'umbanda, « Ogum-Beira-mar » est connue sous le *piconema* « La biblia picotera ». Elle est introduite par le *picó* El Rojo de Barranquilla. Elle est tirée de l'album *Amazônia · Cult Music Of Northern Brazil*, de 1976, qui regroupe des chansons de différents cultes afro-brésiliens, et elle est interprétée par Morton Marks pendant les rituels afro-brésiliens (ce n'est pas un album studio). Ces chansons religieuses sont de véritables succès désacralisés lors des bals de picó et ont pu être écoutées pendant plusieurs décennies. La génération des années 2010, par exemple, a dansé sur ces succès de *música africana*.

Il convient de préciser que la côte caribéenne colombienne ne connaît pas une grande tradition religieuse afro-descendante, à la différence du Venezuela ou du Brésil, et que le succès de ces chansons est déconnecté d'une quelconque familiarité avec ces cultes. Il s'explique davantage par les rythmes musicaux, qui peuvent rappeler les traditions musicales de la Caraïbe colombienne telles que le mapalé et le bullerengue, où les tambours sont omniprésents et où des chœurs semblables, principalement féminins, chantent les mélodies.

Les circulations entre le Brésil (et d'autres pays lusophones comme le Cap-Vert[10] par exemple) et la Caraïbe colombienne ne se sont pas arrêtées dans les années 70. La champeta dite *africana* s'est enrichie de nombreuses chansons mais la champeta produite localement à Carthagène a également puisé dans le répertoire musical brésilien, allant jusqu'à

[10] La chanson sortie en 2019, « Xo pelada nhu Damion » de Ferro Gaita (groupe formé par Iduino, Bino, et Paulinho, et créé le 22 juillet 1996 au Cap-Vert), et popularisée par le Picó de Barranquilla Skorpion Disco Show est connue dans la champeta sous le piconema de « El árbitro del mundial » en raison du son répété d'un sifflet dans la partie instrumentale du morceau.

créer une polémique qui a dépassé les frontières du pays en 2010, suite à la sortie de la chanson « El Celular » de Yao et Zaa, deux chanteurs de champeta originaires de Carthagène, lors du carnaval de Barranquilla.

2. Le cas de « El Celular », 2010, ou la question de la copie musicale: plagiat ou création?

En 2010, le duo de Carthagène Yao et Zaa lance une champeta intitulée « El Celular », et confiée au producteur Chawala du *picó* Rey de Rocha comme *exclusivo*. Elle va rapidement avoir un succès retentissant grâce au carnaval de Barranquilla dont elle va devenir la chanson phare cette année-là. Or, elle est très vite accompagnée d'une polémique concernant son authenticité car plusieurs médias vont relayer l'information selon laquelle la chanson originale serait un forró bresilien de 2007, « Comendo água », du groupe originaire de Fortaleza, Aviões do forró, et parue dans leur album *Vol. 5*. Et, effectivement, quand on écoute les deux versions, on entend sensiblement la même mélodie, même si les arrangements colombiens ont transformé le forró en champeta, avec son *espeluque* final, et ont écrit des paroles en espagnol. Mais nous verrons également que « El celular » va être victime à son tour du système de l'*exclusivo* en étant immédiatement piraté et vendu sur le marché illégal de la musique champeta, la piraterie intervenant comme une réponse stratégique à la rareté ou l'inaccessibilité d'un produit, situation très courante dans des contextes de marginalisation socio-économique. De fait, les *champetúos* n'ont pas les moyens de s'offrir un disque original. Ils accèderont uniquement aux copies, dont l'étymologie latine signifie « abondance » (*copia*), à l'inverse d'un original qui serait rare. Cette logique va créer une piraterie en cascade dont l'existence est directement liée au contrôle capitaliste des marchés et des biens culturels qui régule l'accès à ces biens et qui en détermine par conséquent la valeur (Gualdrón, 2024 p. 300-301).

Face à la polémique, comme le rappelle Sanz Giraldo dans son travail comparatif consacré à la champeta et au funk carioca[11], Zaa a expliqué au journal de Barranquilla *El*

[11] SANZ GIRALDO, M.A. **Funk carioca e champeta cartageneira: corporalidades transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia,** Thèse de Master recherche —Universidade Federal Do Rio Grande Do Soul, p. 31, 2014. Disponible en: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114420/000951926.pdf?sequence=1. Consulté le : 26 février 2025.

Heraldo que «no hay ningún plagio, porque siempre hemos dicho que la canción es un tema brasilero, y no nos hemos robado el crédito. La letra es inventada sobre la melodía, la cual fue modificada»[12]. D'ailleurs, la chercheuse colombienne précise que Zaa a découvert la chanson brésilienne lors d'un voyage de travail à la frontière colombo-brésilienne, près de Leticia.

Les explications du chanteur colombien ne semblent pas donner beaucoup d'importance à l'idée de plagiat, et pour cause : dans le monde musical de la champeta, il est très courant d'utiliser des pistes musicales, de les modifier et d'écrire de nouvelles paroles, en espagnol ou en langue *palenquera*. C'est ce qu'ont fait de nombreux artistes, dont des pionniers comme Charles King avec, entre autres nombreux exemples, « La cucharita », chanson lancée en 2000 dans l'album « Las mejores champetas del año » produit par Rocha Disc S.A. et dont la piste vient du soukouss « Pitié, je veux la réconciliation » de Bopol Mansiamina, sortie en 1998 dans l'album « The Very Best of Bopol Mansiamina » du label H&R Entreprises, qui a aussi donné lieu à des dizaines d'autres adaptations dans la champeta. C'est le cas de très nombreux autres artistes référencés par Andrés Gualdrón dans sa thèse sur l'histoire de la discographie de la champeta où il a reconstitué l'archéologie de plusieurs chansons de champeta, depuis leur original africain (2024, p. 294-295). Des artistes plus récents comme DJ Dever, avec les chanteuses Daniela et Andrea, ont repris « U jes'unamandla » de la Sud-Africaine Mercy Pakela, chanson publiée par Golden Ears Music en 1997 et qui avait déjà donné lieu à d'autres *covers* dont le plus connu a pour *piconema* « La sonrisa de tu mamá ».

Cette pratique extrêmement courante dans le monde de la champeta nous invite à interroger le rapport d'une création artistique, musicale ou autre, par rapport à ce qu'on appelle un original, selon une terminologie juridique occidentale qui est née de la transformation des œuvres en biens culturels, de leur industrialisation et de leur contrôle grâce à un appareil légal dont le *copyright* est un concept-clé.

Dans la Caraïbe colombienne, une zone à la fois périphérique car appartenant aux altérités globales mais aussi occupant la périphérie nationale du centre andin du pays[13], les industries musicales se sont développées selon des logiques propres aux économies

[12] Cité par SANZ GIRALDO, M.A. p. 31, 2014
[13] MÚNERA, A., El Fracaso de la Nación. Región, clase y rasa en el caribe colombiano*: 1717-1810*, Bogotá, Banco de la República, El Áncora Editores, 1998.

informelles. Plusieurs auteurs (Birenbaum[14], 2018, Santamaría et Barraza[15], 2018, cités par Gualdrón, 2024) rappellent que ces conditions sont souvent propices à une certaine inventivité en matière de création de ressources économiques, hors des circuits officiels, pour ne pas dire légaux, dans des pays où la régulation économique n'est pas la priorité, encore moins dans des secteurs marginalisés. L'économie informelle et plus précisément l'économie populaire développée par les secteurs exclus du marché du travail formel, qui créent leur propre travail et leurs propres circuits commerciaux en pratiquant l'autoproduction dans des conditions souvent artisanales pour des biens qui vont circuler localement, représentent un contexte qu'il faut absolument prendre en compte si l'on veut comprendre les dynamiques culturelles et économiques de la musique champeta qui s'inscrivent dans des réseaux familiaux et régionaux. C'est d'ailleurs ce qu'explique Zaa au journal *El Tiempo* (07/06/2010) : «Fue algo que hicimos *de manera tan local*, sin pensar en la fuerza que iba a tomar la canción, que ni nos preocupamos por eso»[16] (nous soulignons).

Il semble donc inapproprié de parler ici d'appropriation culturelle au sujet de ce processus propre à la champeta dans la mesure où les rapports de domination sont inversés : il s'agit souvent d'artistes qui, dans le meilleur des cas, sont produits par des *picós*, qui vont copier des artistes produits par des labels plus puissants, capable de presser des vinyles et de les distribuer en Europe et en Amérique, et qui vont fabriquer une musique distribuée localement. C'est précisément le cas de « El Celular », enregistré à Carthagène, dans le studio personnel des chanteurs qui ont ensuite confié la chanson comme *exclusivo* au *picó* le plus puissant de la ville, le Rey de Rocha. Toutefois, Zaa explique au journal *El Tiempo* que le Rey de Rocha aurait égaré le CD, la chanson a fuité et des copies pirates sont apparues très vite. Il ajoute que la chanson a connu un succès fulgurant, devenant même la chanson du carnaval de Barranquilla, alors que Yao et lui-même n'avaient pas encore enregistré un CD officiel, « original » selon ses termes, afin de le mettre en vente en bonne et due forme. Ce n'est

[14] BIRENBAUM QUINTERO, M. Exchange, materiality and aesthetics in Colombian champeta. **Ethnomusicology Forum**, v. 27, n. 1, p. 3–24, 2 jan. 2018.
[15] SANTAMARIA RAMOS, J.; BARRAZA PAVA, M. Craftsmanship and champeta: cultural industries and local development in the municipalities of Clemencia and María la Baja in the department of Bolívar. **Cuadernos de Administración**, v. 34, n. 60, 31 mai 2018.
[16] REDACCIÓN EL TIEMPO. **Intérpretes de la champeta de "El celular" quieren recuperar la credibilidad del género**. 7 juin 2010, Disponible en: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7743326. Consulté le: 4 sept. 2025.

qu'après ces événements qu'un disque allait être formalisé et pour lequel les artistes ont voulu faire les choses légalement en attendant la cession des droits[17] (*El Tiempo*, 07/06/2010). Et en effet, leur disque *Los líderes*, qui contient « El Celular », n'est paru qu'en 2016, produit par la OMR (Rey de Rocha) et BeToYou Music Publishing. Concrètement, cela signifie que le duo n'a pas touché de royalties sur cette chanson avant 2016 et cela explique probablement pourquoi la polémique n'est pas allée au-delà de quelques dénonciations sur les réseaux et dans la presse, sans jamais aboutir à une condamnation.

3. Réflexions finales

Le cas de « El Celular » nous invite donc à repenser le rapport entre une œuvre dite originale (tout en interrogeant la portée de ce terme) et une « copie ». Le contrôle d'un bien culturel et de ses reproductions se fait depuis des économies formelles, dont les acteurs sont légalement autorisés à imiter ou recycler des marques d'entreprises puissantes dans un contexte privilégié (Gualdrón, 2024, p. 319). Le chercheur colombien rappelle aussi que selon la logique capitaliste les personnes qui appartiennent aux économies informelles sont considérées comme des consommateurs passifs afin de conserver le contrôle de la création, la production, la distribution et surtout les bénéfices qui en découlent. Rompre cette logique, c'est affirmer une agentivité et une capacité à la création qui remet en question le concept d'œuvre artistique tel qu'il a été fabriqué dans la culture occidentale à partir de la tradition platonicienne (idée/imitation) et renforcé depuis l'apparition de l'imprimerie qui a permis de réaliser des reproductions industrielles d'une œuvre écrite[18]. À cette histoire occidentale moderne du rapport dévalorisant entre la copie et l'orignal, nous pouvons ajouter le mythe romantique de l'artiste créateur génial dont l'inspiration ne puise que dans son individualité

[17] «Así que se la dimos al Rey de Rocha, como exclusiva -dice Zaa-. Pero ni siquiera salió: se le filtró y los piratas la sacaron. Hay cosas que sólo se le dan al picó que va de barrio en barrio poniendo música para la gente. Pero el CD se le perdió y como ya había gente detrás de la canción, se filtró". Y se pegó "como un virus entre los mismos bailadores", dice Yao, sin haberla grabado en ningún CD original que saliera para la venta. "Tenemos un disco que sí va a salir y esperaremos un tiempo prudente para legalizar la canción y, si nos mandan la autorización de derechos, la incluiremos en él. Estamos formalizando las cosas" ». (*El Tiempo*, 07/06/2010)

[18] L'apparition de l'imprimerie et donc l'émergence d'une reproduction industrielle d'une œuvre écrite, qui peut être une partition (Grosch, 2010, cité par Gualdrón, 2024), et aussi du capitalisme est concomitante à l'apparition de la figure de l'artiste individuel et de cette dévalorisation de la copie vis-à-vis d'un original.

passionnée et unique, et qui ignore au passage le travail qu'implique la pratique artistique, les apprentissages et la formation que représentent la lecture ou l'écoute d'autres œuvres. En découle aussi l'idée d'une œuvre comme un tout achevé, intouchable, fixe, résultat d'un travail individuel original, et qui ne pourrait faire l'objet d'aucune modification future (Gualdrón, 2024, p. 45), qui ne serait jamais un *work in progress* appelant une auctorialité multiple, en tension entre l'individuel et le collectif comme dans les contextes de productions orales ou folkloriques.

Pourtant, la copie implique nécessairement des transformations et des variations par rapport à la référence de base et entraîne aussi la translation et la recontextualisation de la « copie » dans un autre espace et selon d'autres objectifs (Gualdrón, 2024, p. 26), la reconfigurant selon une réception différente, comme le prouve le cas de « El Celular ». La notion d'original peut ainsi être discutée du point de vue de la réception : un public peut considérer comme original une version qu'il a d'abord écoutée, qu'il a intégrée à sa culture (Gualdrón, 2024, p. 48), avant d'en découvrir une version plus ancienne qui ne fera jamais office d'original pour lui (« My way » de Sinatra / « Comme d'habitude » Claude François en est un exemple probant pour des millions de personnes). Il est par ailleurs évident, quand on parle d'une œuvre d'art, qu'elle se nourrit de multiples influences intertextuelles, qui peuvent aller de l'imitation pure et simple (une des bases de la pratique artistique) à l'insertion d'extrait, de citations, d'échantillons, de recyclages, de multiples influences interartistiques mais aussi de recontextualisations[19]. Un original et une copie n'ont donc de sens que selon les règles d'un marché contrôlé par un capitalisme industriel culturel qui a tout à gagner en régulant la rareté et l'abondance d'un bien culturel. Et c'est ironiquement ceux qui prêchent l'idée d'une œuvre d'art unique, originale, individuelle et fixe, qui font de cette production un produit industriel dont la valeur culturelle va leur permettre de monétiser l'originalité. En rendant une copie illégale, ils rendent impossible le développement de ces musiques sur le marché et maintiennent l'hégémonie de leur production. Par ailleurs, sans la pratique du recyclage des artistes et producteurs de champeta, ces musiques, imitées, transformées ou simplement diffusées de manière subversive sur la côte nord du pays, n'atteindraient jamais

[19] D'ailleurs, comme le rappelle Andrés Gualdrón (2024, p. 40), López-Cano dans son ouvrage *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018) propose l'idée de « stratégies de recyclage musical » pour caractériser la musique d'art occidental.

cette région qui ne représente aucun débouché économique traditionnel pour l'industrie musicale hégémonique. Ainsi, les pratiques pirates de la champeta et des *picós* redonnent vie, parfois pendant des décennies, à des morceaux conçus par les grands labels pour d'autres marchés et comme des biens périssables destinés à laisser la place à un nouveau succès dès que les gains viennent à s'épuiser.

Le cas étudié dans cet article nous permet également de mettre en évidence des voies de circulation alternatives aux débouchés traditionnels du marché de l'industrie musicale. Elles mettent en contact des contextes culturels proches, au-delà des différences linguistiques, et partageant un héritage commun, généralement afro-diasporique. Ici, c'est bien le Nordeste brésilien, avec le forró ou encore des chants de candomblé, qui est majoritairement représenté dans ces contacts musicaux entre le Brésil et la Caraïbe colombienne. Cette familiarité dans les rythmes et les pratiques instrumentales permet une adaptation musicale rapide et directe d'un contexte à l'autre alors que les marchés musicaux du Brésil et des pays hispanophones de l'Amérique latine restent plutôt étanches les uns aux autres.

Enfin, on peut remarquer avec une pointe d'ironie que « El celular » est devenu la chanson emblématique du carnaval de Barranquilla, un événement culturel pendant lequel on s'affranchit et on renverse les hiérarchies instituées par les dominants, subvertissant les valeurs et l'autorité instituées par les instances de pouvoir.

Bibliographie

BINAGHI, Emilio. Algunos problemas con la noción de Sur Global. **Das Questões**, v. 8, n. 1, p. 107–112, 21 avr. 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v8i1.31100>. Consulté le : 02 mars 2025.

BIRENBAUM QUINTERO, Michael. Exchange, materiality and aesthetics in Colombian champeta. **Ethnomusicology Forum**, v. 27, n. 1, p. 3–24, 23 avr. 2018.

CUNIN, Elisabeth. "De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris: itinéraires d'une "musique nóire", la champeta", **Civilisations**, n° 53, p.97, 2005, Disponible en : <http : //journals.openedition.org/civilisations/557>. Consulté le : 02 février 2025.

GILROY, Paul. **L'Atlantique noir : modernité et double conscience**. Paris: Éditions Amsterdam, 2010.

GUALDRON RAMIREZ, Andrés. **African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's - 1990's)**. Thèse de doctorat inédite —Universität Salzburg, 2024

López-Cano, Rubén. **Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital**, Barcelona, Musikeon Books, 2018.

MÚNERA, Alfonso. **El Fracaso de la Nación. Región, clase y rasa en el caribe colombiano*: 1717-1810***, Bogotá, Banco de la República, El Áncora Editores, 1998.

REDACCIÓN EL TIEMPO. **Intérpretes de la champeta de "El celular" quieren recuperar la credibilidad del género**. El Tiempo, 7 juin 2010, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7743326>. Consulté le : 4 février. 2025.

RODRIGUEZ ANAYA, Carlos Andrés. **Descifrando voces silenciadas de la champeta : microresistencias discursivas y linguisticas en las canciones de champeta en la Costa caribe colombiana (1980-2023),** Thèse de Master —Université Bordeaux Montaigne, 2023

SANZ GIRALDO, María Alejandra. **Funk carioca e champeta cartageneira : corporalidades transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia,** Thèse de Master recherche —Universidade Federal Do Rio Grande Do Soul, p. 31, 2014. Disponible en : <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114420/000951926.pdf?sequence=1>. Consulté le : 26 février 2025.

SANTAMARIA RAMOS, Johnker Augusto; BARRAZA PAVA, Milagro Elena. Craftsmanship and champeta: cultural industries and local development in the municipalities of Clemencia and María la Baja in the department of Bolívar. **Cuadernos de Administración**, *[S.I.]*, v. 34, n. 60, 2018. Disponible en : <https://cuadernosdeadministracion.univalle.edu.co/index.php/cuadernos_de_administracion/article/view/6113>. Consulté le : 06 mars 2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Una nueva visión de Europa: aprender del Sur Global", **Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas**. Espagne, Akal, p. 59-92, 2017.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O *pathos* amoroso em canções do álbum *Souvlaki* (1993), da banda Slowdive

Gabriel Wirz Leite[1]

Resumo: Neste trabalho é analisada a expressão de um discurso amoroso articulado por meio de sentimentos como dor e ausência em três canções do álbum *Souvlaki* (1993), *40 days*, *Dagger* e *When the Sun Hits*, da banda britânica de rock alternativo Slowdive. Para isso, serão utilizadas figuras do discurso amoroso descritas por Barthes (1981) e as considerações sobre o erotismo feitas por Bataille (1997), que concebe a experiência erótica como a experiência de uma busca impossível por continuidade que perpassa sofrimento e afirma a vida mesmo na morte. Além disso, por meio dos estudos de Abrams (2010) e Chapman (2023), serão apresentadas similaridades entre o discurso amoroso presente nas canções aqui analisadas e poéticas de autores românticos ingleses como Coleridge, Keats e Wordsworth. Embora seja preferida aqui a concepção de Finnegan (2008) sobre o gênero canção, que pensa este enquanto uma execução performativa que conjuga diversos aspectos, o foco deste estudo será o escrutínio da letra das canções.

Palavras-chave: amor; erotismo; rock alternativo; romantismo; canção.

Abstract: *In this text, we analyse how a love discourse is developed by the expression of feelings such as pain and absence in three songs from the album Souvlaki (1993) by the British alternative rock band Slowdive. In order to develop this analysis we use here the figures of love discourse described by Barthes (1981) and the statements about erotism by Bataille (1997), who conceives erotic experience as an impossible search for continuity that endures suffering and affirms life even in death. We also present the works by Abrams (2010) and Chapman (2023) about Romanticism in order to present similarities among the love discourse displayed in the songs we analyse here and the poetics of romantic British authors such as Coleridge, Keats and Wordsworth. Although we use here the concept of song as performance by Finnegan (2008), we focus the analysis of the songs on their lyrics.*

Keywords: *love; eroticism; alternative rock; romanticism; song.*

As revoluções burguesas e os discursos do Iluminismo repercutiram de forma marcante nas poéticas de matriz europeia dos séculos XVIII e XIX ao provocar uma considerável mudança paradigmática a respeito da criação artística. Se até a Idade Moderna os bens culturais compreendidos como obras de arte estavam atrelados a instâncias sociais tais como nobreza e clero, a partir do século XVIII o individualismo burguês possibilitou uma consolidação da ideia de arte como interpretação subjetiva do mundo e não apenas como representação mimética. Por meio da terceira crítica de Kant, pinturas, esculturas, peças

[1] Doutorando em Estudos Literários (UFMG), mestre em Literatura e Cultura (UFBA) e licenciado em Letras Vernáculas e Inglês (UFBA). E-mail: gabrielwirz451@gmail.com.

musicais e textos passaram a ser compreendidos enquanto objetos estéticos e autônomos em relação às antigas instâncias sociais que pautavam o mundo europeu até então, de modo que indivíduos comuns passaram a ter autonomia e uma maior liberdade para realizar suas criações. Poetas, por exemplo, não precisavam mais estar completamente atrelados ao *ethos* de uma corte real ou da Igreja católica, de modo que a expressão espontânea de seus próprios sentimentos pôde se tornar uma prerrogativa de criação artística.

Em seu famoso estudo a respeito do Romantismo e da tradição crítica deste período, Abrams (2010, p. 95) sinaliza que a imagem da mente de um indivíduo como projetora de qualidade estética ou de outra qualidade emocional foi prenunciada por escritores ingleses do século XVIII e foi parte da tendência nativa em relação ao conceito de percepção criativa que se desenvolveu dentro dos limites da tradição empírica inglesa. Frequentemente, a mente foi retratada pelos poetas românticos como projetora de vida, fisionomia e paixão no universo, e coube à poesia lírica ser a forma poética de expressão dessas formulações. Abrams (2020, p. 140) argumenta que quando o poeta romântico Wordsworth caracterizou toda poesia de alegada "boa qualidade" como o transbordamento espontâneo de sentimentos, não era à épica ou a tragédia que ele estava se referindo, mas justamente à lírica. E, na maioria dos teóricos da geração de Wordsworth, a lírica tornou-se a forma poética por excelência e, geralmente, o tipo cujas qualidades conotam poesia em geral, indica Abrams (2010, p. 140).

Concomitantemente, desse modo, houve uma tendência de converter o eu lírico no poeta em pessoa, algo que, no pensamento de Abrams (2010, p. 140-141), pode ser atestado a partir do testemunho das cartas particulares e dos diários dos poetas dessa época. Em outras localidades, como na França e na Alemanha, a autoprojeção deliberada sob o disfarce da ficção foi marcante na tradição romanesca, mas na Inglaterra se optou pela autoprojeção por meio da escrita em versos líricos. Wordsworth, atesta Abrams (2010, p. 141), chegou a declarar que todos os seus poemas, longos ou curtos, e sobre qualquer tema, deveriam ser vistos como componentes de uma catedral gótica, da qual o próprio poeta se constitui o princípio de unidade. Desse modo, a autoexpressão de estados emocionais e mentais, tais como felicidade, angústia e paixão, tornaram-se tropos recorrentes não apenas na poesia dessa época, mas também em canções e poemas líricos contemporâneos.

Apesar das várias e notáveis similaridades entre a poesia lírica e a forma canção, os estudos teóricos e críticos apresentam tentativas de delimitar tais práticas artísticas e um escopo teórico que seja apropriado para a sua análise, como indicam Oliveira e Santos (2013, p. 2). Na verdade, o próprio termo lírico advém da lira, sinaliza Culler (2015, p. 49): na tradição ocidental com base na cultura grega, versos líricos eram poemas feitos para serem lidos acompanhados do instrumental musical conhecido como lira. Em sua argumentação, Oliveira e Santos (2013) apresentam algumas tentativas de delimitar as diferenças entre a poesia e a canção, como a proposta de Francisco Bosco, para quem letras de música têm um caráter visto como heterotélico, isto é: a letra de música é sempre e necessariamente letra para música, ela tem como finalidade as reciprocidades estruturais de sentido que perfazem a totalidade estética da canção. A poesia, por outro lado, é vista por Bosco como autotélica, isto é, ela tem um fim em si mesma. Oliveira e Santos (2023, p. 2) apresentam ainda a visão de Conforte e Dolz, que buscam expandir a concepção de Bosco, fazendo ressalvas ao suposto caráter heterotélico da canção. No pensamento de Conforte e Dolz, argumentam Oliveira e Santos (2023, p. 2), há um entendimento de que a letra não é algo para a música, mas sim com a música, de modo que negar tal conjunção entre letra e música seria contrariar justamente o entendimento da letra de canção como parte integrante do complexo semiótico do qual ela faz parte. Desse modo, a letra de uma canção não seria um elemento ancilar, mas parte de um sistema em que cada um dos elementos — letra, ritmo, melodia, harmonia, arranjo, gênero musical — desempenha um papel cuja hierarquia é muito difícil, se não impossível, de precisar.

Além da conjugação não-hierarquizada das letras de música — o texto — com os variados elementos musicais — melodia, harmonia, arranjo etc. —, a performance também tem um papel crucial nesse complexo semiótico que compõe o gênero canção a partir da concepção apresentada por Finnegan (2008) a respeito do gênero. Para Finnegan (2008, p. 23-24), uma canção — ou um poema oral — tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: esta é realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, da voz, do canto, e talvez também do envolvimento somático da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes cocriadores em um evento imediato. Diferentes execuções e usos de uma canção exemplificam isso: a composição "Hurt", de Trent Reznor, lançada nos anos 1990 quando o músico tinha 29 anos, expressava

as angústias vivenciadas por vício em heroína, automutilação e depressão. Poucos anos depois, o músico Johnny Cash, aos 68 anos, famoso na música *country* norte-americana dos anos 1950 e 1960, regravou a canção de Reznor e atribuiu à composição, por conta de sua interpretação, um tom reflexivo de recapitulação da vida indicativo do processo de amadurecimento. Se a composição de Reznor utilizada batidas eletrônicas características da música conhecida como industrial que foi famosa nos anos 1980 e 1990, Cash utilizou o clássico violão característico da música *country*. A performance de Cash, assim, transformou uma canção sobre vício em uma canção sobre a velhice. Em um contexto mais local, compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil costumam fazer diversas variações e arranjos de suas composições nas execuções em shows, expressando diferentes sentidos e afetos. Assim, a canção se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. "Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais", argumenta Finnegan (2008, p. 24). E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todas facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performativo que não pode ser dividido. Dessa forma, "é a performance da canção, integrada, o primordial" (Finnegan, 2008, p. 25). Esta, portanto, é uma concepção de canção preferível neste estudo.

Durante o começo dos anos 1990, bandas de rock alternativo do Reino Unido foram popularizadas nas diversas mídias por conta de suas performances musicais e um estilo muito particular de textura musical criado a partir da junção de diversos efeitos de guitarra possibilitados por equipamentos conhecidos como pedais — a criação dessa gama de efeitos de guitarra foi chamada de *wall of sound*, parede de som. Como os músicos desses grupos precisavam olhar para os pés com frequência para utilizar e modular os pedais de efeitos, os jornalistas britânicos começaram a chamar o novo subgênero musical de *shoegaze*, que significaria justamente o ato de olhar para os pés. Assim, os efeitos de guitarra, as performances corporais introspectivas, olhares que fugiam do público e vocais sussurrantes foram integrados a letras melancólicas que com frequência tematizavam o amor por um viés triste, o que originou performativas criações artísticas muito únicas. De certo modo, as bandas enquadradas pela mídia como *shoegaze* remetiam a outras bandas inglesas dos anos 1980 que surgiram após o *boom* do *punk*, que construíram todo um imaginário lúgubre que se referenciava de forma intermidiática à ficção gótica do final do século XVIII e aos tropos

românticos dessa época, tais como a imagem do amor melancólico, por exemplo. Por intermidialidade, entende-se as concepções e subcategorias da categoria propostas por Rajewsky (2012), que concebe a intermidialidade como um cruzamento de fronteiras entre mídias que, dentre outras variadas formas, pode ser expresso por meio da referenciação a sistemas midiáticos e artísticos distintos.

Dentre as chamadas bandas *shoegaze*, o grupo britânico Slowdive é uma das que mais se destacaram, senão a mais emblemática. Suas canções ajudaram a consolidar todas as características que definem a sonoridade desse subgênero musical e o álbum *Souvlaki* (1993) já se tornou canônico dentro do campo cultural que consome esses bens culturais. É notável como os versos das canções do álbum apresentam uma lírica que expressa um distinto discurso amoroso emotivo entrelaçado em melancolia e com fortes imagens que, em alguns momentos, se assemelham à poesia romântica do século XIX. Em *40 days*, o eu lírico enuncia que já fazem "40 dias e eu sinto sua falta/ Estou tão chapado que já perdi a cabeça/ É no verão que estou pensando/ 40 dias e estou deslumbrado[2]" (Halstead, 1993, tradução nossa), articulando, dessa forma, uma angústia decorrente da ausência de uma pessoa amada. Diante disso, é expresso um sentimento de letargia e de apatia, quando o eu lírico enuncia que "Se eu visse algo novo/ Acho que não me preocuparia/ Se eu visse algo novo/ Acho que não me importaria[3]" (Halstead, 1993). A textura musical, construída por variados efeitos de guitarra e na voz, como o *reverb* e o *delay* — efeitos de atraso na emissão das ondas sonoras que provocam eco nos sons — e os vocais sussurrados reforçam o tom melancólico construído na performance musical das canções do álbum *Souvlaki* (1993).

Sobre a ausência no discurso amoroso, Barthes (1981, p. 27) infere que se define como "todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado — quaisquer que sejam a causa e a duração — e tende a transformar essa ausência em prova de abandono". Para o autor (Barthes, 1981, p. 27), só há ausência do outro, é o outro que parte, e o amante que fica. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem. Este é, "por vocação, migrador; quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera,

2 No original: "40 days and I miss you/ I'm so high that I've lost my mind/ It's the summer I'm thinking of/ 40 days and I'm blown away".
3 No original: "If I saw something new/ I guess I wouldn't worry/ If I saw something new/ I guess I wouldn't care".

fincado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação" (Barthes, 1981, p. 27). Desse modo, argumenta Barthes (1981, p. 27), a ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica e não de quem parte. Um eu, sempre presente, e um outro, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar.

A ausência amorosa pode ser procedida, como ocorre em *When the Sun Hits*, outra canção do álbum *Souvlaki* (1993), daquilo que Barthes (1981, p. 107) chama de *fading*, algo compreendido como a experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contexto, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival. Em *When the Sun Hits*, o eu lírico expressa: "Jogos mentais, não me abandone/ Chegamos tão longe, não me perca/ Importa onde você está[4]" (Halstead, 1993), pedindo que o ser amado não se afaste. Barthes (1981, p. 107) argumenta que quando o *fading* do outro se produz, fica-se angustiado porque tal acontecimento parece sem causa e sem fim. O outro afasta-se como uma miragem triste, desloca-se até o infinito e o ser abandonado se desgasta para alcançá-lo. No *fading*, indica Barthes (1981, p. 108), o outro parece perder todo o desejo, a noite o leva. A pessoa que ama é abandonada pelo outro, mas esse abandono se duplica com o abandono que ele próprio sofre. Desse modo, sua imagem fica lavada, liquidada, e o ser abandonado não pode mais se apoiar em nada, nem mesmo no desejo que o outro leva para outro lugar: fica-se de luto por um objeto que está ele mesmo enlutado.

Em outro dos versos da canção, que relaciona o ser amado a um Sol desde o próprio título, o eu lírico enuncia que "Ei, amante/ Você ainda me queima/ Você é uma canção[5]" (Halstead, 1993), comparando também o ser amado a uma canção. Barthes (1981, p. 108) argumenta que o *fading* do outro está na voz. Em seu entendimento, a voz suporta, permite a leitura e realiza por assim dizer o desfalecimento do ser amado, pois cabe à voz morrer. O que faz a voz é aquilo que nela fere o ser que ama à força de ter que morrer, como se ela fosse imediatamente apenas uma lembrança, e não pudesse nunca deixar de ser outra coisa. Esse ser fantasmagórico da voz é, para Barthes (1981, p. 108), a inflexão. A inflexão, pela qual se define toda voz, é aquilo que está se calando, é aquele grão sonoro que se

4 No original: "Mind games, don't leave me/ Come so far, don't lose me/ It matters where you are".
5 No original: "Hey, hey lover/ You still burn me/ You're a song, yeah".

desagrega e desfalece. O ser abandonado só conhece a voz do ser amado morta, rememorada, relembrada no interior de sua cabeça, bem além dos ouvidos. A voz é, nesse sentido, muito fraca e, no entanto, monumental, pois ela é um dos objetos que só existem quando desaparecem. Se, em *When the Sun Hits*, o ser amado é uma canção, esta é uma dolorosa canção cantada por uma voz que expressa o afastamento, o abandono e anuncia um fim na relação amorosa. Assim,

> Nada mais doloroso do que uma voz amada e cansada: voz extenuada, rarefeita, exangue, poder-se-ia dizer, voz do fim do mundo, que vai ser tragada muito longe pelas águas frias: ela está *no ponto* de desaparecer, como o ser amado está *no ponto* de morrer: o cansaço é o próprio infinito: o que não acaba de acabar. Essa voz breve, curta, quase sem graça pela raridade, esse *quase nada* da voz amada e distante torna-se em mim uma rolha monstruosa, como se um cirurgião me enfiasse um tampão bem grosso de algodão na cabeça (Barthes, 1981, p. 109, grifo do autor).

É marcante, em *When the Sun Hits*, a comparação do ser amado ao Sol. O eu lírico expressa: "Docinho, eu te observo/ Queimar tão rápido, isso me assusta[6]" (Halstead, 1993). Se o ser amado é um sol, ele tem a capacidade de queimar, destruir e atemorizar por conta de sua imensidão. Tais versos aproximam-se do sublime na arte, modo estético discutido no século XVIII por pensadores como Burke e Kant. O sublime, no entendimento dos filósofos, possibilita a elevação das capacidades mentais, cognitivas e emotivas do receptor do objeto estético, que se paralisa defronte à grandiosidade. Assim, com frequência, em obras de arte, paisagens como imponentes cachoeiras, geleiras e montanhas têm em comum a assustadora iminência do objeto visto de uma perspectiva que virtualmente nos compele a imaginar a nós mesmos como impotentes. Não à toa tais paisagens foram marcantes na literatura romântica, e, portanto, o sol utilizado como potente e devastadora imagem amorosa em *When the Sun Hits* se relaciona a essa tradição.

A referência a objetos do mundo natural e fenômenos da natureza, que com frequência se entrelaçam em expressões amorosas, foi um tropo recorrente em algumas das diversas poéticas do Romantismo e na poesia do século XVIII. Abrams (2010, p. 97) argumenta que o que é peculiar nas obras de Wordsworth e de Coleridge não é a atribuição de uma vida e uma alma à natureza, mas a formulação dessa vida exterior como uma contribuição para a

6 No original: "Sweet thing, I watch you/ Burn so fast, it scares me".

vida e a alma do homem, o observador, ou, de outra forma, como uma reciprocidade constante com ambas. Tal tópico foi também central nas formulações teóricas desses autores e surge repetidas vezes em suas discussões acerca do assunto da poesia, das análises que fazem do processo imaginativo, e dos seus debates sobre a dicção poética e a legitimidade da personificação e de figuras de linguagem afins. Desse modo, a preocupação comum da filosofia da natureza e a da arte foi parte essencial da tentativa de revitalizar o universo material e mecânico que emergira da filosofia de Descartes e Hobbes e que fora pouco tempos depois dramatizada pelas teorias de Hartley e pelos mecanicistas franceses do final do século XVIII, indica Abrams (2010, p. 97). Ao mesmo tempo, foi uma tentativa de superar o sentido da alienação da humanidade diante do mundo sanando a dicotomia entre assunto e objeto, entre o mundo vital — fixo, pleno de valores da experiência privada — e o supostamente extinto mundo da extensão, quantidade e movimento. Estabelecer que o ser humano compartilha sua própria vida com a natureza era reanimar o universo inerte dos materialistas e, ao mesmo tempo, reconectar de maneira mais efetiva o homem ao seu ambiente.

Nesse sentido, argumenta Abrams (2010, p. 97), o objetivo persistente da filosofia formal de Coleridge era substituir por vida e inteligência a filosofia do mecanicismo, a qual, em tudo o que é mais digno do intelecto humano, na visão do poeta inglês, combateria a morte. Assim, em Coleridge, a vida infundida no movimento mecânico do universo torna-se una com a vida do ser humano, de modo que na natureza tudo tem vida própria e todos se conjugam. Abrams (2010, p. 97-98) também infere que Wordsworth compartilhou ideias semelhantes às de Coleridge em suas criações poéticas: em *The Prelude* (1995 [1850]), Wordsworth tece uma imagem poética que expressa um infante tornando-se integrante do mundo exterior por meio do laço amoroso materno, participando da criação deste mundo exterior e com ele compartilhando atributos de seu próprio ser. Por meio das faculdades do sentido, em Wordsworth, a mente cria. A experiência da vida única dentro e fora das pessoas anularia, dessa forma, a divisão entre o animado e o inanimado, entre sujeito e objeto. Em seus poemas, argumenta Abrams (2010, p. 99), Wordsworth refere-se à sua relação com a natureza em termos de laços filiais, empreendendo em *The Recluse* (1995 [1888]), obra publicada postumamente, a coroação de sua carreira poética por meio da imagem do casamento da mente com a natureza, com a consumação das bodas e uma consequente

criação de um mundo perceptual vivo, um paraíso habitado por bosques elísios e campos felizes.

Se as obras de Wordsworth e Coleridge apresentavam imagens que utilizavam a natureza para expressar vida e união, em *When the Sun Hits* a ideia do Sol compartilha um aspecto que indica uma dualidade na experiência amorosa, dualidade esta que expressa a experiência amorosa como caracterizada não só por uma potência de vida, mas também por uma destruidora potência de morte. O amor enquanto algo sofrido e destrutivo está notavelmente presente nos versos da canção *Dagger*, também parte do álbum *Souvlaki* (1993). Na primeira estrofe de *Dagger*, o eu lírico expressa: "A garota radiante está dormindo/ Ela cai e sonha sozinha/ E eu sou sua adaga/ Dormente demais para sentir sua dor[7]" (Halstead, 1993). Adentrando o âmbito do onírico, o eu lírico sinaliza ser a adaga da sua amante, isto é, ele é o objeto que fere a própria pessoa amada, como volta a afirmar no refrão da canção: "E eu sou a sua adaga/ Você sabe que eu sou a sua ferida[8]" (Halstead, 1993).

Assim, a canção mais uma vez se aproxima da poética romântica britânica, desta vez das obras do poeta John Keats: como infere Chapman (2023, p. 73), os amantes presentes nas obras de Keats abraçam abertamente ameaças mortais na busca de seus romances e sonhos eróticos, de modo que Keats deixa tênue os limites entre a vida e a morte, assim como os que dividem os sonhos e as fantasias que governam os momentos em que as pessoas estão acordadas. Com frequência, ao longo das suas odes, argumenta Chapman (2023, p. 73-74), Keats inclusive se voltou a elementos sobrenaturais do gótico e alusões míticas para embelezar as consequências do investimento exagerado na exatidão da fantasia, utilizando convenções românticas góticas para expressar a hipérbole costumeira nas declarações passionais de jovens amantes. Nesses cenários do gênero literário, associados tanto a paixões quanto ao espectro da morte, Keats esboça amantes jovens que consistentemente falham em reconhecer, respeitar e negociar com as fantasias individuais e os desejos das suas pessoas amadas. As falhas desses amantes são duplas, sinaliza Chapman (2023, p. 74): eles não estão dispostos a manter suas fantasias pessoais para si e nem a comprometer a fantasia de suas narrativas em prol das suas pessoas amadas.

7 No original: "The sunshine girl is sleeping/ She falls and dreams alone/ And me I am her dagger/ Too numb
8 No original: "And me I am your dagger/ You know I am your wound".

Chapman (2023, p. 93) argumenta que o sujeito enamorado em Keats é definido por sua vontade extraordinária de embarcar em violência e angústia, tanto como agente quanto como vítima, em prol de viver a narrativa precisa de sua fantasia e desejo. Nos três principais poemas de romance de Keats, *Lamia* (1982), *Isabella* (1982) e *The Eve of St. Agnes* (1982), publicados originalmente em 1820, é possível ver jovens amantes que partem em jornadas extraordinárias para viver a exatidão de sua fantasia romântica. Eles não são imunes à falta que necessariamente acompanha desejos, argumenta Chapman (2023, p. 93), mas operam com esta falta de formas chocantes que pervertem seu entendimento de si e do senso de *self* de seus amantes. Em outra estrofe de *Dagger*, o eu lírico enuncia: "Ela sussurra enquanto eu durmo/ 'Eu te amo quando você sorri'/ Eu não perdi você realmente/ Apenas perdi por um tempo'[9]" (Halstead, 1993), que logo em seguida retorna para o refrão, no qual reafirma que "Você sabe que eu sou a sua adaga/ Você sabe que eu sou a sua ferida[10]"(Halstead, 1993).

