





MAURO MENDES

Para o poeta e amigo, Soares
Feitosa, nesta noite de reencon-
tro e alegria

Mauro Mendes
Fontelese, 20/03/17

VIRGÍLIO E OS CANTADORES

e outros ensaios

1ª Edição



mondrongo

Ilhéus - Itabuna / 2017

Nenhum trabalho pode ser medido pelo tamanho da empresa que o executa, mas pela coragem e confiança no que faz. É assim que, inspirados pela máxima pessoana, “põe quanto és no mínimo que fazes”, trabalhamos cotidianamente oferecendo ao leitor livros de qualidade e respeitando o autor naquilo que ele tem de mais sagrado: os seus sonhos.

www.mondrongo.com.br

2016, Virgílio e os cantadores e outros ensaios

Gênero: Ensaio

Copyright © Mauro Mendes

Copyright © Mondrongo

Editoração eletrônica: Ulisses Góes

Capa: Gabriel Ferreira

Técnica: Acrílico sobre tela, novembro/2016

Contato com o autor: jmauromendes@uol.com.br

J58 Mendes, Mauro.
Virgílio e os cantadores e outros ensaios / Mauro
Mendes. – Itabuna, BA : Mondrongo, 2016.
123 p.

Inclui referências.
ISBN: 978-85-5557-045-2

1. Ensaio brasileiro. 2. Literatura – História
e Crítica. I. Título.

CDD 869.13

Todos os direitos reservados

MONDRONGO

Itabuna: Rua Sóstenes de Miranda, 178 | 1º Andar

Centro | CEP: 45.653-200

73.3041.3116 | 98842.2793 | 99147.0223

contato@mondrongo.com.br

O autor agradece a colaboração das bibliotecárias Marília Torres e Eliana Marta Gomes pela cuidadosa e meticulosa elaboração das referências das fontes consultadas.



Índice

Prefácio.....	09
Virgílio e os cantadores	17
Qual é mesmo o nome do bicho?	55
Uma investigação sobre o invento de Korf	61
Caetano, Lula e o Viramundo ou: Também quero gastar o meu latim	65
Sobre uma trindade santíssima	78
A outra história de “Minha História”	94
Referências	113



Prefácio

Tive imensa dificuldade de fazer este prefácio, justo porque a fonte de consultas havia de ser o autor do livro, o Mauro Mendes, um erudito em latins, gregos e antiguidades. Deveras, bastou-me perguntar-lhe a pronúncia correta do nosso mosquito, o *Aedes*, se trissílabo, A-é-des, ou dissílabo, Ae-des (com som de é-des), e ele me veio com a resposta exata. Diferentemente do que imaginei, é A-é-des mesmo. Vou pedir a ele que inclua o estudo sobre o nome dessa “cobra-de-asas” neste livro. Cobra de asas? Sim, isto mesmo. Ouvimos, no sertão, que Deus não deu asas às cobras. Pois deu! Muito pior do que qualquer cobra, esse tal mosquito, aliás, “a mosquita”, como dizia uma certa “presidenta”, em dilmês castiço. Mas isto já é outro assunto, não venho aqui para falar sobre políticos de qualquer naipe.

Abordo, aqui, a questão da palavra poética, nestes dois extremos, o erudito (Virgílio) e o popular (os cantadores de viola). Convivem? Não e Sim. Não, pois, na maioria dos casos, as duas castas se repelem. Enquanto os cantadores cultivam mais e mais a sua cantoria, os eruditos afastam-se mais e mais do popular. Tudo isto constitui uma perda, uma dicotomia desnecessária, que “Virgílio e os Cantadores” desfaz, porque o bom é perfazer essa viagem Grécia (Roma) e sertão. Sim, apenas nuns quatro gatos pingados. O poeta Gerardo Mello Mourão foi um dos poucos que citavam suas origens intelectuais como menino

de feira, ouvindo os cegos cantadores, em Ipueiras, no sertão do Ceará. Eu também os ouvia em Nova Russas (CE), na voz soberba do cego Dantas, seca de 1958, por aí, e, logo no início deste livro de Mauro Mendes, ficamos sabendo que, pela mesma época, ele também ouvia os cantadores de viola nordestinos, em Quixadá (CE).

Invoco aqui o testemunho de Claude Lévi-Strauss, que, em sua viagem pelos trópicos, revela seu enorme encantamento perante culturas tão primitivas, mas repletas de beleza.¹ Beleza? O que é isto? Indaguem de Pilatos, mais famoso por perguntar “O que é a verdade?” (*Quid est veritas?*), mas perguntem assim mesmo. Isto é assunto para outra certeza, aliás, inesgotadas cervejas — certezas —, que já nem as bebo, que o diabetes não deixa, mas isto, diabetes, também é outro assunto.

Faz muito tempo que rodeio este tema: a força da palavra sonorizada, produzida pela boca e ouvida pelo ouvido. Pleonismo? Não sei. Vejamos: há, em cada voz, um timbre, uma escala infinita de graus... rispidez & ternuras. Dizem que o som que sai da goela do tigre indiano é capaz de paralisar a vítima, humana ou animal. O esturro do leão; jamais os ouvi de perto, leões e tigres, nem quero ouvi-los. Os relatos são de assombrar. Uma frequência tal, baixa, porém intensa, que paralisa todo o sistema de fuga do animal, atordoando-o. Isto me traz à mente a palavra forte, o verso exato, a silabação perfeita, o metro perfeito... Será assim mesmo? Algo a ver no esturro do tigre com a palavra poética? Poética? Desde que... Essa expressão, “desde que”, me persegue; perseguimo-nos e quando me pergunto, digo: desde que o que? Indaguem de Castro Alves.

1 LÉVI-STRAUSS. *Tristes Trópicos*.

— Castro Alves? Vejam, em O NAVIO, o som inicial, “Tãm”, de ‘Stamos em pleno mar... Escrito com o apóstrofo e “s”, mas não é para pronunciar o apóstrofo nem o “s”. Deveras, não é “stamos”, mas “tam”, “tã”, “tamos”. Esse fonema inicial, da boca-recitante para o ouvido-ouvinte... na mesma frequência, na mesma intensidade da Sinfonia do Destino, a Quinta, Tam-tam-tam-tam...? O que ambos têm em comum? A genialidade. Pura e simples. Ambos receberam, direto das mãos de Deus, o Navio e a Quinta.

Recomendo-lhe também, meu caro leitor, uma obra clássica sobre o tema: *Antologia Ilustrada dos Cantadores*.² Parece que houve edição nova, promovida pelo filho de Otacílio. O erro desse livro é ter sido chamado de antologia, porque, em realidade, é muito mais que um simples apanhado de cantorias. É, isto sim, um tratado teórico da Arte da Poesia. Otacílio não era apenas um senhor cantador de viola, mas, primordialmente, um poeta culto. O professor Francisco Linhares, a quem conheci rapidamente (ambos falecidos), não era cantador, mas sabia tudo sobre o assunto. Nessa Antologia, a surpresa de constatar que para cada gênero da poesia popular existe um metro próprio. Deixe-me ver se explico: vai fazer um verso de sem-vergonhice? (Sim, os poemas de sem-vergonhice na literatura popular são inesgotáveis). Pois o metro é este aqui. Vai cantar as grandezas da terra? O metro há de ser o galope à beira-mar. No *Jornal de Poesia*,³ encontra-se uma caracterização, retirada da acima referida *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, dos principais metros utilizados pelos poetas populares nordestinos, como, por exemplo, a sextilha, o moirão, a décima e a parcela.⁴

2 LINHARES e BATISTA. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*.

3 www.jornaldepoesia.jor.br

4 www.jornaldepoesia.jor.br/antologia.html

Outra referência interessante sobre estes metros se encontra na Abertura do Auto da Catingueira, que é um desafio entre um cantador, interpretado pelo cantor e compositor Xangai, e um tropeiro, interpretado pelo cantor e compositor Elomar.

A certa altura da peleja, o cantador assim provoca o tropeiro:

(...)

-Vamo logo, mão à obra,
deixa as bestage de lado,
qui a lua já fez manobra
no seu campo alumiado.
Vosmicê qui sois daqui,
vai deixano ispilicado
as moda dos cantadô
qui lhe é mais agradado:
se vamo cantá o moirão,
o martelo ô a tirana,
ô a ligêra sussarana,
parcela de mutirão,
ô intonce, ao invéis,
a obra de nove péis,
de oito, sete ô seis
ô se dez péis em quadrão.
Deixa essas coisa de lado,
como cantá no salão.
Tô mais riúna qui a cobra
qui trais no rabo incravado
um invenenado ferrão.⁵

⁵ MELLO. *Descrição do Auto da Catingueira*.

Como se pode ver, acima, as pelepas entre violeiros não se caracterizam apenas pela agradabilidade de falar-e-de-ouvir. Há que se ressaltar um outro aspecto, a contundência da palavra, pois, por brincadeira, para divertir a platéia, o objetivo é “destruir” o adversário. Num outro exemplo, na mesma Abertura do Auto da Catingueira, o cantador faz outra provocação ao tropeiro:

Sô malvado num aliso,
triste ô filiz é o cantadô
qui eu apanhá pra dá o castigo,
apois quem canta cumigo
sai difunto ô sai dotô.⁶

Mas voltemos à força da palavra. No princípio era o Verbo... Calma! Qual tem sido, nesta banda do mundo, dita ocidental, a palavra forte? Dante pendurando a esperança no portão do inferno? O “*to be or not to be*”? Se fizerem uma votação, hei de dizer que a palavra mais forte saiu da boca de um “cantador”, o famoso orador Cícero, ao espinaftrar Catilina no Senado romano. Mas tem que pronunciar em latim: “*Quousque tandem...*” Tente pronunciar... Qüó-ús-qüé tán-dem... Veja, o som inicial, qüó, repare como ele se constrói em sua boca... há um retorno em busca do “ús”, seguindo-se uma disparada para o “qüé”; mal uma pausa, vem o som fundamental, tã, tam, tan-dem! Bom, a essas alturas, o pobre Catilina estava reduzido a nada! A força interior da palavra, dos sons, essa alternância entre boca e garganta... Eu fico pronunciando à toa, a mulher vai passando e pergunta se perdi de todo o juízo. Sim, faz tempo.

⁶ Id. *ibid.*

É também muito pertinente a esta questão o que o poeta Augusto de Campos escreveu sobre a força da palavra sonorizada, produzida pela boca e ouvida pelo ouvido e não apenas lida em silêncio:

(...) Estou pensando
no mistério das letras de música,
tão frágeis quando escritas,
tão fortes quando cantadas.
A palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita.
A altura, a intensidade, a duração,
a posição da palavra no espaço musical,
a voz e o *mood* mudam tudo.
A palavra-canto é outra coisa.⁷

Em síntese, “Virgílio e os Cantadores” coloca o popular no mesmo nível do erudito, ligando os cantadores de viola não ao analfabetismo do sertão mas a Virgílio, um dos maiores poetas clássicos latinos. O ponto alto é o hipotético encontro de Virgílio com uns matutos que estão indo para a feira da cidade, que acontecia semanalmente, aos sábados. Caminham juntos por uma daquelas antigas estradas empoeiradas do sertão nordestino e, depois de algum tempo, se sentam pra descansar um pouco à sombra de uma barriguda, onde conversam sobre pegas de boi, violeiros, arrieiros e tropeiros, pois “de cada vinte tropêro, dezenove é violêro.”⁸

⁷ CAMPOS. *Como é, Torquato*.

⁸ VALE. *Trovadores do Luar*.

Quando Virgílio e os sertanejos chegam, enfim, à cidade, “a feira está no auge, é aquele rebuliço, pregões de tudo que é tipo, gente pra tudo que é lado, andando entre barracas de frutas e de verduras, entre patos e galinhas, pulando os caçuás, passando por entre bois, bodes, cavalos e ovelhas (“Isto me lembra a porta da entrada de Roma”, diz Virgílio lá com seus botões)”.

Mal Virgílio começa a entrar na feira, o cantador que está se apresentando diz aos ouvintes:

Deus vos salve, meus senhores,
to inté cantando bem,⁹
mas agora me convém
mudar o meu istribilho,
vô fazê um desafio:
Dizei-me assim de repente
se este qui se aproxima
num é o poeta Virgílio!

É o encontro do popular com o erudito. Grécia (Roma) e sertão: “Virgílio e os Cantadores” faz este caminho.

Fortaleza, 30/04/2016
Soares Feitosa

⁹ Início do desafio entre Manuel Caetano e Manuel Cabeceira, transcrito em *Vaqueiros e Cantadores*, p. 157.



Virgílio e os Cantadores

A Antônio Mendes, meu pai, autêntico sertanejo cearense (*in memoriam*).

1. Das razões de escrever este ensaio

“Os mais antigos versos sertanejos eram as “quadras”. Diziam-nos ‘verso de quatro’. Subentendia-se ‘pés’, que, para o sertanejo, não é a acentuação métrica, mas a linha”.

Câmara Cascudo. *Vaqueiros e Cantadores*¹

Vivi boa parte da infância no sertão cearense, nas cidades de Quixadá, Crato e Sobral, e, assim, tive oportunidade de ver e ouvir os violeiros e cantadores da minha terra. Lembro-me de que, nos dias de feira, eles chegavam junto com os tropeiros, no lombo de fogaças burras, onde traziam suas rabecas e outras matulas. Eu não sou, hoje, capaz de descrever, com detalhes, o clima daquelas cantorias (às quais meu pai, um sertanejo de Quixadá, me levava), mas a elas fui, instantaneamente, transportado, quando, muitos anos depois, ouvi Caetano Veloso cantando “Circuladô de Fulô”, acompanhado pelo violoncelo do “cego tocadô” Jaques Morelenbaum.²

Por esta mesma época, tive também o primeiro contato com a literatura de cordel, através daqueles livrinhos rudimentarmente impressos, que eram vendidos nas feiras e mercados. No

1 CÂMARA CASCUDO. *Vaqueiros e cantadores*.

2 VELOSO. *Circuladô de Fulô*.

Crato, durante as festas da padroeira, Nossa Senhora da Penha, tive o privilégio de ver Luiz Gonzaga, acompanhado por zabumba e triângulo, cujas canções, divulgadas naqueles “bolachões” de 78 rpm, eu sabia de cor.

Aos doze anos, minha vida mudou inteiramente, pois fui estudar num seminário, em Fortaleza, o conhecido seminário do Barro Vermelho, onde fiquei muitos anos. Foi a vez, então, de entrar em contato com a música clássica, a música sacra, a literatura de língua portuguesa e também com as obras de escritores e poetas latinos e franceses, entre os quais, naturalmente, Virgílio. O convívio com estas diferentes formas de manifestação artística me fez, já adulto, numa ampla síntese, confirmar, apreciar e valorizar ainda mais aqueles que tinham sido meus primeiros paradigmas de beleza: os cantores de música popular, os violeiros e os repentistas do sertão!

Este ensaio é, portanto, antes de tudo, um reencontro prazeroso com um passado que eu considero muito rico. Nele, mostro que os temas e cenários que serviram de inspiração ao poeta latino Virgílio para escrever as *Bucólicas* são semelhantes aos de algumas canções populares nordestinas. Adicionalmente, mas não de menor importância, este livro tem o objetivo de refutar os argumentos daqueles que desprezam as letras de canções populares, a ponto de lhes negarem, na totalidade, qualquer valor literário, sem falar no ridículo a que tentam expô-las. Gustave Flaubert, com acerto, teria considerado que “a tolice amena pode ser tolerada, mas não a tolice agressiva”.

Finalmente, pretendo provocar uma reflexão a respeito de como pessoas cultas podem chegar a conclusões tão diferentes a respeito de um mesmo substrato, sendo o caso de se perguntar se a análise equilibrada de uma questão não depende

menos da falta de conhecimento do que da existência de arraigados preconceitos.

2. Dos primórdios de Virgílio

A vida do poeta latino Virgílio (Publius Vergilius Maro, 70-19 a.C.) é cercada de muitas lendas.³ Uma delas conta que, por ocasião de umas festas (chamadas pelos romanos de jogos — *ludi*), promovidas pelo imperador Augusto para divertir o povo, chovia a noite toda, mas, durante o dia, o tempo ficava bom, permitindo a sua continuidade. Virgílio, ainda desconhecido, escreveu, então, na porta da entrada da cidade de Roma, o seguinte dístico:

“Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane./ Divisum imperium cum Jove Caesar habet”.⁴

Sentindo-se lisonjeado (os césares adoravam ser chamados de deuses), o imperador procurou saber quem escrevera aqueles versos. Um certo Batilo reivindicou a autoria e ganhou um prêmio. Inconformado, Virgílio, de novo anonimamente, escreveu, debaixo dos versos anteriores, um outro verso, seguido de quatro versos incompletos e repetidos:

*Hos ego versículos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis*

O imperador, já desconfiado, a esta altura, do tal Batilo, promoveu, então, um concurso para ver quem completava aqueles versos, o que, evidentemente, só Virgílio conseguiu:

³ VERGÍLIO. *Eneida*.

⁴ “Chove a noite toda, de manhã recomeçam os jogos. / Deste modo, César divide o poder com Júpiter.”

*Hos ego versículos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis nidificatis, aves!
Sic vos non vobis vellera fertis, oves!
Sic vos non vobis mellificatis, apes!
Sic vos non vobis fertis aratra, boves.*⁵

Depois deste episódio, Virgílio caiu nas graças do imperador Augusto e de Mecenas, dos quais recebeu incentivo e apoio financeiro pelo resto da vida.

