

MEU PAI OXALÁ: O FATOR CONSTRUTIVO DA POESIA EM UMA CANÇÃO POPULAR

André Luis MITIDIÉRI-PEREIRA*

Resumo: O presente ensaio pretende dar conta da possível relação entre música e poesia na canção “Meu pai Oxalá”, produzida pelos artistas brasileiros Toquinho e Vinícius de Moraes. Compositor e poeta, Vinicius transitou pelos campos da música popular brasileira e da poesia que compõe o cânone literário deste país. Seguindo basicamente as inferências teóricas de Iuri Tinianov, as articulações poéticas estão presentes na letra da referida canção.

Palavras-chave: Cultura Afrobrasileira; Poesia Brasileira; Tinianov; Vinicius de Moraes.

A possível correspondência entre música e poesia é verificada na canção “Meu pai Oxalá”, produzida pelos artistas brasileiros Toquinho e Vinícius de Moraes (MORAES, 1991, p. 146). Em sua prática artística, o último compositor, carinhosamente denominado “poetinha”, transitou livremente pelos campos da música popular e da literatura canonizada pela elite intelectual deste país. Seguindo basicamente as inferências do teórico russo Iuri Tinianov (1975), as articulações literárias estão presentes na letra de tal canção, escrita por Vinicius, e que se divide em quatro estrofes, assim marcadas: um dístico, uma oitava, uma quadra e uma oitava. Nessa mistura de estrofes com números diferentes de versos, destacamos a alternância de duas oitavas.

Sendo características das composições épicas, as estrofes de oito versos estabelecem a conexão entre um dos componentes do conteúdo do trabalho e sua estrutura rítmica, pois nos deparamos com um texto que canta a mitologia africana, do mesmo modo que as epopeias gregas evocavam os deuses do Olimpo. O uso da quadra, que

* Pesquisador Júnior do CNPq Brasil, Doutorando em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura, pelo PPCL/PUCRS. Endereço eletrônico: andremiti@universia.com.br

usualmente desenvolve conceitos relativos à filosofia popular, e das redondilhas maior e menor, constantes nas composições orais, como cantigas de roda, canções de ninar, brinquedos cantados, trovas, etc., vincula-se à transmissão e à permanência dos mitos africanos no imaginário brasileiro, lembrada no dístico de abertura:

1 A to-tô abalua-yê
2 A to-tô ba-ba

A intercalação da redondilha maior, E.R.¹ 7 (3-7), um verso tradicional em língua portuguesa, com a redondilha menor, E.R. 5 (3-5), que remete às cantigas de amor e amigo, reproduz a saudação, em iorubá, a Obaluaiê (ou Abaluayê), rei-senhor da terra e das epidemias, filho de Nanã com Oxalá. Também chamado de Xapanã, Kajanjá e Kaviungo, Obaluaiê é o jovem guerreiro, caçador e lutador, entidade da varíola, da peste, das chagas e das doenças contagiosas (PRANDI, 2001, p. 202-220).

Próprio aos cerimoniais em que Abaluayê se manifesta, o pulso rítmico de tambores, atabaques e agogôs é lembrado pelo jogo de aliteraões entre as oclusivas línguo-dentais surdas /T/ e as oclusivas orais bilabiais sonoras /B/. Seguindo esse compasso, as repetições da expressão *A to-tô* e dos fragmentos *ba/ba-ba* propiciam efeitos de assonância e rima interna consoante aguda. A primeira repetição também provoca a correspondência entre os dois versos, quanto à marcação das primeiras sílabas poéticas fortes. Presentes na invocação a Abaluayê, as redondilhas serão utilizadas na estrofe seguinte:

3 Vem das águas de Oxalá
4 Essa mágoa que me dá
5 Ela parecia o dia
6 A romper da escuridão
7 Linda no seu manto todo branco
8 Em meio à procissão
9 E eu que ela nem via
10 Ao Deus pedia amor e proteção

Nos versos três e quatro, as redondilhas maiores binárias, E.R.

¹ E.R. = Esquema Rítmico.