O *pathos* amoroso expresso em *Dagger* é indicativo da experiência erótica tal como concebida por Bataille (1997), que pensa o erotismo enquanto uma busca por continuidade a partir da descontinuidade inerente aos seres, experiência essa ligada a uma fusão associada à morte. Bataille (1987, p. 11) infere que cada ser é distinto de todos os outros, seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida "podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade". Desse modo, embora as pessoas tentem se comunicar, nenhuma comunicação poderá suprimir uma primeira diferença. Para Bataille (1987, p. 14), toda a concretização do erotismo tem como finalidade atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo da experiência erótica. Bataille (1987, p. 15) argumenta que:

> Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Ela a prolonga ou lhe serve de introdução. Mas,

9 No original: "She whispers while I'm sleeping/ 'I love you when you smile/ I didn't really lose you/ I just lost it for a while'".
10 No original: "You know I am your dagger/ You know I am your wound".

> para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento. Sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa continuidade é sobretudo sensível na angústia, na medida em que ela é inacessível, na medida em que ela é busca na impotência e na agitação (Bataille, 1987, p. 15).

Dessa forma, para Bataille (1987, p. 15), as chances de sofrer são tão grandes que apenas o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte, mas, ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo, indica Bataille (1987, p. 15). O amante deseja em outros casos sua própria morte. O que se coloca em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Ao amante parece que só o ser amado — isto tem por causa correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de união sensual a união dos corações — pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. Portanto, para Bataille (1987, p. 15), a paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, “sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. Entretanto, ela promete ao sofrimento fundamental uma saída. Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua”.

Assim, as canções aqui analisadas, presentes no álbum *Souvlaki* (1993) da banda Slowdive, indicam um discurso amoroso no qual os sujeitos enamorados embarcam em uma jornada de ausência, entrelaçamento e uma dor autoinfligida acompanhada por êxtase e prazer imerso ao sofrimento. Se a construção da noção de amor pode ser feita de modo idealizado, tal idealização pode ser expressa de forma multifacetada, indicando um êxtase que conecta amor, vida e morte. Ainda que a paixão e a construção do discurso amoroso possam perpassar por sofrimento e buscas impossíveis, ela também afirma a vida mesmo na morte, constituindo uma saída para a descontínua apatia vivenciada pelas pessoas no cotidiano.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CHAPMAN, Madison. **Mortal Intimacy**: Desire, Death And The Subject In British Romantic Literature. 2023. 185 p. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) - Faculdade de Humanidades, Universidade de Chicago, Chicago, 2023.

CULLER, Jonathan. **Theory of the Lyric.** Cambridge: Harvard University Press, 2015.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (org.). **Palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

JOHNNY CASH. **Hurt.** Composição: Trent Reznor. Nashville: Universal Music, 2002. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/6zQGwQB6gnU6bCwktQMAtD. Acesso em: 23 maio 2025.

KEATS, John. **Complete Poems**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

NINE INCH NAILS. **Hurt.** Composição: Trent Reznor. Cleveland: Nothing Records, 1994. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/1lo9k4PrxFd5Np4cAxXoKo. Acesso em: 23 maio 2025.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de; SANTOS, Gabriel Costa dos. O limiar da voz concreta: Vocoperformance e poemúsica em Augusto de Campos e Cid Campos. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 39, n. único, p. 1–14, 2023.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e Estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

SLOWDIVE. **40 days**. Composição: Neil Halstead. Londres: Creation Records, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/53eHm1f3sFiSzWMaKOl98Zsi=U6Be5N5iRqa3IFk3ivS3QA. Acesso em: 23 maio 2025.

SLOWDIVE. **Dagger**. Composição: Neil Halstead. Londres: Creation Records, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/53eHm1f3sFiSzWMaKOl98Zsi=U6Be5N5iRqa3IFk3ivS3QA. Acesso em: 23 maio 2025.

SLOWDIVE. **When The Sun Hits.** Composição: Neil Halstead. Londres: Creation Records, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/53eHm1f3sFiSzWMaKOl98Zsi=U6Be5N5iRqa3IFk3ivS3QA. Acesso em: 23 maio 2025.

WORDSWORTH, William. The Prelude. *In*: **The Collected Poems of William Wordsworth**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1995. [1850]

WORDSWORTH, William. The Recluse. *In*: **The Collected Poems of William Wordsworth.** Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1995. [1888]

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Beethoven e Andrés Bello: um possível diálogo interartístico?

Antonia Javiera Cabrera Muñoz[1]

Resumo: O quarteto número 1 do Opus 18, em Fá Maior, de Ludwig van Beethoven, descreve uma cena de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, proporcionando ao ouvinte a perfeita sensação de se estar ouvindo um drama sonoro. Pouco tempo depois, em 1807, o poeta venezuelano Andrés Bello (1781-1865) publica uma belíssima égloga (do gênero pastoril) dividida em quinze oitavas reais bem ao estilo da *Égloga II* de Virgílio, porém renovando-a em sua forma e conteúdo e aproximando-a, assim, da novela pastoril renascentista espanhola, ou seja, da tradição (Tabárez, 2012). Nessa versão hispano-americana, vemos, principalmente, o enredo, as personagens e o cenário modificarem-se livremente. Em vista dessas inovações estilísticas e linguísticas, nos perguntamos: como estabelecer um diálogo interartístico (Carvalhal, 1991; Guillén, 2005), entre essas obras, de modo que se possa entender a poesia de Bello à luz do quarteto de Beethoven a partir da hipótese de também haver um drama trágico amoroso em palavras na recriação do gênero lírico da tradição renascentista espanhola em pleno romantismo hispano-americano? Para realizarmos uma aproximação fundamentada entre essas obras, nos basearemos na literatura comparada interartística de natureza literário-musical que envolve percepção musical e teórica que estuda as líricas espanhola e hispano-americana, na argumentação teórica de Brandini (2021), Goethe (2001), Kristeva (1979) e Todorov (2009) e na obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta* (2011).

Palavras-chave: Ludwig van Beethoven; Andrés Bello; literatura comparada; poesia lírica; literatura hispano-americana.

Resumen: *El cuarteto número 1 del Opus 18, em Fa Mayor, de Ludwig van Beethoven, describe una escena de Romeo y Julieta, de Shakespeare, proporcionando al oyente la perfecta sensación de estar oyéndose un drama sonoro. En 1807, el poeta venezolano Andrés Bello (1781-1865) publica una bellísima égloga (del género pastoril) dividida en quince octavas reales bien al estilo de la Égloga II de Virgilio, pero renovándola en su forma y contenido y aproximándola, así, de la novela pastoril renacentista española, o sea, de la tradición (Tabárez, 2012). En esa versión hispanoamericana, vemos, principalmente, el enredo, los personajes y el escenario modificarse libremente. En vista de esas innovaciones estilísticas y lingüísticas, nos preguntamos: ¿cómo establecer un diálogo interartístico (Carvalhal, 1991; Guillén, 2005), entre esas obras, de modo que se pueda entender la poesía de Bello a luz del cuarteto de Beethoven a partir de la hipótesis de también haber un drama trágico amoroso en palabras en la recreación del género lírico de la tradición renacentista española en pleno romanticismo hispanoamericano? Para realizar la aproximación entre esas obras, nos basaremos en fundamentación teórico-metodológica proveniente de la literatura comparada interartística de naturaleza literario-musical que envuelve percepción musical y teórica que estudia las líricas española e hispanoamericana, en la argumentación teórica de Brandini (2021), Goethe (2001), Kristeva (1979) y Todorov (2009) y en la obra de Shakespeare, Romeu e Julieta (2011).*

[1] Docente com dedicação exclusiva da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), desde junho de 2013. Licenciada em Letras-Português e Espanhol (UFSC, 2001), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2003) e doutora em Literatura (UFSC, 2009).

Palabras clave: Ludwig van Beethoven; Andrés Bello; literatura comparada; poesía lírica; literatura hispano-americana.

Introdução

O escritor peruano Mario Vargas Llosa, em seu *Dicionário amoroso da América Latina* (2006, p. 258), define, um tanto realisticamente, a ideia de pátria a partir da ideia de nação: a pátria é uma "forma benéfica do nacionalismo", mas também "um pretexto perigoso" — sobretudo quando falamos de guerras despóticas — e é, também, "uma cortina de fumaça igualitarista". Tudo o que se fez no nosso continente tem uma aura de coletividade, de suposta união em torno, sobretudo, dos nossos limites etnográficos nos momentos mais delicados da nossa história continental que não é, de qualquer modo, única e comum. Ela é, ao contrário, e todos o sabemos, multifacetada, corajosa e duramente resistente, mas não por isso menos resiliente, no sentido de que recoloca, de maneira positiva, o nosso discurso histórico em novas bases discursivas.

A resiliência, em sentido amplo e figurado, é uma característica nossa comum de sermos latino-americanos. E isso se dá não só na reescrita da nossa história, mas na reescrita da literatura que se produziu no continente.

Andrés Bello (1781-1865), grande figura das letras hispano-americanas, foi um idealista romântico em todo sentido da palavra, pois imaginou um continente *letrado*, ou seja, civilizado ao modo do ensaísta dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): caso queiramos conhecer, a fundo, o desenvolvimento das letras hispano-americanas, mesmo no nosso século XXI, devemos entender o modo pelo qual autores centrais como Bello (Venezuela), Sarmiento (Argentina), Montalvo (Equador), Darío (Nicarágua) e Rodó (Uruguai) imaginaram não só o continente, mas a realidade em torno da qual viveram e, sobretudo, se educaram. O pretenso universalismo desses autores "se desmancha" na mesma hora em que os olhos e ouvidos estão bem abertos e atentos para aquilo que simplesmente se vê e se ouve em torno, por mais que o próprio Bello prefira o universalismo de Homero, Dante ou Shakespeare como se lê nas deliciosas palavras de Manuel Bandeira no seu ensaio "Em louvor das letras hispano-americanas":

> Sem dúvida se tivéssemos de responder ao dilema proposto por Andrés Bello a propósito da literatura portuguesa: a escolher entre a perda das obras de Homero, ou Dante, ou Shakespeare, e a de toda a literatura hispano-americana, — haveríamos que nos decidir, com critério universalista ou puramente estético, por Homero, Dante ou Shakespeare. Mas sejamos americanos: ao diabo o critério universalista ou puramente estético. Digamos com Renan: Que nos importa a grandeza de Sirius se é o nosso sol que amadurece as nossas searas? (Bandeira, 1959, p. 6).

Sirius é o nome da maior e mais brilhante estrela da constelação do Cão Maior, distante a 8,6 anos-luz de nós, na Terra. Ou seja, estando no Céu, é ela que brilha mais dentre todas a olho nu. Durante o Médio Império do Egito, conhecido como o Período de Reunificação (cerca de 2050 a. C. e 1710 a. C.), a base do calendário egípcio era a ascensão helíaca dessa estrela, ou seja, o dia em que ela se tornava visível a olho nu pouco antes do alvorecer e estando suficientemente afastada do brilho do Sol. Isso ocorria todos os anos antes da inundação do Rio Nilo e do solstício de verão e após um hiato de 70 dias no Céu. Enquanto na África um astro possui este significado desde tempos imemoriais, adiantando-nos no tempo, no século XVIII, em solo americano, temos uma simbologia estelar na bandeira da Venezuela: além das três faixas de cores, amarelo, azul e vermelho, há oito estrelas posicionadas em semicírculo.

Essa bandeira foi hasteada pela primeira vez em solo venezuelano no dia 3 de agosto de 1806, na cidade de Coro, porém sem as estrelas na faixa azul. Poucos anos mais tarde, no dia 5 de julho de 1811, a Venezuela declara sua independência e o Congresso adota, oficialmente, a bandeira nesse formato tricolor, porém, com a faixa amarela maior do que as faixas azul e vermelha, pois, no canto superior esquerdo do pavilhão, aparecia inserido o desenho de um índio sentado em uma pedra, com um crocodilo no chão e o Sol brilhando ao fundo do oceano. O que temos de sintomático nessa imagem da nação recém-independente? Essa bandeira, hasteada pela primeira vez em 14 de julho de 1811, traz a imagem do Sol, indicando, não somente uma nova nação nascendo, mas os raios do Sol brilhando o solo americano a partir do horizonte.

Figura 1 - Bandeira da Venezuela em 1811



Se, desde 12 de outubro de 1492, o mar foi o lugar das longas trajetórias espanholas e piratas em busca do Paraíso, com o Sol brilhando a terra indígena, temos agora que esse novo brilho passa a usufruir de um status privilegiado (mas não menos classicista) nas mentalidades independentistas da época. Em 1810, o Secretário de Relações Exteriores do Governo de Caracas, Juan Germán Roscio, dá anuência e responde a Simón Bolívar e Luis López Méndez, de que Andrés Bello, na qualidade de "Oficial Primero de la Secretaría de Relaciones Exteriores", iria acompanhá-los na comitiva a Londres que a Junta de Caracas enviaria à corte de Saint James, em despacho datado de 5 de junho (Sambrano Urdaneta, 2011). Essa seria a segunda fase da vida de Bello, que ficaria em terras inglesas até fevereiro de 1829, quando a família embarca para o Chile.

O Sol brilhando indicaria um novo renascimento em terras americanas. Mas o que seria esse novo renascimento? Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), grande filólogo espanhol, enalteceu mais de uma vez a genialidade de Andrés Bello, colocando-o como máxima figura das letras e das humanidades hispano-americanas. Grande cultivador do espírito civilizador da América, Bello foi um ilustrado estudioso de várias áreas, tendo atuado em diferentes funções: como poeta, tradutor, gramático, filólogo, legislador e professor de Direito, crítico

literário e medievalista. Na estada em Londres, por volta de 1823, empreendeu um intenso trabalho sobre o *Poema del Cid*, o poema épico espanhol do século XIII, o que denota seu intenso trabalho de erudição em torno de textos antigos acerca dos quais possuía pouca documentação e recursos disponíveis (Venezuela, 1972; Pardo V., 1973).

Nosso autor foi versado, desde a sua iniciação aos estudos clássicos, nos autores latinos e espanhóis, quando foi educado pelo frei Cristóbal de Quesada y Arias (1750-1796) no Convento de las Mercedes entre 1792 e 1796, em Caracas. Quesada y Arias era muito admirado por Bello por sua personalidade ímpar e habilidades de professor, tendo aprendido, maiormente, gramática e literatura dos clássicos latinos pela leitura da poesia de Horácio e Virgílio. Muito cedo aprendeu a traduzir esses autores, tendo escrito, em vida, mais de 70 poesias líricas, seja como autor, seja como tradutor. Em geral, seus poemas abordam temas clássicos, tais como "Égloga", "A la nave" e "Mis deseos", onde Bello adota uma atitude ao mesmo tempo de aprendiz e de tradutor que cria um novo texto. Não por acaso e na observação de Iván Jaksic´,

> Además del énfasis en la naturaleza, la poesía caraqueña de Bello revela un interés por la lengua. En sus adaptaciones de la poesía de Virgilio y Horacio, Bello buscó en castellano no sólo formas equivalentes de expresión, sino mejoras (Jaksic´, 2001, p. 49).

Essas melhorias dizem respeito a um livre uso de conteúdos e formas praticadas por poetas da Espanha renascentista, como é o caso de Garcilaso de la Vega (?-1536) e Francisco de Figueroa (1530-1588), especialmente na adoção da rima e do vocabulário, conforme Jaksic´ (2001) afirma, ao citar o estudo de Pedro Grases, "La elaboración de una égloga juvenil de Bello" (1947). A "Égloga", uma poesia da juventude de Bello escrita entre 1806 e 1808, impacta por algumas ocorrências: sendo do gênero pastoril e dividida em quinze oitavas reais bem ao estilo da *Égloga II* de Virgílio, renova-a em sua forma e conteúdo, aproximando-a, assim, da novela pastoril renascentista espanhola, ou seja, da tradição (Tabárez, 2012). Nessa versão hispano-americana do gênero, vemos, principalmente, o enredo, as personagens e o cenário modificarem-se livremente.

Rodolfo Oroz, em "Andrés Bello, imitador de las *Bucólicas* de Virgilio" (1965), afirma que "Bello se sirve de su modelo con mucha libertad, adaptándolo convenientemente

a su inspiración poética, de manera que la imitación nunca llega a ser tan fiel que pueda considerarse como traducción" (p. 238).

À primeira leitura da égloga, o leitor observa duas alterações: as personagens se modificam na base, de Coridão e Alexis (ambos do sexo masculino), para Tirsis e Clori (do sexo masculino e feminino), e o cenário, que passa a ser o Rio Tejo, na Espanha, em vez da Sicília. Ou seja, com a modificação das personagens, temos uma mudança de moralidade e outra de profundidade: em primeiro lugar, o objeto do poema, o Amor não correspondido, passa a ser heterossexual, mais de acordo com os costumes hispânicos; em segundo, o Amor não correspondido entre as personagens está ambientado em um mesmo ambiente rural, e não rural e urbano, como é o caso de Coridão (pastor) e Alexis (um *puer urbanus*). Na recriação de Bello, temos mudanças significativas que podem estar relacionadas com um aprendizado de poetizar uma égloga como gênero pastoril, mas também que nos indicam que o Amor não correspondido de Tirsis é uma recriação romantizada do gênero, ou seja, que evoca uma poética romântica em língua espanhola logo no início do século XIX em ambiente hispano-americano e que pode ter relações com o movimento do *Sturm und Drang*, pelo fato de o tom (a inflexão da voz de Tirsis) se modificar amplamente na égloga belliana.

Sturm und Drang (em tradução: "tempestade e ímpeto"), foi um movimento literário ocorrido na Alemanha no final do século XVIII que deriva da peça homônima do dramaturgo alemão Friedrich Klinger (1752-1831), *Sturm und Drang* (1776). Esse movimento resgata, a partir do século XVIII, influências antigas das culturas francesa e medieval, além da Bíblia, da poesia de Homero e do folclore nacional. Há, assim, uma tentativa de renovação do estilo poético em sentido lato, de forma a se ter uma nova expressão, com autenticidade, da língua alemã, conforme explica Luana Signorelli: "(...) o movimento do *Sturm und Drang* se contrapôs ao racionalismo, elevando sentimento e ânimo contra a tirania do entendimento." (2017, p. 82).

Nesse contexto, um dos compositores mais conhecidos da música ocidental e que veio na esteira desse movimento, foi Ludwig van Beethoven (1770-1827) que, paulatinamente, foi transitando do período clássico ao romântico sob a forte influência dos vienenses Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), em suas sinfonias e quartetos de cordas, maiormente. A primeira grande obra orquestral, a primeira sinfonia, estreou em 1800 e o primeiro quarteto de cordas foi publicado em 1801. A terceira

e a quinta sinfonias seriam estreadas, respectivamente, em 1804 e 1808, assim como seu concerto para violino em 1806. Quer dizer, em poucos anos, tempos uma produção musical intensa em termos de composição e de espiritualidade.

Se na primeira temos uma sinfonia mais clássica, que estimula fortemente a motivação e a autoconfiança, na terceira e na quinta temos uma novidade a mais: um pretendido novo caminho, conforme Beethoven havia informado aos seus amigos. Essas sinfonias desafiam os nossos próprios sentidos, desde os mais humanos, como a tensão, o pessimismo, a incerteza e o desânimo, até os mais etéreos, como são o nosso destino na vida e seu processo de busca. Assim, as duas sinfonias, a quinta e a terceira, podem ser denominadas de "heroicas" e não só a terceira, pois, se a terceira é um desafio espiritual, a culminação da quinta é o próprio processo dialético vivido pelo Homem. Não por acaso, os ritmos repetidos da melodia inicial são uma lembrança de que a vida é o maior e mais sério jogo a ser vivido como seres humanos — sem qualquer exagero.

Na primeira fase de sua obra, a música de Beethoven, apesar de "galante", já apresenta alguns anúncios do que viria ser sua melhor música: encontram-se nela "sons diferentes, de rebeldia e de emoção patética" (Carpeaux, 2001, p. 198). Nesse espírito, Beethoven compôs o gênero mais nobre da música de câmara — o quarteto de cordas — ao longo de dois anos, entre 1798 e 1800, com dedicatória ao aristocrata Joseph Franz von Lobkowitz, conhecido na Boêmia por seu interesse pela música e patrono de Beethoven. Os seis quartetos de Beethoven são vistos como precursores da sua música sinfônica, pois possuem uma maior dramaticidade e influências da escrita sinfônica clássica. Ainda mais, a interpretação dos seis quartetos desafia os instrumentistas, pois, ou se tocam os quartetos com luminosidade, arejo e sem contrição, ou se carrega muito na dinâmica e no individualismo das vozes, o que se perde em termos de equilíbrio de conjunto. No caso do quarteto número 1, em Fá Maior — o segundo composto na ordem de composição dos seis quartetos do Opus 18 —, divide-se nos seguintes movimentos: *Allegro con brio*, *Adagio affettuoso ed appassionato, Scherzo (Allegro molto)* e *Allegro*. Ou seja, temos uma sequência sonora altamente dramática e sentimental. O som desse quarteto, em geral, é elegante, porém com ataques sonoros diferentes, proporcionando ao ouvinte a sensação de estar ouvindo um drama sonoro, em que os instrumentos se "dão as mãos" para compor uma cena sentimental.

De acordo com Karl Amenda, amigo de Beethoven, o segundo movimento foi inspirado na cena da tumba de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Importante notar que o quarteto foi bastante revisado entre a versão que Amenda recebeu pela primeira vez e a versão que foi enviada à editora um ano depois, incluindo a mudança da marcação do segundo movimento: de um *Adagio molto* para o mais específico, *Adagio affettuoso ed appassionato*. A mudança não é ao acaso: Beethoven estava buscando temas e formas novas em uma época ainda efervescente com o *Sturm und Drang*.

Nas colônias hispano-americanas, o Romantismo europeu estava começando a fundar suas raízes em um mundo ainda rústico e classicista. Diversos autores estavam se apropriando, como Bello, da literatura mais representativa do velho continente. Em sua juventude, a literatura para Bello significava poesia e tradução: nesses primeiros anos, ou seja, no início do século XIX, ele estava aprendendo e exercitando a versificação mediante adaptações de vários autores clássicos e espanhóis, como é o caso da égloga objeto desta análise, a saber, "Imitación de Virgilio". Sem tê-la publicado em vida pelo autor, a égloga foi publicada por primeira vez em 1882 na coletânea *Poesías de Andrés Bello, precedidas de un estudio biográfico y escrito por Don Miguel Antonio Caro.*

Assim como fez Beethoven em sua melhor música de câmara e posteriormente nas sinfonias, Bello mostra-se plenamente livre, nas suas quinze oitavas reais, frutos de um puro exercício de estilo pois, como afirmamos anteriormente, o autor pouco se atém aos conteúdos e formas de Virgílio. O enredo é tomado da *Égloga II*, mas também das *Églogas VIII* e *X*. Nessas églogas, o tema em comum é o Amor não correspondido, ou, o Amor em sofrimento. O poema alcança tamanhas inovações estilísticas e linguísticas em sua composição, que nos permite tecer uma hipótese de leitura interartística em função de que, a égloga de Bello, mesmo inspirada nas poesias latina e renascentista espanhola, é uma recriação à luz do próprio movimento do *Sturm und Drang* via Beethoven: o longo lamento da personagem Tirsis (do sexo masculino) é sintomático de um continuado uso de léxico romântico, tais como: *desesperado*, *escarmiento*, *tormento*, *delirio*, *sueño*, *lo imposible loco*, entre outros, que vai aumentando conforme a leitura avança. Em vista disso, queremos nos perguntar, se, em vista dessas deliberadas inovações estilísticas e linguísticas na poesia pastoril da juventude de Bello, pode-se estabelecer um diálogo interartístico (Carvalhal, 1991; Guillén, 2005), entre a música de Beethoven e a égloga, sendo que esta é analisada à luz do

quarteto de cordas, mais especificamente, o segundo movimento. Ou seja, o objetivo é ler a poesia de Bello à luz do quarteto de cordas a partir da hipótese de também haver um drama trágico amoroso em palavras na recriação do gênero lírico da tradição renascentista espanhola em pleno romantismo hispano-americano.

Em vista desse objetivo posto, realizaremos a aproximação entre essas obras nos baseando em fundamentação teórico-metodológica proveniente da literatura comparada interartística de natureza literário-musical que envolve percepção musical e teórica que estuda as líricas espanhola e hispano-americana.

Uma hipótese de leitura interartística: Beethoven e Bello

A literatura comparada como disciplina acadêmica nasceu no século XIX atrelada à história, pois se tratava de renovar as formas de ler a linguagem ficcional no tempo e no espaço *in continuum*. Antes, graças aos estudos tradicionais (maiormente, os de retórica), tivemos uma predominância do texto como objeto de leitura e não como promovedor de leituras tal como se viu a partir do desenvolvimento das vanguardas no início do século XX, em que o autor da obra era mais um instrumento ou um agitador do sentido da linguagem do que um verdadeiro "dono" do sentido em jogo.

Se, para a Escola Francesa, toda obra "não se cria do nada, toda obra é herdeira de obras anteriores" (Brandini, 2021, p. 208), vinculando-se a literatura a uma linha histórica coerentemente datada em que uma obra *influencia* ou é *fonte* de outra, temos que a literatura comparada estabeleceu, desde os seus primórdios, ligações fortes com a história e a filologia, mas logo se viu presa a um único lugar de fala: o lugar dos encontros pré-determinados pela historiografia literária. Graças à Julia Kristeva (1979) e o seu conceito de intertextualidade, em meados do século XX, sabemos que a literatura teve uma abertura para mais e novos encontros: os textos postos em diálogo, maiormente, já não são previamente datados, mas são lugares de encontros demarcados pelo próprio leitor que se encontra em um determinado espaço de fala, de modo que a literatura comparada se enriquece quando novas leituras e relações vão surgindo em diferentes espaços nas mentes dos leitores os mais diversos. É o caso do que se propõe a fazer neste trabalho, uma vez que vincular autores e épocas tão

distintas requer cuidados. Uma visão muito particular proveniente não só de leituras literárias, mas, sobretudo, da escuta atenta da música clássica, pode dar asas à imaginação.

É no sentido de a literatura comparada ser uma "metodologia dos encontros", conforme proposto pela professora Laura Taddei Brandini (2021), que alocamos a nossa hipótese de leitura, pois o estudo interartístico é um campo do saber que se popularizou e que rendeu estudos teóricos de reconhecida importância. Um estudo dessa natureza, no entanto, precisa delimitar um objeto ou escopo de estudo, pois sem isso cairíamos no puro subjetivismo e nas meras impressões. Então, como podemos vincular autores e épocas tão distintas sem cairmos no perigo do solipsismo, a respeito do qual nos alertou o escritor búlgaro Tzvetan Todorov (2009) em *A literatura em perigo*? Se o autor literário pode pecar por vícios de perspectiva, literalmente "matando" a obra e a missão do escritor, o leitor também poderá fazê-lo sem ele mesmo perceber.

A obra mais popular do Romantismo alemão, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774; 2001), de Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), representa um forte desafio ao leitor, posto que marcada por uma narração densa, lírica e essencialmente psicológica, porém sem cair no puro psicologismo. A história desse Amor não correspondido entre Werther e Charlotte, a bela jovem casada, é contada de uma forma comovente, que nos atrai porque as cartas de Werther trazem o realismo de um eu interior da personagem que chegou a se matar por Amor. Essa obra foi um divisor de águas na literatura alemã e universal porque antecipou a entrada da Europa no romance burguês posterior. Alguns elementos da obra indicam uma mudança de perspectiva autoral, que são as seguintes: (1) a idealização de uma mulher culta; (2) o indivíduo sendo limitado pela sociedade; (3) a mistura de gêneros literários; (4) a exaltação da Natureza; e (5) a promoção de uma nova literatura (há uma estreita ligação entre autor e obra).

Esses elementos e as inovações estilísticas e linguísticas são um pré-anúncio de que algo novo estava por vir não só na Europa, mas nas letras hispano-americanas, como é o caso de Andrés Bello. A poesia pastoril como gênero literário foi amplamente praticada no nosso continente nos séculos XVIII e XIX, conforme o que se lia e aprendia via literaturas latina e espanhola.

As cartas enviadas por um jovem atormentado à Charlotte — ou Lotte — substituem, no Romantismo, os lamentos dos antigos pastores, pois, em ambos os gêneros —

poesia pastoril e novela epistolar — o ápice é o suicídio que, não por acaso, também se confunde com uma estreita ligação com a Natureza. A Natureza, aqui, não é exaltada em favor de um pretenso ou suposto patriotismo, mas em função de uma expressão figurada em torno à dor masculina: se a paixão por Lotte é simbolizada pela primavera, momento de intensa alegria e exaltação da alma, a entrada do rival Albert é simbolizada pelo verão, ou seja, a próxima mudança de estação antecipa o que está por vir: o casamento, simbolizando o outono (há nova mudança que ocasiona o tormento interior), leva para o suicídio, que simboliza o inverno (a última mudança acaba com o tormento interior). Portanto, logo no anúncio do Romantismo alemão, temos resumido o que viria a ser a nota máxima de uma estética marcada pelo devir, tanto na alma do escritor/ leitor, quanto nos modos de expressar os gêneros literários, que agora passam a demarcar uma estreita relação entre ficção e autobiografia. Nessa nova estética, o que vai definir a produção artística de um Goethe, de Jacob Lenz ou de Friedrich Schiller, entre outros, é uma intensa busca por temas e formas novas em uma época efervescente com o *Sturm und Drang*, como Beethoven se propôs a fazer em sua melhor música.

Sabemos que houve diversos romantismos, aqui e ali, que compuseram um poliedro em torno desse novo espírito, mas que serviram para imprimir um novo estilo ou uma nova perspectiva de compor a música clássica produzida na época que, aliás, foi pioneira no que se refere à crítica musical, pois foi com E. T. A Hoffmann (1776-1822), em resenha publicada no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, em 1810, sobre a quinta sinfonia, que se inaugura um novo gênero, que não só o da crítica musical, mas a criação de personagens literários inspirados na música e vice-versa, a criação de composições inspiradas na literatura — daí a profusão de balés e poemas sinfônicos que viriam logo após, como a belíssima série de 13 obras orquestrais vindas das mãos do compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886) com os seguintes títulos: *Tasso, lamento e triunfo*, *Os prelúdios*, *Orfeu*, *Prometeu*, *Mazeppa*, *Sons de festa*, *Heroica fúnebre*, *Hungaria*, *Hamlet*, *A batalha dos hunos*, *Os ideais* e *Do berço à tumba*. Os títulos dão ideia da nova perspectiva de estilo composicional, pois eles indicam uma continuidade da música de Beethoven, uma vez que Liszt preparou os seus poemas sinfônicos em uma época de grande debate entre os músicos da Europa Central e a Alemanha, em particular, conhecido como Guerra dos Românticos. Renova-se, em termos musicais, a famosa Querela dos Antigos e dos Modernos no final do século XVII e início do

século XVIII? Parece que sim. Liszt, junto a Richard Wagner (1813-1883) e a Nova Escola Alemã, viam as inovações de Beethoven como novos começos na música. Daí que um novo gênero musical, a música programática (vinda das novas maneiras de composição que buscam expressar ideias e imagens não musicais) passa a ligar-se, intrinsecamente, com outras artes, como a literatura, o paisagismo e as artes visuais. O teatro, como arte dramática, já vinha tendo um profícuo desenvolvimento desde a ópera renascentista italiana, com Claudio Monteverdi (1567-1643), que trabalhou como musicista na corte do duque Vicenzo I Gonzaga em Mântua, depois assumindo a direção musical da Basílica de São Marcos em Veneza.

Mas, na Europa do século XIX, a situação em pleno Romantismo alemão era completamente outra. A ópera como gênero vinha sendo amplamente revisada por Wagner, que trabalhou as artes dramáticas em todo sentido, porém, a partir da própria estética musical: a estrutura, os limites da harmonia cromática e a distância que existia entre a música programática e a música absoluta, foram os principais norteadores da nova estética musical. Sobre a *Pastoral*, a primeira sinfonia de Beethoven, afirmou Liszt que era mais expressão de sentimento que ilustração. (Walker, 1989).

No ano seguinte, em 1801, Beethoven aparece com os quartetos de cordas, que trazem uma estrutura clássica de quatro movimentos, todos refletindo o estilo clássico vienense, cujo mestre supremo havia sido, até então, Haydn.

Sobre o quarteto número 1 do Opus 18, diz-se que a intenção de Beethoven era descrever uma cena de *Romeu e Julieta*, proporcionando ao ouvinte a sensação de estar diante de gestos trágicos, emoções e suspense, um perfeito drama sonoro. Esta cena está alocada no segundo movimento, que contém um título diferente em relação aos demais movimentos: *Adagio affettuoso ed appassionato*. Assim, o andamento será lento, ou seja, a velocidade da emissão sonora será necessariamente lenta, posto que se vai narrar uma cena extremamente dolorosa, afetuosa e apaixonada de Romeu por Julieta e vice-versa. A música fica, então, a serviço da literatura. O compositor, ao escolher a cena, resolve expressá-la em sons.

Sobre essa nova intenção beethoveniana na sua música, há uma interessante entrevista dada pelo professor e violista brasileiro Marcelo Jaffé ao Canal Metrópolis, no YouTube, em que ele afirma sobre Beethoven:

> (...) ele coloca o ser humano, ele coloca o próprio compositor no centro da questão musical. É como se, em uma obra musical, ele não quisesse apenas descrever o Sol, a Lua, as estrelas, o mar, a natureza ou uma sensação. É como se ele quisesse traduzir em forma de música a sua sensação, a sua aspiração, a sua necessidade como ser humano. E ele consegue fazer isso através da música. Ele muda o tal do discurso musical, ele muda a gramática, ele muda exatamente a maneira de combinar as notas, a duração das obras. Isso tudo ele faz no início do século XIX. É um momento espetacular na história da humanidade. (Cunha Jr., 2020).

A peça *Romeu e Julieta* é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, nos primórdios da carreira literária de William Shakespeare (1564-1616). Romeu e Julieta vêm de duas famílias feudais italianas arqui-inimigas: os Capuleto e os Montecchio. A história se passa entre Verona e Mântua e, desde o primeiro ato, temos explicitada a rivalidade entre as duas famílias. Instigada a se casar com o jovem Páris pela mãe, Julieta, no baile de máscaras, apaixona-se perdidamente por Romeu, um Montecchio, e vice-versa. Com isso, logo se dispõe a se casar com Romeu, o que de fato acontece nos atos II e III, em uma trama enganosa: com a ajuda da ama, Julieta vai até a igreja com a desculpa de se confessar com frei Lourenço que, no ato III, vai esconder Romeu depois de este ser banido de Verona. Os pais de Julieta obrigam-na a se casar com Páris, mas esta se recusa veementemente. No ato IV, Páris vai até a igreja para combinar o casamento com frei Lourenço. Em seguida, em nova trama enganosa, Julieta ouve do frei mais um plano: este diz para ela se mostrar disposta a se casar com Páris, e, um dia antes do casamento, deve tomar certo líquido que o frei lhe entrega em um frasco. Após tomar o líquido, ela vai ter todos os indícios de estar morta durante dois dias. O plano do frei é que, quando a jovem estiver sozinha na tumba dos Capuleto, Romeu e ele devem ir até ela. Em seguida, os amantes devem fugir para Mântua, porém, no ato V, antes que a carta de frei Lourenço chegue para comunicar o plano a Romeu, ele é informado da morte de Julieta por Baltasar. Com essa terrível notícia, Romeu decide se matar por Amor e compra um veneno. Volta a Verona e abre a tumba de Julieta. No entanto, Páris o surpreende. Os dois jovens lutam, e Romeu mata o seu rival. Por fim, quando Julieta acorda, encontra Romeu morto, envenenado e, por não querer viver sem o homem amado, ou, o homem da sua vida, pega um punhal e se mata.

Eis uma peça que desborda todo convencionalismo, em que, à primeira vista, poderíamos dizer que os temas da tragédia versam sobre amor versus luxúria, relações

familiares, loucura e até destino versus libre arbítrio, quando, a nosso ver, Shakespeare, em plena época de transição do Renascimento para o Barroco, nos desafia a pensar se não estamos diante da personificação de uma humanidade mais corajosa, posto que mais sensitiva e real. Explica-se: sendo a história de um verdadeiro primeiro Amor, numa época em que os jovens se casavam cedo, por volta dos 13, 14 anos, Shakespeare nos adverte, em uma belíssima história que dura apenas uma semana, de êxtases e catástrofes que decorrem das nossas próprias escolhas mais puras e reais, mas que são vistas, pela sociedade em torno, como sendo frutos dos nossos maiores pecados. A nosso ver, nessa tragédia, o que se tematiza não é só o Amor como sentimento real e pleno, e, sim, uma problematização acerca da liberdade humana: seria o nosso maior pecado o ato de amar sem concessões? O próprio ato de escolher sem olhar a quem?

Eis o pecado visto por uma sociedade hipócrita — de qualquer época — que quer estabelecer para si mesma as convenções as mais estapafúrdias para impedir que dois seres humanos dispostos a morrer por Amor se entrelacem, dividam e confessem seus maiores desejos e medos na vida. No ato II, ao fim do baile, Romeu aproxima-se do balcão do quarto de Julieta e se diz apaixonado, sem antes reconhecer, porém, a desgraça de ser um Montecchio:

> Que luz surge lá no alto, na janela? / Ali é o leste, e Julieta é o Sol./ Levante, Sol, faça morrer a Lua/ Ciumenta, que já sofre e empalidece/ Porque você, sua serva, é mais formosa./ Não a sirva, pois que assim ela a inveja!/ Suas vestais têm trajes doentios/ Que só tolas envergam; tire-os fora./ É a minha dama, oh, é o meu amor!/ Se ao menos o soubesse!/ Seus olhos falam, e eu vou responder./ Que ousado sou; não é a mim que falam./ Duas estrelas, das mais fulgurantes,/ 'Stando ocupadas, pedem aos seus olhos/ Que brilhem na alta esfera até que voltem./ E se ficassem lá, e elas no rosto?/ O brilho de sua face ofuscaria/ Os astros como o dia faz à chama:/ Por todo o ar do céu, com tal fulgor/ A luz de seu olhar penetraria,/ Que as aves cantariam, como ao dia!/ Como ela curva o rosto sobre a mão!/ Quem me dera ser luva pra poder/ Beijar aquela face. (Shakespeare, 2011, s. p.).

Ao ouvir o discurso de Romeu, Julieta insiste que "Montecchios" e "Capuletos" são apenas nomes, e que coisas e sentimentos valem muito mais do que palavras e meras e puras convenções:

> É só seu nome que é meu inimigo:/ Mas você é você, não é Montéquio!/ O que é Montéquio? Não é pé, nem mão,/ Nem braço, nem feição, nem parte alguma/ De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!/ O que há num nome? O que chamamos rosa/ Teria o mesmo cheiro com outro nome;/ E assim Romeu, chamado de outra coisa,/ Continuaria sempre a ser perfeito,/ Com outro nome. Mude-o, Romeu,/ E em troca dele, que não é você,/ Fique comigo. (Shakespeare, 2011, s. p.).

Diante desses dois belíssimos e delicados monólogos, podemos nos perguntar se o Amor existe verdadeiramente, ou se ele é mera e pura convenção externa aos amantes. Romeu, em palavras, após reconhecer a sua verdadeira amada e se encantar com ela, é levado a simbolizá-la com o Sol, que nasce no leste, tal como o Sol simbolizado na bandeira venezuelana nascendo no horizonte do nosso continente latino-americano. Os olhos femininos, comparados a duas estrelas, são a indicação de que o Amor não correspondido não existe, contrariamente à égloga de Bello. A amada, feliz e reluzente, vai ao encontro do seu amado. Na resposta de Julieta, temos mais uma simbologia que indica que o Amor não correspondido não existe: a do nome, que jamais vai indicar quem é verdadeiramente o seu amado, mas — tão só — mais um Montecchio. Na nossa vida, tudo pode mudar, até o nome, mas vamos continuar sendo a mesma pessoa.

Julieta responde à altura da beleza brilhante do monólogo de Romeu assim que se conhecem e nutrem o Amor um pelo outro, assim como responde à altura do suicídio cometido por Romeu na última cena da peça, pois ela decide se matar também. A essa altura, talvez a música de Beethoven possa nos dar alguma indicação de que, embora baseada em uma cena triste, temos, ao contrário, um delicado drama trágico amoroso, não sob o manto da tristeza, mas da coragem de ambos os amantes escolherem, por livre e espontânea vontade, o caminho da verdadeira felicidade marital, que é a de estarem para sempre unidos ainda que seja na eternidade — e, sobremaneira.

Enquanto isso, o tom da voz lírica de Tirsis, o pastor da égloga de Bello, continua em seu lamento de sofrimento por Clori, em todas as oitavas reais, mas, e conforme a nossa hipótese de leitura (que terá continuidade em análise interartística), esse mesmo drama trágico amoroso verificado na música de câmara de Beethoven pode se transmudar para a égloga, em função da mencionada simbologia com o tomilho:

> Entonces era yo vuestro caudillo,/ mi tercer lustro apenas comenzado,/ sobresaliendo en el pueril corrillo,/ como en la alfombra del ameno prado/ descuella entre las yerbas el tomillo./ Desde entonces Amor, Amor malvado,/ me asestaste traidor la flecha impía/ que me atormenta y hiere noche y día. (Bello, 2012, s. p.).