3. Das razões de se contar a lenda

Ao escrever, há mais de dois mil anos, alguns versos na porta da cidade de Roma, o iniciante poeta Virgílio antecipou, de certo modo, os grafiteiros de hoje. E vem-me à lembrança aquele *grafitti* “É Proibido Proibir”, escrito igualmente por um anônimo, em um muro de Paris, durante a chamada Revolução de Maio de 1968, que ficou famoso no mundo inteiro e, depois, serviu de tema para uma canção homônima de Caetano Veloso. A lenda também ilustra, de forma admirável, ainda que embrionária, os diversos estratagemas aos quais um artista tem que recorrer, em todas as épocas, para se tornar conhecido, para conseguir um patrocinador, para, enfim, fazer sucesso. Como se sabe, as cidades antigas eram terrivelmente sujas e, na maioria dos locais, caminhava-se por entre excrementos de cavalos, bois, porcos e outros animais domésticos. A porta da cidade de Roma não era uma exceção a esta regra. No entanto, ao escrever ali alguns versos, Virgílio encontrou, no momento, seu mais adequa-

⁵ Em tradução livre: “Eu escrevi os versos acima, mas outro levou as honras. / Deste modo, / não para vós construí o ninho, ó aves! / não para vós fabricais a lã, ó ovelhas! / não para vós fabricais o mel, ó abelhas! / não para vós puxais o arado, ó bois!”

do espaço de divulgação, descobriu a sua melhor *mídia*. De fato, poder-se-ia dizer, parodiando o poeta latino Fedro que, às vezes, também se acham pérolas no esterquilínio.⁶

Ah! Que lembrança, de novo, daquelas fogosas burras, onde os cantadores traziam amarradas suas violas e outras matulas e que nem se pejavam de ir andando pela cidade espalhando pra todos os lados as suas sujeiras!...

4. Virgílio bucólico

Amigo, o campo é o ninho do poeta.
Deus fala, quando a turba está quieta,
Às campinas em flor.

Castro Alves, "Sub tegmine fagi"

É um fato que a primeira obra de Virgílio, *Bucólicas*, também conhecida como *Éclogas*, foi escrita no campo, em Mântua, sua cidade natal, onde o poeta possuía uma pequena propriedade. Os estudiosos e críticos divergem apenas sobre se esta propriedade teria ou não sido confiscada e, de qualquer modo, devolvida, posteriormente, quando o governo de Roma tomou e distribuiu entre os veteranos de guerra vastas extensões de terra de muitas cidades do império.

O adjetivo 'bucólico' significa "pertencente ou relativo à vida e costumes do campo e dos pastores; campestre; pastoril".⁷ Isto vem do fato de que os pastores em geral eram chamados *bukolói* (do grego βουχολοι), nome que, originalmente, se aplicava apenas aos pastores de bois, isto é, aos antepassados dos

6 PHAEDRUS. *Fabulae Aesopiae*.

7 FERREIRA. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*.

nossos vaqueiros e boiadeiros. Já o termo 'bucólicas' (do grego βουκολικά) designa poemas em que figuram pastores e que representam e exaltam cenas e costumes de sua vida simples. Em suma, os principais personagens das *Bucólicas* são simplesmente pastores de cabras e ovelhas.

Virgílio foi o primeiro poeta latino a escrever poemas bucólicos, inspirando-se na obra *Idílios*, do poeta grego Teócrito, considerado o inventor do gênero. Um grande estudioso da obra de Virgílio, F. Plessis,⁸ teceu um minucioso paralelo entre a obra dos dois poetas, valendo a pena resumir alguns de seus comentários.

Segundo Plessis, Teócrito utiliza expressões tanto eruditas quanto populares e não hesita em adotar certas vulgaridades (*trivialités*) que incomodam a um Virgílio mais refinado. Apesar disto, observa que mesmo os pastores de Teócrito não são tão rústicos quanto deveriam. Embora os poemas bucólicos dos dois poetas possuam o mesmo pano de fundo (a vida pastoril), Plessis afirma que eles tiveram diferentes motivações para escrevê-los. Teócrito procurou escrever poemas realistas, resultantes de uma atenta, paciente e meticulosa observação dos pastores músicos e cantores da Sicília. Virgílio escreveu seus poemas bucólicos a pedido de Pollion, um de seus protetores, e, praticamente, "copiou" os pastores de Teócrito, o que, no entanto, não o impediu de lhes imprimir a marca de seu gênio. De fato, nas *Bucólicas*, já se pode vislumbrar o poeta da *Eneida*, sua obra-prima. A respeito disto, e em resposta aos que consideram os poemas bucólicos de Virgílio inferiores aos de Teócrito, Plessis chega a uma síntese surpreendente. Ele afirma que seria tão injusto comparar os resultados estéticos conseguidos por um e por outro quanto "[...] comparar pinturas de inspiração e intenção diferentes pelo fato de terem sido colocadas em molduras iguais" e

⁸ VIRGILE. *Oeuvres*.

que “[...] a moldura, que representa muito, quase tudo mesmo para a *retórica*, significa pouco, quase nada para a literatura”, pois esta se preocupa “[...] com a elaboração artística, com a cor do estilo e dos versos, com as qualidades que dependem da personalidade do poeta muito mais do que da moldura escolhida, que é uma questão secundária”.⁹

Este arguto comentário de Plessis, embora escrito, evidentemente, noutro contexto, não deixa, desde já, de nos remeter àqueles que, no tocante às manifestações artísticas de cunho popular, não aceitam sequer a “moldura” e, muito menos, se dispõem a analisar, com isenção, suas possíveis qualidades estéticas.

5. Da métrica latina e de outras métricas...

Um poeta é sempre irmão do vento e da água: deixa seu ritmo por onde passa.

(Cecília Meireles, Discurso)

O leitor não familiarizado com a poesia latina já deve, a esta altura, estar se perguntando o que havia de extraordinário nos versos que fizeram Virgílio cair nas graças de Augusto e de Mecenas:

Chove a noite toda; de manhã recomeçam os jogos.
Deste modo, César divide o poder com Júpiter.

Estes versos, uma vez traduzidos, soam, na verdade, muito sem graça, são totalmente desenxabidos, fato que merece alguns comentários.

A beleza da poesia latina reside, sobretudo, na forma, ou seja, ela possui características muito peculiares de ritmo, de vigor

⁹ Id. *ibid.*

e de leveza, de graça e de equilíbrio, que dependem da obediência a numerosas regras, *algumas das quais* são resumidas, a seguir.

Há vários tipos de versos, cada um contendo um determinado número de tipos de pés, constituídos, por sua vez, de diferentes combinações de sílabas longas (acentuadas) e breves (não acentuadas). Uma sílaba longa equivale a duas sílabas breves, assim como, na música, uma mínima equivale a duas semínimas.

A determinação da *quantidade* de uma sílaba (longa ou breve) é feita, *entre outros critérios*, com base na natureza da sílaba, na posição da vogal e na terminação da palavra.

Um ditongo é longo *por natureza*. Uma vogal antes de outra vogal é breve, pelo critério de *posição*, e é longa, também *por posição*, uma vogal antes de “x” ou de “z” ou antes de duas consoantes, mesmo que a segunda consoante não pertença à mesma palavra. A regra de *terminação da palavra* é bastante variada. As vogais “a” e “e” finais são breves, enquanto as vogais finais “i”, “o” e “u” são longas. Uma sílaba final em consoante que não seja “s” é breve. Sílabas finais em “as”, “es” e “os” são longas, enquanto as sílabas finais em “is” e “us” são breves. Há, evidentemente, muitas exceções a estas regras.

Os pés de versos latinos mais conhecidos são o dáctilo (uma sílaba longa seguida de duas breves), o jambo (uma sílaba breve seguida de uma longa), o troqueu (uma sílaba longa seguida de uma breve) e o espondeu (duas sílabas longas).

O menor verso latino, o adônico, é constituído de dois pés, sendo o primeiro, obrigatoriamente, um dáctilo, e, o segundo, um troqueu ou espondeu, e possui, portanto, cinco sílabas. Embora o número de sílabas dos versos latinos seja, na maioria das vezes, inteiramente previsível, isto não acontece, por exemplo, com um dos versos latinos mais utilizados, o hexâmetro,

como se mostra a seguir.

O verso hexâmetro tem seis pés, podendo os quatro primeiros ser dáctilos ou espondeus, o quinto pode ser um dáctilo (neste caso, o verso se chama hexâmetro dáctílico) ou um espondeu (neste caso, o verso se chama hexâmetro espondaico), e o sexto é um espondeu ou troqueu. O hexâmetro pode, portanto, ter um máximo de 17 sílabas, se os cinco primeiros pés forem dáctilos, e um mínimo de 12 sílabas, se os cinco primeiros pés forem espondeus.

Um outro componente da métrica latina é a *cesura* (cor-te), definida como uma pausa rítmica dentro do verso e que é responsável por grande parte da sua beleza.

Como exemplos de *cesura* e das possibilidades de variação do número de sílabas do verso hexâmetro, seguem-se dois versos de Virgílio, onde as sílabas longas e breves estão assinaladas e os pés separados por barras:

Exemplo 1: verso hexâmetro dáctílico de 16 sílabas

Jūpītēr / ōmnīpŏ/tēns, (*cesura*) aū/dācībŭs/ ānnŭē
/ cæptīs.

Exemplo 2: verso hexâmetro dáctílico de 13 sílabas, cujos quatro primeiros pés são espondeus

Sāxō/sās ĩn/tēr (*cesura*) dē/cŭrrŭnt/ flŭmīnă/ vāllēs

Alguns outros aspectos da poesia latina merecem também um breve comentário.

O primeiro aspecto é que não existe sílaba muda na poesia latina. A sílaba final de um verso *sempre* conta para a métrica e pode ser considerada longa ou breve, sendo, por isto, chamada de sílaba *comum*.

O segundo aspecto é que os poetas clássicos latinos

(assim como os gregos) não conheciam a rima. Este recurso poético, originário da língua árabe, só foi incorporado à poesia latina na Idade Média, como se pode observar em um pequeno trecho do *Dies Irae*, um hino do século XIII, que era cantado durante exéquias, na liturgia da Igreja Católica Romana:

Dies irae, dies *illa*
Solvat *sæclum* in *favilla*
Teste David cum *Sybilla*

Quantus tremor est *futurus*
Quando *judex* est *venturus*
Cuncta *stricte* *discussurus*

O terceiro aspecto é que os poetas clássicos latinos já faziam uso da licença poética, por exemplo, quando utilizavam uma sílaba longa como breve (ou vice-versa) para atender à métrica do verso.

Finalmente, alguns versos latinos são, *intencionalmente*, incompletos, denominando-se versos catalécticos aqueles que possuem uma sílaba a menos e, dicatalécticos, os que têm duas sílabas a menos, uma no meio e outra no final do verso. Os versos latinos incompletos equivalem, num certo sentido, (“mutatis mutandis”), aos versos que, hoje, de forma pejorativa, são chamados de versos de pé quebrado... Mas isto não é ainda tudo: há também os versos *hipercatalécticos*, que têm uma sílaba a mais do que o normal...

Os versos latinos são, portanto, *versos métricos* e, de fato, na época clássica, não poderia ser considerado poesia o que não fosse escrito de acordo com as regras estabelecidas, que estavam, é claro, sujeitas a modificações, à medida em que os poetas criavam novos paradigmas. Pode-se, então, com rigor, falar de uma métrica de Horácio, de uma métrica de Virgílio, de

uma métrica de Ovídio, etc. Só Horácio utilizou, em suas odes, 24 tipos de versos, que, combinados, formam 19 tipos de metros!

Em algum momento, os versos se tornaram silábicos, devendo conter não mais um determinado número de pés e, sim, um determinado número de sílabas. Em outras palavras, o sistema *quantitativo* latino de versificação foi substituído por um sistema *qualitativo* (silábico) e, desde então, não se pode mais, a *rigor*, falar em métrica, na poesia de língua portuguesa, e, muito menos, em “*métrica silábica*”...

Tomemos, como exemplo, os seguintes versos:

As armas e os barões assinalados (Camões, Os Lusíadas)
Virgīnī/būs pŭē/rīsquē/ cāntō (Horácio, Odes III, 1, 4)

O verso de Camões é um decassílabo heróico, com acentos na sexta e na décima sílabas, mas (sem falar na elisão “e + os”, pois a elisão também é permitida na poesia latina), como a última sílaba é muda e não entra na contagem, ele possui, na verdade, onze sílabas. Já o verso de Horácio é um decassílabo formado por dois dáctilos seguidos de dois troqueus, onde a *sexta sílaba é breve* (sem acento), a *penúltima é longa* (com acento) e a *última é breve*, mas conta para a métrica, ou seja, além das diferenças de acentuação, o verso de Horácio tem, exatamente, dez sílabas.

Qualquer verso de língua portuguesa (o decassílabo heróico foi utilizado acima só como exemplo) é, portanto, *apenas* silábico, não podendo nunca ser equivalente a qualquer verso latino *metrificado* com, *supostamente*, o mesmo número de sílabas. Isto decorre do fato de que a prosódia de língua portuguesa não define nem sílaba longa nem sílaba breve, mas, somente, o que é sílaba acentuada (forte) ou não acentuada (fraca). Contudo,

na poesia latina, tanto uma sílaba não acentuada pode ser longa quanto uma acentuada pode ser breve, e é isto que faz, também, a diferença entre o sistema quantitativo e o sistema silábico.

É evidente que a poesia assume diferentes formas, ao longo do tempo, ou seja, diferentes *convenções* vão sendo adotadas. Depois dos versos silábicos, vieram os versos brancos, os versos livres e tantos outros tipos de manifestação poética, todos incorporando novos recursos (e outros recursos sempre hão de vir) com os quais os poetas clássicos nem sonhavam! É necessário, no entanto, estar atento a certas impropriedades cometidas quando se fala de métrica, na poesia de língua portuguesa. Um elogia a “métrica do poeta fulano” e outro a critica, ambos, contudo, sem explicitarem em que consiste esta métrica. Um diz que a “métrica do poeta beltrano *tende* ao octossílabo” e outro diz que há regularidades rítmicas, sim, no verso livre, mas só quando ele é usado pelos “verdadeiros poetas”, sem, contudo, especificar quais sejam estas regularidades rítmicas nem o que seja um verdadeiro poeta. Um se dá o direito de “policar” os poetas, dizendo que tal ou qual palavra utilizada é “apoética”, e um outro, finalmente, diz que o verso latino tetrâmetro jâmbico é o “correspondente perfeito” do verso octossílabo, pois $4 \times 2 = 8$ e aquele metro possui 4 pés de duas sílabas cada, o que não é verdade. O que existe é o tetrâmetro trocaico, que, no entanto, é catalético, isto é, tem um pé a menos.

Em suma, embora, no caso de versos silábicos, possa ser adequado, (tomando como referencial outros aspectos), se falar em métrica, simplesmente não existe o que se costuma chamar de “métrica silábica”. Com maior razão, no caso de versos livres, *à falta de padrões definidos*, aquilo que é chamado de “métrica do poeta fulano”, “métrica do poeta sicrano”, etc., é uma questão inteiramente subjetiva, ou, de fato, esta “métrica” *não existe* ou permanece para sempre irrevelável...

Podemos até fazer um paralelo entre toda esta questão e os versos de Cecília Meireles acima citados. O poeta “deixa seu ritmo por onde passa”. Vento e água são símbolos de sua passagem e, de certo modo, suas matérias-primas. Vento e água são fluidos que se amoldam a qualquer recipiente, a qualquer forma. Podem passar, de maneira tranqüila, por qualquer ambiente, seguir um determinado curso, mas, muitas vezes, também são capazes de levar tudo de roldão!

Já o poeta sertanejo, que não é besta nem nada e nem chegado a teorizações, chama logo suas quadras de “verso de quatro pés” e não dispensa uma rima, como veremos mais adiante, pois já é tempo de retomarmos as Bucólicas de Virgílio.

6. Algumas cenas bucólicas

As atividades pastoris, as paisagens campestres e a forte influência que o amor e os entes mitológicos exercem sobre elas são os principais temas da poesia bucólica. Apresenta-se, a seguir, uma comparação, do ponto de vista temático, entre algumas passagens das Bucólicas e algumas formas de manifestação da cultura nordestina.

Cena nº 1 das Bucólicas: debaixo de uma frondosa faia

A 1ª Bucólica de Virgílio é o diálogo entre Melibeu e Títiro, dois pastores dos arredores de Mântua, terra natal do poeta. No início do poema, Melibeu lamenta o confisco de suas terras e sente inveja de Títiro, que tinha conseguido conservar as suas, por um beneplácito do imperador. Transcreve-se, a seguir, o início do poema, sendo que os dois primeiros versos estão entre os

mais famosos e conhecidos versos de Virgílio e a expressão “*sub tegmine fagi*” é também o título de um poema de Castro Alves:

Melibeu

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
Silvestrem tenui musam meditaris avena.
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva,
Nos patriam fugimus. Tu, Tityre, lentus in umbra,
Formosam resonare doces Amaryllida silvas.¹⁰

(Virgílio, 1ª Bucólica, 1-5)

A expressão “*sub tegmine fagi*” (debaixo de uma frondosa faia) se refere ao costume que os pastores têm de, nas épocas quentes, se protegerem do sol, debaixo das árvores, junto com os rebanhos, como comenta Plessis : “[...] les pâtres, dans la saison chaude, menaient leurs troupeaux sous les bois”.¹¹

Cena nº 1 do Nordeste: debaixo de um pau frondoso

Observem-se os versos da canção popular “Reflexo”, gravada pelo Quinteto Violado no seu primeiro disco, de mesmo nome¹² :

Meu patrão, quando eu morrer,
eu quero ser enterrado
debaixo de um pau frondoso,¹³
no meio do seu cercado,

10 Em tradução livre, Melibeu diz a Títilo: “Títilo, vejo-te assim deitado (*recubans*) sob a copa de uma faia, tocando na flauta um canção campestre. Eu fui expulso de minhas terras e tive que abandonar meus agradáveis campos, mas tu, Títilo, ocioso, à sombra, fazes ecoar, pelo arvoredo, o nome da tua formosa amada Amaryllis.”

