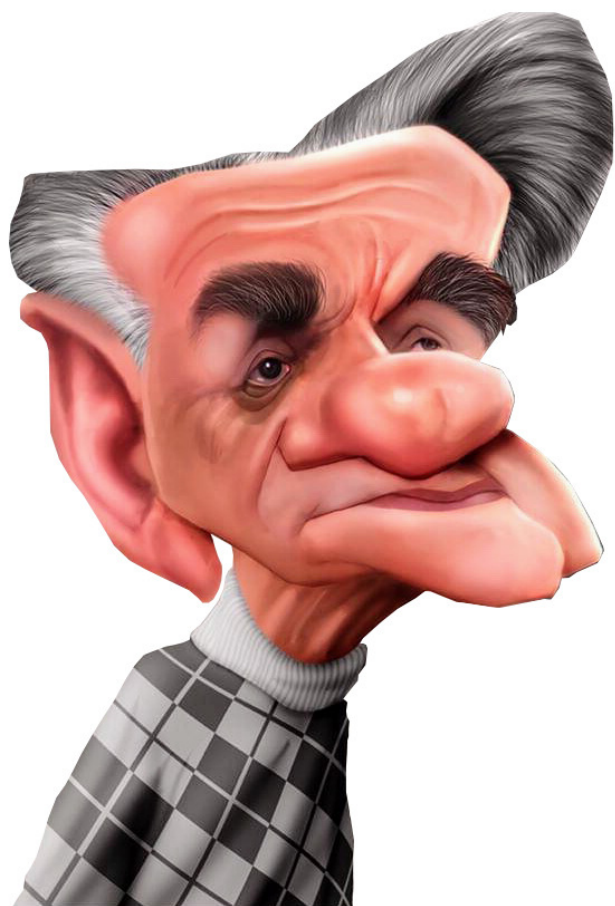


A peleja da canção popular com João Cabral de Melo Neto



João Cabral de Melo Neto.
Desenho de Claudio Duarte,
s./d., fotografia (detalhe).

Bruno Viveiros Martins

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Faculdade Estácio de Belo Horizonte. Autor, entre outros livros, de *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. brviveiros@gmail.com

A peleja da canção popular com João Cabral de Melo Neto

The struggle of popular song with João Cabral de Melo Neto

Bruno Viveiros Martins

RESUMO

O artigo pretende analisar o diálogo entre a canção e a poesia no país a partir da obra de João Cabral de Melo Neto. Apesar de não possuir “ouvido musical” e, muito menos, ser um grande admirador da música brasileira, várias gerações de compositores e intérpretes (alinhados a gêneros musicais diversos como a chamada “MPB”, ritmos regionais, samba, rock, rap, entre outros) celebraram o poeta pernambucano, promovendo uma aproximação possível entre as palavras escritas e cantadas no Brasil. Nesse sentido, o cancionário popular construiu maneiras próprias e originais de leitura e interpretação, apropriando-se de poemas, reverenciando livros, prestando homenagens ao autor. O resultado dessa peleja entre a narrativa poética e a linguagem sonora é a reintegração de antigos laços entre as duas manifestações artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; canção; poesia.

ABSTRACT

The article aims to analyze the dialogue between song and poetry in the country based on the work of João Cabral de Melo Neto. Despite not having a “musical ear” and, much less, being a great admirer of Brazilian music, several generations of composers and performers (aligned with different musical genres such as the so-called “MPB”, regional rhythms, samba, rock, RAP, among others) revered the poet from Pernambuco, promoting a possible rapprochement between words written and sung in Brazil. In this sense, the popular songbook constructed its own and original ways of reading and interpretation, appropriating poems, revering books, paying tribute to the author. The result of this struggle between poetic narrative and sound language is the reintegration of old ties between the two artistic manifestations.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; song; poetry.



*E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
“A palo seco”. Belchior, 1974.*

*A gente se entendeu
Nas margens do cão sem plumas
Ao som alegre dos pífanos
No balançar da zabumba
“Grande momento”. Geraldo Azevedo e Carlos Fernando, 1979.*

*Eu sou um verso de Carlos Pena Filho
Num frevo de Capiba
Ao som da Orquestra Armorial*

Sou Capibaribe num livro de João Cabral
 “Leão do norte”. Lenine e Paulo César Pinheiro, 1993.

João Cabral de Melo Neto nunca escondeu de ninguém que a linguagem musical não estava entre suas manifestações artísticas prediletas. Para ser bem claro, à exceção do frevo e do flamenco, ele não gostava de música. Pelo menos da música melódica, dolente, que, invariavelmente, o conduzia ao estado de inércia, sonolência.¹ Contudo, a canção popular brasileira sempre gostou, e muito, do poeta pernambucano. A prova disso é que diversos compositores e intérpretes alinhados aos mais variados gêneros musicais visitaram sua obra poética, dialogaram com seus versos, reverenciaram seus livros, prestaram homenagens ao autor. Neste artigo, pretendemos analisar como alguns desses compositores promoveram uma aproximação possível entre o cancionista nacional e a poesia de João Cabral de Melo Neto.

A relação entre o poeta e a música sempre intrigou seus leitores e admiradores. Mais de uma vez, ele foi perguntado em entrevistas por que não possuía nenhuma afeição pela linguagem musical. Em uma oportunidade respondeu:

*Não tenho ouvido musical. Para mim a música é um barulho, aquilo me faz pensar em outra coisa, eu começo a pensar para não estar ouvindo aquilo. Como dizia Voltaire, a música é o menos desagradável dos ruídos. Tenho a impressão de que é uma impossibilidade que eu tenho de fixar minha atenção no tempo. Minha atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais: a pintura, a arquitetura, a escultura ... Já a música me escapa.*²

Apesar da notória posição de distanciamento, as notas musicais sempre seguiram de perto os passos de João Cabral de Melo Neto. Nem mesmo declarações como a citada acima fizeram com que a canção deixasse de buscar o poeta tal como um amante chora um amor não correspondido. Esse sentimento é revelado, de certo modo, por Caetano Veloso na composição “Outro retrato”: “Minha música vem da/ música da poesia de um poeta João que/ não gosta de música/ minha poesia vem/ da poesia da música de um João músico que/ não gosta de poesia”.³

Caetano Veloso reverencia aí a presença fundamental de João Cabral de Melo Neto (o poeta que não gosta de música) e João Donato (o músico que não gosta de poesia) como dois pilares aos quais ele associou sua carreira artística. Os versos dessa canção, de melodia alegre e ritmo envolvente marcado pelo arranjo de guitarra, teclado e percussão, reúnem influências, em princípio, contrárias entre si. Elas, porém, encontram-se na medida em que o compositor sabe ouvir tanto a música presente nas entrelinhas da poesia de Cabral, quanto ler a poesia que repercute entre os acordes e notas musicais nas criações de Donato. Sobre João Cabral, Caetano Veloso escreveu: “Meu poeta favorito – e o que mais extensamente li – era João Cabral de Melo Neto. E di-

¹ Ver Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto (entrevista). *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, ano 9, n. 13, São Paulo, 2009.