Tirsis, recém-adolescente, como Romeu, achou o Amor e nunca mais dele se desfez. E, por mais que ele sofra em contínuas lamentações o que o Amor lhe causou, podemos pensar que a simbologia com o tomilho pode indicar que o poema pode ser lido como uma voz que quer transgredir o sentimento da dor, pois, na Antiga Grécia e entre os poetas pastoris, por meio dos quais, Virgílio aprendeu a poetar e, depois, também os poetas espanhóis, os gregos acreditavam que a planta proporcionava força e sabedoria. Posteriormente, na Era Medieval, a planta era um indicativo de bravura dos cavaleiros medievais que saíam em combate, pois as mulheres costumavam costurar o tomilho nas capas dos cavaleiros como um sinal de bravura, que é o mesmo que dizer coragem. Shakespeare, em uma cena final simbolicamente dramática, coloca a coragem como a verdadeira protagonista da ação — Romeu e Julieta somente agiram com a coragem e dela se nutriram para darem cabo à sua dor.

Talvez, o pastor Tirsis, em seu desvelo diário pelo Amor não correspondido, como Werther, de Goethe, não tenha conseguido visualizar, ainda, que o verdadeiro Amor possa estar nele mesmo e na sua vontade de reagir com coragem. O drama trágico amoroso da música do quarteto de cordas em Fá Maior de Beethoven nos ensina que tudo pode ser mais feliz antes e depois do segundo movimento, pois os três movimentos restantes são alegres: *Allegro con brio*, *Scherzo (Allegro molto)* e *Allegro*.

Tirsis sofre pelo Amor verdadeiro, mas sabe que precisa viver. Quem sabe, nesse tormento romantizado, Bello não estivesse preparando, mesmo que como exercício de estilo, novas formas de ver e sentir a própria pátria nascendo à luz do Sol do horizonte.

Referências

BANDEIRA, Manuel. Em louvor das letras hispano-americanas. *In*: BANDEIRA, Manuel; MEIRELES, Cecília; VARGAS, Augusto Tamayo. **3 conferências sobre cultura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional do Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 5-18. (Os Cadernos de Cultura)

BELLO, Andrés. Égloga (imitación de Virgilio). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga/. Acesso em: 31 jul. 2024.

BRANDINI, Laura Taddei. A literatura comparada como lugar comum. *In*: DAUDT, Marianna Ilgenfritz; NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cintea. **Literatura comparada**: ciências humanas, cultura, tecnologia. Porto Alegre: Class, 2021, p. 205-2017. Disponível em: https://www.abralic.org.br/publicacoes/2020-2021/. Acesso em: 31 jul. 2024.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música:** da Idade Média ao século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHAL, Tânia. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista da ABRALIC**, v. 1, n. 1, p. 9-21, mar. 1991. Disponível em: https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1. Acesso em 31 jul. 2024.

COSTA, Luana Signorelli Faria da. Werther e o Sturm und Drang. *In:* Congresso Internacional da ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos. [...]**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. P. 82-93. Disponível em: https://www.abralic.org.br/anais/?ano=2017. Acesso em: 31 jul. 2024.

CUNHA JR., **Metrópolis**. Marcelo Jaffé comenta fatos interessantes sobre a trajetória de Beethoven. YouTube, 17 de dezembro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k1JsfzRaPyM. Acesso em: 31 jul. 2024.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket)

GRASES, Pedro. La elaboración de una égloga juvenil de Bello. **Atenea**, Universidad de Concepción, Concepción, v. 160, n. 410, p. 93-110, out.-dez. 1965.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

JAKSIC A., Iván. **Andrés Bello**: la pasión por el orden. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Estudos, 272)

LLOSA, Mario Vargas. **Dicionário amoroso da América Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

OROZ, Rodolfo. Andrés Bello, imitador de las *Bucólicas* de Virgilio. **Boletín de Filología**, Universidad de Chile, Santiago de Chile, n. 17, p. 237-259, 1965. Disponível em: https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/47324. Acesso em: 31 jul. 2024.

SAMBRANO URDANETA, Oscar. **Cronología de Andrés Bello**. 3. Ed. 1. Reimp. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de Bolso)

TABÁREZ, Andrés. "**La égloga II" de Virgilio, en imitación de Andrés Bello (ca. 1807)**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-egloga-ii-de-virgilio-em-imitacion-de-andres-bello-ca-1807/. Acesso em: 31 jul. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VENEZUELA, Presidencia de la República. España honra a don Andrés Bello. Compilación, presentación y notas de Pedro Grases. (Edición conmemorativa de la erección de la estatua de Andrés Bello en Madrid, abril de 1972), Caracas, Impreso en Cromotip, 1972, 355 p. Resenha de: PARDO V. Aristóbulo. **Thesaurus**, **Boletín del Instituto Carvo y Cuervo**, v. 28, n. 1, p. 146-150, 1973. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1973.htm. Acesso em: 31 jul. 2024.

WALKER, Alan. **Franz Liszt 2**: The Weimar Years, 1848-1861. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1989.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O gênero canção, amplificando sentidos: um estudo da canção *My Love Story*, do álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto Morro e Cais*

Katia Marchese[1]

Pedro Marques[2]

Resumo: O Brasil tem uma herança linguística rica e diversificada, resultado do contato entre várias culturas e povos. Essa variedade se reflete no português brasileiro, que mistura elementos de línguas indígenas, africanas, luso-hispânicas e, ocasionalmente, árabes. Essas influências moldaram o ritmo, a entonação e as características únicas da oralidade brasileira, conferindo à sua linguagem uma identidade distinta. A canção popular brasileira que se consolida no século XX é fruto evolutivo desta convergência de influências. Neste trabalho focamos a canção popular brasileira urbana e nos detemos no chamado *gesto cancional* (Tati, 2004 p.70) fruto da integração das formas sonoras e das formas linguísticas, presentes na frutífera parceria do maestro Marcos Canduta com o poeta Manoel Herzog. Partindo da análise da canção *My Love Story*, que é parte integrante do álbum *Canções de Amor Caiçara - Enquanto Morro e Cais*, observamos a relação letra (poesia) e melodia (música) em seus aspectos específicos, interativos e dialogais. Entendendo a canção como gênero discursivo e musical, a sonoridade como amplificadora de significados e sentidos, que por meio de seus enunciados e enunciadores, nos diz cantando, tudo aquilo que é vivenciado intimamente por uma alma ou sua coletividade. Nesta obra musical observa-se dois objetos marcantes na sua enunciação: o amor a uma cidade, Santos e o amor a uma mulher paulistana. Esta janela musical oferece uma prosa aguçada sobre nossas próprias cidades, amores e parcerias.

Palavras-chave: canção popular brasileira; poesia; música; letra e literatura.

Resumen: *Brasil tiene un patrimonio lingüístico rico y diverso, resultado del contacto entre diversas culturas y pueblos. Esta variedad se refleja en el portugués brasileño, que mezcla elementos de lenguas indígenas, africanas, luso-hispánicas y, ocasionalmente, árabes. Estas influencias han moldeado el ritmo, la entonación y las características únicas de la oralidad brasileña, conferiendo a su lenguaje una identidad distintiva. La canción popular brasileña que se consolida en el siglo XX es el resultado evolutivo de esta convergencia de influencias. En este trabajo nos centramos en la canción popular brasileña urbana y nos detenemos en el llamado gesto cancional (Tati, 2004, p. 70), fruto de la integración de las formas sonoras y lingüísticas, presente en la fructífera colaboración entre el maestro Marcos Canduta y el poeta Manoel Herzog. Partiendo del análisis de la canción My Love Story, que forma parte del álbum Canções de Amor Caiçara - Enquanto Morro e Cais, observamos la relación entre la letra (poesía) y la melodía (música) en sus aspectos específicos, interactivos y dialógicos. Entendiendo la canción como género discursivo y musical, la sonoridad como amplificadora de significados y sentidos, que a través de sus enunciados y enunciadores nos dice cantando todo lo que es vivido íntimamente por un alma o su colectividad. En esta obra musical se observan dos objetos destacados*

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários, na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

[2] Professor de Literatura Brasileira, EFLCH-UNIFESP. Bacharel e Licenciado (2001) em Letras, Mestre (2003) e Doutor (2007) em Teoria e História Literária, IEL-UNICAMP. Pós-doutor (2016) em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP. Pesquisador Colaborador do NICS-UNICAMP (2022-2023).

en su enunciación: el amor por una ciudad, Santos, y el amor por una mujer paulista. Esta ventana musical ofrece una prosa aguda sobre nuestras propias ciudades, amores y relaciones.

Palabras clave: *canción popular brasileña; poesía; música; letra y literatura.*

1. Os caminhos dos que não andam só

Há uma passagem do livro *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, que se refere "a função da forma poética", e me parece, ser recorrente nos estudos sobre a linguagem musical (canção) e sua relação intrínseca com a linguagem literária (poesia). O autor indaga e ao mesmo tempo responde o que pode estar presente nas origens da forma de composição das Canções:

> Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo? Se respondermos que é por causa da beleza ou da emoção, estaremos deslocando o problema para um terreno ainda mais difícil. Mas se respondermos que os homens fazem poesia porque sentem a necessidade do jogo social já estaremos mais próximos do alvo. A palavra rítmica nasce dessa necessidade. Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo. Elementos como a rima e o dístico só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo. Sua origem está inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez fazem parte da imemorial função do jogo (Johan Huizinga, 1980. p. 157).

A resposta parece ser um longo e multifacetado caminho dos estudos da arte poética e musical, iniciado na antiguidade greco-romana onde a Lírica enquanto um "gênero" (épico, lírico e dramático) estava ligada à música e à dança e a sua ludicidade dos seus jogos encantatórios. A oralidade poética do vivido era acompanhada de uma performance integrativa (palavra, música e gesto), onde a imaginação criativa com uma certa distância da lógica, amplificava os prazeres e êxtases lúdicos dos jogos verbais; proporcionando aos seres humanos buscar e vivenciar personificações e representações que respondiam a suas questões existenciais.

É importante ressaltar que, no percurso histórico da influência lírica nos estudos do gênero canção, a prática lúdica da métrica, a cadência e o ritmo, presentes na poesia de

tradição oral, mantiveram-se vinculadas à música e ao gesto, como evidenciam hinários e cantigas trovadorescas. Contudo, com o surgimento da imprensa móvel, atribuída a Johannes Gutenberg em meados do século XV, ocorreu uma transformação não apenas na produção textual, mas também na própria concepção do ato de escrever. Em oposição à tradição oral, antes predominante, esta passou a ser associada ao popular ou ao arcaico, sendo progressivamente marginalizada do cânone literário em favor da expansão da palavra impressa. Ao fixar a linguagem no texto, aprisiona-se a voz, privilegiando-se a leitura silenciosa e individualizada, em detrimento da performance sonora e coletiva. No ensaio da prof. Claudia Neiva de Matos, podemos observar questões importantes sobre as formas de distanciamento da relação Poesia e Música.

> (...)Em ambos, verso e música, estiveram por muito tempo comprometidos entre si. Somente a partir do fim da Idade Média, com a difusão da cultura escrita resultante da invenção da imprensa, a elaboração do Classicismo pela cultura das elites, bem como, por outro lado, o progresso da instrumentação e da notação musicais, palavra poética e sonoridade rítmico-melódica afrouxaram os vínculos que as uniam. Desenvolveram-se a música instrumental, feita para a pura audição; e a poesia escrita, feita para ser lida em silêncio e apenas poder cantar na mente do leitor (MATOS, 2008, p.84, §§2).

A tradição literária até meados do século XVIII reduziu a mimese aristotélica à dimensão visual, privilegiando a comparação entre poesia e artes plásticas. Essa abordagem fragmentária, marcada por excessivo cientificismo, promoveu uma perigosa dicotomia entre: erudito e popular; clássico e folclórico; “arte elevada” e expressões consideradas “primitivas”. O pré-romantismo da segunda metade do século XVIII rompeu com essa visão reducionista, deslocando o foco da representação externa para a interioridade humana — o que poderíamos chamar de virada subjetiva na concepção artística. Essa mudança permitiu reunir poesia e musicalidade, superando o paradigma clássico.

O Romantismo do século XIX consolida essa transformação, fundindo poesia e música numa expressão artística integrada. Ambas as linguagens passam a compartilhar o lírico como categoria unificadora. A subjetividade e a experiencia trágica articula o individual e o coletivo. Essa síntese se manifesta em diversas formas canônicas: canções de trabalho e protesto político, poemas musicados de amor trágico ou redentor, expressões festivas e religiosas. O canto (voz) é novamente a maior expressão desta união, ao trazer a erudição

musical (instrumental) e a literária (drama, poesia), sendo a "confluência corporificada na palavra cantada por meio do gesto vocal" (MATOS, 2008). Importante destacar que a "confluência corporificada", é concebida especificamente dentro do referencial teórico literário da autora, porque na oralidade, a música e a palavra, sempre estiveram juntas, não há separação. Como expressão do Romantismo musical, a ópera e o Lied erigem uma poética sonora onde libretos sobre amor e natureza transcendem o papel, tornando-se corporeidade vocal regida pela arquitetura musical — verdadeira simbiose entre literatura e composição. Este arranjo múltiplo nos remete ao que constitui a canção: soma da melodia, harmonia, palavras, gestos e a imaginação fértil.

A tradição ancestral da canção, síntese orgânica de melodia, palavra, gesto e imaginação, mantém-se como prática viva em todos os contextos históricos. Nas culturas de oralidade não subjugadas, persiste como expressão integral; nas sociedades grafocêntricas, subsiste como ato de resistência cultural quando marginalizada. A canção popular brasileira, em particular, constitui-se através de um diálogo dinâmico entre os movimentos sociais e a dupla sonoridade, poética e musical, que se alternam nas parceiras ao longo da trajetória histórica nacional e global. O Brasil, com sua riqueza rítmica e cultural fruto da fusão linguística entre elementos indígenas, africanos e europeus, forjou ao longo da história um patrimônio musical único. Como observa Álvaro Antônio Caretta, foi no século XX que a canção popular brasileira atingiu seu ápice de diversificação e sofisticação, consolidando-se como expressão artística plural:

> A canção popular brasileira do século XX tem sua origem na relação entre dois gêneros musicais: o lundu, herdeiro dos batuques danças dos negros africanos, e a modinha, com melodias em estilo europeu do século XIX. Napolitano (2002, p. 40), afirma que "numa perspectiva histórica mais linear [..] podemos dizer que a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum)" (CARETTA, 2013, p. 39).

Corroborando a ideia da fusão entre formas cultas e populares, que integram oralidade e escrita na canção popular brasileira, é possível afirmar que esta vocação é fundamentada no trabalho artístico da parceria entre músicos, poetas e intérpretes, conforme destacado por Pedro Marques, que identifica os pilares constitutivos do gênero musical:

> 1) a duração curto-média de um texto entoado; 2) a elaboração encantatória, lúdica e significativa do material verbal e musical; 3) a voz que, personificada num sujeito individual ou coletivo, propõe uma situação enunciativa que convida à conversa; 4) a diversidade formal no que tange aos ritmos, escalas, matérias e estilos de textos orais e/ou escritos. Talvez por isso, o gênero, não raro, funcione como uma amostra dos sedimentos da língua luso-brasileira através dos tempos. É como se a gíria recém-inventada encontrasse usos deixados em praias baianas pelas primeiras caravelas (MARQUES, 2022 p. 86).

Este artigo investiga as estruturas da música popular brasileira através do álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto morro e cais* (2019), projeto selecionado no edital FACULT (2018) da Secretaria de Cultura de Santos. Focamos na canção *My Love Story*, composta pela parceria entre: Marcos Canduta: violonista, arranjador e líder do duo Choro de Bolso há 25 anos; Manoel Herzog: poeta vencedor dos Prêmios: Jabuti 2015 por A Comédia de Alissia Bloom (Editora Patuá) e semifinalista do Portugal Telecom 2014. A obra apresenta 13 canções, que narram o encontro entre um trabalhador santista e uma turista paulistana, apresentando as paisagens linguísticas da canção urbana, suas estratégias melódicas e a gestualidade performática herdada da tradição MPB.

2. Trilhas sonoras urbanas, frutos da árvore lírica

Ao refletir sobre a canção popular, é importante ressaltar que o modo musical brasileiro se desenvolveu agregando melodias e ritmos de palavras, motes e pequenas histórias pessoais, comunitárias ou ainda usando o cenário da vida cotidiana em seus territórios. Esta é a composição da oralidade musical, que o músico e linguista Luiz Tatit denomina **gesto cancional**: “Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito” (TATIT, 2004).

Assim a *letra do falante* (TATIT, 2004) na canção, para além dos outros tipos de registros, a letra do chorinho (operetas europeias, mais musicais) ou a letra cômica-maliciosas (lundus africanos, mais percussiva) traz um elemento importante e definidor a partir de 1920 na composição e divulgação da canção popular brasileira. O caráter entoativo das melodias, imitam a nossa forma de falar, logo cantar é dizer algo que importa, para alguém ou para uma coletividade. E com o advento técnico dos registros fonográficos, o dizer da canção pode

perdurar para além da memória, que é sempre mais instável e fácil de ser esquecida. Os cancionista fincaram sua marca na década de 1930 como nos diz Tatit:

> A vasta produção desse período consagrou a entonação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados. Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no "eu lírico", a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um "eu" pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. De posse dessa força entoativa, e valendo-se do poder de difusão das ondas radiofônicas, os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entonação munidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador (TATIT, 2004, p. 77,76).

E quantos frutos colhemos pelas trilhas urbanas da música popular brasileira? O concreto urbano canta a saudades do bucólico rural ou praiano, a aceleração do tempo e do trabalho canta o protesto, a paisagem canta sua beleza, o patrimônio canta a conquista ou destruição, as ruas cantam o drama da solidão. A necessidade de dizer-se, enunciar que é parte única da sua aldeia (cidade) no mundo, e de contar as histórias que estão tão intimamente entrelaçadas que nenhum elemento é realmente isolável.

Álvaro Antônio Caretta, analisando a canção popular urbana nos diz que ela surge com o desenvolvimento dos grandes centros urbanos, e o que a marca esse tipo de canção é "o mundo urbano das cidades e o individualismo burguês, distinguindo-se, assim da canção folclórica, ligada ao mundo rural e a um modo de vida e expressão coletivos" (CARETTA, 2013). É preciso soar para poder cantar-contar. No corpo-voz de Roberto Carlos temos a icônica canção "As curvas da estrada de Santos". Nela o cantor construiu por meio de sua performance interpretativa um sucesso capaz de conectar diferentes gerações.

Nesta mesma estrada de Santos, seguimos nosso caminho pelas trilhas da criação, amalgamada entre o músico, poeta e o intérprete, e porque não dizer também uma cidade. Considerando todo o oceano cultural que a banha, "em seu potencial interdisciplinar (história literária, musical, política, social e econômica) e em sua expressão transdisciplinar (canção como território por definição poético, musical e coreográfico)" (MARQUES, 2013).

3. Santos, ecoando nas ruas e palcos a canção popular brasileira

Tão antiga quanto a construção linguística e musical da canção popular brasileira desde os tempos da colonização do Brasil, a cidade de Santos (fundada em 1546 por Brás Cubas) nunca foi vocacionada para ser uma cidade praiana que canta suas belezas naturais. Desde cedo, a bucólica e antiga vila de Enguaguaçu com suas praias e matas, transformou-se no ancoradouro da ocupação colonizadora e do comércio explorador de gentes (escravidão) e riquezas (açúcar, ouro, café).

No decorrer do século XIX e XX, Santos inicia seu processo de expansão e modernização, abandonando seu passado colonial (tinha um dos mais organizados movimentos abolicionistas do país), rapidamente em nome de um "projeto civilizatório". Assim, investiu em novas configurações urbanísticas: bondes, iluminação pública e saneamento básico, além da construção de novas formas de sociabilidade.

Influenciada pela relação econômica e cultural com o planalto, a capital do Estado de São Paulo, Santos estimulou a criação de equipamentos culturais e de entretenimento abrindo espaço para as influências musicais e literárias que surgiam no Brasil. Assim, nos diz o prof. Caretta: "Quando a música se dissemina pelas rodas públicas, começa a formação de uma música popular urbana, contemporânea ao crescimento das cidades, pois a população demandava novas formas de lazer e de produção cultural" (CARETTA, 2013).

Santos viveu sua era dourada cultural entre 1930-1970, quando teatros históricos como o Guarani (1879) e o Coliseu (1909) — palcos de óperas e revistas — deram lugar à vibrante Broadway santista. Na Rua General Câmara, concentravam-se casas lendárias como o luxuoso El Marroco, a ABC House e a Love Story, além da famosa boate Pink Panther na praia do José Menino. Estes espaços, frequentados por todas as classes sociais, eram tanto celeiros culturais quanto alvos de protestos por sua liberalidade — até que a crise da Aids nos anos 80 precipitou o fim dessa era.

Mas a canção resistiu e se adequou às novas formas de apresentação em bares, baladas, restaurantes, teatros, escolas de música, ruas e praças. Santos tem intensa atividade musical, possui espaços culturais públicos com diversos festivais e eventos musicais, tem sua

própria orquestra sinfônica, a Orquestra Sinfônica Municipal de Santos (OSMS)[3], criada em 1994. Destaque para o Clube do Choro[4], com apresentações regulares e sua escola do choro, perpetuando este estilo musical.

A canção popular brasileira banha Santos em um mar de ritmos e poesia, do choro e do samba às marchinhas, bossa nova, MPB, rock e rap, formando um mosaico sonoro que envolve a ilha. Muitos músicos, poetas e intérpretes nasceram nesta aldeia e ajudaram a compor a canção popular brasileira. Na música, a cidade possui importantes nomes no cenário musical brasileiro, como a banda Charlie Brown Jr. Santos, é considerada também celeiro de bons bateristas, berço de bandas de rock e excelentes sambistas e pagodeiros. Outros importantes nomes na música e no canto: Almeida Prado, Gilberto Mendes, José Miguel Wisnik, Haroldo Lara, Luiz Aires, Douglas Maio, Renato Teixeira, Montgomery Ferreira Nunis/Sombrinha, Leny Eversong, Bio Peres, Luís Felipe Gama, Tulipa Ruiz, Lia Clark, Cláudio Santana/Santaninha, MC Lon, MC Bola, Felipe Boladão, Chorão, Mauro Hector, Zuzo Moussawer, Julinho Bittencourt, Alexandre Birkett, Milton Medusa, Débora Gozzolli, Marcos Canduta, entre outros.

Na literatura brasileira, a cidade tem longa tradição poética, com destaque para Vicente de Carvalho e Martins Fontes. Vicente de Carvalho, de tradição lírica, foi membro da Academia Brasileira de Letras. Martins Fontes, considerado poeta parnasiano, foi titular da Academia Paulista de Letras e da Academia das Ciências de Lisboa. Outros importantes nomes na poesia e na prosa: Alexandre de Gusmão, José Bonifácio, Vicente de Carvalho, Paulo Gonçalves, Rui Ribeiro Couto, Martins Fontes, Xavier da Silveira, Fábio Montenegro, Maria José Aranha de Resende, Cassiano Nunes, Narciso de Andrade, Roldão Mendes Rosa, Plínio Marcos, Alessandro Atanes, Maria Valéria Rezende, Flávio Viegas Amoreira, Ademir Demarchi, Manoel Herzog, Paulo Toledo, Marcelo Ariel, José Roberto Torero. Dentre esses, podemos frisar dois santistas que tiveram uma relação de proximidade com algumas formas de canção, como o próprio Vicente de Carvalho e Plínio Marcos.

Vicente de Carvalho publica em 1908, o livro "Poemas e Canções", uma obra marcada pelo lirismo e pela celebração da natureza, especialmente do litoral paulista com

[3] Rede social da OMS: https://www.facebook.com/osmunicipaldesantos e https://blogosms.wordpress.com/

[4] Site Clube do Choro Santista: https://www.clubedochoro.org.br/index.html

suas “Canções Praianas”. O "poeta do mar" como era chamado, traz em seus versos imagens sensoriais, escreveu este livro, no mesmo período em que surgiam Modinhas, Lundus e Chulas, (ritmos africanos influentes na música litorânea) e Cantigas de Praia (pescadores caiçaras). Destacamos estes versos do poema Palavras ao Mar presente na obra:

> Mar, belo mar selvajem
> Das nossas praias solitárias 1 Tigre
> A que as brízas da terra o sono embalam,
> A que o vento do largo erriça o pêlo!
> Junto da espuma com que as praias bordas,
> Pelo marulho acalentada, à sombra
> Das palmeiras que arfando se debruçam
> Na beirada das ondas — a minha alma
> Abriu-se para a vida como se abre
> A flor da murta para o sol do estio (CARVALHO, 1917, p. 97).

Nas relações temáticas e melódicas, a musicalidade dos versos dialoga diretamente com as cantigas de pescadores e toadas reflexivas da tradição oral. Este imaginário marítimo, que inspirou Vicente de Carvalho em Canções Praianas, está presente em “Canções de Amor Caiçara, enquanto morro e cais”, onde os autores atualizam essa linhagem, transformando o balanço do mar em linguagem musical contemporânea.

Plínio Marcos, dramaturgo, escritor, ator, diretor de teatro e jornalista, produziu o disco “Plínio Marcos em prosa e samba: nas Quebradas do Mundaréu” em 1974. É considerado uma obra-prima do samba paulista. O Blog Receita de Samba[5], destaca o formato de documentário da gravação do disco, narrado por Plínio e interpretado pelos sambistas paulistas: Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde, com sambas de sua autoria. Destacamos a letra do samba *Tiririca*[6] que apresenta o jogos de desafios:

> É Tumba! moleque, Tumba!
> É Tumba! p’ra derrubar
> Tiririca, faca de ponta
> Capoeira vai te pegar
>
> Dona Rita do tabuleiro
> Quem derrubou meu companheiro?
> Dona Rita do tabuleiro

[5] https://receitadesamba.com.br/disco-da-semana-nas-quebradas-do-mundareu-1974

[6] https://analisedeletras.com.br/plinio-marcos/

Quem derrubou meu companheiro?

Essa tradição também ecoa no samba santista do álbum "*Canções de Amor Caiçara – Enquanto morro e cais*"; composto na cadência das disputas *Futebol na Praia* é interpretado por Chico Buarque de Holanda.

4. Canções de Amor Caiçara. Enquanto morro e cais

O álbum *Canções de Amor Caiçara – Enquanto Morro e Cais* é resultado da profícua colaboração entre o músico e arranjador Marcos Canduta e o poeta Manoel Herzog, a obra exemplifica o "gesto cancional" (TATIT, 2004), essa fusão orgânica entre formas sonoras e linguísticas. Embora a obra apresente múltiplas camadas discursivas, detemo-nos especialmente em *My Love Story* — caso paradigmático de letra composta sobre melodia preexistente, demonstrando o desafio técnico superado pelos autores. Neste panorama introdutório, já se percebem as nuances dialógicas que percorrem todo o álbum, antecipando a complexidade que será desenvolvida adiante.

A canção configura-se como gênero discursivo bakhtiniano, onde a estrutura musical atua como potenciadora de significados textuais. Seguindo os pressupostos dialógicos, sua constituição ocorre através de relações tanto internas (com outras canções que compõem sua tradição) quanto externas (com diversos sistemas artísticos e práticas sociais). Esse duplo movimento, entre a especificidade musical e sua inserção cultural, demonstra o caráter dinâmico da canção popular brasileira, permanentemente tensionada entre tradição e reinvenção. Assim nos diz Álvaro Antônio Caretta:

> Para estudarmos as relações dialógicas na canção popular, partiremos do princípio de que elas podem ocorrer entre enunciados de mesmo gênero dentro da própria esfera ou entre enunciados de gêneros e esferas distintas; assim observaremos como a canção popular dialoga não só com outras canções, mas também com enunciados de outras esferas coatuantes no processo da comunicação social (CARETTA, 2013, p.67).

Diante destas reflexões, é possível indagar: Qual a força discursiva desta obra musical? O que os autores enunciam aos ouvintes, com estes conteúdos temáticos, estilo e construção? Em "Canções de Amor Caiçara, enquanto morro e cais", a obra articula dois eixos

passionais: o amor pela cidade de Santos e por uma mulher paulistana. Através de seus enunciadores, a trilha sonora transforma essa dualidade em opereta existencial — onde o vivido pelo eu-lírico ressoa como experiência coletiva.

O álbum em CD apresenta um encarte que integra, identidade visual, musical e literária. Seguindo padrões de qualidade, cada faixa musical ganha vida através das aquarelas temáticas da multiartista Simone Schumacher (musicista e arquiteta), que criou ilustrações[7] exclusivas para todas as músicas, traduzindo em imagens, a sofisticação musical.

A obra desfaz a imagem da cidade-ilha centrada em si mesma, ao unir vozes de artistas santistas e nomes consagrados da música brasileira — como Chico Buarque, Zeca Baleiro, Carlos Careqa e outros —, cria pontes entre o local e o universal. A colaboração generosa desses artistas (todos em trabalho voluntário) potencializa canções que equilibram nostalgia e modernidade, com harmonias e versos surpreendentes. A participação especial da banda portuguesa Filhos da Tradição reforça essa dimensão transcultural da obra.

As canções encarnam a síntese entre música e literatura, unindo nostalgia e modernidade em versos e harmonias elegantes. As melodias exploram ritmos diversos: valsa, samba, jazz, pontos de umbanda, bolero, fado e bossa nova. Enquanto coros, sobreposições vocais e ecos amplificam a oralidade dos versos, dando vida à fusão entre palavra e melodia. As canções deste álbum constroem identidades sociais, subjetividades e representações coletivas que moldam nossa percepção. A opereta caiçara gira em torno de um encontro fortuito num ônibus da linha São Paulo-Santos: um trabalhador santista e uma turista paulistana, entrelaçam um romance marcado pela tensão futebolística, enquanto Santos — com seu charme efêmero de cidade portuária — emerge como terceiro personagem, moldando afetos e rivalidades.

No encarte da obra, temos uma breve sinopse da história: “Um ônibus desce a serra. Um santista e uma paulistana estão nele e, casualmente, começam a conversar. Um intenso amor de apenas um fim de semana se inicia” (CANDUTA,2019). O passeio do casal por pontos icônicos de Santos, como a Estação do Valongo, o Morro de São Bento, a Bolsa do Café e a Vila Belmiro (estádio Urbano Caldera do Santos F.C.), que estruturam a narrativa musical. Destaque para duas faixas que ilustram esse percurso: Descendo a Serra (Zeca Baleiro)

[7] Imagens das ilustrações disponível no link: https://www.facebook.com/cancoesdeamorcaicara

e Futebol na Praia (Chico Buarque e Viviane Davoglio em dueto). É nesse cenário geográfico e afetivo que se insere *My Love Story*.

5. *My Love Story*, a canção do malandro que não é mais malandro

A análise da canção investiga as interações entre melodia e letra, considerando sua forma lítero-musical como um tecido dialógico em que elementos estilísticos e estruturais se articulam organicamente**.** Na ficha técnica da canção temos: Intérprete: Carlos Careqa - Arranjo e Violão: Marcos Canduta – Guitarra: Fernado Rebello – Baixo; Rogério Duarte - Bateria: Luiz Neto – Percussão: Delcinho Mendes – Trompete: Rich Nichols – Letra: Manoel Herzog. Segue canção:

Tu bem te podes rir
Podes te divertir
Da situação te achares dona
Mas não é bem assim
Ninguém zomba de mim
Já fui xerife lá na zona

Tive milhões de amantes
Fui rei no *Pink Panther*
Tudo somado a fora os nove
Mandei na General
Tinha fama de mal
No Fugitive e no My Love

Que então saibas, mulher
Nem sempre o que se quer
Se tem, buraco é mais embaixo
Fui rei no *Pink Panther*
Um malandro elegante
Sem vocação pra ser capacho
Se queres um conselho
Olha-te bem no espelho
E que ele então te rememore
Há vida antes de ti
Cada amor que perdi
Comemorei no Love Story.

Não vás pensando que as doçuras que falei pra ti
Não fale a quantas no caminho conheci
Sou canastrão e brinco
Com paixão e afinco

Na rampa do 275

Já não é mais assim
O que vai ser de mim
Se me deixares solitário
Aquele tempo é morto
Modernizaram o porto
Fui malandro, hoje sou otário.

Não ando mais com a malta
Eu sinto tua falta
Se vou no Zorba ou no Garlo
És tudo quanto eu quis
Sem ti sou infeliz
Tomo conhaque no Gargalo.

Meu amor
Já não tem mais
Aquela vida bandida
Tudo mudou
Sou bom rapaz
Volta pra mim, querida.

Meu amor
Não levo mais
Aquele tipo de vida
Tudo acabou
É triste o cais
Volta pra mim, bandida.

Querida, bandida, sumida.

Esta canção foi composta inicialmente pelo músico e arranjador Marcos Canduta, e posteriormente entregue ao poeta Manoel Herzog para composição da letra, aliás esta é uma característica da maioria das canções deste álbum. No diálogo entre melodia e letra se estabelece o gênero discursivo musical, assim o conteúdo do tema da canção vai pautar as palavras que irão compor a letra, o discurso poético se submete ao discurso musical, como bem esclarece o professor Álvaro Antônio Caretta:

> O ato estético fundante da canção é a estabilização da letra pela melodia. Falada, as palavras possuem uma sonoridade voltada para a entonação dos fonemas; a duração das palavras e das frases, a altura dos fonemas e sua intensidade, todos os elementos sonoros da palavra obedecem às limitações e possibilidades da língua. Cantada, a língua orienta-se pelas normas estabelecidas pela melodia, cujos componentes -duração, altura e intensidade-- estabilizam a fala. Dessa forma, a sonoridade das palavras não

> obedece mais apenas às regras da língua, mas às indicações daquela melodia com a qual a letra se casará para formar uma determinada canção (CARETTA, 2013, p.128).

As canções possuem seu estilo musical, advindo muitas vezes do tema que inspira o músico, este orienta a comportamento rítmico e melódico, os instrumentos e a forma, toda essa montagem vai estar atrelada ao estilo escolhido pelo autor.

Para a elaboração deste artigo, realizado no contexto da disciplina Literatura e Interdisciplinaridade: Poesia e Canção, oferecida no segundo semestre de 2024 pelo professor Pedro Marques no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), foram entrevistados os autores deste álbum. Assim sendo, damos início à análise da música, levando em conta:

Estilo Musical: Em *My Love Story*, a escolha pelo bolero define a identidade da canção, seu contexto histórico (décadas de 1950 a 1980) e as linguagens sociais que moldam a entoação vocal (plurilinguismo). Este período viu o samba-canção competir com boleros e tangos, enquanto cantores nacionais e internacionais popularizavam clássicos como Bésame Mucho. A evolução para a bossa nova e depois a MPB completam o arco de influências que ainda hoje marcam a canção popular brasileira — e, em especial, esta obra.

Santos vivia seu apogeu cultural nos anos 1950-80, com uma cena noturna vibrante que rivalizava com centros urbanos maiores — uma verdadeira "Broadway santista". Na Rua General Câmara, próximo ao porto, concentravam-se casas lendárias como Love Story, Fugitive, Beer House, Zorba e O Galo de Ouro. Destaque para a boate Pink Panther, que rompeu fronteiras ao se instalar na praia do José Menino, atraindo tanto a elite paulistana quanto todas as classes sociais locais, desafiando o moralismo da época. A inspiração para a composição musical, segundo Marcos Canduta, está baseada na história de um homem elegante e gentil, barbeiro e proprietário de uma barbearia no centro de Santos, conhecido por sua vida noturna agitada, repleta de aventuras amorosas e atividades perigosas que remetem a habilidade no uso da navalha.

O malandro, figura central na cultura brasileira do século XX, representa não apenas um personagem esperto e despreocupado, mas também um símbolo de resistência às estruturas opressivas. Eternizado nas letras de samba, em 1927 é a voz principal no samba-carnavalesco "Ora Vejam Só" — compositores: Sinhô e Heitor Dos Prazeres, intérprete

Francisco Alves. Ou ainda a canção "Lenço no Pescoço" gravada em 1933 — compositor Wilson Batista, intérprete: Sílvio Caldas.

O barbeiro personifica o arquétipo do "malandro trabalhador", ecoado também de Chico Buarque de Holanda. Este modelo, que serviu de inspiração para a composição musical, foi posteriormente transmitido ao poeta Manoel Herzog, que, ao elaborar a letra, delineou o malandro como um homem de aproximadamente 60 anos, em meio a uma crise existencial que questiona seus valores morais e machistas, agravado ainda por uma frustração amorosa. O poeta introduz uma personagem feminina moderna, autônoma financeiramente e livre das convenções do amor romântico, para dialogar com o malandro. A linguagem oscila entre erudição e coloquial.

Em *My Love Story* essa interação, revela o universo boêmio do malandro santista (de inspiração carioca), e as contradições do Brasil entre os anos 60 e 90, refletindo a ditadura militar, o milagre econômico, a censura e o processo de redemocratização. Esse contexto moldou a figura do malandro, um personagem em transição entre o mundo repressivo do passado e os novos tempos de lutas por liberdades civis, feminismo e igualdade racial. Este homem, outrora marcado por aventuras e conquistas, agora vive seu ostracismo. Enfrenta a solidão amorosa e o declínio social. Em tom de confissão, tenta reconquistar a amada e se reerguer em Santos, revelando na canção os estereótipos da boemia, da malandragem e do machismo que permeiam sua história.

Na letra temos então esta única voz, que se dirige a um outro, "seu ex-amor", como se falasse com o próprio tempo já decorrido, imprimindo variados tons nesta espécie de monólogo protesto: ameaçador, heroico, arrependimento e súplica. Tais como: "Ninguém zomba de mim/ Já fui xerife lá na zona/Um malandro elegante/Fui malandro, hoje sou otário/ Volta pra mim, querida". É possível também perceber as intertextualidades da letra que lhe confere autenticidade ao discurso, com referências a localidade, lugares de divertimento da cidade de Santos, personagens do imaginário da cultura popular e suas gírias: "Sou rei do Pink Panther / Comemorei no Love Story/Mandei na General/ Na rampa do 275 / Tudo somado e fora os nove/ Sou canastrão e brinco". A linguagem prosódica da canção é bastante coloquial, utilizando expressões como: "buraco é mais embaixo", "canastrão", "otário", aproximando a canção da fala do dia a dia.

Diversos recursos poéticos também podem ser observados na composição. A canção aparenta buscar inspiração, ou seja, estabelecer um diálogo interno com diferentes estilos musicais, que variam desde cantigas de escárnio e malquerença, passando pelos sambas-canções, o choro e a sofrência sertaneja. Algumas metáforas presentes: "Tive milhões de amantes / Fui rei no Pink Panther / Mandei na General / Tinha fama de mal no Fugitive e no My Love"; nesses versos, observa-se a utilização de hipérboles para enfatizar os feitos do conquistador, além do uso de personagens emblemáticos, alusões a nomes associados à status e grandeza, bem como comparações a vilões e figuras controversas. Ironias também são evidentes: "Tudo somado a fora os nove / um malandro elegante / Sou canastrão e brinco / Sou bom rapaz"; aqui, o deboche e o humor criam uma atmosfera propícia para exibir uma suposta glória da masculinidade performada ou uma nostalgia decadente por histórias do passado.

Melodia e Ritmo: O músico Marcos Canduta nos relata que, na composição da canção *My Love Story*, é possível perceber, tanto por seu relato quanto pela audição, que a base rítmica utilizada é inspirada no **bolero** tradicional. A peça apresenta compassos binários 2/4 e quaternários 4/4, com predominância de ritmo trocaico (sílabas fortes seguidas de sílabas fracas) na maior parte dos versos, evocando e exaltando a performance do malandro-trabalhador apaixonado. O ritmo é envolvente e dinâmico, variando entre lento, moderado e acelerado; algumas conclusões mais elevadas reforçam a intensidade do discurso. A estrutura da música é regular e previsível na maior parte de sua execução; entretanto, nos momentos finais que requerem maior eloquência do eu lírico, o ritmo adota um compasso ternário 3/4. A ênfase na primeira batida lembra uma valsa inserida no bolero, como se desejasse transitar da vida aventureira para as águas tranquilas do amor sereno. Todos os elementos contribuem para a expressividade da composição.

Segundo o depoimento de Marcos Canduta, a melodia é baseada em três tonalidades — Lá menor, Ré menor e Dó menor — que sustentam a harmonia e o desenvolvimento musical. Lá menor transmite uma atmosfera de advertência e seriedade, com variações dinâmicas que refletem emoções diferentes. Dó menor traz uma reflexão sobre o tempo, com uma tessitura que se contrai e depois se amplia, reforçando a tristeza. Ré menor expressa pedidos de ajuda e dor, com mudanças de tom que indicam súplicas e a sensação de que esses pedidos não foram atendidos.

Ao fazer uma comparação com a construção de uma casa para ilustrar essa composição, podemos dizer que os acordes (são aos tijolos) e suas variações tonais, junto com a harmonia (representa o projeto da casa), desenvolvidos ao longo da linha melódica de *My Love Story*, são habilmente elaborados pelos diferentes instrumentos de ecoação e interpretação presentes na música, especialmente o baixo, a guitarra, o trompete e a voz do vocalista.