11 VIRGILE. *Oeuvres*.

12 PIMENTEL. *Reflexo*.

13 No Nordeste, o termo “pau”, na acepção acima, designa qualquer árvore. Diz-se também pé de pau e pé de árvore.

pra nos dias de calor
eu descansar mais o gado.¹⁴

Quero ir todo encourado,
porque eu tenho vontade
de me juntar a São Jorge
no sertão da eternidade,
pra ganhar muito mais fama,
mais nome e celebridade.

O pedido feito ao patrão não revela apenas que o vaqueiro nordestino também tem o costume de descansar com o rebanho, debaixo de uma árvore frondosa, que dá sombra e reconforta. Ele possui força e dramaticidade admiráveis, pois é um desejo de ficar ali para sempre, o vaqueiro quer se perpetuar, através do que já era a experiência de uma vida inteira, no quase sempre seco e quente sertão!

Cena nº 2 das Bucólicas: as disputas poéticas entre pastores

Enquanto cuidavam dos rebanhos, os antigos pastores gregos e latinos costumavam promover disputas entre si para ver quem era o melhor na arte de cantar e fazer versos. Plessis,¹⁵ sem nenhum preconceito, chama a este tipo de disputa de “concurso poético” (*concours poétique*), o qual se realizava sob a observação de um juiz. Iniciada a disputa, os dois rivais se alternavam cantando estrofes que deviam ter o mesmo número de versos, tendo o segundo improvisador a obrigação de se manter dentro do tema proposto pelo primeiro, quer o contradizendo, quer o enriquecendo com variações. O primeiro improvisador (repentista) tanto podia se manter dentro de um mesmo tema durante várias

14 No linguajar nordestino, “descansar mais o gado” significa “descansar junto com o gado”.

15 Op. cit.

estrofes quanto podia mudá-lo, bruscamente, criando, assim, maiores dificuldades para o segundo. Este tipo de desafio era denominado canto “amebeu” (canto alternado).

A 3ª e a 7ª Bucólicas de Virgílio são, na verdade, concursos poéticos entre pastores. Transcrevem-se, abaixo, como exemplo, os cinco primeiros versos da 7ª Bucólica, que servem de introdução à “peleja”, que, adiante, no poema, se trava entre os pastores Córídon e Tírsis:

Forte sub arguta conederat ilice Daphnis
Compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis oves, Corydon distentas lacte capellas,
Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
Et cantare pares et respondere parati.¹⁶

(Virgílio, 7ª Bucólica, 1-5)

O concurso poético entre os dois pastores se dá entre os versos 21 e 68 da 7ª Bucólica, onde se pode ver que eles se alternam seis vezes, em estrofes de quatro versos (quadras). Dáfnis, escolhido como o juiz da disputa, era também um pastor da região, ao qual, segundo Plessis, a idade e o talento conferiam autoridade em matéria de poesia (“[...] à qui l’âge et le talent donnent de l’autorité en matière de poésie”¹⁷). O adjetivo “arcades”, que Virgílio atribui aos dois pastores latinos (*Arcades ambo*), é uma alusão ao reconhecido talento musical e poético dos pastores da Arcádia, antiga região da Grécia, como comenta Plessis: “[...] arcadiens non de naissance, mais par leur talent dans la musique et dans la poésie champêtres”.¹⁸

16 Em tradução livre: “Um dia, por acaso, Dáfnis estava sentado debaixo de uma azinheira, quando ali também chegaram Córídon e Tírsis, tangendo seus rebanhos. Tírsis era pastor de ovelhas e Córídon era cabreiro, ambos eram jovens, arcades e igualmente hábeis na arte de cantar e improvisar”.

17 VIRGILE. Op. cit.

18 Id. *ibid.*

Virgílio diz ainda: “Et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum”.¹⁹ (7^a *Bucólica*, 15)

No final, Dáfnis considera Córidon vencedor do desafio

Cena nº 2 do Nordeste: os desafios entre os cantadores do sertão

Há inúmeros registros de pejejas entre cantadores e repentistas nordestinos, onde se pode ver que eles são, em tudo, semelhantes aos que já ocorriam entre os pastores gregos e latinos e que serviram de inspiração a Teócrito e Virgílio. Eles porfiavam durante muitas horas, cada um tentando superar o outro em invenção e improviso, tecendo armadilhas de todo tipo, até que um seja considerado vencido. Uma das pejejas mais conhecidas é aquela que envolve o Cego Aderaldo, famoso repentista cearense, e o não menos famoso cantador piauiense, Zé Pretinho do Tucum. Transcrevo, a seguir, o final desta cantoria, com base nas notas de rodapé 3, 4, 5 e 8.

Após horas de desafio, Zé Pretinho pede para o cego mudar o tema, cantando esta sextilha:

Cego, agora me puxa uma
Das tuas belas toadas
Para ver se estas moças
Dão algumas gargalhadas
Quase todo mundo ri
Só elas estão caladas

A resposta foi mais rápida do que esperava o desafiante:

Amigo José Pretinho
Não sei que hei de cantá
Só sei que depois da luta
O Senhor vencido está
Quem a paca cara compra
Cara a paca pagará.

¹⁹ Tradução: “E era grande a contenda entre Córidon e Tírsis!”.

Zé Pretinho se atrapalhou com o final da sextilha de Aderaldo e pediu duas vezes ao oponente para “repetir a paca”. Disto se aproveitou Aderaldo para vencer a contenda, pois, a cada vez que repetia o tema, trocava, habilmente, a ordem das palavras ou das frases (“Paca cara pagará/ quem a paca cara compra” e “Quem a paca cara compra/ Pagará a paca cara”), impedindo a resposta de Zé Pretinho.^{20 21}

Cena nº 3 das Bucólicas: o amor que faz a terra seca reviver

Na Cena nº 2, acima, mostrou-se que a 3ª e a 7ª Bucólicas de Virgílio são, na verdade, desafios entre músicos repentistas. Analisa-se, a seguir, uma quadra que faz parte da peleja que ocorreu entre os pastores Córídon e Tírsis:

TÍRSIS

Aret ager; vitio moriens sitit aeris herba;
Liber pampineas invidit collibus umbras;
Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit;
Juppiter et laeto descendet plurimus imbri.²²

(Virgílio, 7ª Bucólica, 57-60)

20 Este desafio é publicado, na íntegra no Jornal de Poesia. Ver < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fi01.html> >
21 Este desafio é bem típico das pelejas entre cantadores, mas, a bem da verdade, ele nunca ocorreu, sendo de autoria de Firmino Teixeira do Amaral (1986-1924), o mais brilhante poeta popular do Piauí e um dos maiores do Brasil. “Firmino era cunhado do Cego Aderaldo e contribuiu para criar uma auréola de fama em torno do nome do Cego. Imaginoso e brilhante, criou em torno de Aderaldo várias pelejas fictícias, como também romances e histórias. O mais fantástico é que o cordel original desta suposta pega sempre foi publicado com o nome do Cego Aderaldo como verdadeiro autor e Aderaldo jamais se deu ao trabalho de desmentir. No fim da vida, o Cego Aderaldo chegou a se desculpar com a comunidade negra em face de “suas” posições – em verdade, do poeta Firmino – não politicamente corretas com o Cantador (?) Pretinho dos Tucuns, que nunca existiu. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fi02.html>

22 Em tradução livre:

“A terra está seca; as plantas morrem de sede por causa do calor do ar. / Baco negou às colinas a sombra das ramas de videira; / Mas, com a chegada da minha amada Filis, os bosques reverdescerão / E uma chuva abundante cairá do céu”.

A estrofe evidencia a forte influência que, como já observado acima, o amor e a mitologia exercem sobre a poesia bucólica. Baco está negando às colinas a sombra benfazeja das ramas de videira, as quais, sendo ele o deus do vinho, estão sob seu controle. Mas tudo será reparado por Júpiter, deus dos deuses, controlador também dos fenômenos climáticos. No poema, devido ao caráter panteístico da religião romana, Júpiter é a própria chuva abundante que descerá do céu. (*Jupiter descendet*). Os bosques onde, “nos dias de calor”, os pastores gregos e latinos costumavam também “descansar mais o gado”, reverdescerão e tudo isto acontecerá, como diz Tírsis, com a chegada de sua amada Fílis (*Phyllidis adventu*).

Cena nº 3 do Nordeste: o verde dos olhos de Rosinha

Transcreve-se, abaixo, a letra da conhecida canção Asa Branca.²³

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai!
Por que tamanha judiação?
Que braseiro, que fornalha!
Nem um pé de plantação!
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão.
Inté mesmo a asa branca
Bateu asa do sertão.
Entonce eu disse, adeus, Rosinha,
Guarda contigo meu coração
Hoje longe muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva caí de novo
Prá mim vortá pro meu sertão

23 GONZAGA e DANTAS FILHO. *Asa Branca*.

Quando o verde dos teus óio
Se ispalá na prantação,
Eu te asseguro, num chore não, viu?
Qui eu vortarei, viu? meu coração.

É o mesmo cenário de terra arrasada descrito na 7ª Bucólica. É o mesmo “Deus do céu”, que tudo poderia resolver, mas se compraz em submeter o sertanejo a tanto sofrimento, a tanta judiação. O sertanejo / pastor / boiadeiro foi embora, virou retirante, mas ele sabe que, um dia, vai voltar, pois sua amada Rosinha/Fílís tem o poder de espalhar o verde dos seus olhos na plantação, de fazer reviver a terra esturricada do sertão!

7. Onde se refutam alguns argumentos contra as letras de canções populares

Nesta parte, analiso e discuto alguns argumentos contra as letras de canções populares. É imprescindível esclarecer que me restrinjo, neste ensaio, às opiniões do poeta Bruno Tolentino pelo fato de ele ter sido não só o representante mais em evidência de uma certa corrente de pensamento que nega às canções populares qualquer valor poético, mas, também, o mais radical, como se pode inferir, desde já, desta sua afirmativa:

“A partir de um certo nível expressivo, as fronteiras entre poesia e prosa cedem; entre poema escrito e texto cantado jamais”.²⁴

7.1. Texto de poema x Letra de canção

Em seu livro *A Balada do Cárcere*,²⁵ Tolentino assim ini-

²⁴ TOLENTINO. *A Balada do Cárcere*.

²⁵ *Ibid.*

cia o texto introdutório intitulado *Da Quod Jubes, Domine*:

Jamais, como na experiência do cárcere, me aparecera tão nítida a natureza da diferença, da distância expressiva entre o texto de um poema e *as palavras de uma canção* (o grifo é meu), seja esta de cunho popular ou erudito.²⁶

A “diferença” e “a distância expressiva” às quais Tolentino alude existem, de fato, e são amplamente reconhecidas. Por exemplo, Charles Perrone, em seu livro *Letras e Letras da MPB*,²⁷ assim se expressa sobre a questão: “As letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical”. Diz ainda: “A poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais. O reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é um pré-requisito indispensável para uma discussão entre as duas formas”. E acrescenta: “Sem deixar de lado as distinções necessárias, existem diversos modos pelos quais um texto musical pode ser tratado como uma unidade literária”.²⁸

Tolentino reconhece a existência desta diferença e também a dificuldade que, muitas vezes, existe de estabelecê-la (“nunca me aparecera tão nítida”),²⁹ mas, logo na seqüência, como não querendo admitir a complexidade da questão, resolve radicalizar, dizendo que poema tem **texto** e letra de canção tem **palavras**. Tal afirmativa, segundo um artigo dele mesmo, decorre do fato de que “os franceses chamam suas letras [as letras de canções] de *paroles* (palavras) e não de *vers* (versos)”.³⁰ Uma simples consulta ao dicionário francês Larousse mostra que tal afirmativa é

26 Ibid.

27 PERRONE. *Letras e letras da música popular brasileira*.

28 Ibid.

29 TOLENTINO. Op. cit.

30 Idem, *Jornal do Brasil*, 13/08/1995.

completamente equivocada e tendenciosa. Segundo o Larousse, o termo *parole*, quando usado no plural, significa **texto** de canção e exemplifica: fazer a música e a letra de uma canção (“Au pluriel: texte d’une chanson: faire la musique et les paroles”³¹). Comprova-se, assim, que, ao contrário do que Tolentino afirma, os franceses sabem que toda canção tem um texto.

O preconceito de Tolentino contra as letras de canção é tal que ele não se contenta em lhes negar qualquer valor poético, tentando também tirar delas até o status de texto! Ao distorcer e falsear a própria fonte em que diz se basear, Tolentino induz o leitor menos avisado a concluir que os franceses menosprezam as letras de canção e as relegam a um plano inferior. Por outro lado, insinua que todas as letras de canções não passam de um amontoado de palavras sem nexos.

Em suma, o termo *paroles* é, simplesmente, sinônimo de *letra*, é o termo que os franceses usam, sem nenhuma conotação pejorativa, para designar letra de canção, assim como os americanos usam o termo *words* para designar a mesma coisa. Por outro lado, o termo *words* é também sinônimo de *lyrics*, ou seja, expressa o fato sobejamente conhecido e trivial, repetido à exaustão em qualquer compêndio sobre o assunto, de que, na Antiguidade, a expressão “poesia lírica” designava poemas feitos para serem cantados ao som da lira. Mas julgo necessário dar, aqui, um exemplo mais marcante da boa convivência milenar entre poesia e música. O conhecido poema *Carmen saeculare* foi escrito pelo poeta latino Horácio, no ano 17 A.C., a pedido do imperador Augusto, para ser cantado por um coral, durante festividades cívicas de passagem de século denominadas Jogos Seculares. Ou seja: o *Carmen Saeculare* nada mais é do que um hino,³² com letra de Horácio e música de

31 *PETIT Larousse illustré*.

32 Uma das traduções de *Carmen Saeculare*, em português, é, exatamente, “Hino Secular”.

autor desconhecido. Ficamos, assim, sabendo, ao contrário do que afirma Tolentino, que textos de canções também têm versos.

É um fato também sobejamente conhecido e trivial que a poesia cantada precedeu a poesia destinada exclusivamente à leitura, não cabendo, aqui, discutir como, quando e porque houve a predominância de um ou outro destes fenômenos. Perrone, na obra já citada diz: “Toda a poesia da Idade Média era cantada. Compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica”.³³

Concluindo esta análise (e para não perder o mote), o poeta francês Jacques Prévert (1900-1977) publicou, em 1949, um livro de poemas cujo título é, exatamente, *Paroles*.³⁴ A escolha do título do livro foi proposital e Prévert não poderia ter sido mais feliz. Sua obra como um todo é um extraordinário exemplo de utilização poética da linguagem popular, pois ele partia do pressuposto de que sua poesia seria tanto mais viva e duradoura quanto mais se servisse da linguagem de seus contemporâneos. Ao chamar seus poemas de “*paroles*”, Prévert, didaticamente, não deixou também de questionar aqueles que tentam estabelecer um rígido divisor entre textos de poemas e letras de canções.

7.2. Da grandiosidade dos *negro spirituals*³⁵

O texto de Tolentino *Da Quod Jubes, Domine* assim continua:

E, malgrado a grandiosidade dos *negro spirituals*, por exemplo, mantenho que só a poesia, a linguagem pro-

33 PERRONE, Op. cit.

34 PRÉVERT. *Paroles*.

35 “Spiritual: canção religiosa popular dos negros americanos (“religious folk song of black American origin”).

funda de uma raça, tem a amplitude de meios capazes de dar à complexidade da condição humana aquela dimensão de verticalidade correspondente às grandes perplexidades da alma.³⁶

Observe-se, inicialmente, que, ao escrever “a grandiosidade dos *negro spirituals*, por exemplo”, Tolentino admite que outros tipos de canção também possam ter a mesma grandiosidade. Admite, então, necessariamente, a grandiosidade também de suas *words*, de suas *paroles*, pois, sendo uma canção constituída de música e letra, é impossível admitir a grandiosidade de uma e negar totalmente a da outra, e vice-versa. É, igualmente, evidente que uma letra de canção só pode ser julgada grandiosa pelos critérios de forma e conteúdo poéticos e não por um outro critério qualquer subjetivo ou de pura condescendência. Ao negar, então, que os *negro spirituals* possam ser a linguagem profunda de uma raça, Tolentino subverte a lógica para manter o preconceito.

Não cabe, aqui, analisar todos os argumentos expressos por Tolentino no livro *A Balada do Cárcere* e nos veículos de comunicação. De maneira geral, ele acha que a música, de alguma forma, “contamina” o texto poético, como se pode depreender desta sua afirmativa:

A questão não é se o texto é “culto” ou não. O problema não está no nível de fatura estética, mas na natureza da linguagem quando utilizada como mero esteio ou “recheio” de uma forma alheia ao discurso verbal.³⁷

A afirmativa acima é extremamente infeliz ao considerar que a forma musical é alheia ao discurso verbal, no sentido de que “não tem nada a ver com”, de que é “estranha” a este discurso. Como já se comentou, a poesia e a música sempre

36 TOLENTINO. Op. cit., p.9.

37 Ibid.

andaram de mãos dadas, o homem sempre teve necessidade de cantar, de “falar com música”. Por outro lado, pode-se dizer que há não um desconhecimento de Tolentino mas a falta de uma melhor análise dos diferentes processos pelos quais um texto e uma música se associam para formar uma canção, e é forçoso, de novo, ter que ‘explicar’ o óbvio. Uma letra não é, necessariamente, apenas um “esteio” ou “recheio” da música, isto é, nem sempre é escrita após a composição da música. Há textos que são escritos separadamente, embora com a intenção de serem, posteriormente, musicados, há letras e músicas que vão surgindo simultaneamente e, finalmente, há textos que foram escritos sem nenhuma intenção de serem musicados. Cabe perguntar: e o poema de Drummond “E agora, José?”, perde suas qualidades poéticas pelo fato de, posteriormente, ter sido musicado? E o que dizer de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral, que Chico Buarque, depois, musicou? Há inúmeros exemplos. Pode-se concluir que a qualidade literária de um texto poético não depende, essencialmente, de ele estar ou não ligado a uma música. Sempre houve e haverá pessoas com habilidade para fazer versos, outras com habilidade para fazer música, outras com habilidade para fazer tanto versos quanto música e outras, enfim, sem nenhuma habilidade para uma coisa ou outra. E isto também vale para quem escreve poemas destinados apenas ao papel.