7 (3-7), e as rimas externas toantes emparelhadas agudas AA fixam o elo temático e estrutural com a estrofe anterior. Possuindo como interlocutores os rituais afro-brasileiros, a mágoa do eu lírico tem origem mítica; vincula-se à cerimônia conhecida como “Águas de Oxalá”, que rememora a viagem do supremo orixá até o reino de seu filho Xangô, oportunidade em que, atormentado por Exu e confundido com um ladrão, Oxalá é aprisionado, somente sendo liberto sete anos depois (PRANDI, 2001, p. 519-522). Essa trajetória, bem como a bivocalidade humano/divino, parecem ser veiculadas pela intercalação: da constritiva fricativa oral labiodental sonora /V/ com as oclusivas nasais bilabiais sonoras /M/; das oclusivas orais linguodentais sonoras /D/ e velares /G/, e /Q/ com as constritivas fricativas orais surdas linguodentais /S/ e palatal /X/.

No verso cinco, a quebra da acentuação poética, E.R. 7 (1-5-7) demarca o começo de uma nova frase, que se estende até a realização das rimas externas toantes interpoladas agudas (versos seis e oito, CC). A comparação *parecia o dia* faz com que *Ela* signifique, para o eu-lírico, o que o sol é para a noite; a luz, para as trevas. No verso sete, um eneassílabo ternário, E.R. 9 (1-5-9), de efeito encantador, a mulher anônima é qualificada como *linda*, exercendo o atrativo típico das sereias, o que não se afasta do eixo temático da canção, pois tais seres míticos também são invocados nos rituais afrobrasileiros.

No verso oito, E.R. 5 (2-5), percebemos que ela participava daquele ritual, introduzido na primeira frase. A presença da constritiva lateral oral alveolar sonora /L/ é destacada em *Ela* e *Linda*, intercalando-se às oclusivas orais surdas /P/, /K/, /T/ e às constritivas fricativas orais surdas /S/, bem como à constritiva vibrante oral alveolar sonora /R/, às oclusivas orais sonoras /B/ e /D/ e às oclusivas nasais sonoras /M/ e /N/. As anteposições *dia*, *manto*, *branco/escuridão*, *ela/multidão* são coerentes às intercalações de sons e silêncios, de sibilantes e guturais, realizando a devida interação entre o ritmo e o assunto tratado.

Tamanha é a importância do pronome *ela* (verso nove), que a terceira sentença será ligada à precedente pela repetição de tal pronome e pelas rimas externas agudas cruzadas CC dos versos oito e dez. A sinédoque é alcançada pelo sentido da visão, uma vez que, primeiramente, o sujeito poético enxergava a mulher, que nem o via. A mortal avistada num momento sagrado passa a equivaler a uma deusa, pela ênfase dada à distância que separa o eu lírico da mulher e de Deus. A beleza daquela, bem como a proteção que o ser divino conce-

de aos humanos, encontram-se nos únicos versos eneassílabos (sete e dez).

A presença de três sujeitos acompanha a acentuação dos dois últimos versos da estrofe: E.R. 5 (1-2-5) e E.R. 9 (2-4-9). As assonâncias em /E/ ligam o estro poético, *Deus* e *ela*. Essa continua a ocupar papel de destaque, pela repetição da constritiva lateral oral alveolar sonora /L/. A segmentação frasal e temporal, seguida da acentuação poética irregular, realça a impossibilidade de união entre o eu subjetivo e o objeto de seu desejo. Isso já é prenunciado no começo desta estrofe, quando o sujeito poético e a mulher aparecem em versos diferentes, representados pelos pronomes *me* (verso quatro) e *Ela* (verso cinco).

A predominância das aliterações em oclusivas nasais sonoras, bilabiais /M/ e alveolares /N/, bem como das constritivas fricativas orais linguodentais surdas /S/ provoca certa semelhança com o som do vento nas águas. As assonâncias em /A/, alternadas com assonâncias em /E/, mais aliterações em oclusivas orais linguodentais sonoras /D/, reiteram a notada similitude com os movimentos marítimos, das ondas quebrando-se.