Esses elementos performam a narrativa de um homem cujo mundo desmorona, ressaltando seu papel de importância na trama e criando uma atmosfera de autenticidade na história. A emoção transmitida pela sonoridade que ecoa na alma da canção, juntamente com a repetição dos motivos melódicos, faz com que ela permaneça em nossa memória (somos capazes de cantarolar ou assobiar para recordar e compreender). As estrofes e versos a seguir, junto com seus ritmos temporais e linhas melódicas, podem servir como base para análises detalhadas da composição[8]:

Tu bem te po-des rir (2/4)
Po-des te di-ver-tir (2/4)
Mas não é bem as-sim (2/4)
Nin-guém zom-ba de mim" (2/4)

Que en-tão sai-bas, mu-lher (4/4)
Nem sem-pre o que se quer (4/4)
Se tem, bu-ra-co é mais em-bai-xo (4/4)
Sou ca-nas-trão e brin-co (4/4)
Na ram-pa do 275" (4/4)

Meu a-mor, já não tem mais (3/4)
A-que-la vi-da ban-di-da (3/4, com uma leve sincopa)

Voltando à pergunta inicial deste trabalho. Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo? *(*HUIZINGA, 1980) A poesia carrega em si a linguagem rítmica(rima) das palavras, exclama, indaga, afirma, nega, retruca, enfim todas as expressões necessárias para dizer a vida, o poeta se apropria desta linguagem prosaica, a preenche de sentidos, significados, dá forma e ritmo e assim, cria o poema. A poesia e a música, mesmo em criações independentes, revelam sua força máxima quando se entrelaçam

[8] Com o objetivo de que a melodia da composição seja mais facilmente perceptível, disponibilizamos o link: https://www.youtube.com/watch?v=6HvNiWTSXwo&t=35s

— retomando suas origens comuns e transformando palavras em canção. Em *My Love Story*, o poeta Manoel Herzog constrói uma letra-poema magistral, onde os versos ressurgem como palavra cantada, elevando a obra à sua essência mais pura. Partindo da linha melodia da música previamente entregue, o poeta compôs o texto poético em versos polimétricos, curtos e longos, impregnados de lirismo, e que se organizam em nove (09) estrofes que seguem a polimetria pré composta na melodia de linhas regulares; nelas o discurso evocado nas expressões das palavras (emoção e sentidos) e as sonoridades dos versos, se integram a intenção temática que inspirou a música. A letra revela riqueza e complexidade, tanto em termos de forma quanto de conteúdo.

Na estrutura da música, o Refrão se encontra nas três últimas estrofes, reforçando temas de saudade e reconciliação, culminando em um apelo dramático ao final. As composições populares apresentam quase sempre duas partes melódicas ou estruturais principais — como versos e refrões. Tomando como exemplo esta canção: Parte A: “Meu amor / Já não tem mais / Aquela vida bandida...” Parte B: “Volta pra mim, querida” (refrão). Ou ainda: Parte A: “Meu amor/ Não levo mais / Aquele tipo de vida...” Parte B: “Volta pra mim, bandida.” Pequenas variações nos versos dentro do mesmo refrão introduzem elementos de surpresa e evitam monotonia; entretanto, essas partes não são independentes. Em contrapartida, ao final da composição surge um verso distinto: Querida, bandida, sumida; esse trecho constitui uma terceira parte separada — Parte C — comum na estrutura do choro. Tal recurso geralmente cria um contraste melódico ou emocional que funciona como clímax; neste caso específico, a mudança para “Querida, bandida, sumida” (ritmo mais acelerado e quase um desabafo) desempenha o papel de elemento apelativo do eu lírico. Destacamos a três partes:

Meu amor
Já não tem mais
Aquela vida bandida
Tudo mudou
Sou bom rapaz
Volta pra mim, querida.

Meu amor
Não levo mais
Aquele tipo de vida
Tudo acabou

É triste o cais
Volta pra mim, bandida.

Querida, bandida, sumida.

My Love Story tem uma estrutura complexa em termos de versos, estrofes, rimas e ritmos. O autor utiliza o terceto como base, apesar de não ser uma regra rígida seguida em todos os versos, se permite quebrar essa estrutura e construir outros formatos. Tercetos duplos conferem ritmo e cadência à composição. Essa complexidade na estrutura da composição pode ser observada nestes quatro tipos de estrofes da canção: a primeira e a quarta estrofe se repetem de forma regular e tem seis (6) versos; a segunda estrofe que não se repete, tem doze (12) versos e está fixada no centro da letra; e a terceira estrofe que também não se repete, possui quatro (4) versos:

1
Tive milhões de amantes
Fui rei no Pink Panther
Tudo somado a fora os nove
Mandei na General
Tinha fama de mal
No Fugitive e no My Love
2
Que então saibas, mulher
Nem sempre o que se quer
Se tem, buraco é mais embaixo

Fui rei no Pink Panther
Um malandro elegante
Sem vocação pra ser capacho
Se queres um conselho
Olha-te bem no espelho
E que ele então te rememore
Há vida antes de ti
Cada amor que perdi
Comemorei no Love Story.
3
Não vás pensando que as doçuras que falei pra ti
Não fale a quantas no caminho conheci
Sou canastrão e brinco
Na rampa do 275
4
Já não é mais assim
O que vai ser de mim
Se me deixares solitário
Aquele tempo é morto

Modernizaram o porto
Fui malandro, hoje sou otário.

Observando o ritmo, da primeira e quarta estrofes temos: versos de (6-6-8-6-6-8) com a métrica correspondendo a imposição melódica, daí a variedade de medidas e a fluidez na expressividade da mensagem. Próximos da redondilha maior, o metro mais natural dentro da fala em português, conferem um ritmo forte e coloquial à estrofe, o que os torna marcantes e fáceis de entoar e memorizar. O ritmo na segunda estrofe tem versos de (6-6-8) (6-6-8) (6-6-8) que se repetem num número maior de versos no mesmo padrão rítmico e continuam apontando para a redondilha maior. Este efeito de forte e fraco torna as frases que iniciam os versos bem afirmativa, imprimindo força na voz de quem se apresenta. E por fim, na terceira estrofe, o ritmo foge um pouco ao padrão das anteriores, principalmente por trazer o verso inicial mais longo, além da presença de numeral que exige adaptação. Versos irregulares de (8-8-6-5) se apresentam com variação intencional, os versos mais longos criam um efeito de lentidão e transmite uma confissão e um desabafo, enquanto os versos mais curtos respondem com agilidade e expressividade na fala.

Rimas e base fonética: observando as estrofes acima mencionadas: a primeira e quarta estrofe, podemos observar, rimas ricas e pobres, que estão dispostas de forma alternada (nove/love) (solitário/otário) e outras de forma emparelhada (general/mal (assim/mim), também apresentam alternâncias de versos maiores e menores. Na base fonética temos aliterações e assonâncias com a repetição das vogais m, a, i e o (amantes, milhões, mim, rei, Pink, Panther, morto, porto) criando movimentos sonoros contínuos e reforçando a atmosfera de ênfase a sensação de tensão.

As rimas e bases fonéticas, observadas na segunda estrofe: tem um esquema complexo de rimas, sendo ricas e pobres, estão alternadas e interpoladas (capacho, conselho, espelho, embaixo) (mulher/Panther, rememore, elegante) com alternância de versos, provoca unidade e coesão no discurso e aumenta a intensidade emocional (mais lírico) lembrando os sonetos. Há predominância de rimas femininas. Na base fonética temos sons que parecem assobiar e chiar nas suas consoantes s, x, c, (saibas, embaixo, capacho, espelho, queres, antes) cria assim em efeito de força e alerta nas expressões.

As rimas e bases fonéticas, observadas na terceira estrofe: com rimas ricas (ti, conheci) (brinco, 275) e dispostas de forma emparelhada, lembra as quadras populares, há

um efeito de ênfase e uma inusitada e original forma de rimar entre (brinco/275) fazendo soar uma palavra e um número, diferentes, porém próximos na sonoridade. Na base fonética há um predomínio de consoantes nasais n, m (pensando, quantas, caminho, conheci, canastrão, brinco, rampa), contribui para um tom melodioso, além de criar um eco e prolongamento dos sons. Também há predomínio das vogais a e o, expandindo os sons. Outra originalidade do verso provocado pelos seus sons é (Na rampa do 275), onde o "r" sugere o movimento de um carro subindo a rampa.

A voz do intérprete desempenha um papel fundamental, materializando sons, atmosferas, emoções e movimentos presentes na letra da música. Carlos Careqa, ator e cantor, interpreta por meio de nuances vocais, os sentimentos e as variações de humor da narrativa. Essa fusão entre melodia e texto cria um efeito de gestualidade na voz, ampliando o impacto da canção. Em *My Love Story*, a linha melódica — com seus acordes e harmonias — alinha-se perfeitamente ao ritmo silábico, às rimas e à base fonética (vogais e consoantes como i, a, o, m, n). Letra e música se fundem, equilibrando tons musicais e discursivos, resultando na performance cômico-dramática que define a obra.

6. Conclusão

A interdisciplinaridade entre Poesia e Canção oferece ferramentas teóricas e metodológicas valiosas, permitindo explorar as múltiplas camadas do processo criativo da canção e revelando sua profundidade simbólica. A canção popular brasileira sintetiza o individual e o coletivo, resgatando a função mimética da arte — assim como a tragédia grega, ela representa histórias, emoções e contextos históricos, sociais e políticos, refletindo a complexidade humana. Este estudo demonstrou que a canção é uma obra completa, cuja análise integrada de melodia e letra revela uma dimensão estética superior. Ao reforçar a conexão entre as artes, o trabalho desafia a fragmentação moderna, ecoando a visão aristotélica da mimese como força transformadora. Espera-se que esta pesquisa incentive novos estudos e a valorização da canção popular brasileira como patrimônio cultural e artístico essencial.

Referências

CANDUTA, Marcos; HERZOG, Manoel. **Enquanto morro e cais. Canções de Amor Caiçara**. Santos, 2019. 1 álbum musical. Disponível em: https://www.youtube.com/@cancoesdeamorcaicara2623 Acesso em: 10 jan. 2025.

CARETTA, Álvaro Antônio. **Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.

CARVALHO, Vicente de. **Poemas e canções**. 3. ed. aumentada. São Paulo: Empresa Typográfica Editora «O Pensamento», 1917. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/ Acesso em: 20 jun. 2024.

HUIZINGA, Johan. A Função da forma poética. *In*: **Homo Ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MARQUES, Pedro. Canção: ramais interdisciplinares. *In*: **A formação docente interdisciplinar:** perspectivas linguísticas e literárias. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.

MARQUES, Pedro. Falatório escrito: a cultura da canção. *In*: MARQUES, Pedro; SILVA, Maurina Lima. **Identidades, territórios e deslocamentos:** a perspectiva brasileira. São Paulo: Universidade Aberta do Brasil (UAB) / Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), 2022.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. *In*: **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. *In*: **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TATIT, Luiz. O século XX em foco; A triagem e a mistura. *In*: **O Século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. Som, ruído e silêncio. *In*: **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

"A primeira coisa que a mulher deve ter é medo": a representação feminina em *De quem é a culpa?*, de Sófia Tolstáia, em diálogo com a *Sonata Kreutzer* de Liev Tolstói

Lara Diana de Freitas Monteiro[1]

Ekaterina Vólkova Américo[2]

Resumo: O artigo busca analisar a novela *De quem é a culpa?*, de Sófia Tolstáia, em diálogo com a *Sonata Kreutzer*, de Liev Tolstói, com enfoque nas diferentes representações da mulher em ambas as obras. Publicado muitos anos após a morte de sua autora, *De quem é a culpa?* ainda não conquistou um espaço no cânone literário, sendo desconhecido por grande parte do público, apesar de se tratar de importante obra em termos da representação do íntimo e do cotidiano mulheres no século XIX, oprimidas pelas expectativas de uma sociedade patriarcal. Enquanto a *Sonata Kreutzer*, de Tolstói, traz a mulher como objeto de desejo sexual, sem méritos próprios, *De quem é a culpa?* aborda toda a complexidade de sentimentos femininos. Em *De quem é a culpa?*, a música é representada como um pilar da vida interna e dos interesses das mulheres, enquanto na novela de Tolstói, a *Sonata Kreutzer*, de Beethoven, é uma potência perigosa, capaz de levar à traição. Analisar e destacar a obra de autoras comumente apagadas da história literária é uma forma de combater o sexismo ainda presente na sociedade, além de ser uma ferramenta para conhecer a realidade cotidiana de mulheres de outras épocas.

Palavras-chave: literatura russa de autoria feminina; literatura russa do século XIX; literaturas em língua russa; Sófia Tolstáia.

Abstract: *This article analyzes Sofiya Tolstaya's novella Whose Fault? in dialogue with Lev Tolstoy's The Kreutzer Sonata, focusing on the different representations of women in both works. Published many years after its author's death, Whose Fault? has yet to gain a place in the literary canon and remains largely unknown to the public, despite being an important work for its depiction of the intimate and everyday lives of 19th-century women, oppressed by the expectations of a patriarchal society. While Tolstoy's The Kreutzer Sonata presents women as objects of sexual desire, without merit of their own, Whose Fault? addresses the full complexity of female feelings. In Whose Fault?, music is represented as a pillar of women's inner lives and interests, while in Tolstoy's novel, Beethoven's Kreutzer Sonata is a dangerous force, capable of leading to infidelity. Analyzing and highlighting the work of authors often overlooked in literary history is a way to oppose the sexism still present in society, as well as being a valuable tool for understanding the daily reality of women in other eras.*

Keywords: *Russian literature by female authors; 19th-century Russian literature; literature in the Russian language; Sofiya Tolstaya.*

[1] Graduanda em Letras - Português/Espanhol pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói. E-mail: laradiana@id.uff.br.

[2] Professora de Literatura e Língua Russa da Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: ekaternaamerico@id.uff.br.

Introdução

"Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira" (Tolstói, 2017, p.14): o trecho de abertura do romance *Anna Kariênina* também se adequa ao que se passava na vida conjugal do casal Liev Tolstói e Sófia Tolstáia, relação que foi mais questionada com a tradução e divulgação dos diários e obras escritas por Sófia, principalmente em duas novelas: *De quem é a culpa?* (1892-1893) e *Canção sem palavras* (1895-1900). Ambas foram escritas em resposta à polêmica *Sonata Kreutzer* (1890), de Tolstói. Porém, enquanto a obra de Tolstói é amplamente lida e discutida, os escritos de Tolstáia mal eram considerados de valor literário, deixando Sófia com o eterno título de apenas "esposa de um grande gênio". Mais recentemente, o sofrimento de Tolstáia ao longo do matrimônio tornou-se tema da peça teatral brasileira *Só vendo como dói ser mulher do Tolstói* (2023), protagonizada por Rose Abdallah e com roteiro por Ivan Jaf, que reconstrói a história do casamento dos Tolstói a partir dos diários de Sófia.

Ainda hoje, são poucas traduções dos escritos de Tolstáia ou informações sobre sua vida e obra que não digam respeito ao seu marido. Trabalhos acadêmicos são praticamente inexistentes: o silenciamento de sua voz que ocorreu durante sua vida se perpetuou e continua a apagar sua obra dos cânones literários e críticos, assim como de muitas outras escritoras. Como conta outra escritora russa Elena Gan (1814 - 1842), na novela *Tribunal da Sociedade* (1840), no século XIX, uma mulher escritora era vista pela sociedade como "uma criatura especial, uma aberração da natureza ou, mais correto: uma degeneração do gênero feminino" (2023, p. 30). Enquanto a *Sonata Kreutzer* já era conhecida por diversos leitores, sendo, inclusive, alvo de censura no país, *De quem é a culpa?* foi publicada na Rússia apenas um século depois de ser escrita, em 1994.

O apagamento das mulheres no cânone afeta a história literária de diversos países, incluindo o Brasil, como é explorado no livro *Escritoras Silenciadas* (2022), de Anna Faedrich: "Quanto mais se retrocede no tempo e se buscam informações sobre a atuação de mulheres em outros períodos da história do país, mais ofuscadas elas se encontram" (FAEDRICH, 2022, p.21). Segundo a autora, o estudo do papel das escritoras na produção artística vai além do valor literário, sendo uma política crucial para ampliar a igualdade de gênero. Mesmo no caso de autoras que, diferentemente de Tolstáia, tiveram sua obra publicada em vida, ocorreu um

apagamento de suas vozes. No caso de Tolstáia, esse apagamento vai além ao se tratar de uma autora cujos escritos sequer foram publicados em vida. Porém o desenvolvimento de pesquisas sobre a vida e obra da autora podem mudar esse cenário.

Valorizar a obra de autoras esquecidas pelo cânone literário não é afirmar que suas obras são válidas apenas por questão do gênero: é necessário analisar profundamente, e igualmente, as suas obras, além de buscar compreender quais razões históricas ou sociais podem ter contribuído para o afastamento de seus nomes da luz da glória na história literária. *De quem é a culpa?* é uma novela que traz as lutas das mulheres de seu tempo, a luta pelo respeito enquanto indivíduos além de seu gênero e o questionamento constante das tarefas delegadas a elas pela sociedade.

Segundo a historiadora Thaiz Senna, no Império Rússia, a Questão Feminina começa a ser discutida após a morte de Nikolai I e o fim da Guerra da Crimeia, quando Nikolai Pirogov, educador e cirurgião, chamou a atenção para a possibilidade de enviar enfermeiras para o *front* (Senna, 2016). A derrota na Crimeia criou uma insatisfação causada, principalmente, pelo atraso da Rússia frente à outros países, mas os movimentos sociais não poderiam ter a bandeira das classes mais abastadas: assim, entre 1860 a 1917, “as maiores manifestações [...] eram as dos mais marginalizados socialmente — mulheres e proletários” (Senna, 2016, p. 265). Mas como era a Rússia no século XIX para as mulheres e com qual objetivo elas lutavam?

O dia a dia das mulheres russas era marcado por expectativas culturais patriarcais. Na Rússia czarista, regime monárquico que durou aproximadamente quatrocentos anos, 88% das mulheres não sabiam ler ou escrever, e em algumas regiões os homens podiam sentenciar esposas e filhas à morte. Assim que representantes de outros estratos menos abastados da sociedade russa, mulheres não podiam participar de organizações políticas, não tendo qualquer inserção na vida política (Buonicore, 2007 *apud* Sirelli e Cruz, 2017).

Em um primeiro momento, a preocupação era oferecer para as mulheres do Império Russo uma educação apropriada e de nível superior, já que elas não tiveram acesso às universidades até a década de 1870, bem como empregos, buscando combater a vulnerabilidade financeira. A conquista foi a criação, em 1878, do Curso de Bestújev, o mais importante instituto de educação superior para mulheres na Rússia pré-revolução, que colocou o país entre os primeiros da Europa em termos de educação superior feminina no

início do século XX. Ainda assim, todos os movimentos sociais não governamentais foram banidos, incluindo as organizações feministas, após o atentado que levou à morte do imperador Alexandre II, em 1881. Com a revolução de fevereiro de 1917, quando pressões dessas organizações conseguiram o direito ao voto para as mulheres russas surgiu uma nova geração de feministas (Egorov, 2018).

A novela de Tolstói *Sonata Kreutzer* fala de um feminicídio, causado pelo ciúmes de um marido, além de condenar explicitamente a paixão carnal e a ideia do amor. O título alude à sonata de Beethoven, que é vista como catalisadora da possível traição por parte da esposa, tendo, portanto, papel fundamental nos ciúmes que movem o protagonista. Alguns trechos do diário de Sófia Tolstáia mostram o impacto que o texto teve em sua vida, tanto pela reação do público que a conectava à esposa da história, quanto pelo teor das críticas contra mulheres. Em 12 de fevereiro de 1891 ela anota no diário: "senti em meu coração que esta novela foi dirigida a mim, que ela imediatamente me infligiu uma ferida, humilhou-me aos olhos de todo o mundo e destruiu o último amor entre nós" (Tolstáia, 1978, p. 153; tradução nossa).[3]

Na velhice, o próprio Tolstói havia se convertido em uma espécie de profeta, condenando os bens e desejos materiais, criando o "tolstoísmo": uma espécie de filosofia moral, que o levou a ser excomungado pela Igreja Ortodoxa Russa em 1901. Seus valores se refletem no protagonista da novela *Sonata Kreutzer*, que colocava a culpa do desejo carnal nas mulheres: elas deveriam aspirar a continuar virgens se fossem realmente boas e puras, enquanto os homens se tornavam quase vítimas passivas de sua sedução. Para o autor, o amor carnal é um obstáculo para a castidade esperada de um homem de fé, e Tolstói escreve a *Sonata Kreutzer* com suas intensas críticas moralistas às mulheres após ter tido 13 filhos e se mostrar contra o uso de métodos contraceptivos.

Uma das grandes diferenças que poderiam ser encontradas na comparação entre as novelas de Tolstáia e Tolstói está na representação da mulher: enquanto na *Sonata Kreutzer* ela é um objeto de desejo sexual, culpada pela devassidão, *De quem é a culpa?* traz uma personagem complexa, com princípios e moral próprios.

[3] Em russo: "[...] я сама в сердце своем почувствовала, что эта повесть направлена в меня, что она сразу нанесла мне рану, унизила меня в глазах всего мира и разрушила последнюю любовь между нами."

Sonata Kreutzer* e *De quem é a culpa?

> A primeira coisa que a mulher deve ter é medo (Tolstói, 2022, p.15).

A *Sonata Kreutzer* foi publicada por Tolstói na década de 1890 e acompanha um viajante de trem que decide narrar suas infelicidades para os companheiros de viagem. Logo é revelado que esse senhor, Pózdnychev, matou a própria esposa, e seu longo monólogo vai tratar da devassidão da sociedade, colocando as mulheres como principais culpadas nos desejos dos homens. A epígrafe do livro é um versículo bíblico, Mateus 5:13, que determina o tom da narrativa: "Eu, porém, vos digo, todo aquele que olhar para uma mulher com o desejo de possuí-la já cometeu adultério com ela no coração". O desejo sexual é, aqui, a causa dos problemas da humanidade, e não apenas o desejo por outras mulheres, mas até mesmo por sua própria esposa:

> A paixão sexual, seja como estiver apresentada, é um mal, um mal terrível, contra o qual é preciso lutar, e não incentivar, como fazem entre nós. As palavras do Evangelho, de que olhar para uma mulher com desejo já é cometer adultério com ela, não se referem apenas à mulher do próximo, mas justa e principalmente à própria esposa. (Tolstói, 2022, p. 47).

Assim, refletindo o momento em que Tolstói tentava alinhar os seus ideais filosóficos e religiosos com a vida cotidiana, a narrativa faz uso constante de temas da moral cristã, principalmente ao enquadrar a mulher, na figura da esposa do protagonista, como culpada. O monólogo de Pózdnychev argumenta contra a possibilidade de um amor romântico, construindo uma imagem das mulheres que consiste em dois extremos: as puras e as que não passam de objeto sexual.

Essa ideia é questionada por Sófia Tolstáia em *De quem é a culpa?* e *Canção sem palavras* (outra novela de autoria de Tolstáia) que defende um amor baseado na "unidade de ideias" e "afinidade espiritual". Em *De quem é a culpa?* o ponto de vista é o da esposa assassinada, que se torna a protagonista, ganhando um nome e uma história.

Mulher: objeto ou sujeito?

O protagonista da *Sonata Kreutzer* inicia seu monólogo com um veredito sobre o papel do suposto amor na vida dos homens: "Então quer que eu lhe conte como fui levado por esse amor ao que aconteceu comigo?" (Tolstói, 2022, p. 23). Ele imediatamente se coloca na posição de homem controlado e manipulado, e não verdadeiramente culpado do crime que o leitor já sabe que ele cometeu: o assassinato da própria esposa. A mulher, sob esse ponto de vista, é quase uma feiticeira, má e perversa: entende o seu "poder" de sedução e, armada dele, é capaz de subjugar qualquer homem e até a sociedade como um todo. Não importa se na superfície ela não usufrui dos mesmos direitos dos homens porque, no fundo, é ela que dobra o mundo aos seus caprichos. A culpa da objetificação do corpo feminino recai sobre a mulher, e não sobre o homem que a deseja:

> Milhões de pessoas, gerações de escravos padecem nesse trabalho forçado das fábricas apenas para o capricho das mulheres. As mulheres, como imperatrizes, mantêm 90% da humanidade prisioneira na escravidão e no trabalho pesado. E tudo porque as humilharam, privaram-nas de direitos iguais aos dos homens. E elas se vingam agindo sobre nossa sensualidade, prendendo-nos em sua rede. Sim, tudo decorre disso. As mulheres fizeram de si tamanho instrumento de ação sobre a sensualidade que o homem não pode dirigir-se tranquilamente à mulher. Basta o homem se aproximar da mulher para tombar entorpecido e aturdido. Antes eu sempre ficava sem jeito, amedrontado, quando via uma dama enfeitada, de vestido de baile, mas agora fico de fato aterrorizado, vejo mesmo algo perigoso para as pessoas e contra a lei, e tenho vontade de chamar um policial, de gritar por socorro contra o perigo, exigir que recolham, afastem *o objeto* perigoso. (Tolstói, 2022, p.40, itálicos nossos).

Para Pózdnychev, a mulher não tem méritos verdadeiros: tudo não passa de uma armadilha de mães e filhas para atrair homens para o matrimônio. Interesses intelectuais ou quaisquer habilidades, as poucas vantagens vistas em mulheres são fruto de uma ilusão, causada apenas por sua beleza: o homem pode até se convencer que a mulher é boa, sábia ou graciosa, mas ela não possui nada além de sua beleza que cega os homens:

> Uma coisa espantosa é como é plena a ilusão de que beleza é bondade. Uma mulher bonita fala uma estupidez, você escuta e não vê estupidez, vê sabedoria. Ela diz, pratica indecências, e você vê algo de gracioso. E quando ela não diz nem uma estupidez nem pratica uma indecência, mas é bonita, você então se convence de que ela é uma maravilha de inteligência e moral. (Tolstói, 2022, p.30-31).

O trecho inicial em *De quem é a culpa?* já se contrapõe a muito do que foi colocado na *Sonata Kreutzer*: a história se inicia em um belo dia quente, contrário ao clima frio do trem da primeira história, com duas irmãs que conversam e se divertem, sem qualquer homem ao redor para impressionarem. Elas existem para si mesmas em sua vida privada, sem qualquer ação performática direcionada ao olhar masculino. A protagonista, Anna (escolha de Tolstáia que possivelmente alude a Anna Kariênina), conta que está escrevendo uma novela e mantém uma conversa sobre filosofia, demonstrando seus interesses pessoais que não seriam esperados da mulher coquete descrita por Pózdnychev em sua narração. Ademais, a novela que Anna está escrevendo vai tratar de "como se deve amar", que também é o tema central da novela de Sófia Tolstáia. Aqui, é o personagem masculino, o príncipe Prózorski, que tenta convencê-la a mudar seus interesses: "Largue Büchner e Feuerbach, não estrague sua alma luminosa. A senhorita não pode entendê-los, e só vai se embaralhar" (Tolstáia, 2022, p.124).

Sófia Tolstáia demonstra uma visão mais complexa da vida interior das mulheres, colocando a figura de um homem que busca desincentivá-la de qualquer interesse intelectual. O primeiro capítulo de *De quem é a culpa?* introduz, então, questões essenciais que vão se contrapor ao posicionamento da *Sonata Kreutzer*: as complexidades da personalidade feminina e a existência de um amor fora do desejo carnal. Toda a presença da paixão sexual aqui, recai sobre o homem. O príncipe é quem sexualiza Anna em sua mente, mesmo que ela nada tenha feito para incentivar essa visão:

> E Anna mais uma vez se apresentou à sua frente, e ele despiu mentalmente na imaginação suas pernas esbeltas e todo o seu talhe maleável, forte, virginal [...] Sim, ainda há tão pouco tempo eu olhava para essas meninas de forma tão tranquila e contente... E agora? De repente vi que ela é mulher, que não existe nada além dela, e que devo, sim, não posso fazer outra coisa senão possuir essa criança... (Tolstáia, 2022, p.127).

Um dos pontos centrais de Anna é sua crença em um amor baseado na vida espiritual, longe de questões terrenas: "Bem, se for encarar o casamento como todos vocês, é melhor não se casar de jeito nenhum. Antes de tudo, é preciso amor, e que ele seja superior a tudo que é terreno, que seja ideal..." (Tolstáia, 2022, p.129). Enquanto o príncipe olha para ela com desejo, a própria Anna, em seu interior, anseia por um relacionamento baseado na igualdade de ideias, sem a malícia das mulheres manipuladoras criticadas na novela de Tolstói, sendo descrita pela autora como uma criança inocente.

A presença da religião também cria um contraste entre as personagens femininas das duas histórias: na primeira, Deus é usado de forma condenatória, já que toda a sociedade estaria contaminada pela devassidão, incapaz de atingir os objetivos divinos para a humanidade. Na novela de Tolstáia, é exatamente a mulher, condenada na *Sonata Kreutzer,* que demonstra provas mais vivas de sua fé. Sua visão de Deus não é uma forma de condenar o outro na sociedade, mas um dos pilares puros e inabaláveis de seu caráter.

Ao ter sua mão beijada de maneira inesperada por Dmítri Ivánovitch, seu vizinho de propriedade, um estudante que se torna seu professor, Anna reage com resistência ao assédio:

> Ele não esperava de jeito nenhum o que sucedeu com Anna. Aquela garota fina, meiga, transformou-se em fúria. Seus olhos negros despejaram tamanha torrente de raios furiosos em Dmítri Ivánovitch que ele ficou petrificado. Ela arrancou a mão, virou sua palma para cima, com asco, enxugou-a no vestido e pôs-se a gritar: — Como ousa! Ai, que nojo! Eu o o-de-i-o! (Tolstáia, 2022, p.131).

O trecho demonstra explicitamente que Anna não estava disposta a ignorar que seu vizinho havia, anteriormente, contrariado e diminuído sua crença e seu intelecto, de certa forma não abrindo mão de sua integridade pela possibilidade de um casamento. A mulher, para Sófia Tolstáia, prioriza o respeito e questões espirituais ao amor físico. Ainda assim, sua mãe a condena pelo beijo, dizendo que não é correto que uma garota fique sozinha no terraço da própria casa. A reação da mãe mostra uma visão crítica da autora com relação aos preconceitos da época, fazendo com que o leitor empatize com Anna, que está sendo culpada pela própria mãe por algo que visivelmente não desejava. Os preconceitos contra mulheres perpassam todas as camadas da sociedade e são reproduzidos até mesmo pelas próprias mulheres: a mãe culpa a filha por ter provocado o beijo, quando poderia tê-la defendido.

Na novela de Tolstáia, é a protagonista que conta sua história, inclusive por meio do diário. Anna escreve: “Meu Deus, que caos em minha cabeça! Como tudo é enigmático no mundo, como eu sou lastimável, atrasada, impotente e confusa… Meu Deus, socorra-me, ilumine-me!...” (Tolstáia, 2022, p.133). A representação de uma mulher capaz de sentimentos conflituosos, de amor e ódio, alegria e tristeza, difere da imagem criada na primeira novela. Sófia Tolstáia descreve uma mulher sensível e complexa, com uma vida interior mais profunda que a dos homens que a cercam. Ela é mais marcada pelos traços de sua personalidade, que

pelos de sua aparência, mudança que parece fundamental já que a novela, como a própria autora destacou, é uma resposta a *Sonata Kreutzer*. Ao realçar os pensamentos e dúvidas de sua protagonista, Tolstáia permite que o leitor enxergue um ponto de vista raramente encontrado: o que significava ser uma mulher do século XIX.

De quem é a culpa?

O protagonista da *Sonata Kreutzer* parece, em certos momentos, assumir um tom autopunitivo, se culpando por sua própria devassidão e seus desejos, reiterando o peso negativo de qualquer forma de relação carnal: "Desde então, relação pura com uma mulher não houve nem pôde haver. Tornei-me aquilo que chamam de devasso. [...] Um devasso pode se conter, lutar; mas relações simples, claras, fraternais com uma mulher ele nunca poderá ter" (Tolstói, 2022, p.28). Ainda assim, ele constantemente se isenta dessa culpa, atribuindo seus desejos e ações ao ambiente e influências ao seu redor: "E eu, um menino de 15 anos, profanei a mim mesmo e cometi a profanação de uma mulher, *sem entender* em absoluto o que estava fazendo" (Tolstói, 2022, p. 26, itálico nosso).

O foco da narrativa recai, então, sobre a mulher, que é sempre vista como um objeto de desejo, tendo suas qualidades avaliadas como apenas atos performáticos para atrair atenção masculina, e, portanto, incapazes de jamais se igualarem em espírito ao homem, impossibilitando a existência de um amor ideal que não seja sexual.

Já em *De quem é a culpa?*, a escritora introduz a questão da culpa ao colocar os dois personagens, o príncipe Prózorski e Anna, homem e mulher, frente a frente em suas distintas visões de uma mesma interação:

> Mas sua culpa era apenas que seu talhe, seus cabelos, sua juventude, seu vestido bem costurado e suas pernas esbeltas, tudo que era ignorado por *sua inocência infantil*, agitava sedutoramente aquele solteirão vivido, que sentia na menina um tipo raro de mulher que, sob aquela forma inocente, meio *infantil*, ocultava todas as qualidades de uma ardente, complexa, artística e apaixonada *natureza feminina*. E, embora na alma dessa menina, em contraposição à sua natureza, inconscientemente, mas com firmeza, tivessem sido incutidos *os mais elevados ideais de religiosidade e castidade*, o príncipe não valorizava nem via estas últimas qualidades, mas sentia as primeiras com todo o seu ser e, por isso, devorava-a com um olhar quase

> feroz, que tanto embaraçava e assustava Anna (Tolstáia, 2022, p.138, itálicos nossos).

A culpa de Anna está apenas no fato de que sua aparência atraiu o príncipe, e ele, com seu olhar objetificador, via nela o que desejava ver. Em seu interior, ela tinha ideais de religiosidade e castidade, que o príncipe era incapaz de valorizar porque a devorava com o olhar, sem sequer considerá-la uma igual em um nível espiritual. Esse trecho dialoga diretamente com o monólogo de Pózdnychev, na *Sonata Kreutzer*, que não conseguia enxergar as mulheres de outra forma após "se tornar um devasso". O príncipe Prózorski pensa sobre Anna:

> Mas, ao mesmo tempo, sentia, sem querer, que aquela consciência maravilhosa que ele tão bem e em todos os aspectos conhecera nos últimos tempos, com demandas poéticas puras da vida, com estado de espírito religioso e ideais elevados se espatifariam contra seu amor egoísta, carnal, contra sua existência caduca. 'Tanto faz, não há como ser diferente, que assim seja', soprava-lhe a voz que sempre fala desse modo às pessoas acostumadas a se lembrarem apenas de si e valorizarem sua felicidade e seus prazeres (Tolstáia, 2022, p.142).

Sófia Tolstáia inverte a situação do homem seduzido e enganado da novela de Tólstoi, que culpa a esposa pela infelicidade conjugal, para os pensamentos de um homem que sabe que não é capaz de fornecer o amor puro que Anna deseja, mas ainda assim prioriza seus prazeres, decidido a tomá-la da mesma forma, ainda que acabe privando-a de sua felicidade. Tolstáia conclui a cena do casamento com um veredito extremamente crítico da posição das mulheres, principalmente aquelas que se casavam tão novas:

> Fora cometida uma violência com uma criança; aquela menina não estava pronta para o casamento; momentaneamente despertada pelo ciúme, a paixão feminina voltava a adormecer, oprimida pela vergonha e pelo protesto contra o amor carnal do príncipe. Restaram cansaço, abatimento, vergonha e medo. Anna via a insatisfação do marido, não sabia como ajudar, ficava submissa — mas era só (Tolstáia, 2022, p. 53).

A definição do casamento como uma violência cometida contra uma criança questiona a visão tolstoiana de que a mulher tenha enganado o homem para se casar, pois a real vítima é ela, que foi colocada em uma situação com a qual não estava preparada para lidar. Anna enxerga o desejo sexual que move o suposto amor do príncipe por ela, e passa de uma relação leve e descontraída para o medo constante. O príncipe também se decepciona

com a lua de mel: "[...] via que, de tudo que sua imaginação viciada desenhara quando ele pensara na lua de mel com uma esposa bonitinha de 18 anos, não saíra nada além de tédio" (Tolstáia, 2022, p.154). A crítica à objetificação da esposa se faz clara: o homem imediatamente se decepciona ao não encontrar a aventura sexual que esperava de sua "esposa bonitinha de 18 anos".

Um "período de raiva" do marido que segue o "período de amor" aparece nas duas novelas, mas é narrado de formas distintas pelos dois autores. Enquanto é marcado na *Sonata* pelos humores e vontades de Pózdnychev, em *De quem é a culpa?*, esse período é visto por uma inocente Anna com confusão: "Por que hoje ele está tão doce, só vê meu lado bom, e amanhã, depois de carinhos forçados, de repente viro culpada de tudo [...]?" (Tolstáia, 2022, p.163). A devassidão que a *Sonata* joga sobre as mulheres aqui é revertida: os carinhos do marido são "forçados" e ela logo começa a perceber que ele não a trata com o mesmo cuidado depois de obter a única coisa que quer dela, seu corpo. Em toda a narrativa existe a dualidade de Anna desejando um relacionamento baseado em um amor espiritual e de seu marido que deseja apenas o prazer sexual: "Quando Anna entendeu que toda essa reconciliação não ocorreria como ela ardentemente desejara, ou seja, não seria uma reconciliação espiritual, pura, verdadeira, mas uma reconciliação de beijos, foi tomada pelo pavor e desespero" (Tolstáia, 2022, p.166).

O dever maternal

A aversão do protagonista da *Sonata Kreutzer* pelo desejo carnal e, consequentemente, pelas mulheres, continua e se intensifica quando ele reflete sobre sua vida após o casamento, com a repulsa quase instantânea que sente pela mulher (que em momento algum é nomeada). Pózdnychev assume que matou a esposa, mas não com a faca com a qual a esfaqueou, porém muito antes: quando ela engravidou, quando teve que se "rebaixar" a ser gestante, ama de leite e amante, coisas que as moças puras não seriam, mesmo que ela tenha sido levada a essas mudanças por causa do casamento. Daí surgiram as mulheres histéricas e transtornadas, fama que acompanhou a própria Sófia Tolstáia:

> E eis que, para as mulheres, há apenas duas saídas: uma é se transformar em *um monstro*, aniquilar ou ficar aniquilando em si, na medida das necessidades, a capacidade de ser mulher, ou seja, mãe, para que o homem possa deliciar-se tranquila e constantemente; ou a outra saída, que nem é saída, mas uma simples, grosseira e direta infração das leis da natureza, que se consuma em todas as ditas famílias honradas. É justamente que a mulher, contrariando sua natureza, deve ser ao mesmo tempo gestante, ama de leite e amante, deve ser aquilo a que não se rebaixa nenhum animal. As forças não podem bastar. Disso, em nossa classe, decorrem a histeria, os nervos e, entre o povo, *as transtornadas*. Note, entre as moças, as puras, não há transtornadas, só entre as mulheres, e entre as mulheres que vivem com os maridos. Assim como entre nós. (Tolstói, 2022, p.53, itálicos nossos)

O personagem de Tolstói vê na função materna uma pequena saída para interromper a devassidão. Ainda assim, quando a mulher não cumpre esse papel da forma considerada pura e ideal, a esposa se torna novamente monstruosa: "quando a mulher não é um monstro, ou seja, quando é ela quem amamenta" (Tolstói, 2022, p.58). A esposa de Pózdnychev, ao seguir a recomendação médica de não amamentar para cuidar de sua saúde, é privada da única coisa que poderia "impedi-la do coquetismo". Até os filhos, com os cuidados que exigem e os medos que causam na mãe, se tornam alvo do ciúme do marido e parte da imagem da mulher histérica construída até então.

Na *Sonata Kreutzer*, os filhos não passam de um tormento, e as preocupações constantes que as mães sentem por suas crianças são apenas inconveniências terríveis e antinaturais. Em *De quem é a culpa?*, vemos um retrato de uma mulher exausta, que sofre com a indiferença do marido com seus filhos enquanto tenta dar conta sozinha de toda sua criação:

> O marido relacionava-se com os filhos com frieza, e era difícil para Anna acostumar-se a essa indiferença do príncipe sobre o que consistia no centro de sua vida exterior e interior. Cabia-lhe vivenciar tudo sozinha: as doenças, as dúvidas quanto às qualidades e aos vícios dos filhos, a solução de questões de tratamento, educação, babás e governantas. Cabia-lhe dar-lhes aulas, pois considerava indispensável lidar mais com eles para conhecê-los melhor. [...] A vida do príncipe não se modificara em nada: continuava a administrar, sair para a caça, escrever seus artigos (Tolstáia, 2022, p.174).

Anna, exausta dos dias ocupados na criação dos filhos, ainda cede e se submete às exigências do marido no final do dia, pelo medo de perder o amor do homem a quem se comprometeu a dedicar toda sua vida. Enquanto Tolstói coloca o corpo feminino na posição

única de um objeto de prazer, Sófia compreende como isso determina o ciclo de vida das mulheres e sua posição na sociedade:

> 'Será que apenas nisso está nossa vocação feminina?', pensou Anna, 'passar, de um corpo a serviço de uma criança de peito, ao corpo a serviço do marido? E isso alternadamente — para sempre! E onde está a *minha* vida? Onde estou eu? A verdadeira eu, que outrora aspirava a algo de elevado, a serviço de Deus e de ideais?'
> 'Cansada, exaurida, pereço. Vida própria não tenho — nem terrena nem espiritual' (Tolstáia, 2022, p.178).