Considero que os *negro spirituals* (e outras manifestações culturais semelhantes) são grandiosos, “num dado momento”, seja pela predominância da qualidade da letra, seja pela predominância da qualidade da música, seja, em outro momento, pela feliz associação de letra e música de alta qualidade. Neste sentido, podem muito bem ser a linguagem profunda de uma raça!

7.3 De cantadores, seus males e alguns suspiros

Segundo Tolentino, em *Da quod jubes, Domine*, a poesia é uma coisa rara, “é a última operação do espírito” e esta raridade “passa pela dificuldade do acesso àquela linguagem cuja decantação individual nasce de uma reconquista de valores acumulados pela tradição expressiva de uma raça”. Parece claro, neste contexto, que “tradição expressiva de uma raça” quer dizer “cultura”, no sentido de conjunto das manifestações intelectuais e artísticas de um povo, pois, logo a seguir, Tolentino afirma: “Uma cultura nunca é nem mais nem menos que um celeiro vivo, sem cujos grãos acumulados não há esforço de expressão pessoal que consiga produzir a antemanhã de uma nova e verdadeira colheita”. Mais adiante, com muita propriedade, afirma: “Assim como a criança não aprende a falar senão a partir daquilo que **ouve**, o adulto que se defronta com o desafio da arte da escrita não tem como aprender a expressar-se em qualquer coisa como um canto pessoal senão a partir daquilo que já houve”. Depois de um outro trecho que será discutido, mais adiante, Tolentino raciocina que: “Aqui é o poeta que resume a raça, é ele que a afirma e a canta, onde o mero cantador simplesmente seus males espanta”.³⁸

Quem seria capaz de negar que a arte dos cantadores e, por extensão, as canções populares são, precisamente, uma parte desta mesma “tradição expressiva” à qual Tolentino alude? Quem seria capaz de negar que a arte dos cantadores é, exatamente, uma parte dos “grãos” desta cultura, que é “um celeiro vivo”, na própria expressão de Tolentino? A afirmativa “o mero cantador simplesmente seus males espanta” é, portanto, não

³⁸ Ibid.

apenas mais um exemplo do desprezo votado por ele à arte de carácter popular, mas, sobretudo, um exemplo notável de como alguém pode tirar conclusões falsas a partir de premissas verdadeiras e, o que é pior, a partir de suas próprias premissas. Não deixa de ser interessante observar ainda que Tolentino justapõe “arte da escrita” a “expressar-se como um canto pessoal”³⁹ e diz que o poeta **canta** a raça. Não teriam estas afirmativas, de forma implícita, algo a ver com o conhecido pensamento de Walter Pater, segundo o qual “toda forma de arte aspira, constantemente, à condição de música?” (“All art constantly aspires to the condition of music”).⁴⁰

Tolentino diz ainda, em *Da quod jubes, Domine*:

[...]. E assim como um certo lirismo singelo, feito de levezas e doçuras decorrentes de sensações imediatas e dirigidas a reações por assim dizer epidérmicas pode muito bem exprimir a sensibilidade típica de um povo a um dado momento – na mesma medida é igualmente incapaz de sustentar efetivamente a inteireza do ser nos graves momentos de ascensão ou descida da alma humana.⁴¹

Como se isto fosse coisa de pouca monta! Como se não fosse admirável o lirismo que consegue “exprimir a sensibilidade típica de um povo”, isto é, a sensibilidade característica, genuína e verdadeira deste povo! Por isto, ele trata logo de dizer que este lirismo é “singelo”, “feito de levezas e doçuras” e capaz de provocar apenas “reações epidérmicas”, ou seja, este lirismo seria meramente superficial, do ponto de vista estético. Tolentino é adepto de um lirismo puramente cerebral (se é que isto existe), quando

39 Ibid.

40 PATER. *The school of Giorgione*.

41 TOLENTINO. Op. cit.

diz: “Talvez seja que a simples emoção conduz ao canto; **a emoção pensada** (o grifo é meu) compele à operação de poesia”.⁴² Além do mais, “sensibilidade típica de um povo” diz respeito a um fenômeno multifacetado e complexo, que inclui todas as formas utilizadas por este mesmo povo para manifestar uma vasta gama de sentimentos, inclusive, utilizando uma expressão do próprio Tolentino, para “definir seu lugar e sua posição ante o real, o bem, o mal, a vida e a morte”.⁴³ Desta perspectiva, é impossível atribuir a qualquer forma de manifestação artística uma primazia sobre as demais, como Tolentino tenta fazer em relação ao poema destinado unicamente à leitura.

É difícil entender de todo porque Bruno Tolentino transformou *A Balada do Cárcere*, um livro de grande qualidade poética, em uma espécie de libelo contra as letras de canções populares. Este caráter panfletário e francamente provocativo é evidente no texto *Da quod jubes, Domine* (uma parte muito pequena do qual foi comentada acima e onde o poeta relata sua experiência no cárcere), e, sobretudo, nas entrevistas colocadas como apêndices ao livro, mas pode ser percebido também nos dois últimos versos do poema A Galha: “Se um tom assim te irrita/leitor, fecha este livro e vai ouvir canções”.⁴⁴

Sim! Já sei o que irei ouvir. É o próprio poeta quem dá a dica, pois, como, freqüentemente, acontece, o feitiço vira contra o feiticeiro e ele acaba não resistindo a alguns momentos de “Oh! Jardineira, por que estás tão triste?”, quando, no poema II Sospiroso,⁴⁵ relembra “a camélia que caiu do galho”. Com direito a suspiros e tudo!

42 Id. *ibid.*, p.10.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, p. 29.

45 *Ibid.*, p. 78

8. Onde Virgílio conversa com alguns matutos e, depois, entra em peleja com um famoso cantador

Êêêêêê!
Boi incantado e aruá!
Ê, boi! Quem havera de pegá!
(Elomar, LP CANTORIA 1, “Cantiga do
boi incantado”)

Imaginemos, um dia,
quando o sol já vem surgindo,
Virgílio se encontrando
com uns matutos que vêm vindo
para a feira do lugar.

Eles vêm de muito longe,
bem pra lá daquela serra,
eles costumam andar
dezessete légua e meia
pra ir num forró dançar.⁴⁶

E, no meio do estradar,
Virgílio, extenuado,
a todos convidaria
para, um pouco, descansar
desta légua tão tirana,⁴⁷
sentir o cheiro da imburana,
à sombra da barriguda⁴⁸
ou de um pé de cambucá.

Com certeza, lhes diria:
- Me contem dos boiadeiros,
esta gente valorosa,
de quem tanto ouvi falar.
E um matuto mais arteiro,

46 TEIXEIRA e BARROSO. *17 légua e Meia*.

47 Id. *Légua Tirana*.

48 JATOBÁ. *Matança*.

destes sem papas na língua,
que não tem nada a perder,
logo iria retrucar:

- Me adescurpe, seu moço,
num quero lhe ofendê,
num sei donde é vosmecê,
posso intê me inganá,
mas acho qui nunca vêi
por estas banda de cá!
São tantos os boiadêro
qui reinam neste sertão,
qui falano o dia intêro
num nomêo todos não.⁴⁹

Tem João Silva lá de Contas,
Antenoro do Gavião,
Bragada lá de Três Ponta,
Tiquiano do Rumão,
nem qui fale o dia intero
num menajo todos não.⁵⁰

E tem Rêimundo Jacó,
qui foi morto à traição,
lá dentro destes grotão,
foi coisa de fazê dó!
Todo ano os boiadêro
daqui desta região
se arreúne ao pé do altá
pra rezá por sua alma,
pru seus feito ixaltá,
pra intuá o mesmo aboio,
as mesma cantiga triste
qui ele cantô no sertão.
Nem qui fale o dia intêro
num nomêo todos não.

E Virgílio, insistente:

49 MELLO. *História de vaqueiros*.

50 Id. *ibid*.

- Então fale dos violeiros
e também dos arrieiros,
comboieiros e tropeiros,
que andam por este mundo,
por tudo quanto é lugar,
vendendo a toda gente
quase tudo quanto há!

E o matuto, renitente:

- Num me farei de rogado,
mas o causo indicado
é inda mais complicado!
De cada vinte tropêro,
dezenove é violêro!⁵¹
Quando vem caindo o dia,
se arrancham à beira da estrada,
passam a noite em cantoria,
é tudo gente inspirada,
cantadô de arrilia.

E Virgílio, persistente:

- Tudo o que o senhor disse
é a mais pura verdade,
ninguém pode negar não,
mas, ao menos de um violeiro,
queria que me falasse:
me conte de Elomar,
este poeta afamado
das barrancas do Gavião!

E o matuto, escolado, responde, com precisão:

- Mais famoso que Elomar
é aquele boi incantado,
aquele boi marruá!
Vosmecê talvez num saiba,

51 VALE. *Trovadores do Luar*.

ele tem parte cum cão!
Já juntáro os boiadêro
mais valente do sertão
e niúm deles deu conta,
num pegáro ele não!
Mas seu Virgílio, adescurpe,
num quero sê discortêis,
num atraze mais a gente,
vâmo no exato momento
cair na estrada outra vez!
Já joguemo cunversa fora,
o qui é bom num se demora,
o qui cai bate no chão,
lá na feira ouviremo,
os cantadô do sertão
e se aceita a cortesia
eu lhe servirei de guia.

Virgílio e os sertanejos chegam, enfim, à cidade. A feira está no auge, é aquele rebuliço, pregões de tudo que é tipo, gente pra tudo que é lado, andando entre barracas de frutas e de verduras, entre patos e galinhas, pulando por cima dos caçuás, passando por entre bois, bodes cavalos e ovelhas (“Isto me lembra a porta da entrada de Roma”, diz Virgílio lá com seus botões).

E, lá num canto da feira, um violeiro entoia:

- Eu venho desde minino
desde muito piquinino
cumprino o belo distino
qui me deu Nosso Sinhô!
Eu nasci pra sê vaquêro
sô o mais filiz brasilêro
eu num invejo dinhêro
nem diproma de dotô!⁵²

52 ASSARÉ. *O vaqueiro*.

Ao ouvir tal cantoria, Virgílio, imediatamente, começa a caminhar na direção do violeiro, que emenda nesta toada:

- Deus vos salve, meus senhores,
tô inté cantando bem,⁵³
mas agora me convém
mudar o meu istribilho,
vô fazê um disafio:
Dizei-me assim de repente
se este qui aí vem
num é o poeta Virgílio?

Surpreso com a tirada, Virgílio pergunta ao matuto que lhe serve de guia:

- Quem é este cantador, que não só divide os pés com elegância e maestria, mas, de quebra, ainda consegue, de maneira surpreendente, fazer o final de um verso coincidir muito bem com aquele que vem na frente?⁵⁴

O matuto entusiasmado, por saber que está ao lado de um personagem afamado, trata logo de dizer:

- O cantadô qui lhe incanta
é o nosso mui conhecido
Pintassilgo do Assaré,
um dos maiores poeta
qui véve na região,
digo, assino e dô fé!
E quanto ao causo da rima,
num fique avexado não,
logo logo ele vai dá
alguma ispilicação.

53 Início do desafio entre Manuel Caetano e Manuel Cabeceira, transcrito em *Vaqueiros e Cantadores*, p. 157.

54 Referência ao fato de que os poetas latinos não conheciam o recurso da rima.

E como se, mesmo de longe e apesar do rebuliço, tivesse ouvido o cochicho, o cantador continua:

- Cheio de rima e sintindo
Quero iscrevê meu volume,
Pra num ficá paricido
Cum a fulô sem perfume.
A poesia sem rima
Bastante me disanima
E alegria num me dá;
Num tem sabô a leitura,
Parece uma noite iscura
Sem istrela e sem luá.

Se um dotô me perguntá
Se o verso sem rima presta
Calado eu num vô ficá:
- Sem rima, a poesia
Perde arguma simpatia
E uma parte do primô;
Num merece muita palma
É como o corpo sem alma
O coração sem amô!⁵⁵

Virgílio

- Senhor poeta cearense,
eu venho da Roma antiga,
que, em todo o mundo, tem fama
de ser a cidade eterna,
para ouvir sua cantiga.
Também cantei na poesia
as belezas de minha terra,
a vida simples do campo,
os costumes dos cabreiros
e também dos boiadeiros.

55 ASSARÉ. *Aos poetas clássicos.*

Se o senhor me perguntar
se eu faço versos com rima,
longe de mim enganar,
coisa que não me convém.
Eu escrevo versos com pés,
nisto sempre me dei bem.
Fazer os versos rimar
nunca foi o meu ofício,
mas, ouvindo o seu cantar,
acho que não é difícil!

E o cantador, folgazão:

- Seu Virgílio, qui beleza!
Vosmicê se saiu bem
E com muita perfeição!
Seus verso têm natureza,
Não há do qui reclamá,
Quero aqui lhe louvá!
Mas descurpe a impertinência,
Vou agora perguntá
Apruveitano a ocorrência
Se o poeta tem coraje
De encará um repente,
No meio de toda gente,
De enfrentá os violêro,
Estes cantadô valente
Qui se embolam frente a frente
E sem nem pestanejar
Versejam rapidamente
Mais depressa do que o raio,
Igual ao relampeá!

Virgílio

- Nobre cantador cearense,
agradeço o elogio,
porém o senhor não pense
que eu fujo de um desafio!
Também quero lhe dizer,

tenho que admitir,
o senhor sabe umas coisas
muito melhor do que eu,
mas eu também sei usar
os dotes que Deus me deu:
- Dou-lhe uma, dou-lhe duas,
quero que responda, agora,
se é capaz de cantar
no nosso modo amebeu.⁵⁶
Já fiz versos deste jeito
Que o mundo reconheceu,
É um modo de minha terra,
Que muita beleza encerra,
Nele, há muito, já cantava,
O cabreiro Melibeu!

E o cantador, esperto:

- Sinhô poeta rumano,
me considerá vencido
neste ou noutro disafio,
nunca esteve nos meus prano,
durante todos estes ano!
Vou ter qui reconhecê
Qui nunca ouvi falá
Deste tá de Melibeu.
Mas uma coisa me diz,
É apenas um parpите,
Por isto vô arriscá:
Este canto amebeu
Num deve sê diferente
Do qui tâmo aqui cantano
Tanto vosmecê e eu!
E voltando ao istribilho
Peço uma sarva de palma
Para o poeta Virgílio!

⁵⁶ "Amebetu" é um canto alternado dos desafios dos pastores gregos e latinos, como se comentou anteriormente.

9. Um cordel para Xerxes

[...]Lança-te para cima, tornar-te-ás
matéria de liberdade!

Gaston Bachelard, *L'air et les songes*.

Quando vieram dizer a Xerxes, rei dos persas, que o exército inimigo era tão numeroso que suas setas iriam encobrir a luz do sol, ele, simplesmente, respondeu: “- Tanto melhor! Combateremos à sombra!”

Esta batalha de Xerxes bem merecia um cordel!

Situação totalmente inversa à de Xerxes vive a poesia popular, quando, fugindo da perseguição de um conde raivoso e de seus asseclas, ouve, pela boca do Pavão Mysteriozo:

- Não temas, minha donzela,
nossa sorte nesta guerra:
eles são muitos, mas não sabem voar!⁵⁷

De certo modo, Mário Pontes sinaliza também nesta direção, quando assim se expressa sobre a poesia de cordel:

É a poesia do movimento, da viagem, do vôo. Poesia da imaginação sem travas e sem fronteiras. Poesia da liberdade, apesar de tudo que se opõe à liberdade. Presa pelas cadeias da cegueira, da pobreza, do analfabetismo, das superstições, dos preconceitos – é certo – mas não a um rochedo imóvel e sem vida, e, sim, a um cavalo fogoso, cuja marcha normal é o galope e cujo roteiro é o altíssimo Caminho de São Tiago.⁵⁸

Nos versos de certos poetas brasileiros que, com empáfia, se intitulam representantes da raça, só se encontram Me-

57 SOUSA. *Pavão mysteriozo*.

58 PONTES. *O cego, a viagem, o vôo*.

dusas, Acteons, Ariadnes, Teseus, Parcas, Carontes, Eros e Psiquês. Mas que raça, então, representam? Eu queria encontrar nos seus versos também o Saci-Pererê, o lobisomem, a Mãe d'água e a mula-sem-cabeça. Ou um simples fogo-pagou, como na estrada de Canindé, onde o rico anda em burrico e o pobre anda a pé, mas pode ver, de perto, “o orvão beijando as frô” e o galo-campina, que, quando canta, muda de cor.⁵⁹

Também se aplica a esses poetas o que Ferreira Gullar disse a respeito da sua própria poesia:

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disto eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.⁶⁰

Gostaria de ver estes “representantes da raça” assistindo, contritos, à Missa do Vaqueiro, onde, com certeza, ouviriam um “Pai, perdoai-lhes, pois não sabem o que dizem”. Mas é uma vã ilusão esperar isto e só me resta lhes dizer, como o poeta Belchior: “Eu quero é que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês!”⁶¹

Oh! Que saudades que eu tenho
daquelas burras fogosas,
que entravam pela cidade
fazendo tanta sujeira,
mas traziam no seu lombo
os cantadores da feira!

59 GONZAGA e TEIXEIRA. *Estrada do Canindé*.

60 GULLAR. *Texto na contracapa*.

61 BELCHIOR. *A Palo Seco*.

Qual é mesmo o nome do bicho?