² MELO NETO, João Cabral de (entrevista). *34 Letras*, n. 3, Rio de Janeiro, mar. 1989, p. 34.

³ “Outro retrato” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. LP *O estrangeiro*, Philips, 1989.

ante dele tudo parecia derramado e desnecessário”.⁴ O cantor demonstra sua capacidade crítica de dissecar duas obras artísticas de tamanho alcance na cultura brasileira, tomando João Cabral e João Donato como dois cernes de sua própria trajetória: “O dado de Cabral/ a descoberta de Donato/ o fato, o sinal/ o sal, o ato, o salto/ meu outro retrato”.⁵

A síntese entre Cabral e Donato e sua influência sobre a produção de Caetano Veloso retoma uma linhagem de artistas que incorporam uma mescla da canção popular e da poesia em uma única tradição cujo berço seria a Grécia antiga. Época em que não existia a atual distinção entre narrativa poética e a linguagem musical. Nesse contexto, não havia uma diferenciação exata entre aquele que compõe, narra ou enuncia um poema. É certo, porém, que ele se apresentava ao público como o aedo, raiz grega da palavra cantor. A poesia, vale lembrar, foi criada para ser declamada, cantada e também ouvida. Dessa forma, a tradição da poesia grega pressupõe a intervenção da voz humana, acompanhada, é claro, pela harpa ou pela lira. Daí o nome poesia lírica. Aliás, os gregos utilizaram esse instrumento, inventado por Hermes – o mensageiro dos deuses – como símbolo maior da inspiração poética e musical. Quem transmite uma mensagem, exprimindo o pensamento por meio das palavras, age tal como Hermes. Isto é o que faz o aedo.⁶

Aedos e cantores

Segundo o relato de um poema perdido de Píndaro, Zeus sentado à mesa de um banquete, pergunta aos deuses o que mais faltava à alegre bem-aventurança de seus convidados. Em resposta, eles lhe imploram a criação de “seres divinos que soubessem embelezar suas obras com palavras e música”. Esses novos seres com qualidades divinas seriam aedos capazes de encantar os homens e endireitar a história, elevando os feitos humanos à condição de imortalidade, pois “o que é dito torna-se imortal, se bem-dito”. É Demódoco, o aedo cego que, sob inspiração do sopro mágico das musas, canta em versos as aventuras de Ulisses quando este se encontra em um banquete na corte dos feácios. O herói, que não havia chorado nem mesmo diante da pior tormenta, esconde o rosto ao presenciar a narrativa de seus feitos e ações. Ele conheceu em vida sua própria imortalidade. Descobriu nesse mesmo instante que não habitava mais o mundo dos homens.⁷

Contudo, o aedo não seria apenas cantor. Para Homero, ele é aquele que resgata a memória frente ao esquecimento e o faz com tal carga de intensidade e emoção que acaba por presentificá-lo. Já para Hesíodo, o aedo e o adivinho possuem algo em comum. Os dois são cegos para o presente, mas conseguem ver o invisível. Eles enxergam aquilo que é vedado aos homens, observando com clareza e lucidez as passagens do tempo a que os olhos comuns não têm acesso: o que existiu no passado e ninguém mais lembra ou não

⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 339.

⁵ “Outro retrato”, *op. cit.*

⁶ Cf. HARTOG, François (org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

⁷ Cf. BRANDÃO, Jacyntho. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 55-63.

está vivo para contar; o que vai ocorrer no futuro e, por isso, ainda não foi visto por nenhuma pessoa.⁸

Entre os gregos, a arte de inventar novos mundos mediante a criação de palavras mágicas e versos multicoloridos que desvencilham o olhar humano da pura realidade foi encarado como um risco. Na república platônica, por exemplo, o artista é considerado maldito por misturar sons e palavras em outros sentidos que diferem da unidade e da univocidade inerente à verdade, pedra de toque que institui a dualidade entre razão e imaginação. Tida como suspeita, a linguagem artística é proscrita, qualificada como uma narrativa dissimuladora justamente por seduzir ouvintes e espectadores com o brilho cintilante das palavras. Para o platonismo, a arte serviria somente para embalar a visão e turvar o pensamento. Seu castigo era permanecer exilada no campo das aparências enganosas, da abstração impura.⁹

Felizmente para nós brasileiros, a teoria de Platão sobre o papel desagregador da arte não influenciou nosso cancionário popular. Muito ao contrário, o compositor no Brasil, desde fins do século XIX reveste-se de uma capacidade crítica e do interesse peculiar de cantar o mundo público combinando pensamento intelectual, o questionamento filosófico, o lastro literário, a originalidade musical e poética. Emergiu desse diálogo uma linguagem artística capaz de emitir uma opinião sobre si mesma e sobre um país.

Desde as primeiras gerações do samba até os atuais grupos de *rap* espalhados por todo o país, a narrativa musical desatou polêmicas, partilhou informações, comentou fatos recentes, interpretou acontecimentos do passado, discutiu as grandes questões da época, impregnou a vida cotidiana de política, desafiou as autoridades vigentes, fez uso constante de figuras de linguagem como ironia, sarcasmo, citação, paródia, hipérbole. Enfim, produziu agitação política. A ênfase com que tratou o mundo público faz a canção popular – com sua estrutura híbrida envolvendo ritmo, melodia, arranjo, dicção, *performances* no palco – funcionar como um suporte de circulação de ideias. Dito de outra maneira, uma linguagem habilitada para mobilizar a opinião pública instigando a reflexão acerca dos principais debates nacionais.¹⁰

Ao cantar o Brasil, a canção popular contribui para a requalificação do papel do cidadão comum na vida nacional, democratizando a discussão política ao trazê-la para o cotidiano das ruas. E se faltam respostas para seus questionamentos no presente, o cancionário viaja no tempo em busca de uma tradição esquecida entre fragmentos de passado e possibilidades de futuro. Nesse sentido, a atuação de poetas e compositores – comprometidos com projetos de emancipação política, construídos em meio às experiências de vida, e o exercício da imaginação em torno de um país – seria fundamental para o compartilhamento de ideias e sentimentos desenvolvidos com o objetivo de conhecer o Brasil e de aproximá-lo dos brasileiros. Em certos casos, poesia e

⁸ *Idem, ibidem*, p. 133-138.