Desejo carnal e amor espiritual

Passando pelos "períodos de amor" e "períodos de raiva", descritos pelo narrador da *Sonata Kreutzer* como um sentimento animal vivenciado de formas diferentes, o casal se encontra completamente afastado em torno do quarto ano de casamento. Tendo sido recomendada pelos médicos, a esposa passa a usar métodos para não engravidar, vistos como repugnantes por seu marido, e, com isso, ganha uma aparência ainda mais atraente e saudável, que prende a atenção dos homens: "Quando passava entre os homens, atraía seus olhares. Era como um cavalo parado, engordado e atrelado do qual tinham tirado o freio. Não havia quaisquer freios, como não há em 99% das mulheres. E eu o sentia, e tinha medo" (Tolstói, 2022, p.72). O marido teme a nova atenção recebida pela esposa, transformando esse sentimento em raiva ao acusá-la de se exibir para outros homens.

Enquanto na *Sonata* a mulher é condenada por suas atitudes "coqueteiras", em *De quem é a culpa?* Sófia Tolstáia destaca que a crítica parte do marido e das suas expectativas de que ela seja sempre capaz de apresentar uma boa aparência: "Ontem meu marido disse com muito nojo que deixei de me ocupar de mim por completo, e estou muito 'desleixada'. Mas para que vou ficar me enfeitando aqui?" (Tolstáia, 2022, p. 177).

A mudança na aparência da mulher, que causou o ciúme do protagonista de Tolstói, é explicada pela autora quando Anna, cansada após um dia com os filhos, se encara no espelho e decide reconquistar o amor do marido da única forma que o interessaria: com sua aparência. Ela desiste de uma vez de seus ideais de castidade, de qualquer ideia de comunhão espiritual com o homem que ama e decide que "não apenas o marido não se

afastaria dela, como se tornaria seu escravo" (Tolstáia, 2022, p.180). Esse é o início da construção da personalidade que levaria a mulher a ser morta por sua promiscuidade na *Sonata Kreutzer*. Em *De quem é a culpa?*, ela é retratada como uma mulher sozinha, que era uma criança pura e alegre antes do casamento, disposta a fazer de tudo para ter o marido de volta para si. Anna, após dez anos de casamento, percebe como o marido a enxerga: "Sou-lhe necessária apenas como coisa" (Tolstáia, 2022, p. 192).

Alguns paralelos entre Anna e Sófia podem ser encontrados: assim como Sófia Tolstáia, Anna ajuda o marido copiando seus escritos, e ambas encontraram passagens ofensivas nos diários dos cônjuges. Em *De quem é a culpa?,* esse momento é descrito da seguinte forma: "Mas eis seu nome: 'Sim, ele descreve como eu o encontrei — e é só desgosto'. [...] Ela leu e se horrorizou com o cinismo das expressões do marido. 'Oh, que horror! E como eu o amei tanto, e por quanto tempo!'" (Tolstáia, 2022, p. 208). Assim como a *Sonata Kreutzer* refletia, de certa forma, a imagem que Tolstói fazia da própria esposa, *De quem é a culpa?* reflete a frustração de Sófia Tolstáia ao ser constantemente reduzida e objetificada por aquele a quem devotou sua vida. A entrada de 14 de dezembro de 1890 nos diários de Sófia Tolstáia diz:

> Copiei os diários do Lióvotchka (Lev) até à parte em que ele diz: 'Não existe amor, só a necessidade de uma relação carnal e a necessidade racional de uma amiga para a vida'. Sim, se eu tivesse lido essa afirmação sua há 29 anos, jamais teria me casado com ele (Tolstáia, 1978, p. 130; tradução nossa).[4]

Anna se apaixona por Dmítri Aleksêievitch, amigo de seu marido, por este demonstrar interesse por sua pessoa, além de prover o conforto doméstico pelo qual ela ansiava. O personagem serve de contraste para o olhar sempre lascivo do marido: com Dmítri, Anna acreditava que "depois e sempre viveriam uma vida única, na qual seria possível serem felizes, puros e amarem de forma desinteressada e infinita" (Tolstáia, 2022, p. 212). Logo após o leitor encontrar Dmítri doente de amor por sentir falta da presença de Anna, o descaso do marido com sua esposa é ressaltado novamente:

[4] Дописала сегодня в дневниках Левочки до места, где он говорит: «Любви нет, есть плотская потребность сообщения и разумная потребность в подруге жизни» Да, если б я это его убеждение прочла 29 лет тому назад, я ни за что не вышла бы за него замуж.

> "E ela?... Não a conhecia; nunca se dera o trabalho de esmiuçar que tipo de mulher era sua esposa. Conhecia seus ombros, seus olhos encantadores, seu temperamento apaixonado (ele ficou tão feliz quando finalmente o despertou), mas se ela era feliz com ele, se era uma mulher plenamente honrada, e se o amava ou não, isso ele não sabia e não conseguia resolver. É verdade que ela se submetia a suas exigências periódicas, mas o que havia por trás disso ele jamais pôde alcançar" (Tolstáia, 2022, p. 217).

Todos os conflitos e o modo como o marido trata Anna levam a autora a colocar a questão que dá título à novela: de quem é a culpa? Conforme a história se encaminha para o seu desfecho, é possível encontrar em Anna uma mulher exausta e negligenciada, mas que ainda assim preza pela pureza de seu amor e pelos votos do matrimônio. A culpa é da esposa por buscar conforto em outro lugar ou do marido que apenas a usou e maltratou? Anna se mantém fiel ao marido e a relação com Dmítri, já na beira da morte, é encerrada com um beijo na testa ao se despedirem. Enquanto o marido enlouquece com o ciúme e ódio, também abordados na *Sonata Kreutzer*, a esposa busca fazer tudo ao seu alcance para continuar honesta, fiel e amorosa:

> Toda mulher só ama de verdade uma vez. Ela ama o seu amor, que conserva até a ocasião. Mas, uma vez que o entregou, valoriza-o, guarda-o e fecha os olhos para os defeitos daquele ao qual o entregou. A repetição desses sentimentos sempre brota do antigo, dos antigos ideais, e, se acontece de uma mulher casada amar outro homem, *o culpado quase sempre é o marido*; ele não soube satisfazer as exigências poéticas manifestadas por uma natureza feminina jovem, pura, e destruiu-as, dando em troca apenas o lado rude do matrimônio. Desgraça se um outro soube ocupar o lugar vazio que o marido não ocupou, quando é sempre aquele primeiro amor, idealizado, transferido para um outro (Tolstáia, 2022, p. 237, itálico nosso).

A música

Em *O que é a arte?*, de 1898, Tolstói traça uma comparação entre mulheres e arte, traçando um paralelo entre a arte e a sexualidade feminina. Para ele, "o que tem acontecido à arte do nosso círculo e nosso tempo é o que acontece a uma mulher que vende a sua essência feminina, destinada para a maternidade, para a gratificação daqueles que desejam tais prazeres" (Tolstói, 1898 *apud* Páteo, 2024, p. 195). Assim como a arte verdadeira seria a esposa de um marido afeiçoado, destinada para a maternidade, a arte contrafeita seria a

prostituta, sempre enfeitada, sedutora e ruinosa. Dessa forma, "a expressão da sexualidade feminina, associada à ideia da beleza, é vista pelo escritor como uma artificialidade, própria da sedução, que gera algo moralmente condenável" (Páteo, 2024, p.196). Mesmo no âmbito do desejo e da objetificação feminina, a arte aparece como parâmetro. Como colocado por Pózdnychev, na *Sonata Kreutzer*: "Tome toda a poesia, toda a pintura, escultura, começando pelos versos de amor e as Vênus e Frineias nuas, e verá que a mulher é um instrumento de prazer" (Tolstói, 2022, p.56). A música desempenha papel fundamental na *Sonata Kreutzer*, como é assinalado já no título da novela. Se Tolstói via na arte um paralelo com a sexualidade feminina, a música possuía um poder de sedução semelhante ao de uma mulher e não é acidental que a tragédia se desencadeia com a aparição de um músico, diferentemente de *De quem é a culpa?*, em que a protagonista se apaixona por um amigo do marido.

O ciúmes do marido da *Sonata Kreutzer* e a relação instável entre o casal levam Pózdnychev a imaginar a esposa ansiando por um novo amor, o que só se agrava com a chegada do músico em suas vidas: "E eis que ele, com sua música, foi a causa de tudo" (Tolstói, 2022, p.75). Para o protagonista, a música seria quase tão causadora do adultério quanto o desejo: "Todavia, todos sabem que exatamente através dessas mesmas ocupações, em especial da música, é que ocorre a maior parte dos adultérios em nossa sociedade" (2022, p.86). A *Sonata Kreutzer*, de Beethoven tocada pela esposa com o músico, Trukhatchévski é vista pelo personagem como algo terrível, capaz de excitar a alma e leva à culminação da história.

Em *De quem é a culpa?*, a música não possui o mesmo papel destrutivo da novela de Tolstói: ela aparece como um dos interesses de Anna, apenas uma parte de sua personalidade e forma de expressão de seus sentimentos. Ela ensina música para Micha, seu irmão, e toca Chopin a pedido do príncipe quando este vai pedir sua mão em casamento. A música faz parte da vida leve e alegre de Anna, de seu "ócio livre de moça": "Anna ocupava-se de pintura, cultivava com os jardineiros [...], escrevia o diário, ensinava música a Micha e estudava fugas difíceis de Bach" (Tolstáia, 2022, p. 139).

Ao contrário da carga destrutiva atribuída à música pelo narrador de Tolstói, na novela de Tolstáia ela se revela como mais uma forma de expressão artística, refletindo os interesses da própria Sófia Tolstáia, que também era dedicada à arte em suas variadas manifestações. Além de sua obra escrita e diários, Sófia escreveu histórias infantis, poemas

em prosa, um ensaio biográfico sobre Lev, e cartas para a imprensa. Ela também pintava, tocava o piano — e fotografava. Seu trabalho como fotógrafa foi vasto, registrando momentos que iam desde seu cotidiano familiar até importantes questões políticas. O interesse de Anna pela música é, dessa forma, mais uma camada da complexa vida interna das mulheres, ignorada na novela de Tolstói.

O desfecho

Em *Sonata Kreutzer*, toda a culpa atribuída às mulheres ao longo da narrativa leva ao fim da história que o leitor já conhece desde o início: Pózdnychev comete o feminicídio e mesmo diante do tribunal assume que a causa não foi traição ou algo do tipo, e sim a culminação de anos de brigas e devassidão. O próprio assassinato carrega o seu simbolismo: ele esfaqueia a esposa enquanto a mantém presa ao chão, enforcando-a com a outra mão. Ele está decidido e ela, completamente sem meios para resistir, tem a punição que "merece" pelo suposto caso com o músico.

Em suma, essa novela extremamente violenta constrói uma imagem específica da mulher: seu corpo sempre será apenas um objeto de desejo, uma propriedade, e qualquer anseio de algo além disso é uma ilusão; seus méritos e talentos não são reais, são cenas criadas para atrair homens ao matrimônio, homens esses que são enganados por sua boa aparência até acreditarem que elas possuem algo em si. E, principalmente, o amor puro e ideal não existe, pois o homem que vê uma mulher com desejo, sempre a enxergará dessa maneira, seja ela uma prostituta ou uma esposa. Como afirma o próprio personagem:

> O mais horrível era que eu reconhecia em mim um direito pleno e indubitável sobre o corpo dela, como se fosse meu corpo, e junto com isso sentia que não podia dominar aquele corpo, que ele não era meu e ela podia dispor dele como quisesse, e queria dispor dele não como eu queria (Tolstói, 2022, p.103)

Na cena do assassinato em *De quem é a culpa?*, Sófia Tolstáia inclui as dúvidas do marido de Anna, que "reconhecia que talvez não tivesse razão; que os olhos sinceros de Anna, seu olhar puro, quase infantil apesar dos 30 anos, não podia mentir" (Tolstáia, 2022, p. 252). Anna é novamente retratada com a inocência de uma criança e com sua pureza de intenções,

em contraste aos pensamentos violentos do marido. O príncipe Prózorski, em um acesso de ciúmes, atribui os carinhos da esposa à culpa: culpa que, como a autora argumentou anteriormente, ele mesmo deveria sentir por constantemente negligenciar e destratar a esposa.

A escritora faz outra mudança significativa ao desfecho da história, além da alteração do envolvimento amoroso de Anna: enquanto na *Sonata Kreutzer*, o protagonista mata sua mulher com facadas, de uma forma extremamente violenta e quase sexual (com a representação da faca como um objeto fálico, "descontando" sua raiva das mulheres), em *De quem é a culpa?* o príncipe atinge a mulher na têmpora com um mata-borrão. As crianças têm um papel na cena: o desespero delas com a possível morte da mãe fortalece a imagem maternal, boa e presente. Enquanto isso, o príncipe tranquiliza sua própria consciência culpando a mulher, assim como foi feito pelo protagonista da *Sonata*: "Veja até onde a levou seu comportamento! [...] Eu, um homem, eu sempre me comportei de modo irrepreensível!... Vergonha para as crianças que sua mãe tenha sido uma mulher depravada!" (Tolstáia, 2022, p. 257). O destaque do príncipe para "eu, um homem" não parece desproposital: em seu monólogo interno, reimaginado por Sófia, ele se isenta de seus erros e culpa a mulher, usando o gênero como argumento.

O príncipe come uma ameixa e reclama de sono enquanto o resto da casa se desespera pela vida de Anna. Mesmo em seus momentos finais, com o ferimento causado por ele, o príncipe não vê a esposa como nada além de uma inconveniência a partir do momento que ela não lhe é útil. Anna, por sua vez, reúne suas últimas forças para chamar o príncipe e dizer que nunca foi infiel a ele, se sentindo aliviada na morte pela exaustão de tudo que enfrentou em vida. Quando o príncipe implora por perdão, ela diz que ele não é culpado: ele apenas nunca entendeu o que é importante no amor. O desespero do príncipe com a morte de sua esposa é descrito como "o desconcerto frágil da criança perdida na floresta" (Tolstáia, 2022, p. 260), perdendo o juízo sob o peso de sua culpa.

Se a mulher da *Sonata Kreutzer* mal tem um rosto e uma identidade, aqui a morte de Anna é sofrida por todos. E o próprio príncipe compreende enfim a tragédia, causada por ele:

> E o príncipe entendeu que ela não estava mais ali, que ele a matara não apenas com aquele pedaço branco de mármore, mas que a matara havia

> muito, muito tempo, por não conhecê-la e não valorizá-la... Entendeu que o amor que ele lhe dera, esse amor também a matara, que não era assim que devia tê-la amado... E agora que desaparecera de seu corpo, ele começou a compreender sua alma... E cada vez mais valorizava aquela alma amante, meiga e pura, que voara para longe dele, e que por tantos anos animara de forma tão alegre, variada, sua vida e a dos filhos — e tinha vontade de fundir sua alma à dela, cada vez mais de perto... (Tolstáia, 2022, p. 261-262).

Conclusão

Uma análise aprofundada das duas obras e da intertextualidade entre elas suscita uma discussão maior sobre o papel da mulher na literatura, nos cânones literários e trabalhos acadêmicos. As dificuldades na tradução e divulgação da obra de Sófia Tolstáia em relação a de Tolstói são reflexos de uma sociedade que por muito tempo não se importou em pensar a questão feminina. Como colocado por Simone de Beauvoir no *Segundo Sexo* (2020), se a "questão feminina" é tão absurda é porque a arrogância masculina fez dela uma querela. Segundo Bell Hooks, o feminismo "é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão" (Hooks, 2025, p.13). Portanto, analisar as obras de autoras que tiveram suas vozes silenciadas por tantos anos, é essencial no debate da "questão feminina", na luta que busca acabar com o sexismo, ainda presente nos cânones literários, na escolha das obras tidas como dignas de serem lidas, sendo um ponto importante da luta feminista. Em "Crítica feminista", Eurídice Figueiredo diz sobre a autoria feminina: "Ao ler e interpretar livros de mulheres, o itinerário metodológico deve propor análises de um imaginário, considerando que as escritoras fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão" (Figueiredo, 2023, p. 25).

Comparando as duas obras a partir da vida interior e do lugar das mulheres na sociedade, das diferentes representações da vida materna, aparência, desejo e amor, e levando em conta o contexto da vida pessoal do casal Tolstói que influenciava seus escritos, é possível encontrar na novela de Sófia Tolstáia, *De quem é a culpa?*, uma representação humanizada e complexa da figura feminina, ao contrário da mulher da *Sonata Kreutzer*, vista como um objeto de desejo, capaz apenas de devassidão. Em ambas as novelas, o desejo carnal e o amor espiritual encontram sua culminação na música: em Tolstói, desempenhando um papel destrutivo, capaz de levar ao desejo e traição, enquanto em Tolstáia, a música é uma

forma de expressar os sentimentos por meio da arte, como observa o príncipe ao pedir a mão de Anna: "Ninguém soube botar em música todos os sentimentos humanos mais finos melhor do que Chopin" (Tolstáia, 2022, p. 143).

Na *Sonata Kreutzer*, logo no início, é dito: "A primeira coisa que a mulher deve ter é medo" (Tolstói, 2022, p.15). Se essa é a visão de uma sociedade patriarcal sobre o casamento, Sófia Tolstáia não precisa usar as mesmas palavras para demonstrar que o medo era a realidade vivida cotidianamente pelas mulheres em sua vida matrimonial. Sófia Tolstáia conviveu com a raiva, violência e objetificação, assim como Anna em *De quem é a culpa?*. A publicação e a tradução da sua obra, que ocorreu tantos anos após a sua morte, faz com que a sua voz seja ouvida, assim como precisam ser ouvidas as vozes de todas as outras mulheres que passaram e ainda passam pelo mesmo.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo.** Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

EGOROV, Oleg. **Feministas russas estiveram entre primeiras a lutar por direitos das mulheres**. Disponível em: <https://br.rbth.com/historia/80090-russas-primeiras-lutar-direitos-mulheres>. Acesso em: 1 set. 2025.

FAEDRICH, Anna. **Escritoras silenciadas.** Rio de Janeiro: Macabéa edições, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. "Crítica feminista". *In:* JOBIM, José Luis et al. **Novas palavras da crítica II** [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2023, p. 8-28.

GAN, Elena. **Tribunal da Sociedade**. Tradução: Thaís Carvalho Azevedo. São Paulo: Nova Alexandria, 2023.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Tradução: Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2025.

PÁTEO, Julia Ferrari Duarte do. **Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em Felicidade Conjugal, Anna Kariênina e A Sonata a Kreutzer.** RUS (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 15, n. 26, p. 192–209, 2024. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222539. Disponível em: https://revistas.usp.br/rus/article/view/222539. Acesso em: 22 jul. 2025.

SENNA, Thaiz Carvalho. **A questão feminina na Rússia e suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado.** Marx e o Marxismo, v.4, n.7, jul/dez 2016. Disponível em: https://niepmarx.com.br/index.php/MM/article/view/180. Acesso em: 27/08/2025.

SIRELLI, Paula Martins; CRUZ, Suenya Santos. **O protagonismo das mulheres na Revolução Russa: dos antecedentes ao legado.** Marx e o Marxismo, v. 5, n. 9, 2017. Disponível em: https://www.niepmarx.com.br/index.php/MM/article/view/229. Acesso em: 01/09/2025.

TOLSTÁIA, Sófia. **Diários em dois volumes. (Дневники в двух томах). Volume 1. 1862—1900.** Moscou: Khudójestvennaia literatura, 1978.

TOLSTÁIA, Sófia. **De quem é a culpa? A respeito da *Sonata Kreutzer* de Lev Tolstói**. *In:* TOLSTÓI, Lev; TOLSTÁIA, Sófia. Tolstói e Tolstáia**.** Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Carambaia, 2022, p. 119-262.

TOLSTÁIA, Sófia. **Canção sem palavras.** *In:* TOLSTÓI, Lev; TOLSTÁIA, Sófia. Tolstói e Tolstáia**.** Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Carambaia, 2022, p. 263-402.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina.** Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOLSTÓI, Lev. ***Sonata Kreutzer*.** *In:* TOLSTÓI, Lev; TOLSTÁIA, Sófia. Tolstói e Tolstáia**.** Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Carambaia, 2022, p. 7-118.

TOLSTOY, Lev; TOLSTAYA, Sofiya. **The Kreutzer Sonata Variations.** Tradução: Michael R. Katz. New Haven & London: Yale University Press, 2014.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Autoficção no hip hop: a experiência individual-compartilhada da crise grega no disco *Doze Horas Restantes* (2016), de Atheatos

Lauro Iglesias Quadrado[1]

Victor de São Tiago Santos[2]

Resumo: Este artigo analisa as práticas de autoficção adotadas pelo rapper grego Atheatos, nome artístico de Giannis Sakellariou, na composição das letras de seu disco *Doze Horas Restantes*, lançado em 2016. Este trabalho objetiva propor uma leitura do texto e da *performance* hip hop do autor com bases epistêmicas nos estudos literários, reconhecendo na prática autoficcional um campo de possibilidades criativas para a música popular contemporânea. Como caminho para o desenvolvimento de suas propostas, o artigo apresenta um breve contexto histórico da afirmação do movimento hip hop na Grécia, e de que forma uma prática cultural-musical se insere como instrumento de luta social em momento de convulsão política e administrativa na crise grega nos anos 2010. A escolha criativa de Atheatos envolve a construção de um álbum conceitual que narra a trajetória de Giannis, homônimo a seu criador, e de sua história de assalto a um banco com a captura de um refém que lhe serve como interlocutor, emulando a posição do ouvinte-leitor do disco. Por fim, algumas faixas de *Doze Horas Restantes* serão analisadas como casos exemplares da prática de Atheatos, consideradas em sua pretensão de colocar a individualidade do protagonista em paralelo próximo à universalidade do cidadão grego comum em meio aos distúrbios da crise compartilhada.

Palavras-chave: Atheatos; autoficção; hip hop; estudos literários; música popular grega contemporânea.

Abstract: *This article analyzes the autofiction practices adopted by Greek rapper* Atheatos*, stage name of Giannis Sakellariou, in the composition of the lyrics of his album Twelve Hours Remain, released in 2016. This work aims to propose a reading of the author's textual and hip-hop performance based on literary studies, recognizing autofiction as a field of creative possibilities for contemporary popular music. As a path for the development of its proposals, the article presents a brief historical context of the affirmation of the hip hop movement in Greece, and how a cultural-musical practice inserts itself as an instrument of social struggle in a moment of political and administrative upheaval in the Greek crisis of the 2010s.* Atheatos's *creative choice involves the construction of a concept album that narrates the trajectory of Giannis, namesake of its creator, and his story of robbing a bank and taking a hostage who serves as his interlocutor, emulating the position of the listener-reader of the record. Finally, some tracks from Twelve Hours Remain will be analyzed as exemplary cases of* Atheatos's

[1] Professor Adjunto na Universidade Federal da Bahia, onde coordena o projeto de pesquisa "Fúria, ruído, desmoronamento: paisagens e pós-paisagens sonoras nas literaturas do Capitaloceno". Editor da Revista PHILIA: Filosofia, Literatura e Arte. Doutor em Letras - Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Doutorado Sanduíche na University of Georgia (em premiação Fulbright/CAPES). Mestre em Letras - Literatura Comparada também pela UFRGS. Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

[2] Bacharel em Letras com Língua Estrangeira Moderna - Inglês pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e graduando em licenciatura em Letras - Língua Estrangeira Moderna - Inglês pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

artistic practices, considered in their attempt to place the individuality of the protagonist in close parallel to the universality of the ordinary Greek citizen amid the turmoil of the shared crisis.

Keywords: Atheatos*; autofiction; hip hop; literary studies; contemporary Greek popular music.*

Giannis Sakellariou, que assina com o nome artístico de Atheatos ("invisível", em grego), é um ex-jogador de basquete e rapper que, em 2016, lançou o disco chamado *Doze horas restantes*[3]. No álbum, Atheatos acompanha e narra, em todas as suas doze composições, a trajetória de um protagonista também chamado Giannis, que vive na sua Grécia natal durante a crise econômica que assola o país no ano de 2015. Imerso em condições desfavoráveis, Giannis assalta um banco e na fuga leva consigo um refém, personagem que acaba adotando o papel de ouvinte para suas eloquentes rimas enquanto se escondem e fogem da polícia. As letras das canções têm como enfoque a história prévia de vida do protagonista, que aparece em conjunto com sua visão ampliada da dificuldade da sobrevivência grega no momento de crise aguda.

Este artigo parte da análise de faixas selecionadas de *Doze horas restantes* para propor uma leitura crítica dos jogos de Atheatos com a autoficção, aplicando conceitos e epistemologias da teoria literária aos estudos da música popular. Este estudo apresenta como, ao incorporar inventivamente distâncias e aproximações com a tradição literária contemporânea autoficcional, o rapper lança mão de um repertório de práticas que formalmente expande a experiência do ouvinte-leitor com a história contada ao longo de todo o álbum.

A obra de Atheatos insere-se em uma significativa linhagem da música popular na Grécia dos séculos XX e XXI. Por meio das canções, a sociedade grega vem tratando de questões de cunho político e social de maneira bastante direta. Alguns casos exemplares significativos envolvem desde Sofia Vembo, conhecida nos anos 1940 por sua performance de canções patriotas, passando por nomes como o de Tzimis Panousis nos anos 1980, com letras socialmente críticas e de tom sarcástico à realidade grega, até chegar a outro artista do hip

[3] Para familiarizar e facilitar o entendimento dos leitores com termos que estão originalmente em grego moderno, idioma pouco dominado no Brasil, foi feita a escolha de transliterá-los ao alfabeto latino e traduzi-los diretamente para o português – também em opção pela unidade e clareza visual da submissão. Todas as traduções foram feitas por um dos autores do artigo.

hop, Killah P (nome artístico de Pavlos Fyssas), rapper e ativista que foi brutalmente assassinado em 2013 por membros do partido de extrema direita Aurora Dourada. A canção popular na Grécia, assim como em boa parte do mundo, serve como forma de dar voz a temas sensíveis e representar parcelas esquecidas e alijadas de uma idealizada vida em sociedade.

A música popular em contexto de fonografia, por sua natureza de produção e circulação quase que imediata, facilita que histórias sejam narradas ao mesmo tempo em que acontecem, o que abre portas para debates sociopolíticos acalorados (Miszczynski e Tomaszewski, 2017). O crítico cultural Mark Greif (2009), ao se debruçar sobre as possibilidades de comunicabilidade da canção popular nas indústrias culturais contemporâneas, encara a música "pop" — termo utilizado pelo autor ao se referir a qualquer estilo musical comercializado como bem cultural desde a segunda metade do século XX, indo desde o reggae ao heavy metal, passando pelo rap — como um instrumento que provê uma visão espelhada do mundo a seus criadores e ouvintes, enquanto é simultaneamente um de seus diversos produtos como sintoma social. Ao postular sobre o híbrido processo de produção de sentido da canção, o autor afirma que "o efeito do pop em nossas crenças e ações não é de fato o de criação nem de uma nem de outra"[4] (Greif, 2009, p. 28). Neste ponto, o rap como música, e o movimento hip hop como um todo, é merecedor de particular atenção já que, desde seu surgimento nos Estados Unidos, vem servindo como um veículo de promoção e propagação de mensagens culturais, sociais, políticas e econômicas de comunidades isoladas (Elezi e Toska, 2017, p. 11) ao mesmo tempo em que participa de movimentos socioculturais como agente de mudança de forte simbolismo cultural.

Ao considerar a cultura hip hop, é pertinente refletir sobre a sua expansão para fora de seu país de origem que, em um primeiro momento, havia sido tomada como um movimento global de expansão comercial e político (Perry, 2004 apud Williams, 2010, p. 67), em mais uma manifestação de *soft power* imperialista estadunidense. No entanto, segundo o linguista Alastair Pennycook e o pesquisador cultural Tony Mitchell (2009), as variações do hip hop em outras nações caminha para seguir um modelo de indigenização, de fomento ao que

[4] Citação original: "*the effect of pop on our beliefs and actions is not really to create either one*". Todas as traduções foram realizadas pelos autores do artigo, exceto quando indicado de outra forma na seção Referências.

é especificamente local, ao adotar caminhos pelos quais a cultura do movimento como um todo vai sendo moldada de acordo com a região onde se insere ao longo dos anos.

De um gênero musical altamente influenciado pela estética norte-americana nas produções musicais, vestimentas e videoclipes (Helbig e Miszczynski, 2017, p. 1), o hip hop passa a tomar formas locais, e até mesmo especificamente regionais, dentro de um determinado país. Nessa linha, Musić e Vukčević (2017, p. 85) afirmam que o "hip hop é visto como uma linguagem universal dos oprimidos"[5], tomando como exemplo a circulação do gênero por diferentes nações na Europa. Ao possibilitar que vozes e opiniões de rappers, em sua imensa maioria pessoas historicamente marginalizadas, tivessem acesso à circulação nas indústrias de entretenimento nacionais, há uma forma de amplificação de anseios e desejos de setores sociais sub-representados.

Para o helenista contemporâneo Franklin Hess (2010, p. 185), "(a) música rap tem o potencial de se tornar uma linguagem política internacional, que aborda simultaneamente preocupações locais e globais e se baseia no respeito à diferença cultural"[6]. A partir do final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, o cenário do hip hop na Grécia não deixa de aludir às origens estrangeiras, mas passa a referenciar suas vivências localizadas com mais frequência ao mesmo tempo que faz constantes críticas aos problemas econômicos e políticos através do uso de diferentes estilos. Androutsopoulos e Scholz (2003, p. 465) reforçam a presença, na Grécia, da variedade de grupos vinculados ao hip hop, e os categorizam pelos subgêneros do rap: "hardcore", "romântico", "de protesto", "humorístico" e "gangsta rap". Ainda assim, em comum, mesmo inseridos nos subgêneros historicamente menos abertos à politização explícita, está no hip hop grego desde a primeira década do novo milênio a preocupação com uma eminente explosão social.

A Grécia já naquele período passava por sinais de uma crise econômica que viria a estourar definitivamente alguns anos depois. O país, que já na virada do século entra na zona do Euro, em movimento já esperado desde a criação da moeda europeia, deu mais liberdade econômica a sua população. A despeito de inicialmente o poder de compra dos cidadãos haver aumentado, os preços dos produtos de consumo não condiziam com a realidade esperada. Já

[5] Citação original: *"Hip hop is seen as a universal language of the oppressed."*
[6] Citação original: "*(a) rap music has the potential of becoming an international political language, one that simultaneously addresses both local and global concerns and is based on respect for cultural difference*."

nessa época, a Grécia sofria com problemas governamentais e econômicos, que acabaram estourando de vez entre 2009 e 2010 com a crise econômica mundial e a subsequente recessão. Marangudakis (2009) aponta que a mesma entrada nas Comunidades Europeias nos anos 1980, com a abertura econômica e social provenientes dessa entrada, junto com os governos socialistas que lideraram a Grécia entre os anos 1990 e 2000, causaram um paradoxo na vida grega: enquanto as pessoas viviam relativamente bem, a economia em si vivia períodos de estagnação.

Entre 2014 e 2016, a Grécia viveu um dos seus períodos mais difíceis de sua era moderna. Em 2016, o produto interno bruto (PIB) do país chegou a um patamar crítico: em comparação com o ano de 2008, quando a Grécia vira o maior PIB de sua história, com o valor de US$355.91 bilhões de dólares, o PIB grego em 2016 foi de US$193.15 bilhões de dólares (valor este que só seria superado negativamente em 2020, ano inicial da pandemia de COVID-19 e de recessão econômica global, quando o PIB grego foi registrado em US$ 188.15 bilhões de dólares) (Nikiforos *et al*, 2016) (Banco Mundial, 2021).

Durante o período da crise, a Grécia foi um dentre tantos países da União Europeia que receberam aportes financeiros com o objetivo de amenizar o impacto da instabilidade na administração, na economia e na população, o que futuramente gerou a cobrança por medidas de austeridade de enorme impopularidade. O governo grego precisou reduzir custos enquanto passava por um aumento de salário dos funcionários governamentais e dos juros de produtos e bancos. Em 2015, como parte de uma política anticrise do então primeiro-ministro Alexis Tsipras, foi instituído que a população grega só podia sacar a quantia máxima de 60 euros por dia, numa forma de conter o preço dos produtos e manter o dinheiro nos bancos. Como consequência, proliferaram protestos nas vias da capital Atenas e nos demais cantos da Grécia, que ordenavam soluções mais adequadas aos seus problemas. Com o aumento do desemprego e das condições precárias de vida, muitos gregos passaram a morar nas mesmas ruas da cidade em que viviam os milhares de imigrantes não documentados que chegavam à Grécia em botes através do Mar Mediterrâneo e da Turquia (imigrantes esses que faziam parte de outra conflagração no debate público enfrentado pelo governo grego no mesmo período, em paralelo à crise econômica: a crise migratória de refugiados provenientes da África e de guerras e perseguições políticas no Oriente Médio).

É em meio a esse panorama sociocultural que Giannis Sakellariou cria sua persona Atheatos, escreve e grava *Doze Horas Restantes*. Incorporando os influxos diversificados da presença do hip hop, o artista ateniense apresenta um projeto musical com elementos marcantes: apresentam-se logo as rimas aceleradas e de fluxo contínuo, sustentadas por batidas regulares em compassos 4/4 com o modelo de 16 linhas (*16 bars*) em seu ritmo de discurso, que correspondem em maior duração à sonoridade do álbum, mas também o seu jogo com passagens com *samples* instrumentais dançantes, que mesclam ritmos gregos com o *funk* estadunidense; há aproximações à cultura gangsta em discursos materialistas, porém salpicadas com doses de humor autodepreciativo e sátira social mordaz; por fim, junto a tudo isso, também aparecem as dores e as sensações intensas da vivência do amor romântico.

Doze Horas Restantes toma a forma do que, na crítica musical, convencionou-se chamar de álbum conceitual. Letts (2010) propõe que o álbum conceitual se assume como um conjunto de faixas de um disco, ou de uma unidade de gravação, em que o álbum como um todo tenha um significado maior que unifique todas as faixas do conjunto, mesmo que cada uma das canções seja considerada em sua unidade de valor individual e separadamente em seu sentido. A característica de álbum conceitual é explicitada na própria descrição da obra divulgada pela 5th Season Records, o selo que grava e lança o disco de Atheatos:

> O disco é composto por doze faixas que contam a história de Giannis, um grego desempregado que, para lidar com a crise, acaba assaltando um banco e confessa tudo ao refém que traz consigo, pois a polícia os procura. Cada música é uma peça do quebra-cabeça da vida de uma pessoa que certamente reflete muitos de nós e muitas situações familiares. Desemprego, jogos de azar, racismo, divisão, decepções amorosas, oportunidades perdidas, risos e lágrimas em um álbum que você vai querer ouvir de novo e de novo. (Atheatos, 2016, s.p.)

Além do reconhecimento do conceito que permeia todas as faixas do álbum, na citação acima percebe-se que o protagonista, Giannis, divide o nome de batismo com seu criador, Giannis Sakellariou, em um intricado jogo de camadas de identidade de personagem. A pesquisadora dos estudos literários Jovita Maria Gerheim Noronha (2014, p. 8) defende e reconhece que "a etiqueta 'autoficção' não se restringe mais ao campo da literatura, estendendo-se às outras artes". O rapper, portanto, impõe à voz narrativa do disco a inserção na produção da autoficção pós-moderna, que apresenta o estremecimento do relato de

verdade histórica (e do dualismo realidade/ficção) por meio da fragmentação do sujeito que se coloca como dono do discurso. Eis a artimanha: o artista adota um *nom de plume* que remete à invisibilidade (reitera-se que "*atheatos*", em grego, significa "invisível"), em uma camada de distanciamento em sua postura pública como artista, ao mesmo tempo que projeta no personagem, a quem empresta sua voz e performance corporal elas mesmas, o próprio nome de registro, implementando a dúvida sobre o estatuto do que é enunciado nas letras.

A autoficção, termo cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky ao se referir à escrita de seu romance *Fils,* permite a combinação de dois gêneros narrativos historicamente por vezes entendidos separadamente: a ficção e a autobiografia (Doubrovsky, 1977). Ao encarar a proposta conceitual do escritor francês, Noronha (2014, p. 13) depreende que, para o público de obras autoficcionais, "o *ficcional* não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo". Ou seja, há a aceitação por parte do leitor (neste artigo referido como ouvinte-leitor) de que há um limite borrado entre o que seria a história de vida relacional ("real", "factual") de quem narra e o que é criado ou fabulado por parte do mesmo narrador, com a consequência de que esta divisão acaba sendo de menor importância para o desfrute da obra, como será tratado a seguir.

Nessa linha, a crítica literária Eneida Maria de Souza propõe, no artigo "Autoficção e sobrevivência", um estudo de seus temas titulares. A autora estabelece uma íntima relação das obras com contornos autoficcionais ao costume de aproximar o processo de escritura com a expressão de força vital de seus autores. Segundo Souza, seria necessário

> discutir o conceito de autoficção como pacto ambíguo entre a escritura e a vida, entre a leitura e a sobrevivência de resíduos de identidades. (...) Os restos da experiência e da escritura de si exerceriam a função de embaralhar o aspecto referencial da autobiografia e a suposta autonomia da ficção (Souza, 2017, p. 107).

Voltando então a Atheatos: a sobrevivência é um tema recorrente dos versos de *Doze Horas Restantes*. O disco acompanha o Giannis lírico e todas suas ações em busca de sua sobrevivência física, ao passo em que, através de seu processo de contar ao refém sobre sua trajetória de vida, seus pensamentos e sentimentos, há flagrante intencionalidade da

preservação de sua história. O rapper invisível assim reforça o enunciado do personagem para que o relato sobreviva, fazendo com que a história possa seguir sendo contada mesmo que o artista não esteja presente materialmente. O ensaísta e estudioso da autoficção Philippe Lejeune (2014, p. 26) comenta sobre as implicações tanto para artista quanto para o público nesse tipo de obra: "uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro). (...) Uma região literária parece dessa forma emergir do limbo da leitura."

É o que acontece na primeira música do álbum, "Prólogo". Como já informa o nome, a faixa serve como o passo inicial para Giannis Sakellariou/Atheatos apresentar a voz do Giannis lírico. A escrita dos versos e sua performance permitem que a história de Giannis seja contada ao mesmo tempo que os registros diferentes de linguagem possam ser confundidos. Além de dar informações sobre o que está acontecendo e sobre o rumo que as doze faixas irão levar aos ouvintes e ao Giannis lírico, também abre espaço para que o próprio Atheatos escreva indistintamente sobre sua própria vida pessoal, mesclando suas experiências e seus pensamentos sobre a Grécia durante a crise. Assim, faz-se a confusão entre a fala do Giannis personagem e do Giannis autor dentro da narrativa do álbum conceitual, o que permite uma análise mais profunda das questões postas aos ouvintes-leitores.

A autoficção permite ao autor/personagem o uso de suas próprias experiências de vida na criação de uma narrativa, seja ela total ou parcialmente verdadeira em um domínio objetivo, enquanto usa elementos imaginários e/ou de características ficcionais. O relato por meio da escrita e a *performance* oral das rimas permitem um movimento de perpetuação do conteúdo, fazendo assim com que exista uma conexão entre o que é escrito e as memórias contadas (Souza, 2017). Na segunda música do álbum, "Uma Sociedade, Uma História", percebe-se esse movimento de perpetuação em dois pontos: o primeiro, na conversa entre Giannis e o refém antes da entrada da música instrumental, quando o protagonista diz que seus sonhos, ou seja, seus pensamentos e palavras, passarão a ter uma voz dentro do álbum; e o segundo, com o efetivo desenvolvimento da construção da história do personagem no trecho inicial da composição. Ao contar sobre sua juventude, sua iniciação como militante, seu próprio jeito de ser, o Giannis lírico se confunde com a história do Giannis histórico. Ao citar o ex-primeiro-ministro Costas Simitis, temos uma delimitação de tempo histórico na

narrativa do álbum que é compatível com a juventude do rapper, que nasceu em Atenas no ano de 1982, e teve sua adolescência e seu início de vida adulta durante o governo Simitis, entre 1996 e 2004. Com a recuperação da memória como uma forma de resgate identitário do ser alinhado ao discurso narrativo, nesse caso, com suas músicas, Atheatos mantém seus pensamentos e suas experiências vivos e atualizados em contexto com a situação atual do Giannis lírico. Sobre esse movimento de rememoração, Souza recupera as ideias do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman:

> [O] pensamento [de Didi-Huberman] põe em dúvida a consideração do passado como letra morta, desprovido de força, por estar constantemente emergindo no presente. Os rastros no arquivo de cada época passam a ser citados em momentos distintos, movimento de resistência à noção conservadora de tradição, influência e herança. (Souza, 2017, p. 111)

No mesmo momento em que a autoficção permite a preservação da memória, o gênero também abre caminhos para que temáticas que existam nessas mesmas memórias passadas sejam revisitadas e atualizadas no presente. O ato da escrita de Atheatos em *Doze Horas Restantes*, tanto por suas partes ditas fictícias, ou por suas partes ditas reais, da vivência do próprio Giannis Sakellariou, no âmbito da autoficção, é considerado por Eneida Souza (2017, p. 111) como um "pacto ambíguo entre romance e autobiografia, pelo lugar móvel ocupado pelo polo referencial das autobiografias e a autonomia referencial dos romances". Esse pacto entre o romance e a autobiografia proposto por Souza dá vida ao subgênero autoficção, que permite ao sujeito construir, relembrar e atualizar suas próprias memórias como o ator principal da narrativa ao mesmo tempo em que é o narrador da história. Ainda sobre esse ato de relembrar e atualizar as memórias construídas: "A vida passa a ser reinventada quando se submete à rememoração, entendendo serem as lembranças relatos para si próprio, por meio de uma narrativa na primeira ou terceira pessoa, tanto na autoficção quanto na biоficção" (Souza, 2017, p. 111). Neste movimento de presentificação de um passado nunca terminado, está marcada uma característica singular da faixa "Uma Sociedade, Uma História": o uso constante da terceira pessoa do próprio rapper ao se referir a Giannis, única composição do álbum a adotar este movimento narrativo. Há um esboço de afastamento da individualização do Giannis lírico, ou do próprio Atheatos, de seu relato, em uma tentativa de universalização ao relatar os fatos acontecidos ao protagonista e que

corriam paralelamente com a Grécia e que resultaram como fatores para a crise e suas consequências. Com o uso da terceira pessoa, pode-se inferir timidez ou até medo do Giannis lírico ao contar sua história em um primeiro momento, dada a situação em que se encontrava. Ao se colocar como um narrador-observador, relatando o que se passa e o que se passou na Grécia, ele possui certo controle da narrativa ao mesmo tempo que mantém dela uma distância, mesmo sendo o personagem principal de um enredo narrado, editado e montado por ele próprio, mantendo também um recolhimento em relação a seu principal interlocutor naquele momento, seu refém.