Por seu turno, as aliterações em oclusiva oral linguodental surda /T/ e constritivas vibrantes orais alveolares /R/ indicam o aparecimento de um entrave no meio da procissão. Considerando que a cerimônia deve prosseguir, o texto retoma todas as assonâncias utilizadas, transformando o obstáculo lingüístico em algo a ser deixado nas mãos de Deus (*proteção*). A repetição de alguns elementos anteriormente utilizados é vista na quadra que intermedeia as duas oitavas:

- 11 Meu pai Oxalá é o rei
- 12 Venha me valer
- 13 O velho Omulu
- 14 A to-tô abalua-yê

O vínculo entre a segunda estrofe e a terceira é realizado por Oxalá, o rei dos reis, merecedor do verso 11, E.R. 7 (1-4-5-7) que, até aqui, detém o maior número de acentuações poéticas. Essa ligação também é feita pelo verso 12, que praticamente reitera o pedido constante no verso dez. Além disso, a primeira estrofe da canção relaciona-se à estrofe anteriormente destacada pela equivalência entre os versos dois e 14. Essa quadra, ao duplicar o dístico, corresponde à duplicação de Abaluayê, entidade que, quando velho, passa a receber o nome de Omulu. A chamada a esse referente ocorre em simultâneo à

inclusão da constrictiva vibrante oral velar /R/ e da oclusiva nasal velar /NH/.

As redondilhas menores dos versos 12 e 13, E.R. 5 (1-5) e 5 (2-5), relacionam-se à alteridade dos orixás,² ao terem o mesmo número de sílabas, mas diferente acentuação. Além de repetir, principalmente, as aliterações em constrictivas laterais orais alveolares sonoras /L/, constrictivas vibrantes orais alveolares sonoras /R/, oclusivas nasais bilabiais sonoras /M/ e oclusivas orais linguodentais /T/, a estrofe em questão igualmente realiza vínculo assonante com a anterior. Dessa maneira, os versos 11 e 14, das extremidades, também usam todas as vogais, associando-se aos intermediários da seguinte forma: /A/ mais /E/ (verso 12); /O/ mais /U/ (verso 13).

O verso 14, E.R. 7 (3-7) repete o primeiro verso da canção e a reverência a Obaluaiê-Omulu, dois estágios temporários de uma mesma entidade. As rimas AA, externas toantes agudas, são emparelhadas nos versos 11 e 12, mas alternadas nos versos 12 e 14 e interpoladas nos versos 11 e 14. Os três tipos de rima correspondem aos três orixás evocados, os quais se entrecruzam, mas não se confundem, como é possível confundir o tempo, que a seguir avança em pretérito perfeito e imperfeito:

- 15 Que vontade de chorar
- 16 No terreiro de Oxalá
- 17 Quando eu dei com a minha ingrata
- 18 Que era filha de Inhansã
- 19 Com a sua espada cor-de-prata
- 20 Em meio à multidão
- 21 Cercando Xangô num balanceio
- 22 Cheio de paixão

O emparelhamento das rimas externas toantes agudas AA nos versos 15 e 16 segue a construção do esquema rítmico, aí dado em 7 (3-7), unindo o profano ao sagrado. O uso das redondilhas maiores repete a ocorrência verificada nos versos três e 11, nos quais Oxalá é nomeado, e no verso quatro, onde aparece a palavra *mágoa*, que

² Os orixás estão sempre a apontar para outra direção, sendo atribuídos de diferentes funções, segundo interpretações da umbanda, do candomblé e/ou de outras religiões e suas diversas linhas. Cf. BASTIDE, 1974.

resultará em choro, de modo a reforçar a ligação entre as águas e o supremo orixá. O prosseguimento das redondilhas nos versos 17 e 18 é paralelo à reintrodução da mulher admirada no texto, ao mesmo tempo em que o adjetivo *ingrata* e a ampliação das sílabas longas servem para separá-la do campo dos deuses.