Ao poeta Soares Feitosa

No Brasil de hoje, só se ouve falar em dengue, zika, chikungunya e no famigerado mosquito *Aedes ægypti*, que é o vetor dos vírus destas doenças. Aqueles que, como eu, começaram a estudar latim nas velhas gramáticas de Émile Ragon e do Padre Milton Valente, lá pelo final da década de 50, acham estranho jornalistas, repórteres e âncoras de televisão pronunciarem, com a maior naturalidade e desenvoltura, “aédes egípti” e não “édes egípti”. De fato, somos levados, naturalmente, a pensar que *Aedes* se pronuncia como em “rosæ”, da primeira declinação latina, como na própria palavra *ægypti* e na conhecida expressão “*curriculum vitæ*”, ou ainda, como na célebre expressão “*ære perennius*”, em que o poeta latino Horácio, referindo-se à sua obra, diz: “erigi um monumento mais duradouro do que o bronze”.⁶² Há ainda o fato de que muitos traduzem *Aedes ægypti* como Casa do Egito. Resolvi, então, passar tudo isto a limpo.

Como não podia deixar de ser, minha pesquisa começou pelo pai-dos-burros. O conhecido dicionário Michaelis apresenta a palavra “aedes” com as sílabas claramente separadas (a.e.des) e informa que se trata de um substantivo masculino latino: “*sm (lat aedes)*” e, em seguida, remete seu significado ao verbete “Edes”.⁶³ Por sua vez, este verbete informa: “E.des⁶⁴ *sm*

62 HORACE. *Odes et épodes*.

63 MICHAELIS.

64 Observe-se a contradição, pois uma palavra que já fora, anteriormente, apresentada como tendo três sílabas (a/e/des) não poderia, por um passe de mágica, passar a ter apenas duas (E/des).

(*lat. aedes*) *Entom*⁶⁵ gênero (*Aedes*) cosmopolita de mosquitos (...). Inclui várias espécies (como a *Aedes aegypti*, transmissora da febre amarela), que são vetores importantes de doenças do homem e dos animais”.⁶⁶

Não poderia deixar de pesquisar também o Aurélio, onde se lê: “aedes. [ajdes] [Latim, do taxônimo *Aedes* < grego aedés, desagradável.] S. m. 2 n. Zool. 1. Grande gênero, cosmopolita, de insetos culicídeos, vulgarmente conhecidos como mosquitos (...). 2. Qualquer espécie desse gênero como, p. ex., o *Aedes aegypti*, que transmite a febre amarela urbana (q. v.), o dengue, a filariose e encefalites, (...).⁶⁷

É imprescindível observar que, ao incluir no verbete em questão a notação gráfica “ajdes” da pronúncia de “aedes”, o Aurélio está, claramente, se referindo ao fato de que, “em latim clássico, até antes do II século A.C., o grafema “æ” representava o ditongo [aj], que se pronunciava aproximadamente como na nossa palavra “pai”. Este ditongo, no entanto, não se manteve, e acabou por se reduzir a [ɛ] (ou seja, e aberto”.⁶⁸ Portanto, em síntese, o que o Aurélio afirma é que, o “Ae” da palavra “*Aedes*” corresponde ao “Æ” latino e se pronuncia como um “é” aberto. Por outro lado, o Aurélio, assim como o Michaelis, entra em contradição, pois afirma que a palavra “édes”, que tem duas sílabas, é originária de “aedés”, palavra que tem três sílabas. O único avanço do Aurélio consiste em informar que “aedés” é um adjetivo, que significa “desagradável”, mas isto por si só não resolve a questão e a pergunta que se impõe é: “seria mesmo o “Ae” de “*Aedes*” correspondente ao grafema latino Æ?”

65 *Entom* = entomologia, parte da zoologia que trata dos insetos.

66 *Id.*, p. 763.

67 FERREIRA. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*.

68 Mais detalhes a respeito desta questão podem ser vistos em *Ciber Dúvidas da Língua Portuguesa*, ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/pronuncia-de-curriculum-vitae-novamente/21932

Tanto o Aurélio quanto o Michaelis concordam em que “aedes” é um gênero e, a esta altura, é conveniente pesquisar um pouco a origem da expressão *Aedes ægypti*.

A expressão *Aedes ægypti* segue as regras da chamada nomenclatura binominal (ou binomial), que é uma parte da taxonomia utilizada para atribuir um nome aos seres vivos.⁶⁹ Chama-se binomial porque cada nome é constituído de duas partes. A primeira indica o gênero e a segunda, a espécie deste gênero à qual pertencem determinados seres vivos. Por exemplo, os seres humanos pertencem ao gênero “*homo*” e à espécie “*sapiens*”, obtendo-se, assim, o binome “*homo sapiens*”.

Um binome é chamado de nome científico e, informalmente, também de nome latino, pois quase sempre é constituído de nomes provenientes da língua latina, embora possam ser de outra língua, quase sempre o grego clássico. O primeiro nome deve ser um substantivo no singular e no nominativo. O segundo nome é, geralmente, um adjetivo, que deve concordar com o primeiro em gênero e número, como, por exemplo, em *Musca domestica*, a variedade de mosca mais conhecida. O segundo nome pode também ser um substantivo e, neste caso, não precisa concordar com o primeiro, como em *Panthera leo*, nome científico do leão, pertencente ao gênero *Panthera*. Finalmente, o segundo nome pode estar também no genitivo singular ou plural como na conhecida bactéria *Escherichia coli*, onde “*coli*” significa “do intestino”, em *Xenos vesparum*, um parasita das vespas, e, evidentemente, em *Aedes ægypti*, onde “*ægypti*” significa “do Egito”, pois esta espécie é originária daquele país.⁷⁰ É necessário esclarecer aqui que, de acordo com as regras de nomenclatura, o segundo nome,

⁶⁹ WIKIPEDIA. *Binominal nomenclature*.

⁷⁰ INSTITUTO OSWALDO CRUZ. *Curiosidades sobre o A. ægypti*.

no caso, “*ægypty*”, deve sempre ser escrito com letras minúsculas, mesmo que seja um nome próprio, como é o caso de Egito.

O gênero *Aedes* contém mais de 700 espécies,⁷¹ que transmitem ou não doenças ao homem e a outros animais. A seguir, apresentam-se alguns nomes científicos de insetos pertencentes ao gênero *Aedes* tirados da Nota 71 e a respectiva tradução, o que será muito útil para se chegar a uma conclusão sobre a correta pronúncia e o verdadeiro significado de *Aedes ægypty*:

Aedes argenteoventralis (*Aedes* de ventre cor de prata); *Aedes bimaculatus* (*Aedes* que possui duas manchas); *Aedes cantans* (*Aedes* que canta); *Aedes cantator* (*Aedes* cantor); *Aedes excrucians* (*Aedes* que atormenta, que aflige); *Aedes nigripes* (*Aedes* de pés negros); *Aedes nigromaculis* (*Aedes* com manchas negras) e *Aedes vexans* (*Aedes* que incomoda).

Ainda hoje há quem pense que *Aedes ægypty* significa Casa do Egito. É a opinião, por exemplo, do Professor Deonísio da Silva, que assim se expressa sobre a dengue:

“Parece uma das dez pragas do Egito. Aliás, até pelo nome científico do mosquito transmissor: *Aedes Aegypti*, Casa do Egito”.⁷²

A confusão se origina do fato de que realmente existe a palavra latina *ædes*. No entanto, esta palavra, no singular, significa “templo” e só significa “casa” quando utilizada no plural, como, por exemplo, na expressão “*in intimis ædibus*” (na parte mais interna da casa).⁷³ Por um lado, segundo a regra de nomenclatura exposta acima, o segundo nome de um binome ou nome científico deve concordar com o primeiro em gênero e número. Se a palavra *Aedes* significasse casa, o segundo nome dos binomes acima deveria estar também no nominativo plural e os mesmos teriam

71 WIKIPEDIA. *List_cf_Aedes_species*.

72 SILVA. *Dengue, o nome do mosquito*.

73 DICIONÁRIO latim-português.

que ser escritos como *Ædes cantantes*, *Ædes cantatores*, *Ædes excruciantes*, *Ædes nigripedes*, etc. etc., sem falar que a palavra *ædes* é do gênero feminino e o binome *Ædes bimaculatus* teria que ser escrito *Ædes bimaculatæ*. Por outro lado, se a palavra *Aedes* significasse casa, os binomes acima teriam também que ser traduzidos como “casa do ventre cor de prata”, “casa que possui duas manchas”, “casa que canta”, “casa de pés negros”, etc., o que é totalmente ridículo e não faz nenhum sentido. Na verdade, é fácil observar que estes binomes designam características físicas e comportamentais dos mosquitos pertencentes ao gênero *Aedes* e, definitivamente, *Aedes* não significa casa.

Qual, então, o significado da palavra *aedes* e como ela se pronuncia? *Aedes* é proveniente do adjetivo grego ἀήδης (*aēdēs*), formado pela combinação de ἀ (“a”), prefixo de negação, com o adjetivo ἡδύς (“edús”), que significa “agradável”. É, por exemplo, do adjetivo ἡδύς que se origina o termo “hedonismo”, que significa culto do prazer. *Aedes* significa justamente o contrário, é um adjetivo que significa “desagradável”, “incômodo”. A pronúncia correta da palavra é, portanto, “a-édes”, destacando-se os seus elementos formadores, “prefixo de negação + adjetivo”, como no adjetivo “a-ético”, também originário do grego. Dito de outro modo, na palavra “*Aedes*”, o “Ae” não corresponde ao grafema latino “Æ”, que, como se viu acima, correspondia, no latim clássico, ao ditongo “ai”, que, ao longo do tempo, se transformou em “é” aberto, e as duas vogais iniciais jamais podem se fundir, sob pena de um completo desvirtuamento do sentido da palavra. *Aedes* é um adjetivo substantivado e o binome *Aedes ægypti*, ao pé da letra, significa “o desagradável do Egito”. De forma mais livre, pode ser traduzido como “o desagradável mosquito originário do Egito”, uma construção semelhante à de “o abominável homem das neves”. A di-

ferença é que, enquanto este último não passa de uma lenda, o primeiro é, hoje, no Brasil, uma triste realidade.

Alguém que venha a ler isto pode se perguntar para que serve este pequeno estudo. Creio que serve pra pouca coisa. Primeiramente, serve para se entender melhor a gafe da presidente Dilma Rousseff, quando, na cerimônia de abertura dos Jogos Mundiais dos Povos Indígenas, em 23/06/05, em Brasília, tentou criar uma nova espécie dentro do gênero humano, as “mulheres *sapiens*”.⁷⁴ Em segundo lugar, permite fazer uma breve reflexão sobre a situação calamitosa da Saúde Pública no Brasil. De acordo com matéria publicada no ESTADÃO, “Em uma década, a área de transmissão da dengue no Brasil mais que quadruplicou, saltando de 1,5 milhão de km² para 6,9 milhões de km² – 81% do território nacional. Isso significa que há mosquitos espalhando dengue em todos esses lugares, o que aumenta o alerta sobre como pode se disseminar o zika, vírus que usa o mesmo vetor da dengue”.⁷⁵ É forçoso, então, concordar com CASTRO: “O governo, no Brasil, não é a cura dos males; ele se transformou na doença. É um governo que cria mosquito de dia para soltar em cima de nós à noite”.⁷⁶ A afirmativa feita, em 2008, pelo ilustre Professor Deonísio da Silva, segundo a qual o *Aedes aegypti* “parece uma das dez pragas do Egito”, foi premonitória, mas soa, hoje, extremamente moderada. De fato, após mais de treze anos de governo petista, a sensação que se tem mesmo é a de que caíram sobre nós todas as dez pragas do Egito!

Salvador, BA, fevereiro de 2016

74 DIAS. *Em cerimônia com índios Dilma saúda mandioca*”.

75 GIRARDI. *Área de transmissão da dengue mais que quadruplica em 10 anos no Brasil*.

76 CASTRO. *Ainda dá pra salvar?*

ele causa tédio e enfado, o que os ouvintes nem se preocupam em dissimular, soltando longos e estrepitosos bocejos. Será que nem ele ri, ao contrário do que acontece com os mais medíocres contadores de piadas? Korf nem se importa e continua, impávido, a sua fala. Seria mesmo uma fala? Não seria Korf um mímico? um saltimbanco? um prestidigitador? um ilusionista? um político? um apresentador de TV? um camelô? Tentar fazer, agora, uma idéia mais acurada da figura de Korf em nada ou muito pouco contribuiria para descobrir o seu intento e os mecanismos que utiliza.

Não se pode, a rigor, afirmar que Korf seja um mau contador de piadas ou que estas não sejam engraçadas, pois fazem efeito muitas horas passadas, de noite, na cama. O que não se entende é o tédio manifestado pelas pessoas. Por que, então, vão ouvi-lo? São muitas estas pessoas? Onde isto se passa? Num auditório? Numa igreja? Numa rua? Em praça pública? Korf sabe que as pessoas riem de suas piadas, muito tempo depois, de noite, na cama? Decerto que sim, pois se afirma que ele inventou “uma espécie de piadas”, o que, sem nenhuma dúvida, caracteriza uma intencionalidade, uma descoberta. Qual, então, o fascínio ou o poder que se esconde por trás disto? Mais ainda: as pessoas sabem que ele sabe que elas riem de suas piadas, de noite, na cama? Todas as pessoas sabem isto a respeito umas das outras?

São perguntas aparentemente sem importância, mas que podem fornecer elementos importantes para esta investigação.

Tentemos, agora, caracterizar melhor alguns aspectos da questão. Sabemos que as pessoas são tomadas por uma repentina euforia e começam a rir das piadas de Korf, de noite, na cama. É assim como se os torcedores ficassem em silêncio durante o jogo e só fossem vibrar com os gols marcados pelo seu time muito tempo depois de terem saído do estádio. Uma característica marcante do invento de Korf é, portanto, o deslocamento do tempo da resposta, é a distância entre

a causa e o efeito, entre o estímulo e o reflexo. Mesmo aventando-se a hipótese de que o humor de Korf seja extremamente sutil e refinado, isto não explica o retardamento do riso, porque ou se acha graça de uma piada na hora, muitas vezes por fingimento ou para não constrianger a outra pessoa ou não se acha graça nunca mais. Tanto isto é verdade que os programas humorísticos de TV inserem, durante ou após as piadas, gostosas e sonoras gargalhadas, que, ao contrário do que acontece com Korf, bloqueiam completamente o riso do telespectador, pois outros já estão rindo em seu lugar. Descobrimos, assim, que Korf não é nem humorista nem apresentador de TV, mas, como já se previa acima, isto em nada contribui para descobrirmos o seu objetivo, o seu real intento. Continuamos longe de entender o invento de Korf.

Analisemos, agora, duas outras características importantes do invento de Korf. Uma diz respeito ao seu caráter orgástico, expresso como um “rastilho [de pólvora] queimando em surdina”, que provoca repentina euforia. A outra é a sensação de contentamento, de saciedade, expressa como “faz sorrir feito um beato bebê amamentado”. Como tudo se passa de noite, na cama, e, estando a imagem de bebê amamentado associada a procriação, útero, seios fartos e túmidos (seria Korf uma mulher?!), o invento de Korf assume, de repente, um caráter erótico, até aqui inimaginável, mas, na verdade, inteiramente óbvio. Não podemos, por isto, achar que já deciframos o invento de Korf, mas não podemos desprezar nenhuma pista...

Para saber que as pessoas riem de suas piadas, de noite, na cama, Korf tem que ter presenciado isto. Do contrário, como poderia avaliar a eficácia do seu invento? Apenas com base no relato das pessoas? Apenas por ouvir dizer? Se assim fosse, o seu invento poderia ser questionado e os seus efeitos atribuídos ao acaso ou a outros fatores. O objetivo de Korf parece, então, consistir em criar situações ou pretextos para estar com as pessoas de noite, na cama, para

rirem de suas piadas. Com cada pessoa individualmente? Com todas ao mesmo tempo? Trata-se, então, de uma suruba, de uma orgia, de uma bacanal? Seria Korf um sedutor? Um maniaco sexual? Um guru?

Estamos, de novo, fazendo perguntas sobre a figura de Korf, o que, neste momento, se justifica plenamente, pois, de algum modo, conseguimos estabelecer uma hipótese para o seu objetivo de retardar o riso dos ouvintes, embora continuemos longe de descobrir os mecanismos utilizados. De fato, qualquer pessoa não julgaria loucas outras pessoas que, de noite, na cama, começassem, de repente, a rir de piadas contadas muitas horas antes, bem como não seria impossível a uma pessoa qualquer entrar em quartos e alcovas e ter acesso a leitos conjugais, a não ser que esta pessoa fosse o próprio Korf?

Continuamos sem saber nada sobre a espécie de piadas contadas por Korf e sobre os mecanismos por ele utilizados para provocar tal descompasso entre a piada e o riso, entre a causa e o efeito, entre o estímulo e o reflexo. O que se pode concluir é que o invento de Korf mais parece uma parábola, uma alegoria ou paródia de uma certa condição humana em que as pessoas não se conectam com a situação vivenciada e, bocejando, fingem desconhecer o que se passa à sua volta, tomando-se, assim, presas fáceis de hábeis manipuladores. Isto seria um ótimo argumento, uma ótima pista para continuar investigando o invento de Korf, não fora a idéia de beatitude, sensação de satisfação plena que o poema nos passa no final. De fato, é a loucura, e nunca a felicidade a consequência de uma alienação da realidade.

A despeito das descobertas e conclusões desta investigação, algumas até perspicazes e verossímeis, outras irônicas e outras até intencionalmente vulgares, o invento de Korf permanecerá para sempre indecifrável. Ou será que Korf – o ladrão do riso – simplesmente inventou uma nova espécie de piadas? Os poetas nunca se enganam.