No desenrolar da narrativa de *Doze Horas Restantes*, o Giannis lírico parte para um movimento de mudança: de um narrador-observador, utilizando-se da terceira pessoa, para uma narração em primeira pessoa, tornando-se definitivamente o narrador-personagem da sua própria história. A timidez e a distância que ele mantinha em relação a seu refém foram quebradas. Ao perceber que passaria algum tempo com o prisioneiro, mais especificamente doze horas, ele passa a confiar em seu cativo, eventualmente referido como "amigo" (Atheatos, 2016, fx. 12), assim possibilitando essa mudança na formação de personagem ou narrador.

A relação entre o relato de si e a escrita, vista pelo viés da autoficção, é proposta pela ficcionalização como uma intermediária entre a realidade, do mundo relacional, e a escrita, com sua criação de territórios ficcionalizados. Com o propósito de permitir que a história seja contada e tenha elementos ditos verdadeiros misturados a elementos ficcionais, que se tornam reais como experiência, através do acompanhamento da narrativa do álbum pelo público, a autoficção e o relato de si assumem a forma do artista de contar sua própria história, o que leva ao envolvimento de outras dimensões:

> [A] transformação em realidade ficcional exige que se redefina o conceito de real e de acontecimento, de autobiografia como expressão de verdade e de sinceridade. Em detrimento da razão naturalista atribuída à vida e à realidade, o relato autobiográfico comporta, inevitavelmente, sua parte de ficção, o que não permite distanciá-lo totalmente da autoficção. (Souza, 2017, p. 112)

Um ponto relevante ao pensar sobre a mistura entre o real e o ficcional na composição dos temas de *Doze Horas Restantes* é a forma como Atheatos designa não apenas

um cidadão grego em uma situação de desespero por tudo que ocorre naquele período, mas sim um personagem que comete um crime sob a prerrogativa da necessidade de sobrevivência a um momento histórico já atribulado. A escolha criativa do rapper de se colocar como um assaltante já é assumida na primeira faixa do álbum, fazendo com que o ouvinte-leitor fique a par da experiência e próximo à perspectiva do narrador dos fatos. É lançado ao público o desafio de imaginar e considerar sobre a veracidade histórica dos fatos narrados: tudo realmente aconteceu na vida de Giannis Sakellariou? O rapper, de voz tão convincente, cometeu algum tipo de crime semelhante em sua vida? Ouvintes-leitores de *Doze Horas Restantes* são incitados a procurar referências externas ao álbum, que possam apresentar correspondências históricas ao que está sendo narrado, em uma busca por símbolos ou elementos de imediato reconhecimento.

A composição geral de Atheatos da cena trágica do assalto seguido do sequestro, com Giannis como elemento e agente central, faz lembrar os postulados de outro célebre pesquisador da autoficção, Vincent Colonna. Em seu texto "A Tipologia da Autoficção", ele menciona quatro tipos de práticas do gênero: a autoficção fantástica, com a transfiguração da existência e da identidade do autor; a autoficção biográfica, que baseia a história através da verossimilhança dos eventos ficcionais a dados reais da vida de seu autor; a autoficção especular, baseada em um reflexo do autor como em uma metáfora de jogo de espelhos; e a autoficção intrusiva (autoral), caracterizada pela presença do escritor através de um avatar à margem da intriga, como um recitante (Colonna, 2014, p. 39-66). Se é possível argumentar que *Doze Horas Restantes* apresenta elementos das quatro práticas autoficcionais elencadas por Colonna (o que atesta pela riqueza de repertório de Atheatos como compositor), o enfoque aqui está na primeira, a autoficção fantástica. Explica-se: não há registros biográficos ou dados históricos que apontem que Giannis Sakellariou (o Giannis histórico) tenha estado envolvido em qualquer atividade conforme a um assalto a banco ou à captura de reféns.

Ou seja, o que Atheatos cria é uma imagem projetada de ações que simbolicamente representam o estado de espírito de seu protagonista, amplificando a dramaticidade de sua situação com um alargamento de uma mitologia pessoal. Aproximando-se de Colonna (2014, p. 42): "o leitor experimenta com o escritor um 'devir-ficcional', um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu". Giannis é então apresentado como um anti-herói, que trata de brincar com a percepção do público tanto em

relação a si como protagonista, quanto de Atheatos como artista — ou de Giannis Sakellariou como sujeito social. Ao realizar este tipo de *performance*, o rapper "transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor" (Colonna, 2014, p. 39). Em outras palavras, se Giannis é uma versão projetada de seu próprio criador, ele pode também ser a expansão do Eu do ouvinte-leitor, que se reconhece no protagonista moldado a ser reconhecível e relacionável a seus conterrâneos na potencialidade de suas ações e nas consequências de seus atos.

Voltando ao texto presente no disco, é possível flagrar, em conversa com o seu refém, que Giannis estabelece sua opinião sobre os verdadeiros culpados por sua situação: "Tudo acontece com um propósito, certo? / A mesma conversa de sempre / daqueles que não conhecem seu problema / Sabe o que eu não ouço de ninguém? / Porque eu cheguei onde estou / Sim, eu sei o porquê / A Merkel, as políticas, os banqueiros / E eu? Você? nós? nada" (Atheatos, 2016, fx. 05). Giannis se abre com o refém e deixa claro o seu desespero e sua descrença com toda a tragédia grega, com a situação vivida tanto por ele quanto pela sociedade como um todo naquele período. Giannis junta a sua trajetória individual com uma evidente conexão entre o mundo ficcionalizado presente no texto e o mundo real, permitindo que o ouvinte-leitor possua referências do mundo e "provas reais" (Souza, 2017, p. 113) da história contada, o que adiciona na experiência estética do público de Atheatos e no alcance de sua mensagem.

O gênero autoficção propõe a reflexão, junto a um desafio, sobre o que pode ser encarado como real ou não, com enfoque na possibilidade de experiências vividas pelo sujeito que as narra como criador e agente dessas vivências. Para Souza (2017, p. 113), "os textos autoficcionais provocam tal associação, ao se referir a nomes e datas que, coincidentes ou não com a experiência dos autores, despertam a curiosidade e a busca de provas reais". A autora ainda pontua que

> ficcionalizar não se restringe à criação de mentiras ou distorções do real, mas em formalizar, em ficcionalizar a narrativa de sua própria vida. O gesto narrativo, a organização dos acontecimentos pela ação enunciativa,

> concorrem para a definição mais ampla do ficcional, uma vez que toda escrita exige a prerrogativa da *mise-en scène* textual. (Souza, 2017, p. 113)

Tendo referentes factuais ou não, as ações que o Giannis lírico executa, escritas por Atheatos, são uma forma de validar sua narrativa e suas experiências vividas em forma de música, presentificadas para o público no momento de sua audição. O *mise-en scène* citado por Eneida Souza, quando comparado ao álbum *Doze Horas Restantes*, faz ressaltar como as doze faixas musicais produzidas estão dispostas em sua organização sequencial no disco. Do "Prólogo" ao "Epílogo", passando pelo esquete "Delírio", a disposição que Atheatos propõe é sua forma de comunicar como seus pensamentos e suas memórias estão organizados e escritos, e posteriormente gravados, sejam eles historicamente reais, ou com a mistura entre o real e o fictício. Ou ainda na diversificação dos assuntos abordados, como acontece na música "Rodriguez", em que Giannis fala sobre amores e relacionamentos, ou em "Jogo de Cartas", com a conversa sobre apostas, de forma tanto metafórica quanto literal.

Com a entrada da narrativa em primeira pessoa aparece um Giannis lírico como narrador de si, junto ao acesso a outro tipo de registro de seu fluxo de consciência. Não estão presentes apenas as vituperações sobre a Grécia, mas também memórias de sua vida pessoal, crescendo e vivendo em Atenas. Aqui a ficção não é inserida como uma forma de desconsiderar os relatos contados por Giannis lírico que possam ser reais, mas sim como auxílio tanto com o poder de preencher possíveis lacunas na história oficial quanto de imaginar eventos que expandem e amplificam o impacto de um momento de ebulição em suas escalas macro e microssociais.

A autoficção, ainda como um gênero artístico que permite a reflexão e a validação de memórias e experiências do autor/personagem, possui também uma característica central que se aplica a *Doze Horas Restantes*: "A vida passa a ser reinventada quando se submete à rememoração, entendendo serem as lembranças relatos para si próprio, por meio de uma narrativa na primeira ou terceira pessoa" (Souza, 2017, p. 112). Ao narrar sua própria história, Giannis lírico utiliza-se dos artifícios de mudança de narrador e ponto de vista. Ao adotar o uso da terceira pessoa ou se tornando um narrador observador em diferentes pontos do álbum, percebe-se um movimento de Giannis de dar destaque a sua percepção sensorial da

Grécia naquele momento, mas trazendo uma retrospectiva da história contemporânea do país de maneira mais ampla. Há aqui um ato intencionado de rememoração coletiva.

Um caso exemplar da relação entre o protagonista e a universalidade proposta pela experiência do disco é a faixa "Uma Boa Crítica", sexta canção do disco. Os primeiros versos, em que o autor se reconhece como "raro" por seu nome Giannis, é um indicativo de sátira social: Giannis (ou em sua transliteração alternativa, Yiannis) é um nome comum na Grécia — o equivalente a João, em língua portuguesa; o segundo nome masculino mais popular no país helênico segundo o site BabyNames.com. Há aqui mais um jogo entre individualidade e coletividade. Segue abaixo um trecho da canção, que funciona como um palco para Giannis poder executar o seu solilóquio em rimas:

> Meu nome é Giannis / Eu sei que é raro, não é? / Mas eu tenho (em mim) uma habilidade única / Eu faço tudo e por um preço bom / Literalmente por um pedaço de pão / Eu canto, eu danço em cima de um banco, tapete ou no chão / Estou em casa sem fazer nada já tem um tempão / Eu aprendo rápido o que quer que me peçam / E se a produção exigir algo eu só paro à noite / Se a imagem não bate deixe para os especialistas apagarem cada falha / Me torno engraçado sem hesitação / Me dê um fone de ouvido e me diga o que fazer / Eu faço tudo, não tenho medo / Minha vergonha morreu de fome há muito tempo (Atheatos, 2016, fx. 06)

Na construção do álbum *Doze Horas Restantes*, Atheatos propõe que cada música ali escrita, rimada e cantada traga uma maneira de representação de uma diferente temática vivida pela sociedade grega, de maneira ampla, ou por uma temática pessoal de seu protagonista, o que ainda assim não exclui a possibilidade que aquela temática tenha sido vivida por alguma outra pessoa. Pelo contrário, a obra aproxima a possibilidade de relação intersubjetiva entre personagem e ouvinte-leitor. É do ofício da ficção que a mistura entre a biografia e o mundo ficcional trabalhem como forma de atualização de histórias. Histórias que poderiam ser esquecidas ou deixadas ao ostracismo são revividas, relembradas e atualizadas. Em *Doze Horas Restantes*, acompanhamos a jornada do Giannis lírico na batalha por sua própria sobrevivência: sua sobrevivência física ao assaltar o banco e fazer o que seja preciso para seguir em frente em um ambiente hostil e violento, no qual ele se insere como vítima e agressor; e também a sobrevivência de suas memórias e pensamentos, com o poder que lhe

é dado pelo hip hop como gênero musical com poder de comunicação e penetração de agência social.

Hic harum facere ut dolorum voluptas est itaque galisum ea neque aliquam et dolor totam et dolores placeat sit dolorum nihil. Qui odit nihil vel galisum similique et libero ullam id autem consequuntur quo quae debitis? Ex velit enim vel dolorem voluptas est dolor praesentium. Et maxime odit qui dolore quidem quo magnam numquam. Sit distinctio esse aut dicta amet id libero voluptatum! Id molestias minus sed repellat voluptatem vel reprehenderit nesciunt qui autem molestiae. Sed rerum labore et itaque adipisci et mollitia architecto ut eveniet fugiat quo consequatur laborum rem velit aliquid est voluptatibus nisi.

> Nam laudantium esse aut voluptas sunt ad omnis consequatur nam impedit totam. Qui facilis autem qui quia itaque quo officia minus et quasi omnis est mollitia culpa est magnam perspiciatis. Aut autem earum ea nihil tenetur est nulla debitis. Aut molestias nemo rem earum nihil et illo veniam aut similique quam et nisi corporis ea debitis porro a accusantium ullam. Aut molestiae similique reprehenderit unde qui dolorem ipsa aut iure enim ea amet corporis aut soluta dolores id quas saepe. Eos maiores dolores vel necessitatibus quae et nulla nemo et assumenda quisquam qui sunt commodi ab nobis optio. Aut minus quasi est excepturi quia est maiores facere aut deserunt aliquam sed accusamus impedit ut ipsa quae aut voluptas sint?

Referências

ATHEATOS. **12 ores akoma.** Atenas: 5th Season Records, 2016. 41’45’’. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PFeyHkt0DA8&list=PLBKhMwU6ZlVdwyROSQVkpcfsscIrfUz3K. Acesso em 01 set. 2025. Também disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/6BlkM1EkOuHN40FJLgihaK?si=sffX-xoaRASUcKWdEX5IAg. Acesso em 01 set. 2025.

BABYNAMES. Top Baby Names in Greece. *In*: **BabyNames.com**. Disponível em: https://babynames.com/top-baby-names-in-greece. Acesso em 01 set. 2025.

BANCO MUNDIAL. World Development Indicators Database. Total GDP 2006-2021 - Grécia. World Bank. Disponível em: https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.CD?end=2021&locations=GR&start=2006 . Acesso em 21 nov. 2023.

COLONNA, Vincent. Tipologia da Autoficção. *In:* NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a Autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils***.* Paris: Grasset, 1977.

ELEZI, Gentian; TOSKA, Elona. Rapping into Power: The Use of Hip Hop in Albanian Politics. *In*: MISZCZYNSKI, Milosz; HELBIG, Adriana (ed.). **Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change**. Bloomington: Indiana University Press, 2017. cap. 1, p. 11-27.

FAINLIGHT, Ruth; LITTMAN, Robert J. **The Theban Plays: Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone**. 1. ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009. 284 p. v. 1.

GREIF, Mark. Radiohead, or the Philosophy of Pop. *In*: FORBES, Brandon W.; REISCH, George A. (ed.). **Radiohead and Philosophy:** Fitter Happier More Deductive. Chicago: Open Court, 2009. v. 38, cap. 2, p. 22-29.

HESS, Franklin L. From American Form to Greek Performance: The Global Hip-Hop Poetics of the Imiskoumbria. *In*: TERKOURAFI, Marina (org.). **Languages of Global Hip Hop**. 1. ed. New York: Continuum, 2010. cap. 7, p. 162-193.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. Peça em Cinco Atos. *In:* NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaios sobre a Autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LETTS, Marianne Tatom. **Radiohead and the resistant concept album**. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

MARANGUDAKIS, Manussos. **The Greek Crisis and Its Cultural Origins: A Study in the Theory of Multiple Modernities**. 1. ed. [*S. l.*]: Palgrave MacMillan, 2019.

MUSIĆ, Goran; VUKČEVIĆ, Predrag. Diesel Power: Serbian Hip Hop from the Pleasure of the Privileged to Mass Youth Culture. *In*: MISZCZYNSKI, Milosz; HELBIG, Adriana (orgs.). **Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change.** Bloomington: Indiana University Press, 2017. cap. 5, p. 85-108.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. O Rap na Grécia: Mensagens da Canção em Tempos de Crise. *In*: *REEL:* **Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ed. 11, 28 dez. 2012. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/4345. Acesso em 2 nov. 2023.

NIKIFOROS, M.; PAPADIMITRIOU, D. B.; ZEZZA, G. The Greek public debt problem. *In*: **Nova Economia**, v. 25, n. Esp, 2016. Disponível em: https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaeconomia/article/view/3552. Acesso em 21 nov. 2022.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. *In*: _____ (org.). **Ensaios sobre a Autoficção**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PENNYCOOK, Alastair; MITCHELL, Tony. Hip Hop as Dusty Foot Philosophy: Engaging Locality. *In:* ALIM, H. Samy; IBRAHIM, Awad; PENNYCOOK, Alastair (orgs.). **Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language**. Nova York e Londres: Routledge, 2009.

SOUZA, Eneida Maria. Autoficção e sobrevivência. *In*: **La Palabra**. Número especial: Autoficción y escrituras del yo, 2017, n. 30, ed. 30, p. 107-114, 1 jul. 2017. DOI https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6334. Disponível em: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/6334. Acesso em 4 out. 2023.

WILLIAMS, Angela. 'We Ain't Terrorists but We Droppin' Bombs': Language Use and Localization in Egyptian Hip Hop. *In*: TERKOURAFI, Marina (ed.). **The languages of hip hop.** Bloomington: Indiana University Press, 2010. cap. 3, p. 67-95.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Entre a cidade e o instante: transitividade e indeterminação na canção *João Ninguém*, de Noel Rosa e nos poemas *Mapa* e *Motivo*, de Murilo Mendes e Cecília Meireles

Fernando Viotti[1]

Marcos Vinicius Alves dos Santos[2]

Resumo: O presente ensaio analisa como a transitividade urbana e a indeterminação subjetiva se manifestam na canção *João Ninguém*, de Noel Rosa, e nos poemas *Mapa*, de Murilo Mendes, e *Motivo*, de Cecília Meireles. A partir de um diálogo entre a canção popular urbana e a lírica moderna brasileira, observam-se elementos como a fragmentação do eu, a oscilação entre presença e ausência e a linguagem marcada pela fluidez e instabilidade. Tais obras constroem sujeitos poéticos que resistem às normas sociais e revelam, em sua tessitura, modos líricos de deslocamento e estranhamento diante da modernidade.

Palavras-chave: sujeito poético; modernidade; indeterminação; cidade; transitoriedade.

Abstract: *This essay analyzes how urban transitivity and subjective indeterminacy manifest in the song João Ninguém by Noel Rosa and in the poems Mapa by Murilo Mendes and Motivo by Cecília Meireles. Through a dialogue between Brazilian urban popular song and modern lyric poetry, elements such as the fragmentation of the self, the oscillation between presence and absence, and a language marked by fluidity and instability are observed. These works construct poetic subjects who resist social norms and reveal, in their textual fabric, lyrical modes of displacement and estrangement in the face of modernity.*

Keywords: *modernity; indeterminacy; city; transitoriness.*

1. Introdução

A canção popular brasileira, ao longo do século XX, consolidou-se como um dos principais espaços de expressão poética da cultura do país. Nesse cenário, a obra de Noel Rosa destaca-se não apenas pela inventividade melódica e pelo humor refinado, mas, sobretudo, pela densidade lírica que articula com notável precisão os dilemas da vida urbana, a constituição do sujeito moderno e a tensão constante entre o erudito e o popular. Embora muitas vezes relegada a um campo marginal no interior dos estudos literários, a canção — e,

[1] Professor do Departamento de teoria literária e literatura comparada da FFLCH-USP. Doutor em teoria literária pela UFMG.
[2] Graduando em Letras pela Universidade de São Paulo.

em especial, a de Noel Rosa — exige ser lida como poesia, especialmente quando se observa a complexidade temática e formal de composições como *João Ninguém* (1935).

Este ensaio propõe uma leitura comparada da canção *João Ninguém*, de Noel Rosa, com dois poemas modernistas de grande relevância: *Mapa* (1947), de Murilo Mendes, e *Motivo* (1939), de Cecília Meireles. Ao colocar em diálogo essas três obras, buscamos explorar os modos como o sujeito lírico é construído a partir de experiências de deslocamento, marginalidade, fluidez e apagamento, em contextos marcados pela urbanização, pela modernidade e pelas transformações sociais e subjetivas do período.

A hipótese central do trabalho é a de que há, nas três composições, um traço comum de indeterminação que se manifesta tanto na forma quanto no conteúdo: sujeitos que não se fixam, que não se definem por fronteiras estáveis, que transitam entre espaços (urbanos, interiores, sociais, simbólicos) e que vivem em constante negociação com o mundo e consigo mesmos. Trata-se de uma indeterminação que, em vez de representar fragilidade, afirma-se como potência criadora — característica marcante da sensibilidade modernista e, mais amplamente, da modernidade.

Para sustentar essa leitura, partiremos da análise atenta das três obras, mobilizando categorias teóricas como a dialética entre ordem e desordem (Candido, 2010), a tensão entre cultura popular e erudita (Wisnik, 2004), a musicalidade e dicção da canção (Tatit, 2002) e a ideia de transitividade do sujeito moderno. A canção de Noel Rosa será lida como espaço de condensação dessas forças, ao lado da poesia de Murilo Mendes e Cecília Meireles, em que o eu lírico aparece fragmentado, movente, inclassificável.

Ao final, pretendemos demonstrar que essas obras, ainda que de naturezas e suportes distintos, partilham uma mesma sensibilidade: a de um eu poético que canta a desordem do mundo moderno, ora com ironia, ora com lirismo, ora com espanto, mas sempre com uma consciência aguda de sua transitoriedade no tempo e no espaço.

2. A indeterminação como forma de existência em *João Ninguém*

João Ninguém (1935)

João Ninguém
Que não é velho nem moço
Come bastante no almoço

Pra se esquecer do jantar
Num vão de escada
Fez a sua moradia
Sem pensar na gritaria
Que vem do primeiro andar

João Ninguém
Não trabalha um só minuto
Mas joga sem ter vintém
E vive a fumar charuto
Esse João nunca se expôs ao perigo
Nunca teve um inimigo
Nunca teve opinião

João Ninguém
Não tem ideal na vida
Além de casa e comida
Tem seus amores também
E muita gente que ostenta luxo e vaidade
Não goza a felicidade
Que goza João Ninguém!

João Ninguém não trabalha um só minuto
Mas joga sem ter vintém
E vive a fumar charuto
Esse João nunca se expôs ao perigo
Nunca teve um inimigo
Nunca teve opinião

Na canção *João Ninguém*, composta por Noel Rosa em 1935, encontramos uma representação emblemática do sujeito urbano moderno em sua forma mais fluida e ambígua. A começar pelo próprio nome do personagem — João Ninguém —, já se evidencia um processo de apagamento da identidade que se revela ao longo de toda a letra. "João" é, por excelência, um nome comum, genérico, e sua justaposição ao substantivo "Ninguém" reforça a ideia de um ser anônimo, sem individualidade definida, que escapa a qualquer tentativa de categorização estável. A indeterminação, aqui, não é um traço acidental, mas estrutural: João não é velho nem moço; não tem opinião; não possui ideais além da sobrevivência imediata. Seu modo de estar no mundo é o do limiar, o do entre-lugar, o da margem.

Essa condição ambígua e transitória do sujeito é explorada por Noel Rosa com sutileza poética e crítica social. João mora num "vão de escada" — espaço intersticial por

excelência, que não é nem casa nem rua, mas um entre-espaço — e se alimenta de forma irregular, comendo bastante no almoço "pra se esquecer do jantar". Essa lógica da descontinuidade, da oscilação entre fartura e escassez, gozo e privação, estrutura não apenas o cotidiano do personagem, mas a própria forma da canção. Segundo Luiz Tatit (2002), Noel Rosa foi um dos primeiros compositores a perceber e explorar a profundidade narrativa e lírica da canção popular, tratando-a como forma expressiva plena, capaz de captar as nuances da vida urbana em transformação. Em João Ninguém, essa percepção se traduz numa musicalidade que acompanha a fluidez da identidade da personagem: as rimas, os encadeamentos sintáticos e a melodia sugerem um sujeito que se esquiva de toda fixidez, que vive de improviso, recorrendo ao conhecido “jeitinho” brasileiro, de astúcia.

Essa figura está em consonância com o "malandro" descrito por Antônio Cândido em "Dialética da Malandragem" (2010), personagem que vive à margem da ordem social instituída, mas que a conhece bem o suficiente para manipular suas brechas. João Ninguém é uma espécie de malandro despotencializado: não tem a malícia caricata, mas também não se submete plenamente ao trabalho, à ordem ou ao progresso. Sua resistência está na recusa da definição. Como observa José Miguel Wisnik (2004), a tensão entre o erudito e o popular é central na cultura brasileira em geral e na canção popular em particular, e Noel Rosa, ao trazer para o centro da canção figuras como João, eleva a experiência urbana marginalizada a objeto poético legítimo. A canção, nesse sentido, participa daquilo que Wisnik chama de "transgressão simbólica" — um gesto de afirmação do popular como espaço de invenção estética.

A ausência de opinião de João, sua recusa a se engajar politicamente ou a adotar qualquer forma de idealismo, pode ser lida tanto como apatia quanto como estratégia de sobrevivência. No Brasil dos anos 30, onde se vivia sob forte repressão política e moral, não ter opinião era também uma forma de autopreservação. A indeterminação do personagem, portanto, não é apenas ontológica, mas histórica e social. João é um tipo que emerge da precariedade da modernização brasileira, e sua "felicidade" — irônica, quase melancólica — é a do sujeito que, mesmo na falta, encontra modos de seguir.

Com isso, Noel Rosa cria uma figura lírica que, à sua maneira, antecipa muitas das inquietações da poesia modernista de sua época: a fluidez do eu, o trânsito entre ordens, a recusa da centralidade. *João Ninguém* é, pois, mais que uma canção sobre um sujeito invisível:

é uma poética da indeterminação, que aparece aprofundada, sob outras formas, nos poemas de Murilo Mendes de Cecília Meireles abordados adiante.

2.1 Do anonimato urbano à vertigem metafísica

Ao observarmos a construção do sujeito em *João Ninguém*, percebemos que sua indeterminação não se limita a uma ausência de identidade, mas é constituída pela própria precariedade do espaço urbano que o cerca. Esse sujeito marginal, moldado pela ironia e pela recusa da ordem, nos leva a um outro tipo de deslocamento lírico em Murilo Mendes. Ainda que o espaço de atuação e o tom sejam distintos, há um fio que conecta ambos os sujeitos: a fragmentação como experiência central da modernidade. A passagem de Noel Rosa para Murilo Mendes, portanto, não representa uma ruptura, mas uma ampliação do campo simbólico da indeterminação: saímos da rua, do samba e da malandragem para adentrar uma paisagem existencial marcada por angústias ontológicas e transcendentais. É nesse ponto de transição que a sensibilidade modernista se mostra plural, capaz de representar a crise do eu sob diferentes formas e registros.

A ligação entre a figura lírica de João Ninguém e o sujeito poético de *Mapa*, de Murilo Mendes, permite observar como a indeterminação se transforma ao migrar do plano social e urbano para o plano metafísico e existencial. Como destaca Ulisses Infante (2004), a poesia de Murilo Mendes, ainda que marcada por abstrações e visões transcendentais, mantém um diálogo direto com a cidade moderna e suas tensões, operando por uma musicalidade fragmentária que se aproxima da canção popular como forma rítmica e descontínua de pensamento. Essa aproximação se justifica também pelo que Alfredo Bosi (1988) identifica como uma “modernidade melancólica” presente em autores que recusam a objetividade do discurso racional em favor da experiência descentrada do eu. Em *Mapa*, essa recusa não se dá por oposição direta, mas pela sobreposição de planos, tempos e espaços que compõem uma geografia poética da crise do sujeito.

Davi Arrigucci Jr. estabelece uma conexão significativa entre a poesia de Murilo Mendes e o universo do samba carioca, especialmente com a estética de Noel Rosa. Ele observa que, em determinados momentos, Murilo Mendes evoca o "universo afim do samba carioca", adotando um "lirismo irônico-claudicante à maneira de Noel Rosa".

Essa observação destaca como Murilo Mendes incorpora elementos da cultura popular urbana em sua poesia, utilizando uma linguagem que mescla o coloquial com o elevado, o sério com o irônico. Essa abordagem aproxima sua obra da musicalidade e da crítica social presentes nas composições de Noel Rosa. Essa ligação entre Murilo Mendes e Noel Rosa ressalta a maneira como ambos os autores exploram a modernidade e a vida urbana em suas obras, utilizando a linguagem popular e a musicalidade como ferramentas de expressão e crítica.

2.2 Desorientação, transcendência e movimento em *Mapa*

Mapa (1947)

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando sou um fluído,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregaram numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem
nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamento,
não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.
Andarei no ar.
Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,

na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.
Tudo transparecerá:
vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres
vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.
Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens "práticos". ..
Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,
os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito.
viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.

Na leitura crítica do poema *Mapa*, algumas contribuições teóricas recentes permitem aprofundar a discussão sobre o modo como a subjetividade é tensionada no texto de Murilo Mendes. Ulisses Infante (2004), por exemplo, propõe que a poesia de Murilo Mendes opera com uma musicalidade descontínua, próxima da canção urbana moderna. Em *Mapa*, essa estrutura rítmica fragmentária traduz o descompasso do sujeito com o mundo e reforça a errância da voz lírica, que se desloca por entre coordenadas simbólicas conflitantes. Já Davi Arrigucci Jr. (2000) interpreta o poema como exemplo do que chama de “arquitetura da memória”, em que o eu poético cartografa a si mesmo de forma instável, oscilando entre espiritualidade e desorientação urbana. Para Arrigucci, há no lirismo de Murilo Mendes uma tonalidade “irônica-claudicante”, que se aproxima da estética de Noel Rosa e torna possível pensar uma convergência entre a modernidade popular e a transcendência simbólica. Alfredo Bosi (1988), por sua vez, insere o autor no campo de uma “modernidade melancólica”, onde a fragmentação formal espelha a dissolução do sujeito diante da crise da racionalidade. Leodegário A. de Azevedo Filho (1970) contribui para essa leitura ao destacar a interiorização

da crise do eu na poesia moderna, e Camila Cargnelutti (2016) complementa o quadro ao pensar a presença oscilante do sujeito lírico como índice de uma poética da ausência — movimento que em *Mapa* se evidencia pela incapacidade de fixação espacial, emocional ou conceitual.

Se em *João Ninguém* o sujeito lírico é construído como um anônimo urbano, marginal e astuto, em *Mapa* (1947), de Murilo Mendes, a figura do eu lírico assume contornos existenciais mais profundos e cósmicos, ainda que igualmente marcados pela indeterminação e pelo deslocamento. Desde o primeiro verso — "Me colaram no tempo" — o poema já anuncia a ausência de escolha e a sensação de aprisionamento do sujeito em uma temporalidade que lhe é imposta. A imagem inicial evoca um sujeito lançado à existência, que se reconhece colado ao tempo, como um ser desconjuntado, sem centro estável. A seguir, os limites geográficos e simbólicos que o cercam — sentidos, medo, religião e educação — delineiam um mapa de forças em tensão, indicando o cerco vivido pelo eu lírico.

A geografia simbólica construída por Murilo Mendes remete a uma tentativa de autodefinição que falha desde o início, pois é feita a partir de coordenadas contraditórias e dissonantes: o norte pelos sentidos (impulsos), o sul pelo medo (limites), o leste pelo apóstolo (fé) e o oeste pela educação (razão). O sujeito é, assim, fragmentado e desorientado, incapaz de articular essas esferas de forma coerente. Tal como João Ninguém, também este sujeito poético é constituído por contradições e limites instáveis. Contudo, enquanto Noel Rosa mantém sua personagem no espaço cotidiano da precariedade urbana, Murilo Mendes projeta seu eu lírico para uma experiência metafísica e visionária, em que o corpo, o tempo, a memória e o espaço entram em colapso.

O trânsito do sujeito por tempos e lugares distintos — da infância no colégio à projeção do futuro, das arenas espanholas às fazendas do interior — revela sua fluidez radical, sua recusa a uma linearidade identitária. Atravessado por memórias, visões e alucinações, o sujeito de *Mapa* desloca-se não apenas no espaço físico, mas entre planos existenciais e estados de consciência. Essa oscilação remete à ideia de uma subjetividade moderna em constante metamorfose — a espontaneidade como traço da cultura brasileira, em contraposição à rigidez das instituições formais (Holanda, 1926).

Tal como o João de Noel Rosa, o sujeito do poema de Murilo Mendes também habita o entre-lugar: ele é o que se move, o que não se fixa, o que dança entre o delírio e a

lucidez. Sua desorientação, no entanto, não é apenas produto de um contexto histórico-social, mas também de um estado interior de busca e tensão espiritual. A recusa às "técnicas", a descrença nas verdades fixas, o desejo de estar "presente a todos os atos da vida" e a impossibilidade de fazê-lo revelam a aspiração de transcendência frustrada por uma realidade fragmentária. Em João Ninguém, essa impossibilidade se traduz em ironia e estratégia de sobrevivência; em *Mapa*, ela se expressa como angústia existencial.

Ambos os sujeitos são atravessados por um mundo em transformação. Se João se adapta a ele por meio da apatia e do improviso, o eu lírico de Murilo Mendes o experimenta como caos, vertigem e revelação. A morte, nesse contexto, aparece não como fim, mas como promessa de sentido: "a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas". A poética do poema, portanto, não está ancorada em uma verdade a ser alcançada, mas na vivência intensa do deslocamento — como se a própria errância fosse um modo de estar no mundo. E é nesse ponto que *Mapa* se aproxima de *João Ninguém*: ambos recusam a estabilidade, ainda que por caminhos distintos. Em vez de unidade, oferecem multiplicidade; em vez de certezas, um movimento contínuo, uma cartografia do instante e da crise.

Assim, *Mapa* complementa e amplia a poética da indeterminação presente em Noel Rosa, deslocando o foco da marginalidade urbana para a vertigem metafísica. No entanto, ambos se inscrevem na tradição modernista de problematização do sujeito — esse sujeito que, entre ruínas e lampejos, tenta ainda se comunicar com o outro e encontrar, pela linguagem, seu lugar no mundo.

3. Da vertigem à leveza – a transitoriedade como poética

Ao deixarmos o eu lírico em constante desdobramento de *Mapa*, imerso em múltiplos tempos, espaços e estados de consciência, e nos aproximarmos da voz serena de Cecília Meireles em *Motivo*, percebemos uma mudança significativa de tom, mas não de eixo temático. A angústia metafísica dá lugar à contemplação lírica; a errância desesperada, à aceitação da efemeridade. Contudo, permanece o mesmo movimento: o sujeito que se desfaz das certezas, que abandona a rigidez da forma e da identidade, e encontra na instabilidade uma espécie de morada poética. Cecília opera uma depuração dessa instabilidade: o que em Murilo é caos, nela é silêncio. O que nele é excesso, nela é síntese. Tentamos assim, através

do percurso sinuoso do ensaio explorar como a noção de sujeito indeterminado é gradualmente conduzida a uma noção cada vez mais "refinada", não no sentido de sofisticação verbal e poética (já presente em Murilo Mendes e Noel Rosa), mas num enfrentamento mais apaziguado da indeterminação — em vez da forma mais concreta e social em Noel Rosa ou a vertigem simbólica de Murilo Mendes, uma leveza filosófica no poema de Cecília Meireles.

3.1 O instante, a canção e o apagamento em *Motivo*

Motivo (1939)

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.

Na leitura crítica do poema *Motivo*, de Cecília Meireles, é possível articular a análise proposta com uma série de contribuições acadêmicas que destacam os eixos da ausência, do tempo e da subjetividade evanescente. Camila Cargnelutti (2016) desenvolve uma reflexão sobre a ausência como força motriz do verso de Cecília Meireles, salientando como o poema inscreve, mesmo em sua aparente leveza, um sujeito lírico que tensiona o desejo de permanência diante da natureza transitória da experiência. Nelly Novaes Coelho (1964), por sua vez, observa que a lírica de Cecília é marcada pelo sentimento do tempo enquanto "eterno instante", o que confere à imagem poética uma fluidez que escapa à fixação

objetiva. Já Alfredo Bosi (2003) reconhece na poética de Meireles uma fenomenologia da ausência e do deslocamento do eu, sugerindo que a figura do sujeito em *Motivo* não se ancora em oposições simples (como presença/ausência ou liberdade/condição), mas se constrói a partir de uma consciência lírica que aceita sua transitoriedade como gesto poético. Paola Resende (2021) aprofunda essa perspectiva ao discutir o embate temporal na obra de Meireles, enfatizando a tensão entre memória e efemeridade. Paraguassu Rocha (2009), por sua vez, sugere que a poética de Meireles articula múltiplas camadas de tempo e linguagem, explorando o vazio e a interioridade como campos simbólicos. Essas contribuições iluminam o modo como o poema articula a liberdade estética e a indeterminação subjetiva em um mesmo gesto de autodeclaração poética.

Se em *João Ninguém* e *Mapa* predominam as imagens da cidade e da errância geográfica ou existencial, no poema *Motivo* (1939), de Cecília Meireles, o sujeito poético é atravessado por outra forma de indeterminação: a do instante. Trata-se de um eu lírico que não reivindica identidade, posição social ou transcendência metafísica, mas apenas a legitimidade de sua voz poética. A primeira estrofe já marca essa postura: "Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa". Aqui, a ideia de completude não nasce de uma totalidade estável, mas da aceitação do efêmero como realidade plena. O sujeito que canta não é alegre nem triste — "sou poeta" —, e, ao afirmar essa identidade, inscreve-se em um lugar que transcende as categorias sentimentais tradicionais. A poesia é, portanto, o meio pelo qual esse eu flui e se afirma.

A recusa da fixidez aparece em cada estrofe. O eu lírico é irmão "das coisas fugidias", atravessa "noites e dias no vento", não sabe se "edifica ou desmorona", se "fica ou passa". Esse jogo de oposições (alegre/triste, edificar/desmoronar, ficar/passar) não aponta para um dilema a ser resolvido, mas para a própria condição do sujeito moderno, que se sabe transitório. Como no caso de João Ninguém e do eu lírico de *Mapa*, há aqui uma recusa da identidade única e estável. Contudo, enquanto Noel Rosa propõe essa recusa como ironia social, e Murilo Mendes como angústia cósmica, Cecília Meireles a transforma em aceitação lírica da impermanência.

A linguagem do poema reforça essa fluidez. Há uma musicalidade suave, pausada, que remete à ideia de canção e à leveza das coisas fugazes. A imagem do vento atravessando o eu lírico remete não apenas ao tempo que passa, mas também ao modo como esse sujeito

se deixa atravessar pelas experiências, sem se apegar a elas. A transitoriedade é, aqui, potência poética. E é nesse ponto que a voz de Cecília se aproxima de Noel Rosa: ambos fazem da canção — enquanto forma breve, rítmica, melódica — um espaço de afirmação de um eu que não se fixa, mas que se expressa plenamente no instante em que canta.

Na estrofe final, a indeterminação do sujeito atinge o ápice: "Sei que canto. E a canção é tudo". O verso é ao mesmo tempo uma afirmação e um limite e o eu lírico define a partir da única potência que reconhece como inerente a si. A única certeza é o ato poético, que se realiza no presente, mas que carrega em si a consciência da finitude: "Um dia sei que estarei mudo: / – mais nada." O apagamento final – "mais nada" – não é melancólico, mas quase sereno. A morte aqui não é tragédia, mas um desfecho inevitável do fluxo poético que começou com o canto do instante. A consciência da finitude reforça a urgência do agora, do canto como única forma de presença.

Assim como em *João Ninguém* e *Mapa*, o sujeito de *Motivo* se inscreve na lógica da indeterminação, mas com um tom mais leve, contemplativo. Se Noel Rosa oferece uma crítica social irônica e Murilo Mendes mergulha na vertigem da existência, Cecília Meireles propõe uma forma de lirismo que aceita a impermanência como condição poética e existencial. A poesia é tudo, porque é instante, e o instante é o que resta quando todas as outras certezas ruem.

Essa aproximação entre os três textos revela, em última instância, uma sensibilidade modernista que não busca fixar o sujeito, mas evidenciar sua condição de fluxo e trânsito. O poeta, o cantor, o anônimo urbano e o visionário existencial compartilham o mesmo impulso: dizer-se no mundo apesar da crise, apesar da instabilidade, apesar da morte. A canção, o poema, o sopro — todos são modos de resistência e afirmação. Em tempos de colapso, cantar é tudo. Mais nada.

4. Conclusão

A leitura comparada de *João Ninguém*, *Mapa* e *Motivo* revela não apenas um conjunto de obras que compartilham traços temáticos e formais, mas, sobretudo, um campo de sensibilidade modernista que coloca em evidência a condição do sujeito como ser em trânsito. Em diferentes registros — a canção urbana, o poema visionário e o lirismo

contemplativo –, Noel Rosa, Murilo Mendes e Cecília Meireles constroem personagens líricos que recusam a estabilidade e encontram na indeterminação uma chave de leitura para a existência. Cada um à sua maneira, representa o deslocamento como forma de estar no mundo e a fluidez como condição estética e existencial.