⁹ Cf. MATOS, Olgária. *O storyteller e o flâneur*: Hannah Arendt e Walter Benjamin. In: BIGNOTTO, Newton e MORAES, Eduardo Jardim (orgs.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

¹⁰ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 21.



canção se reúnem novamente para retirar o homem comum da invisibilidade social em que vive imerso.¹¹

Um desses diálogos, célebre no mundo compartilhado entre a narrativa poética e linguagem musical, fez Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto se transformarem em parceiros, mesmo este último sendo pego desprevenido em relação ao destino de sua obra mais famosa publicada em 1956: *Morte e vida severina*. Em 1965, a companhia Teatro Universitário da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) criou, à revelia do poeta, uma adaptação para o poema com trilha sonora de Chico Buarque. O compositor, então com 21 anos, aceitou o convite de Roberto Freire, diretor do Tuca, que resolveu realizar a montagem teatral na marra. O poeta autorizou a realização do espetáculo às vésperas da estreia. Hoje em dia, Chico Buarque acredita que musicar João Cabral naquele momento foi uma “completa irresponsabilidade”. Ainda sobre o episódio ele avalia: “Foi um atrevimento, aliás, porque musicar João Cabral de Melo Neto hoje eu não teria coragem. Naquele tempo eu não tinha consciência, então eu topei”.¹² Já a versão do próprio João Cabral é a seguinte:

*Eu confesso que fiquei com medo, quando recebi uma carta, em Genebra, dizendo que iam levar Morte e vida severina, em São Paulo, musicada por Chico Buarque de Holanda. Dei autorização porque achei uma coisa antipática dizer que não podia. Depois, recebi um disco com a música, que eu aguardei em casa e nunca ouvi, porque eu realmente eu tinha medo. Em 1966, o Tuca vai ao Festival de Nancy. Eu estava em Berna e resolvi ir até Nancy. Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que 90 por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música. [...] Mas a coisa extraordinária que encontrei na música de Chico, baseada nos versos de Morte e vida severina, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão que é o único caso que eu conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema. Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto, e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero inteiramente apropriada ao texto. E, para terminar, vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma sequência de Morte e vida severina sem que a música me fique soando no ouvido.*¹³

Dentre as faixas da trilha sonora do espetáculo lançada em LP em 1966, a canção “Funeral de um lavrador” ganhou destaque, sendo gravada, entre outros, por Nara Leão (1966), Odette Lara (1966), Quarteto em Cy (1977), Renato Teixeira e Rolando Boldrim (2005), Elba Ramalho (2015). O próprio Chico Buarque a registrou em disco, acompanhado pelo MPB-4, em 1967.

Depois dessa parceria a relação do compositor com João Cabral de Melo ganhou outros desdobramentos. Para Adélia Bezerra de Meneses, existem certas similitudes, ecos ou até referências alusivas ao jeito e à postura de ar-

¹¹ Cf. CAVALCANTE, Berenice, EISENBERG, José e STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 15-23.

¹² BUARQUE, Chico *apud* Poesia e prosa com Maria Bethânia. TV Cultura/ Canal art1. Ep. 3 - João Cabral de Melo Neto. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-TOCZ5TkwGY>>. Acesso em 20 jan. 2021.

¹³ MELO NETO, João Cabral de *apud* SANT’ANNA, Affonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 14.

quietar as palavras, característicos da poética de João Cabral de Melo na forma como Chico Buarque concebeu os versos de “Construção”, inserida no LP homônimo, de 1971.¹⁴ Seria como se o narrador dessa canção assumisse as personas do poeta engenheiro, do poeta-construtor, em função da ideia combinatória presente no jogo de palavras, na preocupação geométrica com que cada verso é calculado e projetado, adquirindo o formato de um “desenho lógico”.¹⁵

Chico Buarque, num certo dia, logo após o lançamento desse disco, recebeu a visita de João Cabral em sua casa. Na ocasião, o poeta comentou que havia gostado de “Construção”. O fato levou Chico Buarque a pensar que a engenhosidade empregada na composição poderia ter, finalmente, fispado os ouvidos “antimusicais” do ilustre visitante. Por fim, João Cabral acabou revelando o motivo pelo qual a canção havia despertado sua atenção: a utilização das palavras proparoxítonas a encerrar cada um de seus 41 versos. Vindo de um poeta conhecido por não gostar de música, um elogio sucinto como esse foi considerado uma verdadeira glória.¹⁶

Contudo, seria possível ouvir “Construção” e não se surpreender com a sonoridade inquietante criada pelo arranjo sinfônico do maestro Rogério Duprat? A interpretação começa com o violão dedilhado acompanhado por bateria e contrabaixo. No 9º verso (“Sentou pra descansar como se fosse sábado”) entra o agogô que permeia a gravação com duração total de, aproximadamente, seis minutos e meio. O som das cordas do violoncelo e da viola aparece no 13º verso (“E tropeçou no céu como se fosse um bêbado”). O 17º verso (“Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”) marca o final da primeira parte. Já aos sons graves dos metais (trompetes e trombones), as estrofes começam a se repetir com as palavras proparoxítonas alterando-se de posição.¹⁷

Essa repetição dos versos e a mudança de lugar das palavras-chave sugere o descontrole do ritmo monótono e sempre igual da vida do personagem. O que antes era rotina agora são alucinação e vertigem. No verso seguinte (“Amou daquela vez como se fosse o último”) ouvem-se as vozes do MPB-4 que, em coro, assumem o protagonismo do canto. Já a voz de Chico Buarque é ouvida à capela no verso final de cada estrofe. O andamento da orquestra é elevado até atingir o clímax no 41º verso (“Morreu na contramão atrapalhando o sábado”), quando entra um fragmento de “Deus lhe pague”, cantado a todos os pulmões para encerrar a faixa em clima apoteótico.¹⁸

A intrincada sonoridade de “Construção” desperta a atenção justamente por engendrar um equilíbrio dinâmico entre a cadência do samba, os versos sobre a morte e vida do operário anônimo e a orquestra regida por Rogério Duprat a emular os sons caóticos da metrópole em ebulição. Equilíbrio no qual são expressos os movimentos instrumentalizados do personagem, um trabalhador da construção civil que tem seu próprio corpo, assim como toda a cidade a sua volta, transformado em uma engrenagem no processo de meca-

¹⁴ “Construção” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Construção*, Philips, 1971.