A instauração do paradoxo, quanto ao seu caráter divino, é alargada quando só ela passa a estar, como Oxalá, num verso com quatro acentos (verso 18), que forma rima externa toante cruzada tônica CC com *multidão* (verso 20). Sendo filha de Inhansã, a mulher igualmente estabelece o vínculo com Obaluaiê, pois foi aquela entidade feminina, segundo a lenda, quem curou as feridas desse orixá, de quem se tornou grade amiga, reinando “juntos sobre o mundo dos espíritos, partilhando o poder único de abrir e interromper as demandas dos mortos sobre os homens” (PRANDI, 2001. p. 207).

As constrictivas fricativas orais /V/, /X/ e /F/ e as oclusivas nasais /M/, /N/ e /NH/ reforçam a redução das águas em lágrimas, desejando fluir. Por sua vez, as oclusivas orais /T/, /G/ e /K/, bem como a constrictiva vibrante oral /R/, representam, de forma rítmica, o pranto represado pelo eu-lírico. No verso 19, o corte sugerido pela espada segue a mudança métrica, das redondilhas maiores para o eneassílabo ternário. Esse verso se relaciona ao eneassílabo sete pelos objetos e suas cores, aproximados: *manto branco/espada cor-de-prata*.

Tal relação também se dá com o Deus que rege o eneassílabo dez, cuja cor representativa é o branco. A redondilha menor do verso 20 faz com que a *multidão* se torne equivalente à *procissão* do verso oito. Por outro lado, tal verso separa o povo dos deuses e da mulher, quando parecem estar todos no mesmo nível, conforme sugerem as rimas externas cruzadas graves dos versos 17 e 19. As oclusivas nasais bilabiais sonoras /M/ realizam aquela cisão, estando entre as oclusivas orais surdas /K/, /P/ e /T/ e sonoras /D/, bem como entre constrictivas fricativas orais linguodentais surdas /S/ e constrictivas vibrantes orais sonoras /R/.

No verso de número 21, que é eneassílabo, a mulher sedutora, ao ser investida de poderes sobre-humanos, coloca-se num plano superior, cercando Xangô. Esse o orixá da justiça é atribuído da mortal *paixão* (verso 22), que se vincula à *multidão* pela rima externa toante aguda alternada CC e pelo verso pentassílabo. A alternância do movimento e da interrupção é paralela à subentendida luta entre Ogum e Xangô pelo amor de Inhansã. Vencido, o eu-lírico remete ao primeiro, que estaria entre os fiéis, representados pelos diversos tipos de oclu-

sivas, misturadas: /K/, /M/, /N/, /B/, /D/ e /P/.

Já Inhansã, senhora do vento, das tempestades e da sensualidade feminina, é representada pelas constrictivas fricativas orais linguodentais surdas /S/, ao passo que Xangô, dono do trovão e grande conhecedor dos caminhos do poder secular, está associado às constrictivas fricativas orais palatais surdas /X/. Desse modo, retorna a idéia dos sons das águas e dos instrumentos musicais, reiterada, nesta última estrofe, pelas assonâncias em /A/, /E/, /I/, /O/, predominantes, e que só são quebradas pela inserção da vogal /U/, de multidão.

O grupo de pessoas, sendo coletivo, é o sétimo elemento do conjunto, em que se mostra significativa a quantidade de versos de sete sílabas. O eu lírico se soma à multidão, da mesma maneira que os cinco orixás: Abaluayê-Omulu, Oxalá, Xangô, Ogum e Inhansã (que incorpora na mulher admirável). Atrelando-se ao mesmo número de entidades reconhecidas no texto, os versos de cinco sílabas, como visto, são constantes na canção popular ora analisada. Isso mostra que o poeta motivou-se a estabelecer um canto que dialogasse com os “pontos” das religiões afro-brasileiras, sem se limitar a uma mera reprodução.