Noel Rosa, ao criar João Ninguém, transforma a precariedade social e a invisibilidade do sujeito urbano em matéria poética. Seu personagem, que habita o vão de escada da cidade e vive entre a abundância momentânea e a falta permanente, é expressão aguda da marginalidade e da astúcia popular. A recusa do trabalho, da opinião e do ideal não se configura como alienação pura, mas como estratégia de sobrevivência, como tática de vida em meio à dureza do cotidiano. A ironia, o humor e a musicalidade são as ferramentas com que Noel opera esse gesto, afirmando a canção como espaço legítimo de poesia e crítica social.

Murilo Mendes, por sua vez, desloca a figura do sujeito para uma esfera metafísica e espiritualizada. O eu lírico de *Mapa* não habita apenas a cidade, mas o tempo, o corpo, o sonho e a linguagem. Sua trajetória é errante, e seu desespero nasce da tentativa de dar conta de todos os atos da vida, da recusa em se submeter a técnicas ou teorias. É um sujeito em expansão, mas também em fragmentação — um espírito moderno que dança no caos e vê na morte uma promessa de revelação. A poesia, aqui, se abre ao delírio e à transcendência, mas sem abandonar a crítica à razão normativa, à rigidez das instituições e ao peso da tradição.

Já Cecília Meireles, em *Motivo*, propõe uma outra via para a indeterminação: a aceitação lírica da transitoriedade. O sujeito poético canta porque existe o instante — e apenas por isso. A recusa das categorias estáveis (alegre/triste, permanecer/desaparecer) é reafirmada como gesto poético. A canção, nesse caso, não é só forma, mas conteúdo: ela é o próprio modo de existência do eu lírico. A efemeridade torna-se plenitude, e o canto, ainda que destinado ao silêncio final, é a única forma de presença possível. A morte não é tragédia, mas consequência natural daquilo que vive com intensidade e consciência da finitude.

A intersecção entre essas três obras nos permite pensar a poesia e a canção como espaços de elaboração simbólica da crise do sujeito moderno. No lugar da identidade fixa, temos o anonimato, o delírio, o instante. No lugar da ação heróica, temos o gesto mínimo, a recusa, o canto breve. A indeterminação, longe de ser uma falha ou ausência, revela-se como eixo estruturante da sensibilidade moderna. Ela não representa apenas um estado de espírito, mas uma forma de se inscrever na história, na linguagem e na cultura.

Além disso, a articulação entre os textos evidencia o quanto a canção popular — muitas vezes relegada a um segundo plano nos estudos literários — é capaz de dialogar, em pé de igualdade, com a poesia erudita. A lírica de Noel Rosa, em sua oralidade e aparente simplicidade, carrega densidade temática e elaboração estética comparáveis às dos poetas consagrados do modernismo brasileiro. Ao fazer de João Ninguém um símbolo da transitividade do eu moderno, Noel escapa da dicotomia entre o popular e o erudito, dilema que para a canção popular brasileira se revela sempre falso, propondo uma leitura do Brasil urbano marcada pela ambiguidade, pela precariedade e pela resistência poética.

Por fim, *João Ninguém*, *Mapa* e *Motivo* não oferecem soluções para a crise do sujeito, mas sim modos de habitá-la poeticamente. O anonimato urbano, o êxtase metafísico e o canto do instante são figuras que, em sua pluralidade, compõem uma cartografia do eu moderno. Nesse mapa simbólico, a poesia e a canção surgem como instrumentos de navegação em tempos incertos. O que une essas vozes é a consciência aguda da transitoriedade — e a insistência, apesar de tudo, em cantar. Cantar, portanto, como modo de resistência. Cantar como modo de existir.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In:* **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. *In:* **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

CARGNELUTTI, Camila Marchesan. **Aspectos da ausência na poesia de Cecília Meireles**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. *In:* **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHEDIAK, Almir. **Songbook – Noel Rosa**, vols. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991 e 2010.

COELHO, Frederico. **A semana sem fim**: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. O "eterno instante" na poesia de Cecília Meireles. *In:* **Janela mágica**. São Paulo: Cultrix, 1964.

FENERICK, José Adriano. "Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira". **História em Reflexão**, v. 1, n. 1, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O lado oposto e outros lados. *In:* **Revista do Brasil.** Rio de Janeiro: 1926.

INFANTE, Ulisses. "O carioca passava a vida musicando" ou o carioca Murilo Mendes e a Música Popular Urbana. **Teresa**, (4-5), p. 228-270.

MEIRELES, Cecília. Motivo. *In:* **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

MENDES, Murilo. *Mapa*. *In:* **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PASTA JR., José Antonio. **Formação supressiva.** São Paulo: USP, 2011.

PINTO, Mayra. **Noel Rosa – O Humor na Canção.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

RESENDE, Paola. **Cecília Meireles e o embate temporal em verso e prosa**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

ROCHA, Paraguassu Fátima. Reflexões sobre poesia: um diálogo entre Cecília Meireles e Paulo Leminski. **Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 2, n. 1, p. 87-100, 2009.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. *In:* **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil – vol. 1. São Paulo: Edusp, 2002.

TOTA, Antonio Pedro. "Cultura, política e modernidade em Noel Rosa". **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, 2001.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita – Ensaios e canções.** São Paulo: Publifolha, 2004.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

THE SOUND OF ANGER! Desire and destruction in the diegetic music of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*

Arthur Henrique da Cruz Moura[3]

Rosanne Bezerra de Araújo[4]

Abstract: This article traces how Tennessee Williams transforms music into a living presence that haunts, wounds, and endures beyond language, carrying tragedy's rhythm in *A Streetcar Named Desire*. Analyzing the Blue Piano, the Varsouviana, and saccharine popular songs, it shows how these recurring motifs echo memory, trauma, and desire, collapsing time into a spiral where past and present converge. The article argues that Williams employs sound as both confession and antagonist, orchestrating Blanche DuBois's unraveling and shaping the play's descent towards destruction. By analyzing how music intrudes upon or withdraws from dramatic action, it demonstrates how diegetic music enfolds the atmosphere and presses against the character's psychological limits. In doing so, Williams has integrated music as a mechanism through which the play's motifs extend beyond individual characters, shaping audience engagement and sustaining the drama's tragic impact.

Keywords: Tennessee Williams; A Streetcar Named Desire; diegetic music.

Resumo: *Este artigo traça como Tennessee Williams transfigura a música em uma presença viva, que assombra, fere e persiste para além da linguagem, conduzindo o ritmo da tragicidade em* Um Bonde Chamado Desejo*. Ao analisar o Blue Piano, a Varsoviana e as canções populares, mostra como esses temas recorrentes ecoam memória, trauma e desejo, dissolvendo o tempo em uma espiral na qual passado e presente se entrelaçam. O artigo argumenta que Williams emprega som como confidente e antagonista, orquestrando a ruína de Blanche DuBois e moldando o percurso da peça rumo à destruição. Ao examinar como a música se infiltra ou se retira da ação dramática, demonstra que a música diegética estrutura a atmosfera e pressiona os limites psicológicos dos personagens. Dessa forma, Williams integra a música como um mecanismo que permite aos temas da peça se projetarem além dos personagens, moldando o engajamento da audiência e sustentando o impacto trágico do drama.*

---

[3] É graduando em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista de Iniciação Científica entre 2020-2021 (PROPI/RE/IFRN - PIBIC-CNPq) e 2024-2025 (DLLEM/CCHLA/UFRN - PIBIC-CNPq), com planos de trabalho sobre práticas lúdicas de ensino em instituições tecnólogas e condições de comunicação na população bilíngue universitária, respectivamente. Bolsista de Extensão no Serviço de Psicologia Aplicada (SEPA/CCHLA/UFRN) entre 2022-2024. Colaborador do Grupo de Pesquisa em Linguagem e Processos Cognitivos (LEELin/DLET - DLLEM/CCHLA/UFRN - DGP/CNPq). Pesquisador com interesse nas áreas de Cognição e Psicolinguística, Psicopedagogia e Literatura Interseccional.

[4] Possui pós-doutorado sênior em Literatura Comparada na Sorbonne, França (2024). Foi professora visitante no Departamento de Literatura Comparada, University of Kent, Reino Unido (2015). Possui doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2009), com estágio de doutorado na University of Nottingham, Reino Unido (2007-2008) e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2002). Graduou-se em língua e literatura inglesa pela UFRN em 1999. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Teoria da Literatura, Linguística Aplicada e Ensino de Línguas. Atualmente é Professora Associada 4 do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas na UFRN.

Palavras-chave: *Tennessee Williams;* A Streetcar Named Desire*; música diegética.*

1. Introduction

1.1. Prelude of (desire and) destruction

This article aims to explore the presence and treatment of music as a crucial aspect of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*, using a scene-by-scene analysis to show how sound functions as a structural and interpretive key to the play. Music often operates diegetically, emerging from the world of the characters themselves, highlighting and scrutinizing their hopes and fears, and becoming an almost psychological echo of their states of mind. Nowhere is this more apparent than in Blanche DuBois, the displaced Southern belle who is scored, interrupted, and ultimately undone by the sounds that haunt her.

Diegetic music is sound or music that comes from within the story world (the diegesis) and, according to Berndt (2011), "[its] source is part of the scene's interior. [...] Hence, it can exert an influence on the plot and acting and is frequently even an inherent part of the scenic action." (p. 60). Because of this, it can be tied to the actors' actions and influence the overall mood of the performance, as it is audible to characters within the scene, whether it is someone playing a piano, a radio in the background, a character singing, or the sharp crack of a gunshot in the street. The diegetic use of music can be traced back to theater and opera traditions "as early as the 18th century, for instance in the ball music of the finale of W. A. Mozart's *Don Giovanni*, which premiered in 1787". (Berndt, 2011, p. 61).

By examining moments where the music of *A Streetcar Named Desire* intrudes upon or withdraws from dramatic action (*i.e.* rising and then fading, increasing and then resuming, starting and then dying away), this article argues that Williams employs sound as an active agent of meaning-making, with diegetic music functioning as a tool for shaping atmosphere. In particular, it externalizes Blanche's inner turmoil, heightens moments of conflict, and blur the boundary between reality and illusion, thereby reinforcing the play's central tension between the motifs of desire, destruction, and memory. To understand the power of diegetic music in Williams's dramaturgic piece, it is first necessary to consider the broader cultural and philosophical weight that music has carried across history.

1.2. Sound as being

Music permeates every aspect of life: the rustling of leaves, the blooming of flowers, and the rhythms of animals and humans alike all contribute to a world constantly shaped by sound. From the whisper of a breeze to the beating of a heart, music becomes a metaphor for existence itself. This deep connection between sound and *being* has long been recognized, and *auteur* Tennessee Williams, like many writers before and after him, draws on music not merely as a background but as a vital force, one that animates the inner lives of the characters and the very soul of the world they inhabit[5]. Music is both an in-depth reflection of our collective sorrows and passions, and of the things that stir in us disgust and delight. It descends, according to Erlmann (2010), from an age-old desire to understand the materiality of sound — What is air? What is sound itself? What is *music* made of? — with earlier reflections traced back to "[an ancient Greek] theory of musical magic in which sound was said to stem from the movement of a force that is at once spiritual and material." (Erlmann, 2010, p. 32).

The American play *A Streetcar Named Desire* (1947), set in the city of New Orleans, tells the story of Blanche DuBois, who visits her sister Stella, now married to Polish man Stanley Kowalski. Blanche is very welcome by her sister, however, she is met with extreme suspicion by Stanley, who questions her mysterious past. The peculiar reasons which guided Blanche to the Kowalski's residence are revealed gradually and smoothly, unifying the rhythm of life with the rhythm of music. In this play, music is a character of sorts. It heals, hides, invades, twists, lulls, softens, and explores the narrative with insurmountable strength, adding context and meaning to what the actual characters leave unsaid. Throughout the play, as a way of dramatizing Blanche's psychological landscape, Tennessee Williams incorporates diegetic music: that which exists within the world of the narrative and can be heard by the characters. These sonic elements accompany pivotal moments of tension and vulnerability,

[5] Music is everywhere: in nature, in language, in accents, in the cries of infants and the clamor of construction sites. It permeates theater, television, and cinema. It pulses in the heartbeat of hummingbirds, in the ocean's tide, and even in the infrasounds and silences beyond human perception. It echoes in memory and grief. Music, in this sense, becomes the reverberation of existence, an ever-present rhythm in eternal recurrence.

while at times anticipating emotional breakdowns or amplifying latent conflicts. In this sense, music functions, again, not as a background, but as a form of inner narration, revealing desires and traumas that verbal language fails to contain:

> A corresponding air [to that of the warm breath of the brown river] is evoked by the music of Negro entertainers at a barroom around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. *This "Blue Piano" expresses the spirit of the life which goes on here.* (Williams, 1960, p.1, emphasis added).

There is a certain peacefulness, or rather, a quiet complacency *in the spirit of the life which goes on* at 632 Elysian Fields Avenue, New Orleans. The Kowalskis's residence, unremarkable, offers little in the way of visual distinction. The Kowalskis themselves, too, do not command much attention. But Miss Blanche DuBois, unmistakably, with theatrical precision, does. From the moment of her arrival, she is paradoxically defined by both her extravagance and her silence. She embodies a volatile combination of pomposity and restraint, as if an overwrought sense of control threatens at every moment to unravel. These defining (and conflicting) traits position her, from the very beginning, in a perpetual state of tension with the seemingly stable, emotionally muted dynamic between Stanley and Stella. Yet the true magnitude of the Kowalskis's underlying, "hidden" power struggle — and the unsettling normalcy with which it is treated — warps (and wraps) itself around Blanche almost immediately, distorting her perception and amplifying her sense of alienation.

Blanche's newborn dilemma (Stanley, the brother-in-law) is introduced the moment Stella, her younger sister, first exits the scene. What begins as a faint undercurrent is quickly eclipsed (both for Blanche and for the spectator/reader) by the reappearance of unresolved phantoms from her past. Stanley's behavior, however, is set ablaze. His every gesture enacts masculinity as though it were a role, a ritual, or even a fantasy: to stage himself as *the* man. Notwithstanding, Blanche enters this dynamic not simply as an outsider, she is a disruptive force which threatens the stability of Stanley's gendered performance, even as she grapples with fantasies of her own.

In this warping space between inward fantasy and outward reality, we catch the first subtle, suspicious echo of a connection[6] between the polka music and Blanche's widowhood in "*There is a silence.* [Stanley] I'm afraid I'll strike you as being the unrefined type. Stella's spoke of you a good deal. You married once, weren't you? *The music of the polka rises up, faint in the distance.* [Blanche] Yes. When I was quite young. The boy—the boy died." (Williams, 1960, p. 24). These sonically psychological threads form a tapestry of fragments, one that becomes fully legible only later in the play, as Blanche's initial response to the music (and to her first encounter with Stanley) is darkened by the heavy materiality of her confession.

Here, the polka works as a dialogic element within the scene, responding to the spoken words as well as to the silences, hesitations, and the emotional subtexts that escape direct articulation. Blanche's line "The boy—the boy died" is fractured, interrupted, nearly unspeakable, and it is around this moment of linguistic breakdown that the music rises, filling the void with a nonverbal utterance that participates in the scene's meaning. While the present conversation unfolds, the music ushers in a past that never fully recedes. This coexistence of voices (spoken, remembered, sonic) produces a polyphonic/many-voiced structure in which multiple emotional and narrative dimensions are held in tension, each refracting the others.

Tennessee Williams orchestrates this convergence of voices so that diegetic music assumes the status of an interlocutor. The recurring polka, in particular, functions as a voice that refracts Blanche's inner life while maintaining a figurative "autonomy", shaping meaning as if independently of spoken dialogue. This layering evokes Mikhail Bakhtin's theorization of polyphony, defined as a structure in which multiple independent and unmerged voices coexist, each recognized as fully valid within the narrative (Bakhtin, 1984). Just as Bakhtin emphasizes the autonomy of each voice, resisting subsumption under an authorial monologue, Williams's music resists reduction to language, sustaining its own expressive

[6] This was considered the "first subtle, suspicious echo of a connection" because we actually see the music intertwine with Blanche's discourse earlier, on page 18, but in a much simpler tone. It happens when she reveals to Stella that she has lost their childhood home, Belle Reve: "*They stare at each other across the yellow-checked linoleum of the table. Blanche slowly nods her head and Stella looks slowly down at her hands folded on the table. The music of the "Blue Piano" grows louder.*" (Williams, 1960, p. 18). It works as a quiet signal of the deeper, more severe emotional entanglements that will unfold.

register. The polka thus complicates the scene's emotional texture: it coexists with memory and speech, amplifying tensions while remaining intertwined with the narrative, producing a genuinely many-voiced dramatic moment.

2. Analytical section

2.1. Music as the flesh of the text

With her all-encompassing persona, Blanche collects a set of both wholehearted and heartbreaking eventualities during her stay at the Kowalskis's residence. She is buzzing, all the time, inside and outside. Following this trail, the use of diegetic music as a continually startling (re-)connection to her past, when allied with the ongoing negotiation of paradoxicalities she experiences — such as truth versus illusion and past versus present — incorporates an excruciating layer of meaning into something that would usually serve merely as a little grace, a decorative flourish in the background of the play. Here, the music has a life of its own, giving flesh to the text as it moves through the scenes like a living actor in the middle of a life-altering spectacle. Alongside metaphors, repetitions and parallelisms, which seem to play an omniscient role, it brings the intangible into presence and gives memory the force of immediacy. For Blanche, each reappearance is more than just a return; it acts as a re-wounding, a quiet spiritual laceration she bears with the delicate composure of someone who interprets their pain as penance.

Crucial to tracing the emotional logic and gradual collapse of the narrative, one of the earliest and most persistent clues Tennessee Williams offers is the undulation of the music: how it walks, sways, and drifts through the scenes like a ghost of what is to come. This chiffon-like movement, particularly the "palpable" entrances of the music in select scenes, can be traced across several sections of the play, initially led by Stanley in "*Stanley enters the kitchen from outside, leaving the door open on the perpetual "Blue Piano" around the corner*" (Williams, 1960, p. 25) and later in "*Stanley appears around the corner of the building. As he rounds the corner the honky-tonk music is heard. It continues softly throughout the scene*" (Williams, 1960, p. 131). This motif culminates powerfully, close to the end of the play, with one of Blanche's last entrances: "*Blanche appears in the amber tight of the door. She has a tragic radiance in her red satin robe following the sculptural lines of her body. The*

"Varsouviana" rises audibly as Blanche enters the bedroom" (Williams, 1960, p. 145). Moments like these transform the music into an explicit auditory symbol of the characters' inner turmoil and emotional states, making their psychological fracture, longing, tenderness, and vulnerability almost tangible. It characterizes and gives weight to their feelings, helping to universalize private suffering and emotional disarray into something collectively legible.

The totality of the music examined thus far corresponds to what would traditionally be understood as the *score* of the play. Yet throughout the play, there are movements — or as previously stated, undulations — in which Tennessee Williams deliberately employs music to support and echo the intensification of the characters' emotional states, at times doing so through vocalized song rather than instrumental score alone. From this perspective, the author selects three songs that, at first glance, may appear divergent in tone and theme, yet all subtly mirror the emotional landscape of the world Williams creates. *Wien, Wien, nur du allein*[7], *Paper Doll*[8] and *It's Only a Paper Moon*[9], remarkable tunes from the early to mid-1900s, ranging from Austrian nostalgia to American swing-era charm, are united by their delicate treatment of longing, illusion, and loss. Each song carries a private ache, a sentimentality that is both tender and deceiving. Beneath their lilting melodies lies a quiet desperation (born from the loss of stability, of trust, and of meaning), a refusal to accept the real, a yearning for what was, or what might have been.

This emotional resonance is especially evident in the character of Blanche DuBois, whose fragile psyche embodies the very tensions these songs evoke. Blanche's clinging to past illusions, her retreat into fantasy, and her desperate search for meaning amidst chaos find their reflection in these melodies. The nostalgia of Sieczyński's *Wien, Wien, nur du allein* parallels her mourning for a lost world; the bittersweet irony of The Mills Brothers's *Paper Doll* mirrors her fear of genuine intimacy and betrayal; while Fitzgerald's *It's Only a Paper Moon* encapsulates her tenuous grasp on reality[10], sustained by a willful belief in illusion. Through

[7] Released by Austrian composer Rudolf Sieczyński in 1912, as part of the Viennese Romanticism.

[8] Released by American quartet The Mills Brothers in 1942, as part of the Jazz Golden Age.

[9] Released by American singer Ella Fitzgerald in 1945, as part of the Jazz Golden Age.

[10] Specifically, the use of Ella Fitzgerald's *It's Only a Paper Moon* further demonstrates how Tennessee Williams envisioned music as an active (foreground) player in the story, as seen in his stage direction describing the moment: "*Blanche is singing in the bathroom a saccharine popular ballad which is used contrapuntally with*

these songs, Tennessee Williams externalizes Blanche's internal struggles more viscerally, word for word, a way of making her turmoil both heard and felt by the audience.

Destruction begins subtly, threading its way through the fabric of the characters' lives like an unseen but inevitable current. What starts as small fractures and misunderstandings gradually escalates, unraveling the fragile bonds that hold their worlds together. When the first major confrontation between Blanche and Stanley erupts, it shatters whatever illusion of domestic harmony remained, cracking open the emotional architecture of the play, and the music follows suit.

Blanche and Stanley become clear opponents in an emotional and territorial war, with the diegetic music responding almost as if it were a sentient presence within the drama itself. It screams and bleeds with them. Williams personifies sound to underscore the volatility of the moment, as in: "*An indistinguishable shrill voice is heard. Stanley hurls phone to floor. Dissonant brass and piano sounds as the rooms dim out to darkness and the outer walls appear in the night light. The "Blue Piano" plays for a brief interval.* [...] [Stanley] STELLLAHHHHH! *The low-tone clarinet moans.*" (Williams, 1960, p. 59). In this passage, the instrumentation externalizes Stanley's outburst. The dissonant brass and moaning clarinet both accompany his violence and give it acoustic form, rendering the chaos he unleashes as something spatial and inescapable. The sound becomes architecture: it fills the rooms, leaks through the walls, and forces the audience to inhabit such emotional wreckage alongside the characters.

Right after this first fight, Stella and Stanley go opposite ways, a gesture prompted solely by Blanche's protests, but what seems like a considerate landmark of division quickly reveals itself as an illusion. The rupture is temporary, for Stella is soon drawn back to Stanley with a force that defies logic or safety. Their separation lasts for about fifteen pages of the script, which for them must have felt like living through a Proustian novel from beginning to end. But for Blanche, there was scarcely time to take a single breath. This moment marks the first real glimpse into the cyclical, almost gravitational nature of the Kowalski's relationship, something sustained purely by its own volatility. The violence, far from ending things, has become part of their emotional language. Flesh to the bone (and to the text), when their

Stanley's speech. [...] *The water goes on loud; little breathless cries and peals of laughter are heard as if a child were frolicking in the tub.*" (Williams, 1960, p. 106). Stanley nicknames her "Canary-bird" because of it.

encounter happens in "*Stella has embraced him — with both arms, fiercely, and full in the view of Blanche. He laughs and clasps [Stella's] head to him. Over her head he grins through the curtains at Blanche.* [...] *With a lingering brightness on their embrace, the music of the "Blue Piano" and trumpet and drums is heard.*" (Williams, 1960, p. 75), what is destroyed is not the couple, but the illusion that their love can be negotiated or redirected by reason.

2.2. Tonal ambiguity

Faintly go the story and the sonnets. When they rise, at times, it is to signal that danger is near. They represent Blanche's repression of her real feelings in real time. The music rises as she continues living a life she deems barely worthy — "the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this—kitchen-candle…" and it faintly lingers and then fades away again as she forgets, briefly, losing herself in the dream of happiness — "[but] sometimes—there's God—so quickly!" (Williams, 1960, p. 102). A new set of ascending and descending, clanking and thundering sounds sours halfway through the narrative, adding a somber tenor to Blanche's grief-stricken recollection of her past regrets:

> *Polka music sounds. In a minor key faint with distance.* [Blanche] We danced the Varsouviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later—a shot! *The polka stops abruptly. Blanche rises stiffly. Then, the polka resumes in a major key.* [Blanche] I ran out—all did!—all ran and gathered about the terrible thing at the edge of the lake! I couldn't get near for the crowding. Then somebody caught my arm. "Don't go any closer! Come back! You don't want to see!" See? See what! Then I heard voices say—Allan! Allan! The Grey boy! He'd stuck the revolver into his mouth, and fired—so that the back of his head had been—blown away! (Williams, 1960, p. 102).

Blanche's memory is unstable and elusive, much like the polka music that sways unevenly around her recollection. The music's wavering rhythm and tonal shifts mimic the fragmented, haunting nature of her traumatic past: sometimes distant and faint, sometimes sudden and jarring. It reflects how memory itself ebbs and flows, refusing to settle into a clear, coherent narrative. In a single monologue, Blanche reflects upon her youthful discovery of love at sixteen, describing it as a sudden, blinding illumination in an otherwise shadowed

world. She recalls marrying a boy, Allan Grey, who was tender and nervous, "unlike a typical man", and how he silently sought help she was unable to provide. Blanche painfully reveals the moment she discovered Allan's secret relationship with an older man, and that despite this, they pretended all was well. The Varsouviana was playing, years in the past, and also now. The music sways with her memories: the boy breaking away in the middle of the dance, a sudden gunshot stopping the tune, and the tragic revelation of his suicide. She corners this preterit description by confessing her guilt, remembering how she harshly told him, "You disgust me," (Williams, 1960, p. 102) moments before he killed himself. Throughout this confession, Mitch (her would-be companionship and Stanley's narrative foil) listens quietly, his presence a crucial counterpoint between Blanche's fragile grasp on the past and the looming reality of her present.

Mitch molds himself into Blanche as he enters the scene with silent grandeur. He adds a scent of desire to where there had been nothing but destruction. It is in Scene Six that we first notice how the polka surrounds and embraces Blanche's every single move, that is when the diegetic use of music in *A Streetcar Named Desire* becomes an inescapable living presence. And right then and there, Mitch makes it stop for the first time: "*Mitch gets up awkwardly and moves toward her a little. The polka music increases. Mitch stands beside her.* [Mitch] You need somebody. And I need somebody too. Could it be—you and me, Blanche? *He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The polka tune fades out.*" (Williams, 1960, p. 102). The initial overload of minutiae in this courtship, which later adds to the star-crossed, broken element of it, is the ultimate (re-)signifier of Blanche's constant transition from brokenness to wholeness to breaking again. Her cyclical fantasy of happiness. A vicious, twisted symphony, with sounds that have Blanche trapped inside of herself — as if the omniscient drum were her heart. As if anything and everything were one and the same, leaving her unable to separate one from the other: the wheat from the chaff, love from hate, joy from sorrow.

Alan, as the Grey boy, could also be seen as a figure of constant liminality: neither fully present nor entirely gone, existing in the in-between spaces of Blanche's memory and guilt. Analyzing the color symbolism further reinforces this interpretation: Blanche enters the play dressed entirely in *white*, comes from "*a great big place with* white *columns*" (Williams, 1960, p. 07, grifo nosso), claims her name evokes the color *white*, "*like an orchard in spring!*"

(Williams, 1960, p. 54) and even imagines her own death as a romantic fantasy of purity, *"sewn up in a clean* white *sack and dropped overboard—at noon—in the blaze of summer—into an ocean as blue as my first lover's eyes!"* (Williams, 1960, p. 148). This is further reinforced by the numerous references (nineteen at total) throughout the play to white objects and clothing associated with her. Alan *Grey* introduces a tonal ambiguity that complicates this whiteness. He becomes a spectral emblem of contradiction and blurred boundaries (between light and dark, purity and desire, truth and illusion), mirroring the fragmented, performative nature of Blanche herself. In this sense, his presence/his haunting absence shapes the very instability of identity and memory that defines Blanche's tragic unraveling.

2.3. Blanche's musicalized severance

As heaven falls, Blanche's state of mind begins to "sever" when Stanley threatens, with blazing hostility, to send her back to Laurel, Mississippi. Even when this predicament was still just whispered between Stanley and Stella, Blanche's emotional unraveling was already evident when she exclaimed, "[Blanche] Something has happened!—What is it? [...] You're lying! Something has!" (Williams, 1960, p. 114), staring fearfully at Stella as a distant piano goes into a hectic breakdown. When the revelation is thrown at her in "[Blanche] Why, why—Why, it's a— [Stanley] A ticket! Back to Laurel! On the Greyhound! Tuesday! *The Varsouviana music steals in softly and continues playing. Stella rises abruptly and turns her back*" (Williams, 1960, p. 119), Blanche tries to smile, to laugh, but there is nothing left for her to draw strength from. Never clean, never satisfied, never pure again, always on the run, Blanche dissipates, becoming a ghost of herself, drifting through memory and fantasy as if reality had closed its doors on her. Her breakdown is orchestrated in fragments: a trembling voice, a misplaced laugh, a piano that plays only in her mind. When the light touches her face, she recoils; when the truth knocks, she spins another fantasy. And in this slow, almost operatic descent, the audience witnesses a person unraveling, each fragile defense she ever constructed violently stripped away, leaving her utterly exposed to the world.

Even the remote possibility of returning to *Belle Reve*, to her old life, her old mistakes, her old regrets sends Blanche into a spiral. And the music follows this downward, whispering and screaming to her. "*The rapid, feverish polka tune, the 'Varsouviana,' is heard.*

The music is in her mind; she is drinking to escape it and the sense of disaster closing in on her, and she seems to whisper the words of the song." (Williams, 1960, p. 122). The polka emerges here as an auditory embodiment of Blanche's guilt and unresolved trauma, particularly tied to her young husband's suicide. The music's presence is entirely diegetic in the psychological sense: it is not heard by the other characters but exists in Blanche's "auditory" hallucinations, a cruel accompaniment to her private descent. The polka, instead of simply representing memory, re-enacts its torment, repeating like a broken record at every moment Blanche's composure falters. Now, her drinking becomes a form of self-medication, an attempt to drown out both the literal music and the emotional weight it carries within her. This auditory torment is momentarily interrupted when Mitch arrives again:

> Mitch climbs the steps to the door and rings. Blanche is startled. [Blanche] Who is it, please? [Mitch] Me. Mitch. The polka tune stops. She offers him her lips. He ignores it and pushes past her into the flat. She looks fearfully after him as he stalks into the bedroom. [Blanche] My, my, what a cold shoulder! [...] The unforgivable insult to a lady! But I forgive you. I forgive you because it's such a relief to see you. You've stopped that polka tune that I had caught in my head. Have you ever had anything caught in your head? No, of course you haven't, you dumb angel-puss, you'd never get anything awful caught in your head! (Williams, 1960, p. 122)

The sudden cessation of the polka upon Mitch's entrance marks a pivotal moment. Blanche now sees in Mitch a kind of salvation, someone who might anchor her to reality and rescue her from her own mind, functioning as a temporary reprieve from madness, a living substitute for peace. Blanche's flustered blend of flirtation, sarcasm, and fragile confession, like calling him a "dumb angel-puss" who could never understand such mental torment, exposes how alone she truly is in her suffering. She is not the only one to feel it, but she is the only one to be psychologically affected by it. The polka is silenced but its return is inevitable, just as the emotional collapse it signifies can not be halted by mere human presence. The music, therefore, becomes a diagnostic tool within the diegesis: its presence or absence reflects Blanche's internal weather, and her attempt to use Mitch as a cushion between herself and the unbearable echo of memory ultimately foreshadows the collapse of both her illusions and her mental coherence.

The brief silence Blanche experiences with Mitch is quickly undone as the Varsouviana resurfaces, signaling the return of her inner torment. Its recurrence is no longer

private, erupting into the dialogue and collapsing the boundary between Blanche's hallucinations and the audience's perception of reality. "[Blanche] I'll just—*She touches her forehead vaguely. The polka tune starts up again.*—pretend I don't notice anything different about you! That—music again... [Mitch] What music? [Blanche] The polka tune they were playing when Allan—Wait!" (Williams, 1960, p. 123). In this moment, the music becomes fully anchored to the trauma of her young husband Allan Grey's death. The Varsouviana no longer acts as a generalized symbol of regret; knowing that Blanche's cruel words precipitated his suicide, the sound is now inseparable from the night of that singular event. Her vagueness, her gesture to her forehead, and the fragmented syntax of her speech suggest both profound distress and a mind straining under the weight of memory. Mitch's confused response — "What music?" — reinforces his inability to access her interior world, widening the emotional gap between them.

This pivotal hallucination culminates with a final sonic rupture: "*A distant revolver shot is heard. Blanche seems relieved.* [Blanche] There now, the shot! It always stops after that. *The polka music dies out again.* [Blanche] Yes, now it's stopped. [Mitch] Are you boxed out of your mind?" (Williams, 1960, p. 123). The gunshot is not a real sound. It is the remembered echo of Allan's suicide; the moment Blanche relives again and again in her mind. Her relief is haunting as she has come to expect this sequence of sounds, as though she is trapped in a looped score that only concludes with death. The Varsouviana's diegetic presence, and its dependence on the imagined revolver shot to stop, reveals the rigid pattern of Blanche's breakdown. Mitch's final question — "Are you boxed out of your mind?" — exposes again his complete misapprehension of her suffering. For Blanche, the music and the memory are terrifyingly real; for Mitch, they are absurd, inexplicable symptoms. Through this musical motif, Tennessee Williams transforms Blanche's trauma into something sonically tangible, mapping the contours of her madness while also dramatizing her isolation. The audience hears what Mitch cannot, and in that dissonance, the tragic dimension of Blanche's inner life painfully widens.

2.4. The song of the songless

With Mitch becoming her only possibility at having something that at least resembles a grounding force, Blanche begins to release fragments of her oneiric yet realistic

stream of consciousness. She is a multitude, a shifting constellation of personas and performances and Mitch, knowingly or not, accepts at least a portion of this fractured self. He both challenges and (sort of) embraces it, even when death's chant is all Blanche can hear. As an unreliable character, Blanche's metaphorical descriptions of her past life seem shadowed by the enormity of grief, guilt, and psychological distortion, emotions so overwhelming that they reshape memory into myth, and reality into selective illusion. It casts a spectral haze over her narratives with the truth being obscured, and memory becoming a stage for performance rather than confession.

But, choosing to believe that it happened, I see a correlation between the constant death and rebirth of the polka music and the scene of Alan's death replaying in Blanche's mind non-stop. Blanche's recollections exist in a state of continuous happening and unhappening (as in the idea of *time as a spiral*), where the boundaries between past and present blur under the strain of trauma. Blanche is undergoing a suicidal crusade, every day. In the book *Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo-Tela* (2021), Leda Maria Martins discusses the general view of the passage of time and how it is perceived by scholars who study it:

> "In the images that represent time, the most common—graphically—is that of the *arrow* pointing toward the inexorability of the end and the origin. Even when it points in two directions, it still outlines a way of designating and perceiving time. Likewise, there is the image of the *river*, whose contemplation and access could never be repeated, since the river would always flow in the same sequential direction, without the possibility of turning back—because the river would not be the same, just as the person would no longer be the same, in that instant already being dragged into the future, in a continuous, accelerated, non-cumulative, and irreversible flow. In this conception, *becoming* is always elsewhere, and the present is an *illusion*". (Martins, 2021, p. 15, grifo nosso).

This conception of time as irreversible and linear stands in stark contrast to Blanche's experience, in which the traumatic instant of Allan's death endlessly replays, refusing to be relegated to the past. The Varsouviana functions as the sonic embodiment of this spiral temporality (*i.e.* non-linearity), collapsing the distance between the moment of loss and the present moment, so that Blanche is never free to inhabit the "now" without reliving the "then". In this configuration, Bosi (1990) points out that "each moment that arrives is the death certificate of what once was", leaving only "the immediacy of the body struggling for its

survival". Just like Blanche herself mentioned, "Funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths—not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, "Don't let me go!" Even the old, sometimes, say, "Don't let me go." *As if you were able to stop them!*" (Williams, 1960, p. 19, grifo nosso). Bosi's reflection and Blanche's own morbid observation expose the impossibility of halting time's passage and the inevitability of loss, yet in Blanche's fractured temporality, as described by Martins (2021), the past refuses to "die" in the linear sense. Instead, it resurfaces insistently, animated by the Varsouviana's cyclical return, as if each repetition were both a death and a rebirth of the same moment. This temporal spiral is not confined to memory alone; it reaches outward, reflected in the small, uncanny reminders she encounters along the way.

Blanche's encounter with a Mexican flower vendor, who was offering gaudy tin funeral flowers and wreaths, arrests her in a breathless instant between life and death, a living *memento mori* whose lurid, metallic blooms echo the inevitability she can not escape. Each artificial blossom pulses with a beauty doomed to corrosion, each gesture a reminder that all is already slipping. The Varsouviana coils in her ears, a musical accusation: the past refuses to recede, every loss repeating itself like a wound (re)opening. The polka tune fades in again. Mitch, undone by her "uncleanliness" in his eyes, starts to fade from her world. Blanche watches everything fall apart and she chants, as if to herself: "Crumble and fade and—regrets—recriminations... 'If you'd done this, it wouldn't've cost me that!' [...] Death—I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are.... We didn't dare even admit we had ever heard of it!" (Williams, 1960, p. 129). She can not inhabit the present, even in the fleeting presence of another human. Time itself fractures, scattering memory and desire across a spiral that circles back to Allan, to decay, to the ache of recognition that nothing — nothing — dies cleanly. In this collision of music, memory and mortality, Blanche stands suspended; life persists only as echo, as shadow, as unending remembrance.

For a transient instant, death seems to withdraw from its metaphorical orbit, leaving a tense vacuum in which menace can strike with the precision of a predator. Blanche (fledgeling, songless, clipped-winged), still suspended in the echoing spiral of the past, senses a new, immediate threat coiling in the space around her. The lurking danger, embodied by Stanley (serpentine, deliberate, cold-blooded), intrudes like a snake, measuring the interval

between thought and action. Her body, attuned to memory and music, feels the approaching violence before it manifests. The drums of the unseen *Blue Piano*, distant yet insistent, prefigure the roar of impact, a sonic herald of the collision between fragile perception and raw, corporeal force. In this anticipatory moment, the terror is both imminent and inevitable. That once internal spiral of trauma now collides with the external world, and Blanche's fragile agency teeters on the knife-edge of survival:

> Stanley stares at her for a count of ten. The barely audible "Blue Piano" begins to drum up louder. The sound of it turns into the roar of an approaching locomotive. [Stanley] You think I'll interfere with you? Ha-ha! The "Blue Piano" goes softly. She turns confusedly and makes a faint gesture. The inhuman jungle voices rise up. He takes a step toward her, biting his tongue which protrudes between his lips. [Stanley] Come to think of it—maybe you wouldn't be bad to—interfere with… He takes another step. She smashes a bottle on the table and faces him, clutching the broken top. [Stanley] Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house! He springs toward her, overturning the table. She cries out and strikes at him with the bottle top but he catches her wrist. [Stanley] Tiger—tiger! Drop the bottle top! Drop it! We've had this date with each other from the beginning! She moans. The bottle top falls. She sinks to her knees. He picks up her inert figure and carries her to the bed. The hot trumpet and drums from the Four Deuces sound loudly. (Williams, 1960, p. 139).

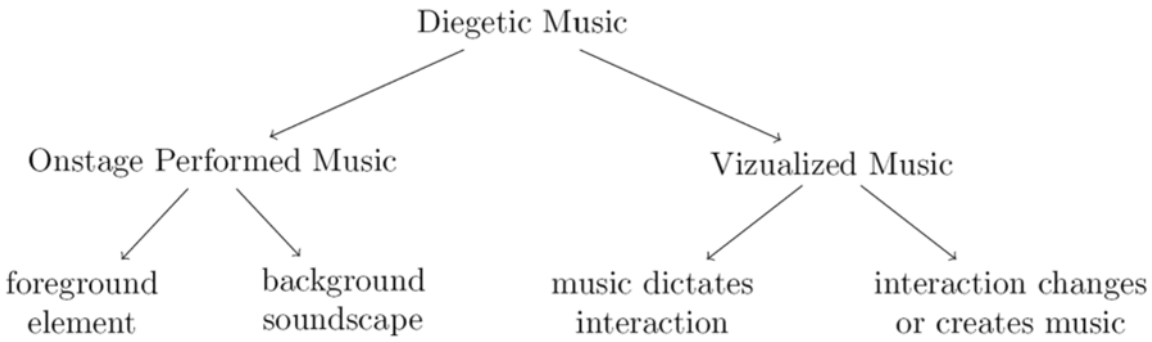
As the story spirals towards its climax, the symphonic chaos inside Blanche's head swells to a fevered pitch. Stanley has just returned from the hospital where his child was born, yet he is no herald of life. He is predator incarnate. Cold, deliberate, unstoppable. The fragile boundary between Blanche's illusions and reality shatters. The music begins softly, a distant pulse, and then drums pound, rising, building, until it roars like a locomotive hurtling towards her. Jungle cries pierce through, inhuman, relentless. Blanche flails, struggles and sinks. Reality folds over her, primal, irredeemable, consuming. Every note, every scream, every motion tightens the coil of terror she cannot escape. That *once internal spiral of trauma* now lashes outward: tangible, inescapable, unrelenting. Unclean.