¹⁵ Ver MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 151-156.

¹⁶ BUARQUE, Chico, *op. cit.*

¹⁷ Cf. JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. *Revista USP*, n. 111, São Paulo, out.-nov.-dez., 2016.

¹⁸ Cf. *idem*.

nização do cotidiano urbano. Seria João Cabral de Melo também um poeta fingidor ao referir-se tão somente à engenhosidade de Chico Buarque com suas proparoxítonas?

Em outra composição, “Flor da idade”, de 1973 existe uma referência indireta ao poema “Os três mal-amados”, publicado por João Cabral de Melo Neto em 1943. Isso porque na canção de Chico Buarque há uma clara citação à poesia “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, que figura em *Alguma poesia*, seu livro de estreia lançado em 1930. Acontece que os três personagens masculinos de “Os três mal-amados” – João, Raimundo e Joaquim – não foram criados por Cabral, mas pincelados da poesia de Drummond. Assim, o poeta mineiro acabou intermediando, indiretamente, mais um encontro entre a canção de Chico Buarque e a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Morte e vida

Ainda sobre o seu processo de composição da trilha sonora de *Morte e vida severina*, Chico Buarque afirmou, tempos depois, que seu intuito inicial foi tentar adivinhar qual seria a “música interior” de João Cabral de Melo Neto enquanto escrevia o poema ambientado em plena realidade pernambucana. Estratégia simples de entender quando se parte do pressuposto de que, como analisa José Miguel Wisnik, “a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode”.¹⁹

O fato dos versos de *Morte e vida severina* transporem as páginas escritas – para serem reinterpretados nos palcos de teatro, nas várias regravações de sua trilha sonora e na adaptação cinematográfica em um longa-metragem realizado pelo diretor Zelito Viana em 1977, além de uma série de televisão dirigida por Walter Avancini, levada ao ar pela Rede Globo em 1981 – faz o poema ultrapassar os limites do livro impresso.

Mais do que transfigurado em outras linguagens da imaginação cultural brasileira, *Morte e vida severina* transformou-se em uma espécie de tropo de linguagem retomado pelo cancionista nacional, de geração em geração, quando o assunto em questão é a situação de extrema pobreza do Nordeste castigado pela seca e a batida em retirada dos sertanejos em direção à cidade grande, caminho pisado e repisado por milhares de retirantes ao longo do tempo. A partir da publicação do poema – e de ter seu alcance popular redimensionado após seus versos serem musicados por Chico Buarque – o nome Severino tornou-se sinônimo do exilado em sua própria terra: aquele que depois de abandonar o lugar de origem, vaga, errante, pelas estradas do país em busca de melhores dias. Severinos e Severinas, no plural, “iguais em tudo na vida”,

¹⁹ WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.), *op. cit.*, p. 190.

passam a representar um personagem coletivo às voltas com a “morte severina”.²⁰

Em termos musicais, os tropos na Grécia antiga são associados a processos de definição dos sons graves e agudos na escala musical, à variação do tom a ser adotado. No canto gregoriano, eles consistem na intercalação de pequenos trechos ou fragmentos musicais numa mesma melodia. Já no teatro medieval, o termo nomeia breves recitativos litúrgicos incluídos nas cerimônias religiosas que, ao receberem seguidas adaptações, ao longo do tempo, deram início às primeiras manifestações teatrais. Os tropos seriam também figuras de estilo relativas ao emprego figurado de uma determinada locução retórica capazes de ampliar seu sentido original. De uma maneira ou de outra, o poema *Morte e vida severina* é mobilizado como um tropo de linguagem capaz de balizar composições totalmente distintas como “Noite severina”, interpretada de modo intimista por Ney Matogrosso e Pedro Luís & A Parede:

*Corre calma severina noite
De leve no lençol que te tateia a pele fina
Pedras sonhando pó na mina
Pedras sonhando com britadeiras
Cada ser tem sonhos a sua maneira
Cada ser tem sonhos a sua maneira
Corre alta severina noite
No ronco da cidade
Uma janela assim acesa
Eu respiro seu desejo
Chama no pavio da lamparina
Sombra no lençol que tateia a pele fina.*²¹

Assim como o rap com levada de samba-rock “Vida e morte Severino”, de MC Jack:

*Ele está na sala de espera aguardando sua vez para preencher uma ficha. E quem sabe essa será a sua vez de ser o primeiro da lista. Procurando um emprego para sair do lamaceiro em que se encontra a sua vida. Qualquer coisa que apareça. Parado não dá para ficar. Ele tem que voltar à ativa. Não importa a sua qualificação profissional, mão de obra especializada. Porque aqui no Brasil a disciplina, o estudo e o diploma não valem de nada. Vida e morte Severino, um brasileiro à procura de emprego. Vida e morte Severino, um brasileiro à procura de emprego.*²²

Ou ainda “Morte e vida Stanley”, gravada com grande ênfase na sonoridade dos instrumentos percussivos, característica musical do grupo Cordel do Fogo Encantado:

*Na Pedra dos Gaviões
Uma mulher deitada*

²⁰ Cf. SUSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, n. 16, São Paulo, fev. 1993.

²¹ “Noite severina” (Lula Queiroga e Pedro Luís), Ney Matogrosso e Pedro Luís & A Parede. CD *Vagabundo*, Universal, 2004.

²² “Vida e morte Severino” (Mc Jack), Mc Jack. CD *Meu Lugar*, Trama, 2001.