Essa proposta é expressa pela ocorrência de rimas pobres e versos que facilitam a memorização, bem como pela interação entre o metro e a sintaxe da letra da composição poética com o léxico e os modos semânticos daquelas entoações de caráter religioso, como condição máxima. A subversão dessa predominância é importante para a construção do conjunto, de forma que as rimas internas *manto/branco* (verso sete), assim como a reiteração das rimas em e na quadra (ei, er, yê), em coincidência ou não com a variação semântica, funcionam como fato rítmico, imitando o fluxo e o refluxo das águas. Também parodiam a progressão/regressão dos ritmos dos rituais afro-brasileiros, que começam de modo sincopado, aceleram-se no ápice do culto e voltam a se tornar vagarosos ao final.

A tensão entre a tendência para rimar e a tendência a frasear acontece juntamente com a luta entre as condições máximas e as condições mínimas, a lírica e a épica, o sacro e o profano, a linguagem culta e a popular, as línguas iorubá e portuguesa. O princípio sintático-lógico, nesse contexto, não exclui o princípio rítmico, mas ambos realizam uma interação, que é igualmente vista nos outros valores eufônicos arrolados, como as aliterações e assonâncias. O relevo dado à concepção acústica do verso faz com que sejam divisados poucos equivalentes do texto poético, ou seja, aqueles “elementos extraverba-

que de um modo ou outro o substituem” (TINIANOV, 1975, p. 25).

Como condição máxima, as rimas regulares resultam de uma antecipação dinâmico-progressiva e de uma solução dinâmico-regressiva, quer dizer, o segundo elemento liga-se ao precedente, supondo a presença da rima, que irá preencher um espaço. Daí que as rimas ocupem lugares próximos, alternando-se, interpolando-se ou se emparelhando. Entre os elementos que perfazem as condições mínimas estão as rimas impróprias, operando como artifício em sentido acústico, embora não haja completa identidade, tanto sonora quanto sintática, entre os elementos rimados.

As rimas *águas/mágoa* (versos três e quatro), e *vial/pedia* (versos 9 e 10) aproximam-se à impropriedade, por se tornarem menos perceptíveis, em virtude da relevância das rimas regulares *Oxalá/dá* (versos três e quatro) e *procissão/proteção* (versos oito e dez). É o que ocorre com a tríade rímica *meio/balanceio/cheio* (versos 20, 21 e 22), submersa entre *multidão/paixão* (versos 20 e 22). Ligadas a esse par, as rimas do primeiro grupo remetem à trindade divina de Oxalá, bem como ao triângulo amoroso formado pelo eu-lírico (associado a Ogum), pela mulher que incorpora Inhansã e por Xangô.

O esquema rímico conforma o texto, como as divisões sintáticas e alternâncias de sílabas acentuadas/não acentuadas. A subordinação das articulações sintático-semânticas ao momento do ritmo equivale à “deformação”, responsável por distinguir o ritmo prosaico do poético. O último seria indicado pela “unidade e a compacidade da série” (TINIANOV, 1975, p. 47), verificadas principalmente no metro, composto sobretudo de redondilhas maiores e menores, e na dinâmica da escala formada por variantes melódicas bimembres, com acentos em terceiras, quintas, sétimas e nonas sílabas poéticas. Essa coincidência denuncia certa facilidade de enunciação, a ser também validada pelo ouvinte, que tenderá a gravar a complexidade da série.

Paralelamente, há ocorrências que não causam a destruição da consciência da medida-base, podendo ser vistas na expansão a quatro eneassílabos e nas acentuações em primeiras, segundas e quartas sílabas poéticas, que põem em relevo o fator construtivo dos fatores subordinados, sem impedir a articulação sonora, dada pela união do conjunto e também pelos fatos que dela se separam, marcando um ponto importante no assunto tratado. Esse é o caso da beleza cegante da mulher e sua indiferença ao eu-lírico, da onipresença do orixá supremo, do instrumento de poder nas mãos da divindade feminina incorporada, e de sua união com Xangô, todos ocupando

locais diferenciados pelas transgressões ao metro-padrão.