Caetano, Lula e o Viramundo ou: Também quero gastar o meu latim

A meu filho Marcelo

A utilização de locuções e expressões latinas por pessoas desavisadas é como o uso da crase na língua portuguesa: quase sempre dá errado, melhor não usá-las. O presente ensaio analisa uma espécie de polêmica ou, para usar uma expressão que ficou famosa há algum tempo, uma “marolinha” ocorrida entre o cantor e compositor Caetano Veloso e o então presidente da República Lula da Silva, a propósito da utilização por este último da expressão latina “*conditio sine qua non*”, onde se tiram várias conclusões, algumas, pode-se dizer mesmo, inesperadas.

Tudo começou quando Caetano, em 02/11/09, numa entrevista à jornalista Sonia Racy do jornal Estado de São Paulo, declarou que votaria em Marina Silva na eleição para presidente de 2010, afirmando:

“Não posso deixar de votar nela. É por demais forte, simbolicamente, para eu não me abalar. Marina é Lula e é Obama ao mesmo tempo. Ela é meio preta, é cabocla, é inteligente como o Obama, não é analfabeta como o Lula, que não sabe falar, é cafona falando, grosseiro. Ela fala bem”.⁷⁹

Lula reagiu dizendo:

“É muito engraçado porque tem gente que acha que a inteligência está ligada à quantidade de anos de escolaridade que você tem. Não tem nada mais burro que isso”.^{80 81}

79 VELOSO. *As últimas de Caetano Veloso*.

80 SILVA. *Nada mais burro que isso*.

81 Observe-se que Caetano não chamou Lula de burro. Caetano chamou Lula de analfabeto, o que é, evidentemente, um exagero. Lula é semianalfabeto.

Caetano fez uma tréplica numa carta enviada à redação do Estadão, onde diz:

“O que mais me impressiona é as pessoas reagirem diante da manchete do jornal, tal como ela foi armada para criar briga, sem sequer parecerem ter lido o trecho da entrevista de onde ela foi tirada. É um país de analfabetos? A intenção sensacionalista da edição tem êxito incontestante com os leitores. Pobres de nós”.⁸²

Poucos dias depois, em 13/11/2009, falando na abertura de um congresso de iniciação científica, em São Paulo, Lula assim se expressou:

“Educação é condição *sine qua non* pra isto. Eu estou falando *sine qua non* porque o Caetano vai ver que eu falei *sine qua non* e vai dizer ‘porra’, como o Lula está”.⁸³

Basta assistir ao pequeno vídeo desta fala presidencial para perceber que, como ele mesmo verbaliza, Lula recorre à expressão “condição *sine qua non*” não porque esteja preocupado com a educação do povo brasileiro mas para que, ‘porra’, o Caetano veja “como o Lula está”.

Somente um ano depois Caetano reagiu a esta fala de Lula, num artigo intitulado “Condição *sine qua non*”,⁸⁴ que, em sua maior parte, versa sobre o título latino do disco “TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENCIS” (Philips, 1968, R765040L), que deflagrou o movimento cultural conhecido como Tropicalismo.^{85 86 87}

Logo no início do artigo, Caetano faz referência ao vídeo acima referido e diz que achou “adorável” (*sic*) a cena em que

82 VELOSO. *Caetano esclarece fala sobre Lula*.

83 LULA responde a Caetano Veloso.

84 VELOSO. *Condição sine qua non*.

85 O Tropicalismo foi um movimento musical surgido no Brasil, no final da década de 1960, que também atingiu outras esferas culturais (artes plásticas cinema, poesia). O marco inicial do Tropicalismo foi o Festival de Música Popular realizado em 1967 pela TV Record.

86 OLIVEIRA. *Tropicália*.

87 VILLAÇA. *A Tropicália vai passar?*

Lula utiliza a expressão “condição *sine qua non*” e diz “isso é pro Caetano ver como o Lula está”, omitindo, no entanto, o sonoro “porra” presidencial. Em seguida, acrescenta:

“Era sua reação a eu ter dito que ele era analfabeto”.

Na sequência do artigo, Caetano diz que cometeu “um erro de verdadeiro analfabeto”, porque o título correto do disco deveria ter sido “Tropicália ou Panis et Circenses” e não “Tropicália ou Panis et Circencis”. Em seguida, num arroubo de admiração, diz: “O latim do Lula está mil furos acima do meu. Para dizer o mínimo”. Diz ainda que “conhecia o adjetivo ‘circense’ desde sempre – e sabia que ele se escreve como “santamarense” ou “fluminense” (sic), que não sabe de “onde veio o “c” que está lá até hoje e afirma que não se deu conta de que “maior problema do que o “is” em lugar do “es” era o “c” em lugar do “s”. Admira-se de que “nem Torquato, nem Capinan, nem Gil, nem Tom Zé, nem Duprat nem ninguém tenha parecido notar” aquele erro.⁸⁸ Envolve ainda na questão seus amigos Wanderlino e Cícero. O primeiro “é juiz e filho de juiz, conhece a expressão latina desde que nasceu”. O segundo “lê poemas e tratados em latim”. Segundo Caetano, os dois amigos não o advertiram do erro porque “são ambos demasiado amáveis” para constrangê-lo”.⁸⁹

No livro *Verdade Tropical*, Caetano diz que não foi verificar e que, mesmo que quisesse, “nem saberia onde”, se a expressão “panis et circencis” estava na forma latina correta”. Diz que foi Wanderlino Nogueira quem lhe ensinou a famosa expressão e que julgou “ter aprendido que se tratava de dois substantivos no genitivo com função partitiva (como no francês “*du pain et du cirque*”)” Mais adiante, diz:

88 Caetano se refere, aqui, aos seus principais parceiros na criação do LP “Panis et Circencis”.

89 VELOSO. *Verdade Tropical*.

“Na verdade, a forma em que a expressão se fez famosa é “*panis et circenses*”, esta última palavra sendo um adjetivo que, no plural, substantiva-se no significado de “coisas de circo”.

Apesar destas reclamações e “explicações”, Caetano acaba assumindo totalmente a culpa pelo latinório “*Panis et Circencis*”.

Acho importante, a esta altura, dizer que fiquei fã de Caetano desde a primeira hora, desde o lançamento do seu primeiro LP intitulado “DOMINGO”, gravado com Gal Costa (PHILIPS, 1967, P765.007P), ao qual se seguiu o LP CAETANO VELOSO (Philips, 1968, R765.026L), onde gravou a canção Tropicália, de onde se originou o nome do movimento. Quero ainda dizer que se encontra poesia de excelente qualidade em inúmeras letras das canções que Caetano vem compondo, ao longo de quase cinquenta anos, sobretudo nas mais antigas, e, portanto, também o considero um poeta. Todavia, isto não me compele a ser tão amável com ele quanto o foram seus amigos Wanderlino e Cícero e, embora um tanto constrangido, tenho que “constranger” Caetano, pois ele chegou perto, mas só descobriu uma das pontas do que ele chama de “erro de analfabeto”.

A grafia correta da expressão latina em questão é, de fato, “*Panem et circenses*” e não “*Panis et circenses*”, como Caetano afirma.^{90 91 92} A palavra “*panem*” significa pão, no sentido de alimento, e, obviamente, é um substantivo. O termo “*circenses*” significa “jogos de circo” (e não “coisas de circo”, como Caetano afirmou) e deriva do fato de que estes jogos ocorriam numa arena denominada “*circus*”.⁹³ Consistiam, sobretudo, em corridas de

90 *PETIT Larousse Illustré*.

91 WIKIPEDIA. *Panem et circenses*.

92 WIKIPEDIA. *Bread and circuses*

93 O *circus* mais famoso foi o Coliseu, anfiteatro romano que comportava cerca de 50.000 pessoas, sendo um precursor dos modernos estádios.

bigas⁹⁴ e lutas sangrentas entre gladiadores, que eram o principal divertimento do povo. “*Circenses*” é, portanto, também um substantivo⁹⁵ ⁹⁶ e não um adjetivo, ao contrário do que Caetano afirma. Trata-se de um substantivo pertencente à classe de palavras denominada “*pluralia tantum*”, que abrange substantivos que se declinam apenas no plural.⁹⁷

A expressão “*panem et circenses*” foi utilizada, pela primeira vez, por Juvenal,⁹⁸ no seguinte trecho da Sátira XI:

(...) iam pridem, ex quo suffragia nulli vendimus,
effudit curas; nam qui dabat olim imperium, fasces,
legiones, omnia, nunc se continet atque duas tantum
res anxius optat, **panem** et **circenses**.

(Juvenal, Sátira 10.77–81)

Este trecho pode ser traduzido assim, de forma livre:

“Muito tempo já se passou desde a época em que não vendíamos nossos votos para ninguém. O povo, que, outrora, trabalhava e lutava nas legiões,⁹⁹ deixou de lado suas obrigações e só espera, hoje em dia, duas coisas: pão e jogos de circo”.

Após esta citação, fica mais fácil entender porque a expressão correta é “**panem et circenses**” e não “**panis et circenses**” e, muito menos, “**panis et circensis**”, como saiu na capa do LP TROPICALIA. Os substantivos “*panem*” e “*circenses*” estão no acusativo da declinação da língua latina, que, sintaticamente, corresponde ao objeto direto da gramática da língua portuguesa.

94 Biga era um antigo carro romano de duas ou quatro rodas, puxado por dois cavalos. As corridas de biga são uma forma primitiva das modernas corridas de Fórmula 1.

95 FARIA. *Dicionário escolar latino-português*.

96 *DICIONÁRIO latim-português*.

97 Este substantivo, por exemplo, declina-se apenas como “*circenses, ium*”.

98 Decimus Junius Juvenalis, poeta romano do fim do primeiro século e começo do segundo, autor do livro *As Sátiras*.

99 A legião, constituída de 4.000 a 8.000 homens, era a divisão básica do exército romano.

O mais importante, todavia, é compreender o significado desta expressão.

“Panem et circenses” designava a prática adotada pelos imperadores romanos de fornecer comida e divertimento à parcela mais pobre da população, com o objetivo de diminuir sua insatisfação com a baixa qualidade de vida, procurando, assim, evitar rebeliões. Cerca de 200.000 pessoas recebiam este benefício, no tempo do imperador Júlio César, e 300.000 pessoas, no tempo do imperador Aureliano.¹⁰⁰ Não importa, aqui, se estes números são ou não exatos, o que nunca se poderá averiguar, mas o fato de que a referência comprova que esta forma de assistencialismo já existia, há muitos séculos. Modernamente, a expressão adquiriu novos significados como, por exemplo, “pão e espetáculo”, “pão e diversão”, “pão e futebol” ou, numa linguagem mais direta, “comida e festa”, “comida e diversão”, “comida e carnaval”, etc., etc., mas os objetivos são os mesmos. A expressão engloba também as práticas utilizadas pelos governantes de hoje para afastar as pessoas menos instruídas da discussão sobre os graves problemas que as afligem e, ao mesmo tempo, granjear votos e poder político. Engloba ainda todos os artifícios utilizados para conseguir aprovação, isto é, “popularidade”, não através da excelência dos serviços essenciais prestados ao povo, como educação, saúde e segurança, mas através da satisfação de “necessidades”, digamos, secundárias. Incluem-se ainda nestes modernos artifícios o que se convencionou chamar de “marketing político”, na verdade, uma verdadeira “praga”, que impossibilita uma discussão mais séria sobre qualquer tema de interesse da comunidade, como tivemos oportunidade de constatar, recentemente, nos “debates” entre presidenciais, durante a campanha presidencial de 2014, de

100 WIKIPEDIA. *Panem et Circenses*

conseqüências tão funestas para o país.

Caetano deu excessiva importância ao latinório em questão, que, sem nenhuma dúvida, só foi percebido por poucos dos que compraram o disco “TROPICALIA ou PANIS ET CIRCENCIS, no longínquo ano de 1968. Ao fazer daquele erro o principal tema de sua coluna dominical num jornal de Salvador, Caetano ou devia estar sem assunto ou, como tudo indica, estava querendo se redimir do fato de ter chamado Lula de analfabeto. De fato, num outro artigo publicado cerca de um mês depois, em 12/12/2010, no mesmo jornal A TARDE, e, curiosamente, intitulado “O analfabeto”, Caetano voltou ao tema, dizendo, com sua habitual ironia:

“O analfabeto está em nossas pretensões intelectuais”.

Lula deve ter ficado muito contente com tal assertiva.

No livro “Verdade Tropical”, Caetano deu à expressão “Panis et circencis” a seguinte interpretação:

“Em linhas gerais, essas eram as relações que mantínhamos no meio do período tropicalista, com as produções daquilo que era *nosso pão e nosso circo*: a música popular” ¹⁰¹

Caetano quis dizer que ele e os tropicalistas ganhavam o “pão” e se divertiam muito fazendo música popular, o que é uma interpretação aceitável da expressão latina em questão, utilizada, evidentemente, aqui, em sentido figurado. Inaceitável é Caetano não saber que o programa assistencial “*panem et circenses*” promovido pelos imperadores romanos é um precursor do programa bolsa-família, carro-chefe do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) há mais de treze anos, e que o título do disco dos tropicalistas, de certo modo, antecipava e avalizava este tipo de programa.

101 VELOSO. *Verdade tropical*.

Se alguém quiser argumentar que o título do disco não deve ser levado tão a sério, concordo, mas, sem dúvida, permite levantar a questão sobre se o movimento chamado Tropicalismo contestou de maneira mais profunda as estruturas vigentes no país ou se não teria sido apenas um movimento superficial, que influenciou mais no nível comportamental e das aparências. Tal discussão, evidentemente, não está no escopo deste ensaio.

Caetano tinha toda razão ao dizer “o latim do Lula está mil furos acima do meu”, não tanto pelo fato de Lula ter usado de forma correta a expressão “*sine qua non*”, na fala de abertura de um congresso sobre iniciação científica, em São Paulo, mas, paradoxalmente, pelo fato de o arguto presidente, sem sequer saber da existência da expressão *panem et circenses*, ter percebido, no melhor estilo dos imperadores romanos, que o programa bolsa-família poderia render votos a ele e ao PT, por muito tempo, não só no Nordeste, mas em todo o país. De fato, o moderno “pão e circo” do lulopetismo é um programa puramente eleitoreiro e não passa de uma fonte de renda fácil para os seus usuários. É um programa meramente assistencialista e paternalista, sendo extremamente desonesta a afirmativa de que o bolsa-família diminuiu a extrema desigualdade social reinante no país, pois suas causas básicas permanecem intocadas. Não é também, contudo, o objetivo deste ensaio aduzir argumentos socio-econômicos para provar esta tese e, ao agir assim, não faço mais do que seguir o conselho de outra famosa expressão latina: “*Sutor, ne ultra crepidam*”.¹⁰² Numa tradução bem livre, esta expressão quer dizer; “Sapateiro, não dê opinião sobre outras coisas que não sejam fabricar sapato”, ou, numa tradução ainda mais livre, “cada

¹⁰² Esta frase é atribuída ao famoso pintor grego Apeles, que assim teria se dirigido a um sapateiro convidado por ele para opinar sobre a qualidade de um sapato em um quadro por ele pintado e que começou a opinar também sobre as técnicas de pintura.

um só deve falar sobre o que entende”.

Passo, então, a analisar, brevemente, a questão Trabalho x Pão x Circo simplesmente sob a óptica de algumas letras de canções da música popular nordestina, que, como cearense, me são muito familiares e que Caetano, como compositor e poeta nordestino, também conhece e domina muito mais do que o latim.

Transcrevo, inicialmente, um trecho da letra da canção “Vozes da seca”, de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas:

“Seu doutô, os nordestino
têm muita gratidão
pelo auxílio dos sulista
nessa seca do sertão.
Mas doutô **uma ismola
a um home qui é são
ou lhe mata de vergonha
ou vicia o cidadão.
Dê serviço a nosso povo,**
encha os rio de barrage,
dê cumida a preço bom,
não se esqueça da açudage.
Livre assim nós da ismola,
qui no fim dessa estiage
lhe pagamo inté os juro
sem gastar nossa corage”.¹⁰³

O tema dos nordestinos como um povo trabalhador é recorrente em inúmeras letras de canções populares, o que merece uma pesquisa muito mais ampla. Seguem-se mais alguns trechos de letras de canções que me vieram, espontaneamente, à memória e que não podem deixar de ser aqui registrados.

Em “A volta da asa branca”,¹⁰⁴ Luiz Gonzaga canta:

103 GONZAGA e DANTAS FILHO. *Vozes da seca*.

104 GONZAGA. *A volta da asa branca*.

“A seca fez eu desertar da minha terra,
Mas, felizmente, Deus agora se alembro
de mandar chuva pr’esse sertão sofredô,
sertão das muié séria e **dos home trabaiaidô**.”

Não poderia, aqui, deixar de citar Torquato Neto e José Carlos Capinan, dois importantes parceiros de Caetano, de Gil e de Tom Zé na criação do LP “Panis et Circencis”.

Na canção intitulada “Louvação”, letra de Torquato, que deu nome ao seu primeiro LP, Gil canta:

Vou fazer a louvação
louvação, louvação
do que deve ser louvado,
ser louvado, ser louvado.
Meu povo, preste atenção,
atenção, atenção.
Repare se estou errado,
louvando o que bem merece
deixo o que é ruim de lado.