O nome é Maria
 A dor conduzindo o filho terceiro
 Nas garras do mundo sem guia
 Vai nascer outro homem
 Ouviram
 Vai nascer outro homem
 Outro homem
 O seu nome é Stanley
 Mais um filho da Pedra dos Gaviões
 Da montanha
 Do recôncavo do sol
 E eu aqui vou cantar
 Sua morte sua vida
 Seu retrato sem cor
 Seu recado sem voz
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida.²³

Segundo Lirinha, compositor dessa canção, a narrativa foi criada como uma sequência imaginária do poema de João Cabral de Melo. O personagem Stanley, filho de Severino e Maria, nasce no interior de Pernambuco. Seu pai escolheu esse nome por influência massiva dos programas de televisão, responsáveis pela divulgação dos chamados estrangeirismos principalmente entre os pobres. Como muitos jovens que atingem a idade adulta, Stanley resolve deixar o estado natal, para trabalhar na construção civil em São Paulo.²⁴

Em 1992, os versos de João Cabral inspiraram também a canção “O Rio Severino”, um *rock* áspero recheado por guitarras elétricas, gravado por Herbert Vianna, líder da banda Paralamas do Sucesso:

Um tísico à míngua
 Espera a tarde inteira
 Pela assistência que não vem
 Mas vem de tudo n'água suja
 Escura e espessa deste
 Rio Severino, morte e vida vem
 Quem não tem abc
 Não pode entender HIV
 Nem cobrir, evitar ou ferver
 O rio é um rosário
 Cujas contas são cidades
 À espera de um Deus que dê
 Que possa lhe dizer
 Me diz o que que você tem
 A quem se pode recorrer.²⁵

²³ “Morte e vida Stanley” (Lirinha), Cordel do Fogo Encantado. CD *Transfiguração*, Rec Beat Discos, 2006.

²⁴ Lirinha declama João Cabral de Melo Neto. 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C6Lc9HSGy4Y>>. Acesso em 10 abr. 2020.

²⁵ “O Rio Severino” (Herbert Vianna), Herbert Vianna. CD *Ê batumaré*, EMI-Odeon, 1992.



“O Rio Severino” foi composta para o LP *Ê batumaré*, primeiro disco solo lançado, por Herbert Vianna ainda sob o impacto da leitura de *Morte e vida severina*. Em 1994, a canção foi regravada pelos Paralamas do Sucesso com a mistura de violas caipiras e programações eletrônicas em seu arranjo musical, tornando-se uma das principais faixas no disco intitulado *Severino*, mais uma alusão direta à obra de João Cabral. A capa desse LP, por sua vez, foi criada pelo designer Gringo Cardia a partir do detalhe de um manto, cor de terra, bordado pelo artista plástico Arthur Bispo do Rosário, trazendo o desenho de um homem com nomes de órgãos do corpo humano em sua volta e uma frase em destaque: “Eu preciso destas palavras. Escrita”.

Em 1992, Herbert Vianna teve a ideia de gravar um repertório que falasse sobre um Brasil interior em diálogo com temáticas sociais e referências culturais próprias do Nordeste – como na canção “O Rio Severino” – enquanto aguardava na Inglaterra o nascimento de um de seus filhos. O contraste entre a dura realidade do sertão brasileiro, na qual a o poema *Morte e vida severina* é ambientado, e o conforto em que esperava o parto da criança no país europeu, além da audição de fitas K7 com uma seleção de cordéis recolhidos por Marcus Pereira e várias matérias jornalistas sobre o raquitismo e a desnutrição de recém-nascidos no Nordeste, foram inspirações para o disco *Ê batumaré*. Nele, outra composição de sua autoria, “Dureza concreta”, uma moda de viola em que ressoam os ponteios das cordas desse instrumento, se remete diretamente aos versos de João Cabral de Melo Neto:

*É a dureza concreta
Da vida da construção
É tua tristeza certa
É tua cama de pau
É tua existência tonta
Precisando de oração
Se o que te corre nas veias
Já não te sustenta mais
Te resta o chão, o limite
De onde nunca passarás
Senão pra vala comum
Sem sete palmos contar
Pra tua pouca magreza
Dois ou três hão de bastar.²⁶*

Morte e vida severina foi escrito de forma semelhante à estrutura dos autos de natal, linguagem tradicional do teatro popular com influência da cultura medieval. A obra foi dividida em dezoito jornadas ou atos. A parte inicial reúne as primeiras treze jornadas. Nelas o personagem Severino enfrenta as adversidades encontradas no caminho entre o sertão e cidade de Recife. As cinco últimas jornadas constituem o seu fecho, recriando o auto natalino no cenário urbano da capital pernambucana. Além disso, o poema possui também influência direta dos cordéis que João Cabral lia na infância para os trabalhadores analfabetos do engenho onde morava. O poeta concebeu a narrativa

²⁶ “A dureza concreta” (Herbert Vianna), Herbert Vianna. CD *Ê batumaré*, op. cit.

para ser lida principalmente por um público formado entre a parcela da população mais pobre, em condições de miséria semelhantes às de seus personagens literários.²⁷

A linguagem tradicional dos autos natalinos nasceu durante a Idade Média como um gênero ligado ao teatro medieval. Eles são cerimônias realizadas em praça pública, nas portas e adros das Igrejas. Configuram-se como manifestações do catolicismo popular e sua devoção festiva ao natal, à páscoa, à vida dos santos padroeiros de uma determinada localidade. São geralmente dotados de um teor dramático sublinhado por cânticos, danças, louvores, desfiles e procissões com o objetivo de comover o público. Seu enredo alegórico associado ao ciclo de festas, notadamente ao natal, denota um cunho místico e, ao mesmo tempo, social. Ou seja, ao misturar diversas linguagens o auto seria uma apresentação artística não restrita especificamente à poesia, à canção ou ao teatro, visto que tem seu nascimento vinculado a uma mescla de todas elas feita pela arte trovadoresca surgida por volta do século XII.²⁸

Nessa época, as trovas poéticas e musicais criadas na região de Provença, no sul da França, promoveram uma ampliação dos campos da cultura popular e do saber. Os trovadores eram artistas andantes responsáveis por preservar e divulgar um conhecimento poético, teatral e musical, com especial atenção para a defesa de valores como a liberdade, a independência do espírito, a autonomia do pensamento. A habilidade com que manejavam a linguagem, além da sua grande mobilidade social, levou a arte trovadoresca a alcançar amplas esferas da sociedade europeia. O trânsito cultural colocado em movimento por esses poetas/atores/cantores atingiu o campo e a cidade, a aristocracia e as camadas populares. Por essas razões, os trovadores foram perseguidos pela monarquia francesa até o seu completo desaparecimento. Não sem antes impactarem o imaginário da cultura ocidental.²⁹