O tempo está dividido entre o presente, da enunciação da mágoa, e dois pretéritos: o imperfeito — quando a mulher parecia o dia e era filha de Inhansã — e o perfeito — quando o eu-lírico a avistou. O tempo que separa o dístico da primeira oitava opera como pausa morta, a preparar o espaço para a história contada, a qual, mediante quatro divisões sintáticas, articuladas com os acentos e correspondentes ausências, contribui para a formação dos grupos rítmicos, do mesmo modo que as apontadas rimas, aliterações, assonâncias e figuras de linguagem. Tudo isso torna as palavras mais intensamente semânticas, revelando que as associações não ocorrem por acaso.

A unidade formal obtida vem embasar a unidade de conteúdo, detectada nos símbolos da escuridão (Omulu, Obaluaiê, a não-visão, todos relacionados ao amor terreno, a essa ferida que dói e não se sente) e da claridade (águas, Oxalá, Inhansã, manto branco, espada cor-de-prata, Xangô, vinculados ao amor na concepção mais elevada do espírito). A forma e a temática constituem, lado a lado, um ritmo consistente, e a presença dos elementos estabelecidos pela teoria de Tinianov se inter-relacionam a certos atributos que vêm perdurando na poesia, através dos séculos, como o metro, as rimas e as acentuações.

A alternância dos versos eneassílabos ternários com as redondilhas, em acentuações constantes, próprias aos gêneros musicais, abre uma nova possibilidade construtiva que, entre outras distensões, torna possível esta leitura da letra da música como um artefato poético. Impressa e desordenada, em seu aspecto puramente textual, ou seja, desacompanhada dos aspectos sociocorporais, das vozes e/ou instrumentos que fazem dela uma canção, podendo imprimir-lhe um ritmo diferente ao produzido pela leitura silente ou pela dicção recitada, a letra apresenta-se à consciência como um material já ritmado.

Plurissignificativo, dotado de musicalidade e, de certa forma, independente da moldura musical³ que o vem imortalizando, este texto de Vinicius de Moraes envolve “uma invocação da total experiência de uma pessoa e da sua concepção, descritiva e normativa, de poesia” (WELLEK; WARREN, 1976, p. 285). O fato poético pode assim ser identificado, ainda que distante do juízo estético contemporâneo, assi-

³ Na voz de seu cantautor e Toquinho, a canção “Meu pai Oxalá” foi utilizada como cortina musical da telenovela *O bem-amado*, de Dias Gomes.

nalado, entre outros fatores, pela predominância do verso livre, pela aversão às rimas pobres e abundantes, bem como pela inconstância do metro.

MITIDIERI-PEREIRA, A. L. Meu pai Oxalá: the constructive features of poetry in a brazilian popular song.

Abstract: *The present essay deals with the possible link between music and poetry seen in the song “Meu pai Oxalá”, composed by the brazilian artists Toquinho and Vinicius de Moraes. Being a poet and musician, Vinicius not only wrote lyrics for pop music, but also produced the literature which belongs to the brazilian poetical canon and, has ever since, been taken into consideration by intellectuals from this country. Following Iuri Tinianov’s poetical theory, one can find poetic articulations as they are thought by the russian theoritician in “Meu pai Oxalá”.*

Keywords: *Afrobrazilian Culture, Brazilian Music, Tinianov, Vinicius de Moraes*

Referências

BASTIDE, R. **As Américas negras**: as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: Difel, 1974.

MORAES, V. “Meu pai Oxalá”. In: MORAES, V. **Livro de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 146.

O BEM-AMADO. Direção: Milton Gonçalves e Regis Cardoso. Roteiro: Dias Gomes. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1973.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TINIANOV, I. **O problema da linguagem poética**: o ritmo como elemento construtivo do verso. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

WELLEK, R; WARREN, A. “Gêneros literários”. In: _____. **Teoria da literatura**. 3.ed. Lisboa: Europa/América, 1976.

Bibliografia

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

TOMACHEVSKI, B. “Sobre o verso”. In: TOLEDO (Org). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

ZUMTHOR, P. “Dicção e harmonias”. In: ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.