.....
Louvo quem espera sabendo
que pra melhor esperar
**procede bem quem não para
de sempre mais trabalhar**
que só espera sentado
quem se acha conformado”.¹⁰⁵

O exemplo mais contundente é a letra da canção VIRA-MUNDO, gravada por Gilberto Gil no seu primeiro LP, Louvação, onde o poeta Capinan diz, pela boca do cantor:

Sou viramundo virado
na ronda das maravilhas,
cortando a faca e facão
os desatinos da vida,
gritando para assustar

105 TORQUATO NETO. *Louvação*.

a coragem da inimiga,
pulando pra não ser preso
pelas cadeias da intriga.
Prefiro ter toda a vida
a vida como inimiga
a ter na morte da vida
minha sorte decidida.
Sou viramundo virado
pelo mundo do sertão
mas inda viro este mundo
em festa, trabalho e pão.¹⁰⁶

O Viramundo¹⁰⁷ quer “pão e circo”, mas também quer trabalho. Observe-se que o poeta, embora casualmente, colocou a palavra “trabalho” entre as palavras “festa” e “pão”, como se dissesse que só tem festa e pão quem trabalha...

O trabalho exerce um papel de suma importância na vida do sertanejo nordestino. Segundo ARRUDA, “A busca de viver *do e pelo* trabalho é um império que se sobrepõe ao sertanejo, dado que se fundam aí o reconhecimento e a estima que obtém dos seus; torna-se tanto mais uma pessoa digna, um ser honrado, quanto mais se dedica zelosamente ao trabalho”.¹⁰⁸

O cantor e compositor Gonzaquinha expressou, de forma admirável, este sentimento:

Um homem se humilha,
se castram seu sonho,
seu sonho é sua vida
e vida é trabalho.
E sem o seu trabalho
o homem não tem honra,
e sem a sua honra

106 CAPINAN e GIL. *Viramundo*.

107 Neste ensaio, intencionalmente, o “viramundo” de Capinan tornou-se um personagem, o Viramundo.

108 ARRUDA. *Trabalho no sertão*.

se morre, se mata,
não dá pra ser feliz. ¹⁰⁹

Durante mais de treze anos de governo petista, o programa bolsa-família conseguiu a façanha de desvirtuar a consciência de um povo reconhecido nacionalmente como trabalhador e destruiu a sua dignidade. O bolsa-família está na contra-mão do Viramundo, este, sim, um legítimo símbolo do sertanejo nordestino. Tal programa simplesmente reeditou o antigo “*panem et circenses*”, isto é, comida e festa sem trabalho, o que é uma condição indigna para qualquer cidadão, especialmente o sertanejo nordestino, permanentemente ameaçado pelo fantasma da seca. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) chama o programa bolsa família de “um vício que cria dependência e desestimula a busca por emprego”.^{110 111} Diante disto tudo, o Viramundo cada vez mais cora de vergonha e o povo nordestino continua sendo motivo de chacota no resto do país, como nesta antiga letra de Chico Buarque:

No bucho do analfabeto,
letras de macarrão
fazem poema concreto. ¹¹²

Estes versos irônicos, não intencionalmente, é claro, dizem, exatamente, que a bolsa-família-sopa-de-macarrão-em-forma-de-letrinhas apenas enche o bucho do analfabeto, mas ele nunca terá realmente educação, nunca adquirirá o conhecimento que lhe permitirá “*concretamente*” evoluir e tornar-se um cidadão.

109 GONZAGUINHA. *Um homem também chora.*

110 CARNEIRO. *Família de bolsas.*

111 CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *CNBB critica Bolsa família...*

112 LOBO e BUARQUE. *A bela e a fera.*

Caetano Veloso, apesar de suas posições políticas dúbias, tem um brilho próprio e será sempre lembrado como poeta, compositor e, sobretudo, um grande cantor da música popular brasileira. Lula é um engodo na atual cena política e, evidentemente, também não será esquecido, mas, não só devido ao seu latinório, trejeitos e histrionices, corre, hoje, o sério risco de se tornar o bufão trágico da República.

Salvador, maio de 2016

Sobre uma Trindade Santíssima

A minha filha Mariana

“Só é cantador quem traz no peito o cheiro e a cor de sua terra, a marca de sangue dos seus mortos e a certeza de luta de seus vivos” (François Silvestre).^{113 114}

1. Introdução

É muito comum entre os críticos a designação de trindades literárias, com o objetivo de mostrar semelhanças e afinidades existentes entre escritores pertencentes a uma determinada escola ou movimento. A mais antiga e conhecida de todas é a trindade parnasiana, formada pelos poetas Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto Oliveira.¹¹⁵ O poeta Alexei Bueno, por sua vez, designou uma trindade simbolista, formada pelos poetas Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos.¹¹⁶ Poder-se-ia também dizer que os concursos literários, nos quais são escolhidos um primeiro, um segundo e um terceiro colocados, têm a ver com esta prática. Mais recentemente, o poeta e jornalista Nei Duclós propôs a formação de uma nova trindade, ao afirmar: “O melhor poeta do Brasil contemporâneo são três: Ferreira Gullar, Mário Chamie e Bruno Tolentino”.¹¹⁷

Duclós assim justifica a formação desta trindade:

“Gullar, pelo mergulho crítico na vanguarda, a partir dos anos 50; Chamie, pela construção de uma poderosa arquitetura

113 FARIAS. *Saga da Amazônia*.

114 WIKIPÉDIA. *François Silvestre*.

115 GONZAGA. *Literatura Brasileira*.

116 PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA. *Os Subterrâneos Literários do Simbolismo Brasileiro*.

117 DUCLÓS. *O Poeta absoluto*.

da linguagem (...) e Bruno Tolentino, por gerar um renascimento a partir da mimese dos clássicos, tanto no seu monumento “O Mundo como Idéia” (Globo, 2004) quanto no seu mais recente lançamento, “A imitação do amanhecer”.¹¹⁸

O presente ensaio investiga se esta trindade tem ou não consistência, com base no artigo de Duclós acima referido, em declarações dos próprios poetas que a compõem e em diversos artigos e comentários sobre eles publicados.

2. Uma breve caracterização dos poetas da Trindade

2.1 Ferreira Gullar¹¹⁹ (São Luís, 10/09/1930)

Ferreira Gullar era filho de um dono de quitanda, como ele próprio comenta:

“Na quitanda do meu pai, abaixo das prateleiras de mercadorias, havia uns depósitos com tampas, onde tinha feijão, arroz, açúcar, farinha. Eu lembro que cabia bastante açúcar naquele depósito. Quando se levantava aquela tampa, vinha aquele cheiro cálido. E até hoje, mesmo em casa, quando eu abro um recipiente de açúcar, me vem aquela sensação, o cheiro cálido”.

Muitos anos depois, o cheiro da quitanda serviria de inspiração a Gullar para escrever vários poemas, como “Evocação de silêncios”.^{120 121} Aos 21 anos, Gullar mudou-se para o Rio de Janeiro, “onde foi locutor de rádio, editor de revistas literárias e desenvolveu sua cultura poética com leituras sistemáticas de poetas brasileiros e estrangeiros. Colaborou em jornais e revistas como poeta e prin-

118 DUCLÓS. id., ib.

119 Este item é uma transcrição/resumo de trechos da entrevista concedida por Ferreira Gullar ao poeta e crítico literário Weydson Barros Leal. Ver: GULLAR. *Ferreira Gullar conta tudo*.

120 GULLAR. *Evocação de silêncios*.

121 GULLAR. *Entrevista de Ferreira Gullar*.

principalmente como crítico de arte, sendo com estes os seus primeiros contatos intelectuais”. A partir de 1962, os textos de Gullar já refletiam “a preocupação em denunciar e combater a opressão e as injustiças sociais”. Em 1964, publica o ensaio “Cultura posta em questão”, em que aborda temas da cultura popular, artes plásticas e poesia. Sentindo-se perseguido pelo regime militar, exilou-se do Brasil, em 1971, morando, primeiramente, em Moscou e, depois, em Santiago, em Lima e, por último, em Buenos Aires, onde escreveu, em 1975, “Poema Sujo”, título do poema e do livro em que o poema foi publicado e que marcou toda a sua obra.

Gullar conta ainda, na mesma entrevista, que, apesar de ser “um homem sofisticado, um poeta que conhece literatura de tudo quanto é tipo, poemas em todas as línguas, de tudo quanto é época” e “depois de ter passado por toda essa experiência de poesia clássica, parnasiana, simbolista, moderna”, passou a fazer poesia de cordel. Diz que desceu “daquelas alturas” não por bravura, mas porque “havia rompido com a literatura e queria fazer a Revolução”. Igualmente, diz não pretender que “aquilo tenha uma qualidade literária ao nível das outras coisas” (sic). No entanto, Gullar está longe de ter um posicionamento elitizado sobre o fato poético, como se mostra, a seguir.

i) Hierarquia entre escritores

Gullar assim se expressa sobre a pretensa existência de uma hierarquia entre escritores:

“Mas uma coisa eu combato, e que é um problema que continuamos a ter na literatura brasileira: a tendência ao exclusivismo. De repente, o único romancista é o Graciliano Ramos, aí os outros desaparecem: então o José Lins não tem importância nenhuma, nem o Jorge Amado, nem o Schmidt, nem o Ciro dos

Anjos. Uma época é Drummond, e desaparece todo mundo em volta; aí é João Cabral, e desaparece todo mundo em volta. Essa coisa é que é empobrecedora da literatura. Na verdade, não tem esse negócio de hierarquia. Há coisas que o Quintana diz que só o Quintana diz; há coisas que o João Cabral diz que só o João diz; o que o Drummond diz só ele diz, compreende? ¹²²

Gullar conclui assim o seu comentário:

“Eu sempre procurei passar pros jovens, depois, quando eu já estava mais experimentado, essa idéia da pluralidade, sempre a idéia da pluralidade” (id. ib.).

ii) Uso da linguagem comum pelos poetas

Gullar assim se expressa sobre a questão do uso da linguagem comum pelos poetas:

“Eu acho que o poema é o lugar onde a linguagem comum vira poesia e talvez essa seja a definição de poema para mim. Logo, uma das funções da poesia é transformar palavra chula em palavra poética, introduzir no universo poético toda experiência humana, tenha ela a carga de vida que tiver, a mancha suposta que tiver, seja erótica, doente, hipócrita. Porque tudo cabe dentro da poesia. A poesia é o lugar onde as coisas se transformam. Por isso é que eu digo que é o leitor que dá vida ao poema. Porque cada leitor faz de novo funcionar aquele processo que está ali”.

iii) Poesia x letra de música

Gullar assim se expressa sobre a questão poesia x letra de música:

122 GULLAR. *Ferreira Gullar conta tudo*.

“Não se trata de que poema é superior à letra de música. Não se trata disso. Ocorre que são gêneros literários diferentes. Todo mundo sabe que quando se faz um poema ele tem de se manter em pé pelo próprio recurso da linguagem verbal. Quando se faz letra de música, ela vai se manter de pé juntamente com a melodia à qual ela se destina”. “Eu tenho poemas que ficaram conhecidos na América Latina toda porque viraram canção popular. E conhecidos por determinados setores da população brasileira porque viraram canção. Do contrário, jamais seriam alcançados por essas pessoas. Por isso, a música tem a capacidade de popularizar e difundir a poesia. Por outro lado, quando você bota letra numa música dita erudita, como é o caso de “Trenzinho Caipira”, ela também se torna popular”.^{123 124}

Num artigo publicado em 1976, na revista *Manchete*, o poeta Vinícius de Moraes chama de “Poema sujo de vida” o “Poema Sujo” de Ferreira Gullar, que tinha sido publicado naquele mesmo ano, sem a presença do poeta, ainda exilado e morando em Buenos Aires.¹²⁵

O próprio Ferreira Gullar sintetiza, deste modo, sua poesia:

“E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disto eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz”.¹²⁶

123 BELOS *poemas que viraram músicas*.

124 DEZ *poemas que viraram canções*.

125 DUTRA JUNIOR. *Dentro da crítica veloz*.

126 GULLAR. *Texto na contracapa*.

2.2. Mário Chamie (Cajobi, 01/04/1933 – São Paulo, 03/07/2011)

Mário Chamie fez o Curso Primário, que corresponde hoje ao Primeiro Grau, em Cajobi, de 1940 a 1944. Em 1948, foi morar na capital, São Paulo, onde fez o Curso Clássico, de 1948 a 1951, o Curso de Direito, de 1952 a 1956 e também trabalhou como *office-boy*.

As raízes urbanas e rurais de Mário Chamie e as implicações sobre sua poesia foram descritas pelo próprio poeta numa entrevista concedida a Rodrigo Petrônio,¹²⁷ da qual se transcrevem, a seguir, alguns trechos.

i) Fala do campo x fala da cidade

Sobre o tema fala do campo x fala da cidade Chamie assim se expressa:

“A articulação campo-cidade, em minha poética, tem raízes geográficas, políticas, míticas e religiosas. Passei a infância na “lavoura”, a adolescência na pequena *urbs* (e seu “comércio”), a juventude e a maturidade no asfalto cosmopolita. Convivi, *entranhadamente*, com a palavra e o discurso de cada um desses estágios. Percebi, pela experiência direta, e, depois, pela informação letrada, que cada estágio encarnava um ciclo de realidade e vida. Compreendi que esses ciclos, entremeados, constituíam, para além de minha biografia, um sistema mutável e contínuo da natureza das coisas que definem a história e a cultura de que somos sujeito e objeto, ao mesmo tempo”.

(...) “Essas falas (*rurais, urbanas e cosmopolitas*) não traem as suas dicções próprias, ainda que proferidas como vozes

127 CHAMIE. *A palavra-poema e a poesia em movimento*.

entrecruzadas de um só e amplo coro. Interdependentes, essas vozes e dicções interagem e se condensam na dicotomia campo-cidade e suas extensões (palavra-consciência, espaço-tempo)”.

(...) “A enunciação da palavra e do discurso de cada pólo [*cidade ou campo*] ostenta traços locais de referência, níveis maiores e menores de politização, resíduos e fixações mitológicas, sentimentos de religiosidade, que vão da fé teologicamente fundamentada à mera credence popular. No caso de *Lavra Lavra*, tais valores de enunciação subsistem no vocábulo e na frase do homem do campo. Na longa e paciente pesquisa que fiz, *in loco* (zona rural de Cajobi e Severínia), para escrever o *Lavra Lavra*, verifiquei que a frase tinha *feitio de oração* (no sentido de reza e de período frásico). Tanto os vocábulos quanto as frases sofriam mudanças de composição interna, em decorrência da prosódia peculiar, do erro gramatical, das distorções oralizadas e dos desvios fonéticos dos falantes. Esses “defeitos”, porém, por força das emoções, propósitos e desejos que exprimiam, *convertiam-se em virtudes máximas de seu discurso*. Através dos “defeitos”, os falantes transmitiam sua visão mítica do mundo, embebida que fosse de expectativas frustradas ou de paralisante sentimento de resignação religiosa”.

ii) Relação autor x texto x leitor

Sobre a relação autor x texto x leitor Mário Chamie assim se expressa:

“O textor é a mobilização de uma relação tríplice entre autor, texto e leitor, no processo de desconstruir e reconstruir significações inesperadas e originais que a palavra escrita contém *inscritas* nela mesma. A letra de música “Construção”, de Chico Buarque, serve de referência ilustrativa. Chico, ao cantar

essa letra práxis, passa de autor a seu leitor. Na leitura que faz, Chico permuta palavras e fragmentos internos da letra entre si, provocando o surgimento e a *construção* de novos e imprevisíveis significados acrescidos à sua música”.

De acordo com um comentário publicado num antigo *site* do Ministério da Cultura, “MÁRIO CHAMIE, o poeta-ensaísta criador da “Instauração Praxis”, tem como uma de suas principais características fazer com que *a arte se deixe contaminar* por diversos aspectos, até então tidos como não artísticos, da concretude do mundo. Nessa prática vinculadora da experiência lingüística às questões sociais ou à realidade como um todo, *o poeta se mistura a trabalhadores rurais ou urbanos* para fazer um levantamento de discursos que são recriados em poemas que passam a incorporar a intensidade da fala de uma comunidade, que só se reconhece pelas palavras trocadas entre seus membros. Com a escrita transgressora dessa poética da ação e contra *o intelectualismo de uma arte pela arte*, a poesia-praxis se abre às contradições históricas e existenciais do homem brasileiro, desconstruindo um conjunto de sistemas estabelecidos”. Esta atitude do poeta diante da arte está, de certo modo, sintetizada no seguinte poema de Mário Chamie:

OS AFIXOS

das palavras escusas

(incertas garatujas)

rondam e cavam

- astúcia fina

o fosso de minhas

pânicas dúvidas cínicas.¹²⁸

128 CHAMIE. *Caravana contrária*.

2.3. Bruno Tolentino (Rio de Janeiro, 12/11/1940 – São Paulo, 27/06/2007

Na introdução da famosa entrevista que Bruno Tolentino deu ao jornalista Geraldo Mayrink, publicada nas “páginas amarelas” da revista “VEJA”, lemos:

“Bruno Lúcio de Carvalho Tolentino, menino carioca de família aristocrática, gosta de dizer que é de um tempo em que rico não roubava. O avô foi conselheiro do Império e fundador da Caixa Econômica Federal e seus tios eram intelectuais, como os escritores Lúcia Miguel Pereira e Otávio Tarquínio dos Santos, além dos primos Barbara Heliodora, crítica teatral, e Antonio Cândido, crítico literário. Ainda era analfabeto em português quando duas preceptoras, Mlle. Bouriau e Mrs. Morrison, o ensinaram a conversar em francês e inglês dentro de casa. Tolentino saiu do Brasil em 1964 e, no estrangeiro, ocupou-se de árvores genealógicas de origem erudita. Orgulha-se de ter filhos com mulheres descendentes do filósofo Bertrand Russell e do poeta Rainer Maria Rilke. O mais novo, Rafael, de 8 anos, nascido em Oxford, Inglaterra, onde o pai ensinou literatura durante onze anos, é filho da francesa Martine, neta do poeta René Char. Bruno publicou livros de poesia em inglês e francês. Em 1994, lançou no Brasil “As Horas de Katharina”, e no fim do ano passado mais dois, “Os deuses de hoje” e “Os sapos de ontem” - todos ignorados pela crítica, pelo público e pelos curiosos.¹²⁹

“Aos 56 anos, já de volta ao Brasil, Tolentino tem feito força para tornar-se herdeiro do embaixador José Guilherme Merquior, intelectual de boa formação e polemista musculoso. Tem conseguido aparecer. Brigou com os poetas concretos, depois com o que considera máquina de propaganda de Caetano Veloso e sua turma.