Tanto a lírica grega, quanto a poesia trovadoresca medieval necessitavam da estrutura musical para se realizarem plenamente. Por andarem juntas durante séculos, o vínculo existente entre palavra poética e a sonoridade ritmo-melódica pareceu, por muito tempo, indissolúvel. Até, pelo menos, a época da invenção da imprensa e da difusão da palavra escrita, que, aos poucos, foram sobrepujando o poder da cultura oral em fins da Idade Média. A partir daí, a sonoridade da palavra falada perdeu espaço para a poesia impressa que passava a ser lida em silêncio, no reduto da casa, no aconchego do mundo privado. O resultado desse longo processo no mundo moderno é a formação de uma literatura afastada da oralidade, presa prioritariamente ao livro, suporte de uma leitura silenciosa e solitária.³⁰

Porém, resquícios da arte que uniu poesia, música e teatro em um passado distante ainda resistem ao tempo, fazendo-se presentes no Brasil por meio da capacidade dos artistas populares de fundir a tradição ibérica aos temas da cultura popular. Os autos religiosos, por exemplo, foram trazidos ao

²⁷ Cf. Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto, *op. cit.*

²⁸ Cf. BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. *Revista de Ciências Humanas*, v. 41, n. 1 e 2, Florianópolis, abr.-out. 2007.

²⁹ Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 5, Salvador, 2000.

³⁰ Cf. MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.), *op. cit.*

Brasil pelos padres jesuítas no século XVI. O gênero popularizou-se particularmente nos atuais estados do Nordeste. Outra manifestação que funde música e poesia muito comum no sertão é o repente, espécie de desafio entre dois cantadores no qual um responde ao outro por intermédio de versos improvisados. É próprio dos repentistas e demais cantadores o diálogo entre a arte medieval e a linguagem do romanceiro popular, da rabeca, da viola sertaneja, das flautas e dos pífanos. Perspectiva que valorizava a identidade, os costumes e o saber prático do homem comum e sua capacidade de ressignificar a cultura local, nacional e internacional de modo incessante.³¹

Livros e discos

Nesse cenário, uma voz feminina se destaca: Cátia de França. Cantora, compositora, instrumentista e escritora, ela mergulhou na cultura popular do Nordeste e na poesia de João Cabral de Melo Neto. Em seu primeiro LP, lançado em 1979 com produção de Zé Ramalho, Cátia de França dialoga com a obra do poeta pernambucano em “Vinte palavras girando ao redor do sol”:

*Vinte palavras girando ao redor do sol
Vinte palavras girando ao redor do sol
Secando as coisas quase tudo ao espinhaço
Falo somente por quem eu sei que falo
Gente vive nesse clima
Gavião e outras rapinas
Quem padece sono de morto
Precisando d'um despertador
Sol a pino sobre o olho
Num protesto estridente
Estrebucha, cerra os dentes.³²*

A letra dessa canção foi construída em torno do poema “Graciliano Ramos”, publicado por João Cabral de Melo no livro *Terceira feira*, de 1961. Ao retomar os versos com os quais o poeta retrata não apenas o clima semiárido do sertão nordestino, mas também reverencia o autor de *Vidas secas*, livro lançado em 1938, a compositora busca a linguagem concisa e agressiva característica da obra de João Cabral, assim como a de Graciliano Ramos. Em termos musicais, a melodia ganhou um arranjo de cordas formado por violino, violoncelo e viola que sublinhou a dicção enfática da cantora, vez por outra entrecortada pelos solos da guitarra elétrica executados por Lulu Santos.

A carreira artística de Cátia de França não possui fronteiras bem delimitadas entre a literatura e a canção popular. Tanto é verdade que, como escritora, publicou os cordéis *A peleja de Lampião contra a fibra ótica* e *Saga de Zumbi*. Já no seu segundo disco, de 1980, ela lançou mão da sonoridade típica

³¹ Cf. MARQUES, Roberto. *Nordestinidade, música e desenraizamento ou Eram os tropicalistas nordestinos?* In: NAVES, Santuza, DINIZ, Júlio e GIUMBELLI, Emerson (orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

³² “Vinte palavras girando ao redor do sol” (Cátia de França), Cátia de França. LP *20 palavras girando ao redor do sol*, CBS, 1979.

do repente para musicar versos do poema “A Carlos Drummond de Andrade”, publicado por João Cabral no livro *O engenheiro*, de 1945:

*Não há guarda-chuva contra o poema
 Não há guarda-chuva contra o amor
 Não há guarda-chuva contra o tédio
 Não há guarda-chuva contra o mundo
 Não há guarda-chuva contra o tempo
 Não há guarda-chuva contra a noite
 Não há guarda-chuva contra a ameaça
 Se vem vindo forte a tempestade
 Perco o medo enfrento a fera
 Eu sei quem é ela,
 Com essa minha tira na vontade.³³*

A gravação de “Não há guarda-chuva” – com um arranjo de apenas voz, violão e viola – promoveu o encontro entre os versos de João Cabral de Melo Neto e o universo musical do repente personificado pelo canto falado de Cátia de França ao melhor estilo dos desafios entre cantadores nas feiras, quermesses e festas populares do interior do Nordeste.

Além do repente, outra manifestação artística que funde literatura e canção popular característica do Nordeste é o cordel. Essa forma de linguagem envolve a poesia (por meio dos versos), a música (devido à “solfa”, toada utilizada para cantar os versos) e as artes plásticas com as xilogravuras que estampam as capas dos folhetos. Um cordelista de respeito deve fazer sua fama ao recitar ou cantar seus versos nas feiras à maneira dos repentistas. Para conquistar o público, ele muda de voz, cria teatralizações, reforça trejeitos e cacoetes, ressalta a fala do narrador, torna-se cúmplice ou crítico dos personagens. Ou seja, em sua essência, ele faz também teatro, dança, circo.

Desde 1997, o conjunto Cordel do Fogo Encantado, criado na cidade de Arco Verde, no interior pernambucano, vem realizando uma nova leitura sobre esses elementos. Com o lançamento do primeiro disco produzido por Naná Vasconcelos, em 2001, a banda despertou a atenção do país inteiro ao apresentar uma mistura percussiva desenvolvida de maneira inventiva em torno da cultura afro-indígena (como a toré), o samba de coco, o maracatu, o reizado, a embolada, a música dos cantadores, a literatura de cordelistas tradicionais, o teatro mambembe e a poesia de autores como João Cabral de Melo Neto.³⁴

O nome com o qual o grupo foi batizado procura valorizar o cordel, linguagem poética do lugar de origem da banda; o fogo como um elemento da constante e eterna mudança a simbolizar a vida itinerante dos músicos; e o encantamento representado por certa antevisão que permeia o mundo fantástico e, ao mesmo tempo misterioso, proporcionada ao público em seus shows. O Cordel do Fogo Encantado promove espetáculos marcados pela integração

³³ “Não há guarda-chuva” (Cátia de França e João Cabral de Melo Neto), Cátia de França. LP *Estilhaços*, CBS, 1980.