2.5. The motifs and the trumpet that herald the end

Before diving further, it is worth pausing to consider the broader framework in which these sonic eruptions operate. The interplay between music and drama in *A Streetcar*

Named Desire works as a deliberate ornamentation within the systematic diegetic structure that Tennessee Williams exploits to both fracture and intensify our notions of time, emotion and reality. To visualize this more clearly, the following figure maps out the principal forms of diegetic music as theorized by Berndt (2011):

Figure 1 - A systematic overview of all forms of diegetic music.



Source: Berndt (2011).

Among these categories, *A Streetcar Named Desire* gravitates most ardently towards the usage of onstage performed music as a foreground element, a feature that "[very consciously] replaces speech" (Berndt, 2011, p. 61). Williams elevates music beyond background texture, thrusting it into the dramatic spotlight and giving sound an agency that rivals dialogue and body language. The Varsouviana, the jungle cries, and finally the hot trumpet all erupt as sonic intrusions that fracture the scene and invade Blanche's (un)consciousness. Sound, in effect, becomes the play's truest antagonist, a relentless force that anticipates and puppeteers with Blanche's undoing, preparing the ground for the trumpet's final, devastating call. Blurring the line between reality and imagination, it ends up prompting questions about the existence of figures such as Alan Grey and the veracity of her narratives, thereby reinforcing music's role as the architect of Blanche's psychological collapse.

These sonic intrusions again mark Blanche's unraveling. The hot trumpet signals Blanche's demise. In reading this play with a class of twenty students specializing in literary criticism, literature teaching, and creative writing, many questioned whether Alan had ever truly existed. Many wondered whether anything Blanche had ever said was true. Her engagement with her own story can definitely be read as a coping mechanism, a way to weave lies about her life, her affairs and her necessities. Yet I hold in the belief that Blanche is not someone who would ever lie about death. Her intimacy and experience with it renders her a

mirror, silently echoing every clamorous sound she has ever known. It all passes through her. It all passes through Stella too.

In one of the last conversations exchanged by the DuBois sisters, Blanche momentarily slips into a register tinged with religious reverberation. After Stella mistakes the color of Blanche's jacket, she reframes Stella's description, insisting, "It's Della Robbia blue[11]. The blue of the robe in the old Madonna pictures" (Williams, 1960, p. 147). It is one of those rare moments she abandons her habitual color white motif, trading the purity she has long performed/seeked for for a borrowed mantle of sacredness. Soon after, the cathedral bells chime. Blanche clings to them: "Those cathedral bells—they're the only clean thing in the Quarter. Well, I'm going now. I'm ready to go. I can smell the sea air. The rest of my time I'm going to spend on the sea. And when I die, I'm going to die on the sea" (Williams, 1960, p. 148). The chimes mark her apparent, superficial readiness for departure, a ritual summoned into another life, or perhaps only into madness. For a moment, she imagines transcendence, but the sound is already funereal, a prelude to the asylum where she will be sent. Her Virgin Mary-blue robe and the cathedral bells fold together into an ironic liturgy: not salvation, but *crucifixion*.

From now on, Stanley commands, Stella submits, the neighbors obey, and Blanch cannot locate herself within their orchestration. The stage directions render her disorientation tangible: "*Drums sound very softly.* [Stella] Everything packed? [Blanche] My silver toilet articles are still out. [Stella] Ah! [Eunice] They're waiting in front of the house. [Blanche] They! Who's "they"? (Williams, 1960, p. 149). Blanche is physically stuck and psychologically lost. The music, a polka soft, distant, and insistent, folds over her thoughts, whispering her past into the present. Moments of silence stretch taut, broken only by "Stanley steadily shuffling the cards", each sound a measure of control that she can not resist. She hangs suspended, judged and condemned by forces beyond her. The music inhabits the space between her consciousness and her perception; it presses her memories, fears, and illusions into both

[11] The Della Robbia shade of blue refers to the cobalt-pigmented tin glaze refined and popularized by Luca della Robbia and his family in their terracotta sculptures of the Italian Renaissance. It became closely associated with Virgin Mary's robe in devotional art, carrying connotations of purity and sanctity. (Kupiec, 2020).

unbearable clarity and obscurity. The architecture here becomes the executioner, structuring the scene and dictating the rhythm of her every breath.

> [Stanley] Did you forget something? [Blanche, shrilly] Yes! Yes, I forgot something! She rushes past him into the bedroom. Lurid reflections appear on the walls in odd, sinuous shapes. The "Varsouviana" is filtered into a weird distortion, accompanied by the cries and noises of the jungle. Blanche seizes the back of a chair as if to defend herself. The Matron advances on one side, Stanley on the other. Divested of all the softer properties of womanhood, the Matron is a peculiarly sinister figure in her severe dress. Her voice is bold and toneless as a firebell. [Matron] Hello, Blanche. The greeting is echoed and re-echoed by other mysterious voices behind the walls, as if reverberated through a canyon of rock. [Stanley] She says that she forgot something. The echo sounds in threatening whispers. [Stanley] What did you forget, Blanche? [Blanche] I—I— [Blanche, retreating in panic] I don't know you—I don't know you. I want to be—left alone—please! [Matron] Now, Blanche! [Echoes, rising and falling] Now, Blanche—now, Blanche—now, Blanche!

In the climactic moments of *A Streetcar Named Desire*, music assumes a new distorted layer. The familiar Varsouviana, once soft and distant, twists and recoils against itself, filtered through a lens of striking paranoia. It merges with the jungle cries and other diegetic noises, creating a soundscape both intimate and invasive. The audience is now totally drawn into Blanche's perspective, hearing what she hears, experiencing what she experiences: a hallucinated symphony of dread where every note signals a threat and every echo magnifies her vulnerability.

As she seizes the back of a chair, trying to defend herself, and as the Matron advances, the filtered polka and reverberating echoes transform the stage into a space where reality and hallucination collide panoramically. The repeated voices, Stanley's echoing prompts, and the rising and falling cries create an uneven rhythm that heightens suspense and drives the relentless pace of Blanche's capture. The audience is caught in her panic, sensing the off-kilter cadence that shapes how she perceives threat. Music becomes the ultimate vehicle for paranoia, bending the space around her, emphasizing her isolation, and marking the inevitability of what is to come.

Blanche is taken, escorted past the shadows of her fading illusions. Her resistance falters, her voice trembles, and the world closes in with unyielding insistence. She is suspended between memory, fear, and the judgement of others, each sound a reminder (a never-ending reminder) of her helplessness. In this final, orchestrated surrender, the music

traces the ultimate collapse of her world, stripping away her autonomy and the quiet complicity of those around her. As she is led away, the last line pierces through the cacophony, fragile and unadorned, almost songless and clipped-winged: "Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers" (Williams, 1960, p. 153).

As she goes away, Stella experiences death in a "luxurious, inhuman way, surrendering completely". Blanche is still breathing but her body is gone; she screams to be taken seriously, for them to not let her go. But she *goes* either way. At the same time, Stanley's presence is staged as voluptuous excess: "Now, honey. Now, love. Now, now, love. Now, now, love. Now, love…", he whispers, kneeling beside Stella and shielding her, unfastening her blouse as the *Blue Piano* swells for one last time (Williams, 1960, p. 154). What Tennessee Williams describes as "luxurious sobbing and sensual murmur" overwhelms the audience, drowning Blanche's plea beneath sexual reconciliation. The play collapses the register of desire and destruction, showing how Stella chooses survival through submission, while Blanche, crucified and institutionalized, now depends on the very structures that destroy her, because no other choice remains. With the trumpet, drums, brass, clarinet and piano now dead, silence reigns; the motifs are thereby revamped.

3. Conclusion

As richly described by Martins (2021), "like the word, *death* is an event, a necessary act in the dynamic of transformation and renewal of all that exists, allowing the continuous movement of the cosmos and its permanent renewal and revitalization." (grifo nosso). In the play, this idea of death as transformation is ironically inverted as Blanche's institutionalization signals rupture instead of renewal. This collapse is a personal and familial cataclysm that blocks the movement of continuity she dreamed about and longed for.

Martins continues: "While, on the family level, death means the loss of the individual, on the collective level it represents enrichment. Thus, the importance of funeral rites, which act as forces that restore the balance momentarily suffered and broken: a way to exert control over death, the gaps, and the voids". Finally, Martins observes: "[Such] balance is restored through the performances of funeral ceremonies, which, while in part can be considered rites of passage, also constitute rites of permanence, for from them ancestors are born". Blanche's departure is a *mauvais rêve*, a counterpoint to everything the DuBois knew

from childhood, from *Belle Reve* to their version of the present. The play closes with the failure of this ritual, a distorted, songless, ritual-less "funeral" in which no balance whatsoever is restored. The game ends in destruction, even though Stanley is still there, for the desire, for the life he fantasized about, for the wish of owning everything once again.

And the *Blue Piano* expressed it as it "expresses the spirit of the life which goes on here" (Williams, 1960, p. 1). As diegetic music that regulates motion and acting, it "represents the state of the environment. [It heals, hides, invades, twists, lulls, softens, and explores the narrative with insurmountable strength], abruptly changing the background atmosphere, signaling and indicating that something happened, that something has fundamentally changed" (Berndt, 2011, p. 63). And something did happen, but did anything really, actually change? The *Blue Piano* will play again, mournful yet insistent, echoing through the rooms and hearts of the living and the lost, carrying on as life itself does: beyond individuals, beyond destruction, beyond desire. It *will* play again, reminding us that the world endures, unceasing, perpetual, boundless.

In *A Streetcar Named Desire*, Tennessee Williams demonstrates that the emotional force of a play arises from the intricate architecture of its narrative and sonic elements. The diegetic music and recurring songs allied to the motifs of desire, destruction, memory, and anger function as structural and affective instruments, guiding the audience's engagement with the drama. In this respect, the play exemplifies Aristotle's insight: "Fear and pity may be aroused by spectacular means; but they may also result from the inner structure of the piece. [...] For the plot ought to be so constructed that, even without the aid of the eye, he who hears the tale told will thrill with horror and melt to pity at what takes place." (Aristotle, 1922, p. 58). By embodying affective power in both the diegesis and the interplay of musical and thematic motifs, Williams ensures that the audience experiences the tragic and the passionate at a structural level, where the resonance of desire and destruction persists beyond the visual and the immediate, leaving an indelible impression long after the curtain falls.

Referências

ARISTOTLE. **The Poetics of Aristotle**. Edited and translated by S. H. Butcher. 4. ed. London: Macmillan and Co. Limited, 1922.

BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BERNDT, Axel. Diegetic music: new interactive experiences. *In:* GRIMSHAW, Mark (org.). **Game sound technology and player interaction***:* concepts and developments. Hershey: Information Science Reference, 2011. p. 60–89. DOI: https://doi.org/10.4018/978-1-61692-828-5.ch004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

ERLMANN, Veit**. Reason and Resonance***:* A history of modern aurality. New York: Zone Books, 2010.

FITZGERALD, Ella; DELTA RHYTHM BOYS. It's Only a Paper Moon. *In:* FITZGERALD, Ella; DELTA RHYTHM BOYS**. It's Only a Paper Moon / (I'm Gonna Hurry Out of My Mind and) Cry You Out of My Heart.** New York: Decca Records, 1945. 1 disco sonoro.

KUPIEC, Catherine. New light on Luca della Robbia's glazes. *In:* BLOCH, Amy R.; ZOLLI, Daniel M. (org.). **The art of sculpture in fifteenth-century Italy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 83-98. DOI: https://doi.org/10.1017/9781108579322.005.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MILLS BROTHERS. Paper Doll. *In:* MILLS BROTHERS**. I'll Be Around / Paper Doll.** New York: Decca Records, 1942. 1 disco sonoro.

SIECZYŃSKI, Rudolf. **Wien, du Stadt meiner Träume (Wien, Wien, nur du allein)**. Venice: Robitschek, 1912. 1 partitura.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire***:* Complete and Unabridged. New York: Signet, 1960.

Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Análises musicais sobre obra machadiana

Fernando Rodrigues da Costa[12]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar as diferentes formas com que o escritor Machado de Assis (1839-1908) abordou em sua obra uma série de narradores e personagens criadores. Percebeu-se que dentre estas figuras de "artistas compositores" destacam-se músicos e poetas, sobretudo nos contos "Cantiga de esponsais" (1883), "Um erradio" (1894), "O machete" (1878) e "Um homem célebre" (1888). No entanto, as cenas musicais são recorrentes também nos romances lançados pelo escritor, elas se preservam e se sofisticam desde a estreia em *Ressurreição* (1872) até a derradeira história de *Memorial de Aires* (1908). Será principalmente sobre esta última narrativa que nos deteremos a fim de tentar perceber como a escuta, a música e a escrita surgem introjetadas tanto na voz narrativa quanto nas personagens que estruturam a trama.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Machado de Assis, Música; Século XIX, Literatura e Música.

Abstract: *This article aims to investigate the different ways in which Machado de Assis (1839–1908) portrayed narrators and characters engaged in artistic creation throughout his work. Among these "artist-composer" figures, musicians and poets stand out, particularly in the short stories "Cantiga de esponsais" (1883), "Um erradio" (1894), "O machete" (1878), and "Um homem célebre" (1888). Musical scenes also recur in his novels, persisting and growing in sophistication from his debut, Ressurreição (1872), to his final novel, Memorial de Aires (1908). Our discussion will focus primarily on this last narrative, seeking to understand how listening, music, and writing become internalized in both the narrative voice and the characters around whom the plot is structured.*

Key-words*: Brazilian literature; Machado de Assis; Music; Nineteenth century; Literature and music.*

A arte e a música em Machado de Assis

[12] Graduação em Letras - Português (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade de São Paulo - USP (2015) e Mestrado em Literatura e Vida Social pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Assis. Foi bolsista do Coral da USP, tendo trabalhado também junto à Orquestra Sinfônica Universitária (OSUSP). Tem experiência nas áreas de Letras e Artes com ênfase em Literatura Brasileira, Música e Ensino de Língua Portuguesa. Foi estagiário na área administrativa da FUNDAP e no Setor Educativo do Museu do Ipiranga. Trabalhou como professor no Ensino Fundamental I e II do Colégio Objetivo, Ensino Médio no Colégio Ábaco e Cursinho da Poli-USP. Ao longo do tempo desenvolveu uma série de cursos e shows aproximando literatura e música. Um dos mais relevantes foi o espetáculo "Mário EnCanta SP", projeto cultural que uniu músicas e poemas do escritor Mário de Andrade em apresentações ao lado de estudantes dos CEUs nas periferias de São Paulo. Ministrou também oficinas literárias em centros culturais e em bibliotecas municipais. No Centro de Pesquisa e Formação do SESC ofereceu o curso "Machado de Assis e a Música", projeto que recebeu convite para novas edições em 2025. Atualmente desenvolve pesquisas na área de literatura, música e outras artes, sendo doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. E-mail: fernando_aulas@hotmail

A arte e o fazer artístico parecem ter ocupado parte considerável da obra machadiana. Em diversos contos, o autor constrói personagens poetas, pintores ou músicos às voltas com invenções e composições. Por exemplo, no conto "Aurora sem dia" (1873) acompanhamos o aspirante a poeta Luís Tinoco que, acreditando estar fadado aos valiosos destinos, publica poemas em jornais. Desiludido com a poesia, ele entra para a política e no final da vida vira homem do campo. Este pode ser um conto paradigmático de muitas narrativas machadianas que trabalham a frustração do artista em seu processo criativo. Neste ponto, percebe-se a recorrência de personagens poetas também em "Vênus! Divina Vênus!" (1893) ou "Um erradio" (1894). Nessa galeria, é possível ainda somar personagens musicistas, como vemos em "Cantiga de esponsais" (1883), "O machete" (1878), "Um homem célebre" (1888) e "Trio em lá menor" (1886)[13]. Nestes contos, comumente encontramos músicos que não conseguem criar uma obra, caso de Romão Pires, personagem de "Cantiga de esponsais", que expira diante da melodia nunca concluída. Observa-se também o embate criativo entre erudito e popular, como ocorre com Pestana em "Um homem célebre" ou Inácio e Barbosa em "O machete". No conto "Trio em lá menor", percebe-se a utilização da motivação rítmica para marcar a própria divisão e cadência das partes narrativas. Mas o que teria levado o escritor a abordar tantas questões composicionais e musicais em suas obras?

No livro *Machado de Assis e a magia da música* (1997), Carlos Wehrs destaca a participação que o autor teve junto ao Clube Beethoven no Rio de Janeiro. O espaço foi, entre 1882 e 1896, um lugar que promoveu diversos eventos artísticos. Além de organizar o amplo acervo musical, Machado de Assis esteve próximo de músicos cariocas[14]. Uma figura emblemática desse período foi sem dúvida Arthur Napoleão (1843-1925), o músico mantinha contato frequente com o escritor e com outros intelectuais. Além de pianista e profícuo

[13] Há também um conto pouco conhecido chamado "A pianista" (1866). Nesta narrativa, acompanhamos a personagem Malvina, uma talentosa professora de piano com poucos recursos financeiros. Ao lecionar na casa do rico Tibério Valença, passa a ter contato com seus filhos Elisa e Tomás, este último se apaixona pela preceptora. Ambos passam a viver um amor proibido e Tibério manda o filho para longe com a intenção de separar o casal definitivamente. Até o fim da trama não há novas citações sobre música. Tibério, por conta de uma grave enfermidade, torna-se afável e acaba por aceitar o casamento entre o filho Tomás e a pianista Malvina.

[14] Alguns poemas de Machado de Assis foram musicados por Arthur Napoleão, como foi o caso de "Lua da estiva noite". O compositor Francisco Braga (1868-1945) musicou o poema "Lágrimas de cera" e Alberto Nepomuceno (1864-1920) musicou o poema "Coração triste".

compositor, Arthur Napoleão manteve a *Revista Musical e de Bellas Artes*[15] entre o final da década de 1870 e início de 1880.

Embora a presença da música seja evidenciada nos escritos machadianos e em alguns episódios na biografia do autor[16], o número de estudos neste campo é ainda reduzido. A pesquisa intitulada "Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras" de Auristela Cunha (2006), relaciona as narrativas machadianas sobre música expandindo-as para o campo da performance. Nesta tese, além dos quatro contos musicais citados, há também uma análise das narrativas "Terpsícore" (1886) e "Marcha fúnebre" (1905). Outro exemplo é a dissertação de mestrado de Margareth Miyamoto (2006), intitulada "A máscara da ópera em Dom Casmurro", ela propõe a análise do romance trazendo um interessante enfoque sobre os capítulos "É tempo", "A ópera" e "Aceito a teoria", presentes em *Dom Casmurro* (1900). Nessas três partes, Bento Santiago encontra o cantor italiano Marcolini, o personagem fala dos conflitos da vida como sendo uma espécie de ópera que cada pessoa cria para si.

Um dos primeiros estudos aprofundados em torno da música nos textos machadianos foi o artigo "A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis", do crítico norte-americano Raymond Sayers (1912-1994). O texto, publicado em 1968 na *Revista Hispánica Moderna,* traz um apanhado geral da presença da música no Rio de Janeiro do século XIX e sua relevância na vida do escritor, mas também analisa a recorrência desta arte em diversas crônicas, cartas, contos e romances:

> Não se sabe se Machado em criança assobiava na rua a famosa ária de Bellini; é possível, porque a primeira audição de *Norma* foi em 1844, quando ele tinha cinco anos, e já seria capaz de andar assobiando pelas ruas, mas é fato que sua vida e sua obra demonstram um amor persistente pela música de toda espécie – popular, folclórica e clássica, vocal e instrumental – e que ele tinha muitos amigos que eram músicos, inclusive Arthur Napoleão, o menino prodígio que se tornou um dos mais célebres pianistas do século. Esse interesse, que se ia desenvolvendo durante sua vida, é evidente na crítica musical que fez no início da sua carreira, e nas frequentes referências à música nos primeiros livros, e o seu desenvolvimento é patenteado mais

[15] No site da Hemeroteca Digital Brasileira é possível consultar a versão digitalizada de algumas versões desta revista. Em geral, suas edições traziam biografias de compositores, análise de músicas, problemas de xadrez e eventos artísticos que ocorriam no Rio de Janeiro da época. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=146633&pesq=&pagfis=1. Acesso em: 03 jul. 2025.
[16] No livro *A juventude de Machado de Assis, (1839-1870),* Jean-Michel Massa (2009) chega a comentar sobre a paixão de Machado de Assis, ainda muito jovem, pela cantora lírica italiana chamada Augusta Candiani (1820-1890).

> tarde em contos em que procura simbolizar problemas de estética, nas suas tentativas para imitar formas musicais em outros contos, e, finalmente, no seu último romance, *Memorial de Aires*, que dá a impressão de ser uma refundição em prosa do drama musical de Wagner *Tristan und Isolde*. Se Machado não é o ficcionista brasileiro que mais intimamente conhecesse a música, devemos reconhecer que não há outro, salvo Mário de Andrade, que a tenha amado mais ou que tenha dado mais provas na sua obra de seu interesse por todos os aspectos da música. (SAYERS, 2019).

Posteriormente, outros estudos retomaram a arte musical, sobretudo no âmbito das narrativas breves, como *Machado maxixe: o caso pestana,* de José Miguel Wisnik (2008). Há neste ensaio um exame da narrativa "Um homem célebre", mas que acaba perpassando uma série de contos e romances machadianos que trataram da arte musical. No artigo *Pobres-diabos num beco* (2005), Hélio de Seixas Guimarães realiza uma investigação em torno da criação artística no conto "Habilidoso" (1885), mostrando vestígios que o escritor deixa sobre sua própria reflexão acerca da composição e da recepção do público. A pesquisa também retoma pontos importantes sobre "O Machete" (1878) e "Cantiga de esponsais" (1884).

De fato, há uma relação profícua entre a literatura e a música, criando para os escritores a possibilidade de trabalhar com temas de matéria histórica, cultural e social, mas também de compor diversos entrelaçamentos formais entre as duas artes. No livro *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes (2000) aponta algumas noções aproximativas entre a música e a técnica de narrar histórias. Esta analogia é ressaltada pelo autor devido ao fato de ambas utilizarem-se inerentemente do modelo temporal em suas proposições: "[...] para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas" (NUNES, 2000, p. 6).

Conforme veremos, embora a música apareça em uma miríade de obras machadianas, o último romance parece condensar esta arte reiteradamente junto com a articulação narrativa. É possível perceber um aumento gradual de citações musicais no decorrer dos textos de Machado de Assis. A partir de 1880 o número aumenta gradativamente, vemos nove cenas musicais em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), dezesseis em *Quincas Borba* (1891), dezoito em *Dom Casmurro* (1900) e *Esaú e Jacó* (1904), finalmente teremos quase trinta menções musicais no *Memorial de Aires* (1908).

O indício da música como parte relevante na construção do *Memorial,* pode ser notado em alguns dados empíricos. Por exemplo, durante a realização de um levantamento

envolvendo palavras ligadas à arte musical nos romances machadianos, percebeu-se que termos como "piano" ou "música" são mais recorrentes neste último livro. Por conta da própria construção narrativa, toda feita sob a forma de diário, percebe-se a asseveração da memória como elemento fundamental na escrita do narrador-personagem. Entretanto, antes de fazer uso da memória, Aires depende do "sentido auditivo", podendo-se destacar que na produção de seu diário o conselheiro retoma constantemente os diálogos "ouvidos" nos encontros ou visitas. Desse modo, em quase todas as datas do diário de Aires, notamos a presença de uma escuta anterior que serve de base para a posterior transcrição dos textos.

No *Memorial de Aires*, nota-se que o ritmo narrativo se desenvolve de modo lento e fragmentado. Em diversas passagens, o narrador e personagem Aires discute com o papel em que registra suas memórias e, tal como um maestro, dita o compasso de suas páginas. No artigo "Memória musical no diário do conselheiro Aires", Marcelo da Rocha Diego (2018) retoma o texto de Raymond Sayers em torno da música nas obras machadianas. Sobre as relações temáticas e formais vistas na obra, o pesquisador aponta que: "A música, de maneira geral, e a ópera, em particular, ocupam lugar central no último romance de Machado de Assis, tanto no que diz respeito ao conteúdo da narrativa quanto no que se refere à forma da narração" (DIEGO, 2018, p. 151).

Por fim, é importante ressaltar o fato de que, em *Memorial de Aires*, o personagem-narrador nos conta que exerceu por muitos anos a função de diplomata, esse motivo também surge como índice de sua escuta atenta e da personalidade conciliadora. No entanto, veremos neste trabalho, o quanto Machado se utiliza dessa característica para conceber uma figura ambígua e que habilmente articula o texto sob seu controle, sendo preciso constantemente desconfiar do narrador. Conselheiro Aires é um diplomata aposentado e sexagenário, logo no início do diário ele ressalta que passou mais de trinta anos fora do Brasil e agora pretende permanecer até o fim de seus dias: "Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei" (ASSIS, 2013, p. 17).

As cenas iniciais enfatizam a morte e vida como pontos pendulares que seguem em alternância até as últimas páginas. Aires, contra a própria vontade, encontra sua irmã Rita para visitar o jazigo da família. No cemitério, Aires avista a viúva Fidélia diante do túmulo do marido. Entre os primeiros encontros com Fidélia até o final da narrativa, Aires se aproximará também do casal Aguiar, mas desiste de conquistar Fidélia, que logo envolve-se com Tristão.

O amor, a morte e a solidão são tópicos reiterados na obra, os jovens Tristão e Fidélia, embora próximos do casal Aguiar, mudam-se para Portugal, deixando ambos como uma espécie de "órfãos às avessas". Aires, em seu diário, narra a própria solidão e a do casal Aguiar, que são consolados pelas "saudades de si mesmos". Os três estão próximo da morte, as poucas alegrias que amenizam os dias são as lembranças do passado. Veremos ainda como as diversas cenas e menções musicais presentes no *Memorial de Aires,* último romance machadiano, podem suscitar análises que revelam não apenas a concepção das personagens, mas também fatores estruturais e formais da obra.

Escutas, diálogos e anotações

Não podemos deixar de destacar nesta análise a reiteração do verbo "ouvir" ao longo do romance *Memorial de Aires*, praticamente em todas as datas e entradas do diário a expressão ressurge com diferentes variações. O próprio mote que leva o conselheiro Aires a iniciar seus escritos é provocado pelo pregão do vendedor de rua, como podemos observar na anotação em 9 de janeiro de 1888, data que abre o romance:

> Ora, bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: "Vai vassouras! Vai espanadores!". Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca. (ASSIS, 2022, p. 31)

Em uma contagem em torno da recorrência do verbo "ouvir", conjugado no pretérito perfeito, encontramos dezenas de repetições. Somado às variações como "ouvir", "ouvindo", "ouvia", "ouvi-lo" e "ouvi-la" temos cerca de 200 recorrências, o que faz com que a palavra apareça em quase todas as páginas. Há, portanto, uma predominância da audição em detrimento da visão no livro. Como exemplo comparativo, a forma "vi", no pretérito perfeito, aparece ao todo 34 vezes. As variações do verbo "ouvir" são largamente reiteradas em duas situações: nas cenas musicais e quando Aires recupera os diálogos que anota em seu diário.

No artigo "Escritas de ouvido na Literatura Brasileira", Marília Librandi-Rocha (2015) aponta para o pulsar de uma escrita auditiva preponderante na literatura produzida em

diferentes tempos no Brasil. A pesquisadora traz exemplos em Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977), Oswald de Andrade (1890-1954) e Machado de Assis (1839-1908) para pensar o "ouvido" como um terceiro caminho entre as usuais divisões de oralidade/escrita, inserindo assim a forma do romance enquanto espaço de recepção, escuta e autoria: "Minha sugestão é pensar o texto ficcional como se fosse uma caixa de música que pulsa e reverbera o vivido e o pensado em uma forma escrita, que ressoa novamente a cada leitura ao mesmo tempo em que se propaga no futuro cada vez que é reaberta" (ROCHA, 2015, p. 133).

Abel Barros Baptista (2003) no livro *A formação do nome: Duas interrogações sobre Machado de Assis*, analisa o desmembramento do autor em vozes narrativas que ocupam justamente este lugar da "autoria" em seus romances. Marília Librandi-Rocha (2015), ao tratar da questão da escuta em Machado, resgata as noções de autor suposto propostas por Abel Barros Baptista (2003) e ressalta o aspecto da narrativa erguida no ato da escrita em conjunto com a leitura: "Há, em *Dom Casmurro*, uma série de marcas que anunciam ao leitor o fato do livro se escrever aqui e agora antes de ser impresso, como se o leitor acompanhasse o momento da criação" (ROCHA, 2015, p. 141). Rocha (2015) também recupera exemplos na escrita e leitura sinuosa presente nas *Memórias Póstumas,* diferentemente de um texto rígido, documentado e organizado, Brás Cubas narra suas histórias mais próximo dos gestos da oralidade: "É aqui que a questão da escrita auditiva em Machado relaciona-se ao termo "auditividade" e a uma forma gestual, a um jeito do corpo, transcrito e mimetizado no jogo da escrita" (ROCHA, 2015, p. 141).

Percebemos que o diário de Aires acaba sendo resultado do percurso de escolhas que Aires compõe, como neste trecho em que, após conversas com o desembargador Campos, o conselheiro oculta e relega para a posteridade um diálogo não anotado: "Mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que valer a pena guardar" (ASSIS, 2013, p. 30). As marcas deixadas no diário registram não apenas os fatos, conversas e memórias, mas também a maneira como Aires busca condensar o que ouviu. Em muitos trechos o conselheiro comenta sobre qual a melhor verbo, adjetivo ou mesmo o sinal gráfico mais adequado para expressar o momento passado, como neste exemplo: "A mim mesmo perguntei se ela não estaria destinada a passar

dos gelos às flores pela ação daquele bacharel Osório... Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito" (ASSIS, 2013, p. 56).

No livro *Machado de Assis e a Análise da Expressão*, Maria Nazaré Lins Soares (1968) propõe um importante estudo das filigranas da linguagem aplicada pelos narradores e personagens machadianos. No capítulo que trata sobre o "rendimento expressivo da ênfase", Soares (1968) mostra como a voz narrativa revela a arquitetura composicional. Os vestígios e comentários sobre o processo de escrita no texto já estavam presentes desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Por exemplo, encontramos um recurso autorreflexivo quando Brás Cubas, classificando seu estilo de narrar, faz analogias com o caminhar torto e sinuoso dos ébrios.

Outro ponto importante é que os narradores machadianos da chamada "segunda fase" possuem a pena na mão, no entanto, deixam registros de vida que mais parecem acidentes de percurso do que ações programadas. Brás Cubas, por exemplo, afirma sua pretensão na criação do "emplasto" que levaria seu nome[17], em vida nada escreve e por isso mesmo é um defunto autor e não autor defunto. Em *Dom Casmurro*, Bentinho tinha planos de compor uma "História dos Subúrbios", entretanto, logo acha a tarefa longa e enfadonha preferindo falar de si. Já no *Memorial de Aires*, o diário do conselheiro acaba traindo a própria noção do tom confessional que se espera do gênero. Um importante trecho em que Aires analisa seu processo de escrita do diário está anotado na data de 8 de abril de 1888. O conselheiro trava um embate com o papel em branco almejando que os cadernos não registrem de fato tudo o que pensa e sente, revela ainda a intenção de extinguir o diário antes da morrer. Mais do que contar a própria a vida, o desejo oculto de Aires se restringe em ouvir e analisar as personagens que o cercam, sobretudo a misteriosa figura da viúva Fidélia, como nota-se na passagem:

> Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso." (ASSIS, 2013, p. 44)

[17] Ver capítulo II do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulado "O emplasto".

Vemos que a música aparece no romance como principal motivador para a união entre Tristão e Fidélia, mas no plano narrativo ela nos revela os raros momentos em que o conselheiro transforma seu texto em diário confessional. Lembremos que Fidélia, apesar de exímia pianista, havia se afastado da música após a morte do marido, como no trecho: "Há dois ou três meses ouvi dizer a Fidélia que nunca mais tocaria, tendo desde muito suspendido o exercício da música" (ASSIS, 2013, p. 85). Sendo assim, a data de "31 de agosto de 1888" marca não apenas o retorno de Fidélia à música, mas também uma espécie de renascimento e pulsão de vida no alvorecer da nova paixão.

Vemos que, de modo geral, a música tende a imprimir um ritmo novo para a narrativa. No começo do diário, Aires tinha esperança em conquistar Fidélia, entretanto, a personagem paulatinamente vira objeto de análise para o conselheiro. Sobre esta gradação musical diluída na trama, Antonio Candido ressaltou que: "Graças à técnica progressiva do diário, disfarçando a onisciência do romancista, o narrador ignora em teoria o que se passará na entrada seguinte. E esta candura de presente do indicativo o deixa tecer com verossimilhança a força premonitória da música" (CANDIDO, 2008, p. 27).

A música, portanto, parece trazer um caráter não apenas no plano do conteúdo, mas também nas formas do texto, marcando o encadeamento dos fatos. Vale ressaltar também que, se em outros textos machadianos poderíamos ver formado um mote para o triângulo amoroso, em *Memorial* vemos na relação do conselheiro com o casal a aproximação um tanto vampiresca ou voyeurística, como quem observa no outro o próprio combustível vital. Sobre este aspecto, podemos observar na mesma data de "31 de agosto", o tom extremamente confessional do conselheiro, mergulhando em si para voltar novamente ao outro como forma de justificativa e sobrevivência:

> A música foi sempre uma das minhas inclinações e, se não fosse temer o poético e acaso patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora ou comporia, quem sabe? Não me quis dar com ela, por causa do ofício diplomático, e foi um erro. A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra coisa; não fiz tratados de comércio nem de limites, não celebrei alianças de guerra; podia acomodar-me às melodias de sala ou de gabinete. Agora vivo do que ouço aos outros. (ASSIS, 2013, p. 85)

Ao longo dos diários, poucas vezes Aires chega a abrir sua própria história como neste trecho. Aqui, a música parece retirar a máscara mesmo que apenas por um breve instante, enquanto Tristão e Fidélia dialogam por meio das músicas executadas ao piano. Um outro fator importante na construção da trama diz respeito ao casal Fidélia e Tristão, ambos os nomes fazem menção às obras dos compositores Beethoven e Wagner. Antonio Candido (1958), havia chamado a atenção para essas referências musicais:

> No *Memorial de Aires* ela [a música] entra para manifestar o amor nascente entre Fidélia (nome beethoveniano) e Tristão (nome wagneriano). Por entre as linhas sóbrias, flui como símbolo da paixão primaveril e crescente, marcando o retorno da bela viúva às emoções da vida e o enlevo do moço, que por causa de Fidélia deixa as ambições políticas. (CANDIDO, 2008, p. 27).

Ainda no início da narrativa, Aires chega a se questionar sobre o nome de Fidélia: "Terá sido dada à filha do barão, como a forma feminina de *Fidélio,* em homenagem a Beethoven? Pode ser, mas eu não sei se ela teria dessas inspirações e reminiscências artísticas" (ASSIS, 2013, p. 40). Nessas do diário o conselheiro ainda não havia presenciado Fidélia e Tristão ao piano, depois será paulatinamente arrebatado pela música. Aqui, vale ressaltar a dupla inversão no nome da personagem Fidélia, pois a obra de Beethoven intitulada "Fidelio" traz a personagem feminina utilizando-se de uma máscara masculina. A composição foi apresentada primeiramente em 1805, sendo considerada a única ópera do compositor alemão. Ao pesquisar o enredo da composição musical, percebemos que Fidelio é na verdade a corajosa Leonora (nome que sonoramente aproxima-se de Noronha, sobrenome da viúva Fidélia), esta usa o disfarce masculino para adentrar a prisão de Don Pizarro e libertar seu marido Florestan.

Já o nome Tristão traz também uma série de referências, a primeira seria *Tristan und Isolde,* de Richard Wagner (1813-1883), escrita no fim da década de 1850 e apresentada ao público em 1865. Embora a estreia brasileira tenha ocorrido apenas em 1910, Machado provavelmente teve notícias especificamente desta obra, assim como pôde analisar outras composições de Wagner. A prova disso é que em uma de suas crônicas, com data de "2 de outubro de 1892", Machado comenta a ópera wagneriana *Tannhãuser* apresentada no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. O escritor tece uma série de elogios para música e libreto, chegando

a classificá-los como "inspirações geniais" e resgatando o motivo melódico do violino no texto: "la la la tra la la la tra"[18]. Há ainda uma breve referência sobre *Tannhãuser* no próprio *Memorial de Aires*, na data de "3 de setembro" o conselheiro nos conta que:

> Nem Wagner, nem outro. Tristão estava lá e deu-nos um trecho de *Tannhãuser*, mas a viúva Noronha recusou o pedido. Suponho que fosse luto pela lembrança da derrota francesa, pedi-lhe um autor francês qualquer, antigo ou moderno, posto que a arte, – disse-lhe com alguma afetação, – naturaliza a todos na mesma pátria superior. Sorriu e não tocou; tinha um pouco de dor de cabeça. (ASSIS, 2013, p. 87).

À guisa de conclusão

Este estudo buscou analisar o romance *Memorial de Aires* tendo como horizonte a questão musical. Conforme vimos no início, o interesse de Machado de Assis pela música pode ser evidenciado em romances, cartas, crônicas e contos. Esta aproximação, já existente no jovem escritor, não apenas se manteve como parece ter aumentado na maturidade. Machado teve larga atuação na administração e nos eventos promovidos pelo Clube Beethoven nas décadas de 1880 e 1890. Tanto o número de contos relacionados com as artes, como o número de menções musicais nos romances aumentaram neste período e permaneceram até o fim da vida do autor.

Ao longo do romance, as diversas passagens com cenas musicais são relevantes para a estrutura do enredo e para o desenvolvimento da trama. A repetição do verbo "ouvir" se mostrou também um importante indício das possibilidades de investigação sobre como o conselheiro Aires perscruta diferentes maneiras de compor seu diário.

Há ainda a personificação da arte musical, ela ganha força própria podendo "falar com mortos e ausentes". Ademais, recordemos que no famoso conto "Um homem célebre", Machado já havia utilizado este tipo de personificação para mostrar o desespero do músico Pestana ao tentar fugir das polcas que ganhavam vida para invadir o cotidiano, a casa e os sonhos. No entanto, percebemos que neste último romance machadiano a música surge junto com a constante cadência do tempo que tudo desbota, transforma em ruína e conduz para a

[18] Vale a pena consultar a crônica integralmente no livro *A semana: crônicas (1892-1893)*, organizada por John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

morte. Podemos notar ainda certa semelhança entre a cena final e o começo do romance, formando a análise de uma construção cíclica que pode render novos estudos futuramente.

Lembremos que no início da narrativa Aires recebe o convite de mana Rita para visitar o túmulo da família. A descrição do cemitério é não apenas do ambiente mudo e silencioso, mas de um tempo congelado: "A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos, as figuras, os anjos e outras, eram diversos, mas imóveis" (ASSIS, 2013, p. 18). Após a partida definitiva de Fidélia e Tristão, D. Carmo e Aguiar tornam-se "órfãos às avessas" e mergulham novamente no silêncio. Na última data registrada no diário, Aires faz uma visita ao casal no bairro do Flamengo e assim descreve o encontro:

> Há seis ou sete dias que eu não ia ao Flamengo. Agora à tarde lembrou-me lá passar antes de vir para casa. Fui a pé; achei aberta a porta do jardim, entre e parei logo.
> – Lá estão eles – disse comigo.
> Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. (ASSIS, 2013, p. 173)

Com a ida de Fidélia e Tristão para Portugal, encerram-se também os pequenos concertos de sala que o conselheiro e o casal Aguiar se acostumaram a ouvir. As tensões e oposições entre vida e morte, tão destacada pelo narrador ao longo do romance, podem aproximar-se das dualidades inerentes à própria arte musical. A possibilidade de uma vida infinita, sem velhice, sem divisões, sem fases e sem capítulos (para usar uma expressão machadiana) perderia completamente o seu significado. Do mesmo modo, quando pensamos em música, esta só pode existir e ganhar sentido dentro das relações entre o som e o silêncio.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **A pianista.** Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17357 Acesso em 10 mar. 2025.

_____. Introdução. In: ASSIS, Machado de. Bons dias! Introdução e notas de John Gledson. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008

_____. **Dom Casmurro.** São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Esaú e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. **Memorial de Aires.** São Paulo: Martin Claret, 2013.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **A semana:** crônicas (1892-1893). Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome: Duas interrogações sobre Machado de Assis.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BOSI, Alfredo. *In*: ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

_____. **O enigma do olhar.** 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, Antonio. **O observador literário.** 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CUNHA, Auristela Crisanto da. **Machado de Assis em contos**: uma constelação de partituras. 2006. 175f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16397/1/AuristelaCC.pdf. Acesso em: 21 jun. 2025.

Diego, M. da R. L. (2018). Memória musical no diário do conselheiro Aires. *Teresa*, *1*(19), 149-167. https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146140.
Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/146140. Acesso em: 20 abr. 2025.

Guimarães, H. de S. (2005). Pobre-diabos num beco. *Teresa*, (6-7), 142-163. Recuperado de https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116613 Acesso em: 03 jun. 2025.

MIYAMOTO, Margareth Ramos Teixeira. **A máscara da ópera em Dom Casmurro**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 2000.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: **Gregos & baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **As sugestões do Conselheiro**: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires. São Paulo: Edusp, 2008.

ROCHA, Marília Librandi. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 19, p. 131–148, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148. Disponível em: https://revistas.usp.br/ls/article/view/97228. Acesso em: 02 jul. 2025.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Contos de Machado de Assis:** v. 1 – Música e Literatura. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SAYERS, Raymond S. A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha,* São Paulo, v. 12, n. 26, jan./ abr. 2019. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1983-6821201912261. Acesso em: 05 mar. 2025.

WEHRS, Carlos. **Machado de Assis e a Magia da Música.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe:** o caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.