³⁴ Ver SANCHES, Pedro Alexandre. Cordel do Fogo Encantado encerra ciclo e dá pista de próximos passos. *Folha de S. Paulo*, 27 maio 2004. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2705200402.htm>>. Acesso em 10 abr. 2020.

de fortes componentes cenográficos com a atuação teatralizada dos artistas no palco, o peso da levada dos tambores em alto volume e a interação intensa com a plateia.³⁵ Em um dos momentos mais aguardados de suas apresentações, os espectadores acompanham em uníssono o vocalista Lirinha na declamação de um excerto do poema “Os três mal-amados. Segundo o cantor,

João Cabral de Melo Neto é um poeta muito original. Ele tem uma linguagem muito pessoal. Isso é inspirador e desafiador também. Eu tive uma primeira relação com João foi através do Cão sem plumas que eu conheci antes de saber as definições de João como o “poeta engenheiro”, antes de ter qualquer visão sobre sua construção diferenciada. Eu tive acesso a essa mensagem do Cão sem plumas, e foi muito forte. A partir disso, eu fui conhecendo mais João Cabral, e tenho muito respeito. Entendo muito a ideia de João sobre a música no poema e sua observação sobre a musicalidade às vezes inútil e sem cuidado. Então eu até hoje eu recito João Cabral de Melo Neto com um cuidado enorme. No show do Cordel eu digo um pedaço dos “Três mal-amados”. “As palavras de Joaquim” numa edição, e é fantástico levar aquilo para o palco porque João era mais distante dessa relação do declamar, mas no Cordel a gente consegue através do recitar trazer o João para o lado da música.³⁶

Quem trouxe grandes poetas do livro para o “lado da música”, como fez o Cordel do Fogo Encantado, foi Maria Bethânia. Seja recitando ou cantando, ela é a intérprete capaz de refazer toda essa tradição que integra a arte das palavras poéticas com o poder da voz enunciada em público iniciada com os gregos, revigorada pelos trovadores provençais e retomada pelo nosso cancionista popular.

Quando criança, em sua cidade natal no interior da Bahia, Bethânia quis ser atriz. A música se fez perene em sua vida desde que ouviu os primeiros cantores da “era de ouro” do rádio. O amor aos livros ela aprendeu nas aulas de português lecionadas pelo professor Nestor de Oliveira em uma escola pública de Santo Amaro. O gosto pela leitura foi reforçado em casa em companhia especialmente do irmão Caetano Veloso. Iniciada a carreira, em meados da década de 1960, a cantora mistura teatro, literatura, circo e canção nos palcos, desenvolvendo uma trajetória artística original. Seu canto traduz um Brasil miscigenado, mimético descortinado em cenas do cotidiano, com seus personagens, crenças, festejos, jeitos de ser, agir, sentir e pensar a si mesmo e ao outro. Em meio a essa obra construída por uma multiplicidade de rumos e direções, a arte popular se manifesta intrinsecamente.³⁷

Atuando no limiar entre os diversos campos da tradição letrada, da tradição livresca, da tradição oral da palavra cantada e declamada, Maria Bethânia tece – tal como Penélope à espera do retorno de Ulisses – fragmentos de poesias e de canções conectados com a formação social e cultural de nosso país. Aqui, tecer não significa somente reunir partes distintas, mas acima de tudo criar algo com sua assinatura a partir da capacidade de lidar com diferentes realidades. Em termos simbólicos, o trabalho de tecelagem consistiria em traduzir os mistérios do mundo para a linguagem dos homens. Em várias

³⁵ Ver *idem, ibidem*,

³⁶ Lirinha declama João Cabral de Melo Neto, *op. cit.*

³⁷ Cf. STARLING, Heloisa. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: *Caderno de poesias – Maria Bethânia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.



culturas, os instrumentos de fiar e tecer, como o fuso e a roca, representam o poder feminino de tomar decisões, definir seus caminhos, entrelaçando os fios de sua vida aos destinos da humanidade, assim como fez a rainha de Ítaca na Odisseia de Homero. Tecer implicaria abrir e fechar ciclos individuais e coletivos, sendo capaz de reagir aos movimentos transitórios do tempo.³⁸ Em se tratando de Maria Bethânia, esse instrumento é a voz.

A marca deixada pela cantora na história da canção popular é personificada por interpretações que oferecem a seus ouvintes outros sentidos possíveis constituídos pela variação de cadências, timbres, entonações, ressonâncias, tessituras. Sua intervenção vocal possibilita a transmissão do discurso poético, cantado, declamado, entoado. Por essa via, a literatura não é mais tão apegada à letra escrita. Ela se desvencilha do papel pelos desvios e atalhos abertos pelo som, pela expressão verbal, como na origem da própria poesia. A voz de Maria Bethânia é, em si mesma, uma presença melódica e rítmica, parte da substância própria da oralidade com a qual ela reconcilia as linguagens poética e musical.³⁹ Sua interpretação de “Foguete”, composta por Roque Ferreira e J. Veloso, aproxima mais uma vez João Cabral de Melo Neto do cancionista popular:

*Tantas vezes eu soltei foguete
Imaginando que você já vinha
Ficava cá no meu canto calada
Ouvindo a barulheira
Que a saudade tinha
É como diz João Cabral de Melo Neto
Um galo sozinho não tece uma manhã
Senti na pele a mão do teu afeto
Quando escutei o canto de acauã
A brisa veio feito cana mole
Doce, me roubou um beijo
Flor de querer bem
Tanta lembrança este carinho trouxe
Um beijo vale pelo que contém.⁴⁰*

A canção relembra os amores experimentados nas antigas festas de São João muito comuns pelo interior do Brasil. O som da sanfona realça ainda mais a saudade desse tempo passado reatualizado pela voz de Maria Bethânia. A cantora presentifica também o nome do poeta, além de reverenciar uma de suas poesias mais conhecidas: “Tecendo a manhã”, publicada originalmente em 1966:

*Um galo sozinho não tece a manhã:
Ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
E o lance a outro: de outro galo*

³⁸ Cf. CALVINO, Ítalo. As odisséias na *Odisseia*. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁹ Cf. STARLING, Heloisa, *op. cit.*

⁴⁰ “Foguete” (Roque Ferreira; J. Veloso), Maria Bethânia. DVD *Tempo Tempo Tempo Tempo*. Biscoito Fino, 2005.

*Que apanhe o grito que um galo antes
E o lance a outro; e de outros galos
Que com muitos outros galos se cruzam
Os fios de sol de seus gritos de galo
Para que a manhã, desde uma tela tênue,
Se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
Se erguendo tenda, onde entrem todos,
Se entretendo para todos, no toldo
(A manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
Que, tecido, se eleva por si: luz balão.⁴¹*

Nos versos desse poema, João Cabral assinala a capacidade do galo de tecer a manhã. Talvez ele não tenha se dado conta, mas isso somente é possível, justamente, pelo cantar da ave. Desde as culturas mais ancestrais, seu canto prenuncia o nascer da luz do dia, dissipando pavores noturnos e espíritos nefastos. Além de excelente cantor, o animal é um conhecido emblema da vigilância diante dos perigos. Sua crista alta é um signo de altivez, enquanto as esporas simbolizam persistência frente às adversidades. Possuindo a virtude da coragem, o galo nunca abandona o campo de batalha. Daí ser tido como teimoso e bom de briga, sendo, por natureza, o dono do terreiro. De acordo com a tradição cristã, o galo anunciou o nascimento do menino Jesus numa manjedoura em Belém, razão pela qual é um símbolo comumente observado no alto das torres de igrejas, cruzes e campanários.⁴²

Na cultura helênica a ave é associada a Apolo. Deus do sol, da força e da música, ele é o senhor do equilíbrio, da harmonia e da claridade. O canto do galo, tal como Hermes e Orfeu, seria capaz de transpassar as fronteiras entre o mundo terreno e o espiritual. A ave é igualmente um signo maçônico por saber conduzir as almas de um lado ao outro da vida e da morte, representando assim o mercúrio alquímico. Em antigas lendas, os alquimistas utilizavam esse elemento em suas experiências. A mais conhecida delas produziria a transformação de ferro em ouro.⁴³ Sob os auspícios de Hermes – deus denominado Mercúrio entre os romanos e que percorre os caminhos entre o céu, a terra e o mundo subterrâneo –, o canto mercurial de intérpretes como Maria Bethânia carrega o princípio alquímico de amálgama, mistura, ligação, intercâmbio, mediação, regeneração, transmutação entre a poesia e a canção no Brasil contemporâneo.

Ao longo da trajetória da canção no Brasil, vários compositores encarregaram-se de construir, na narrativa musical, seu panteão de personagens ilustres como, por exemplo, “Samba da benção”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, “Bebadosamba”, de Paulinho da Viola, “Paratodos”, de Chico Buarque, “Para ninguém”, de Caetano Veloso, entre outros. Em pelo menos uma canção, cantores, instrumentistas, compositores, atores e dançarinos estão lado a lado com poetas como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles,

⁴¹ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 219.

⁴² Cf. CÂSCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012, p. 321 e 322.

⁴³ Cf. CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Mario Quintana, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Trata-se de “Empório”, gravada com a delicadeza de quem faz uma oração pela cantora Marina Íris:

*No estoque um arlequim
Lágrimas de um carnaval
Miltons, um Tim, um Tom Jobim
Um Bide e um Marçal
Mil roseirais forram o jardim
E o jardineiro enfim
É mestre Dorival
Tem uma só de Pizindim
Que Orlando deu pra mim
Formosa e immortal
O espelho de João
Na Nogueira do quintal
Reflete a dor da poesia de João Cabral
Morte e vida
Severinas, Ritas
De Vila Mimosa, de Vila Vintém.⁴⁴*

No passado, diversas religiões politeístas construíram templos designados como panteões para reverenciar suas divindades ao mesmo tempo e em um único lugar. Esse espaço sagrado era entendido como a “morada dos deuses”. Entre gregos e romanos, os panteões homenageavam os deuses e as deusas que governavam os céus, a terra, os oceanos e o mundo subterrâneo. Em termos políticos, o panteão passou, com o tempo, a nomear os monumentos arquitetônicos e memoriais edificadas para receber os restos mortais dos defensores da pátria. O termo também se reporta ao conjunto de personalidades públicas, cidadãos célebres em determinadas áreas ou atividades.

No panteão musical do Brasil erigido em “Empório”, estão reunidos artistas da voz, dos instrumentos e das palavras sem nenhuma distinção entre seus ofícios. Basta possuir, como os antigos aedos, o talento necessário para ter seu nome lembrado pela história da canção popular brasileira. Mesmo que seja o nome de “um poeta João que não gostava de música”.⁴⁵

A peleja

Na peleja do cancionero brasileiro com o poeta pernambucano quem ganhou foram ouvintes e leitores. O resultado desse desafio poético e musical, espécie de debate escrito, declamado, cantado, recitado, musicado, é, acima de tudo, a reabertura de um diálogo possível entre a tradição e a modernidade, o rural e o urbano, o sertão e a cidade. No melhor estilo dos velhos cantadores do Nordeste – com suas violas, rabecas, sanfonas, pandeiros em punho ou apenas entoando sua própria voz, sem nenhum acompanhamento instrumental –, tal peleja desafiou o poder do esquecimento.

⁴⁴ “Empório” (Gisa Nogueira e Paulo César Feital), Marina Íris. CD *Marina Íris*, independente, 2014.

⁴⁵ “Outro retrato”, *op. cit.*

Esse desafio não foi vivido a partir da acepção do combate, da luta ou de uma disputa entre duas obras artísticas divergentes, e sim contra o tempo que rompeu seus laços. Não significa um desacordo de visões de mundo ou oposição entre pontos de vista contrários. A sintonia entre as duas linguagens em questão foi reestabelecida por amantes da poesia e da canção a trabalhar com o afinco de quem peleja na labuta diária de sol a sol. Eles reconstruíram antigas pontes esquecidas pelo passar dos anos. Pontes novamente abertas para a passagem de novos poetas e compositores dispostos a transitar entre as narrativas poéticas e musicais na cultura brasileira.

Artigo recebido em 22 de janeiro de 2024. Aprovado em 20 de março de 2024.