129 TOLENTINO. *Quero o país de volta*.

Em seguida, com os críticos literários e os filósofos, elevando ainda mais o tom numa entrevista publicada por O Globo, duas semanas atrás. Fora do país, Tolentino ensinou em Oxford, Essex e Bristol e trabalhou com o grande poeta inglês W.H. Auden. Conheceu celebridades como Samuel Beckett e Giuseppe Ungaretti. Horrorizado com a possibilidade de ver o filho mais novo crescendo em escolas que ensinam as obras de letristas da MPB ao lado de Machado de Assis, abriu fogo contra o que considera o lado ruim de sua pátria”.¹³⁰

Fábio Ulanin¹³¹ diz: “Bruno Tolentino viveu 30 anos na Europa, conviveu com os poetas europeus, publicou livros em francês e em inglês, bebeu da cultura do “velho mundo”. Ao retornar ao Brasil, em 1993, Bruno Tolentino fez inúmeras declarações bombásticas, como se mostra a seguir.

i) O que ele achava de si mesmo e de sua obra

“Fui bonito, rico, gostoso, inteligente e poliglota, enfim, uma obra-prima. A vaidade para mim sempre foi uma coisa natural. Quando descobri que eu também escrevia bem, me pareceu um pouquinho demais, mas era verdade. Mas sempre fui mais orgulhoso do que vaidoso. Sei que vai demorar muito menos que cem anos para eu ser lido e aceito, isso já vai se dar na próxima geração. Vão entender que eu sou o Fernando Pessoa daqui, que eu trouxe universalidade à nossa poesia”.¹³²

ii) Sobre críticos literários

“Não consigo achar nenhum crítico bom. São todos uns

130 Id., *ibid.*

131 WIKIPÉDIA. *Bruno Tolentino.*

132 TOLENTINO. *Poeta e fingidor atrás das grades.*

canalhas, não destaco ninguém, *a não ser para o pelotão de fuzilamento*. São todos podres, todos vendidos. Prestam mais atenção em Mano Caê e nos Chicos-Chicos no fubá do que nos verdadeiros poetas”.¹³³

iii) Sobre música popular:

“Se fizerem um show com todas as músicas de Noel Rosa, Tom Jobim ou Ary Barroso, eu vou e assisto dez vezes. Mas saio de lá sem achar que passei a tarde numa biblioteca. Não se trata de cultura e muito menos de alta cultura. Gosto da música popular brasileira e também da de outros países, mas a música popular não se confunde com a erudita. Então, como é que letra de música vai se confundir com poesia?”

iv) Sobre a capacidade que a música popular brasileira tem de divulgar a poesia:

“Não. Ela [*a MPB*] não tem nada a ver com a poesia. É uma forma de musicalidade espontânea e natural anos-luz do exercício poético. Tem legitimidade assim mesmo, mas não serve para substituir coisa alguma, muito menos o pensamento. *Não há pensamento na MPB*. O pensamento musical brasileiro quem faz é Villa-Lobos. (...) A canção popular dá voz ao lirismo espontâneo. *Fejoada também é cultura, mas não é Picasso*”.^{134 135}

133 TOLENTINO id., *ibid.*

134 TOLENTINO. *O último dos censurados*.

135 O posicionamento de Tolentino sobre poesia x letra de canção é comentado detalhadamente no ensaio “Virgílio e os Cantadores, neste livro.

3. Discussão e conclusão

Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia. (Leon Tolstoi)

Os depoimentos dos três poetas acima transcritos e retirados de fontes fidedignas falam por si sós, mas convém enfatizar/sintetizar, aqui, algumas passagens.

Ferreira Gullar é o poeta que faz questão de relatar a lembrança do cheiro cálido vindo do depósito de açúcar da quitanda do seu pai como elemento inspirador da sua poesia. “Sua identidade-impressão é o *Poema Sujo*. Navalha na acne, a poesia de Gullar tudo aproveita – e tudo nele se trans/forma – o húmus, a violação da regra-norma; sujeiras e descontentezas, desvairados inutensílios filosofando reflexões em campos minados”.¹³⁶

Mário Chamie é o poeta que passou a infância na lavoura, a adolescência numa pequena cidade interiorana, a juventude e a maturidade no asfalto cosmopolita e conviveu *entranhadamente* com a palavra e o discurso de cada um desses estágios. O poeta-ensaísta criador da “Instauração Praxis”, tem como uma de suas principais características fazer com que *a arte se deixe contaminar* por diversos aspectos, até então tidos como não artísticos, da concretude do mundo.

Bruno Tolentino era de família aristocrática. Aprendeu a falar francês e inglês dentro de casa antes de ser alfabetizado na sua própria língua. Em 1964, foi morar na Europa, onde ficou 30 anos e se impregnou da cultura do Velho Mundo. Quando voltou ao Brasil em 1994, entrou em choque com a cultura e os escritores e artistas locais, fazendo declarações bombásticas, como aquelas em que se considera “bonito, rico, gostoso, inteligente

136 LEITE. *O poema sujo, de Ferreira Gullar*.

e poliglota, enfim, uma obra-prima”, “o Fernando Pessoa, que trouxe universalidade à nossa poesia”. Abomina qualquer manifestação de caráter mais popular, afirmando que não existe pensamento na MPB.

Um outro aspecto a considerar é que, ao contrário de Tolentino, Ferreira Gullar e Mário Chamie, participaram intensamente da vida política e cultural do país. Durante os 30 anos que viveu na Europa, como afirma Fábio Ulanin, Tolentino “não participou de nenhum tipo de combate contra o regime militar, não emitiu nenhuma opinião de cunho político sobre a situação brasileira; em outras palavras, “não foi engajado em coisa alguma”.¹³⁷ Ulanin, é bem verdade, diz ainda que “isto gera um mal-estar em nossa *intelligenza*, já que ‘há o dever moral’ de se combater um regime autoritário, ditatorial, etc., etc.” Há de se concordar com Ulanin. Bruno Tolentino não podia, contudo, “a priori”, ser tachado de omissor pelo fato de, estando ausente do Brasil, não ter participado de movimentos políticos e literários. Todavia, igualmente é inadmissível a bravata do poeta no final da entrevista a Geraldo Mayrink, acima já referenciada: “Quero saber quem seqüestrou a inteligência brasileira. Quero o meu país de volta”. Ao contrário, como bem observou Eduardo Levy: “Bruno Tolentino parou no tempo. Não se atualizou, não se modernizou, vive em seu mundinho fantasioso. É um homem que se alimenta de velharias e de velharias vive há anos. Não se adaptou ao país, não compreendeu as transformações. Completo refratário, adjetivo ao qual se pode unir o de retrógrado. Inadaptado. À margem da cultura brasileira, cujos caracteres específicos não compreende”.¹³⁸

De fato, a obra de Bruno Tolentino se caracteriza pela rigidez formal, pois o poeta nunca experimentou qualquer tipo de voo. O livro “A imitação do amanhecer”, por exemplo, contém 538 sone-

137 <http://oitocolunas.blogs.sapo.pt/arquivo150169.html> Blog descontinuado).

138 http://edulevy.blogspot.com/2006_05_01_archive.html (Blog restrito).

tos dispostos em seqüências temáticas encadeadas. Conforme ressaltou FARIA,¹³⁹ esta rigidez formal é reconhecida pela própria Editora Globo no texto incluído numa das “orelhas” do livro em questão:

“Poesia de grande clareza, que flui com naturalidade, que sabe *disfarçar com precisão a rigidez da forma escolhida, o soneto*”.

Esta rigidez fica ainda mais evidenciada quando comparada com a postura estética dos outros dois poetas da trindade. Ferreira Gullar, depois de ter passado por toda uma experiência de poesia clássica, parnasiana, simbolista, moderna, experimentou também fazer poesia de cordel e a obra de Mário Chamie (vide a *Instauração Praxis*) tem como uma de suas principais características fazer com que “*a arte se deixe contaminar por diversos aspectos, até então tidos como não artísticos*”, a ponto de o poeta se misturar a trabalhadores rurais ou urbanos para fazer um levantamento de discursos que são recriados em poemas”.

Por mais admiração que, atualmente, ainda se possa ter pelo soneto e, por mais que esta forma poética ainda seja utilizada, soa demasiadamente “ufanista” a afirmativa segundo a qual “Pela mão do soneto, Bruno Tolentino leva a poesia brasileira contemporânea ao esplendor”.¹⁴⁰ Mais coerente é a observação do crítico FARIA¹⁴¹: “Isso lhe deve ser importante [*a Bruno Tolentino*], como poeta que é. Mas penso que o autor escreve ainda sonetos perfeitamente metrificadas e com rimas, não pelo domínio que pode ter do poema e da palavra, mas porque é, antes de tudo, um poeta antigo. Um grande poeta antigo”.

O elitismo da poesia de Bruno Tolentino se coaduna perfeitamente com a rigidez estética acima apontada. Paulo Polzoff confirma isto, ao dizer que, depois de voltar ao Brasil, Tolenti-

139 FARIA. *Aula de poesia*.

140 DUCLÓS. Id., *ibid*.

141 FARIA. id., *ibid*.

no “continuou a escrever seus versos para *os poucos que queriam ouvi-lo em sua ânsia por manter viva a tradição do poeta cerebral*” e que sua poesia teve uma boa acolhida em “*meios literários privilegiados*”. Deste modo, Polzonoff, imitando o seu mestre, de forma extremamente grosseira, chama qualquer outra poesia que não a de Tolentino de “poesia de botequim” e de “poesia de guardanapo, movida pelo mais vagabundo dos álcoois etílicos”.¹⁴² Surpreendentemente, Paulo Polzonoff tem uma “pequena” queixa da poesia de Tolentino, que, no entanto, no fundo no fundo, é mais um elogio:

“E eis aqui o senão de “O Mundo como idéia” para alguém que, como eu, está acostumado ao lirismo rasteiro, brejeiro, com um pé na pieguice, dos grandes poetas do Brasil. É que Bruno Tolentino, por vezes, nos soa inalcançável”.¹⁴³

O elitismo e o distanciamento de Tolentino das raízes nacionais são também reconhecidos no próprio texto de uma das “orelhas” do livro em questão,¹⁴⁴ onde se diz que a forma escolhida, o soneto, “insere-se na tradição da modernidade que manteve fortemente seus laços com a dicção clássica e apolínea, visível, por exemplo, na forma como o autor manipula a mitologia antiga”. De fato, nas obras de Tolentino só se encontram Medusas, Acteons, Ariadnes, Teseus, Parcas, Carontes, Eros e Psiquês. Não há nelas lugar para um Saci-pererê, um Lobisomem, uma Mãe d’água ou uma Mula-sem-cabeça, nem para um João Boa Morte ‘Cabra da Peste’ Marcado para Morrer.

Estamos, sem dúvida, diante de três grandes poetas. Salta aos olhos, no entanto, a diferença entre Bruno Tolentino e os dois outros poetas da trindade, Ferreira Gullar e Mário Chamie, no que se refere às raízes, à vinculação com a cultura bra-

142 POLZONOFF JÚNIOR. *O mundo como tradição*.

143 POLZONOFF JÚNIOR. id., *ibid*.

144 TOLENTINO. *Imitação do amanhecer*.

sileira. Embora possam ser encontrados pontos em comum entre os três, Gullar e Chamie são legítimos “cantadores populares”. O mesmo não se pode dizer de Tolentino, que, no entanto, paradoxalmente, ao sair do país, em 1964, se considerava o último reduto da poesia brasileira, ou, para usar a expressão de Daniela Name, “um oásis de talento no deserto da poesia nacional”.¹⁴⁵ Não era alvo de nenhuma perseguição política, mas tinha que se ausentar deste inóspito e perigoso “ambiente Brasilis”, como se fosse uma espécie de “flor poética” em extinção. Carlos Ribeiro assim se expressa sobre Tolentino: “Sua biografia fala mais que a poesia”.¹⁴⁶ Álvaro de Faria, por sua vez, diz sobre Tolentino: “É lamentável um poeta ser lembrado por seu comportamento e não por sua poesia”.

Enquanto Gullar e Chamie cantam a sua terra de uma maneira em que o leitor participa e cria com ele, Tolentino diz: “Sei que vai demorar muito menos que cem anos para eu ser lido e aceito, isso já vai se dar na próxima geração. Vão entender que eu sou o Fernando Pessoa daqui, que eu trouxe universalidade à nossa poesia”.

A proposição de uma trindade literária constituída por Ferreira Gullar, Mário Chamie e Bruno Tolentino não passa, a meu ver, de uma tentativa de dar raízes brasileiras a este último, isto é, de lhe atribuir certas características, peculiaridades e posicionamentos perante a literatura, que, na verdade, só se aplicam aos dois primeiros. A trindade proposta por Duclós, evidentemente, não se sustenta. Na verdade, ao associar-se a poética de Bruno Tolentino à de Ferreira Gullar e à de Mário Chamie, incluindo aí as formas de abordagem da cultura brasileira, cria-se uma ave muito estranha, muito exótica: cauda de pavão, olhos de lince e cabeça de carcará do sertão. E nem é preciso dizer quem é o pavão...

145 TOLENTINO. *Poeta e fingidor atrás das grades*.

146 RIBEIRO. *Bruno Tolentino: comentário*.

A outra história de “minha história”

A minha mulher Marília

Meus agradecimentos a Conceição Paranhos, Eugênia Galeffi e Gaetano Cecinato pela ajuda no italiano.

1. Um breve histórico da canção

A canção “Minha História” (*Gesù Bambino*) foi gravada por Chico Buarque no LP CONSTRUÇÃO,¹⁴⁷ onde se informa que se trata de uma versão de uma canção de autoria de Dalla-Pallottino.^{148 149} A canção da dupla italiana participou do Festival de Sanremo¹⁵⁰ de 1971, onde se classificou em terceiro lugar e fez um enorme sucesso em todo o mundo. Seu título original era *Gesù bambino* e conta a história de uma adolescente italiana, mãe solteira, que dá o nome de Jesus ao filho recém-nascido. Os organizadores do festival consideraram o título desrespeitoso e Lucio Dalla, às pressas, o modificou para ‘4 Marzo 1943’. Alguns versos da letra também tiveram que ser modificados para que a canção pudesse participar do festival e ser transmitida pela *Radio Televisione Italiana* (RAI).^{151 152} Depois disto, surgiram várias histórias e opiniões a respeito da canção, como se mostra a seguir.

Visto que 4 Marzo 1943 é a data do nascimento de Lucio Dalla, propalou-se, erroneamente, que se tratava de uma canção

147 DALLA e PALLOTTINO. *Minha história* (*Gesù bambino*).

148 Lucio Dalla (Bologna, 04/03/1943 – Montreux, 01/03/2012) foi um cantor, compositor e instrumentista italiano.

149 Paola Pallottino (Roma, 09/04/1939), historiadora, ilustradora, letrista e professora universitária italiana, filha do famoso etruscólogo Massimo Pallottino.

150 Oficialmente, este festival denomina-se *Festival de la canzone italiana* e é considerado, ainda hoje, um dos mais importantes eventos musicais da Europa e de todo o mundo.

151 PALLOTTINO e DALLA. *Gesù bambino*.

152 DÓREA. *Chico Buarque de Hollanda e Lucio Dalla*.

autobiográfica. Contribuiu, em parte, também para tal entendimento o título da versão de Chico Buarque “Minha História”, que, por sua vez, serviu de base para outras versões em castelhano, como a do famoso cantor uruguaio Alfredo Zitarrosa.¹⁵³

Outra opinião sobre a canção é que a história nela contada se passa durante a 2ª Guerra Mundial, o que, muito provavelmente, se deve ao fato de que foi em 1943 que ocorreu a invasão da Itália pelos exércitos aliados.¹⁵⁴ Daí foi apenas um passo para a criação de outra versão, qual seja a de que a adolescente italiana de apenas 16 anos de idade tinha sido engravidada por um soldado dos exércitos aliados, ou, mais precisamente, um *mariner* do exército americano, como alguns chegam ao ponto de afirmar.

Um exemplo de interpretação da letra de Pallottino é encontrado no site Drzem.com: “A música “*Minha História*” tem alguns fatos curiosos na sua gênese e na própria justificativa do seu nome. A música original, *4 marzo 1943*, também é conhecida como *Gesù Bambino - Menino Jesus*, em italiano - foi composta no início dos anos setenta na Itália por Lúcio Dalla e Pallottino e abordava a história das mães solteiras adolescentes sob a ótica dos filhos, frutos de relacionamentos com soldados estrangeiros no período da 2ª Grande Guerra Mundial, daí seu subtítulo: “*Os filhos da guerra*”.¹⁵⁵

Observe-se, em primeiro lugar, que, conforme já indicado acima, o título original da canção era *Gesùbambino*, tendo sido alterado para *4 marzo 1943* por causa da censura dos organizadores do festival de Sanremo e não o contrário. Em segundo lugar, nunca houve o subtítulo “*Os filhos da guerra*”, bastando

153 Ver Nota 151, acima.

154 A conquista da Itália pelos Aliados começou pela invasão da Sicília, que ocorreu na madrugada do dia 9 para o dia 10 de julho de 1943 e só terminou em 17 de agosto.

pt.wikipedia.org/wiki/Invas%C3%A3o_Aliada_da_It%C3%A1lia

155 A HISTÓRIA da música “Minha História” de Chico Buarque.

para constatar isto consultar o *site* oficial do festival de Sanremo, onde se relacionam os títulos de todas as canções classificadas em primeiro, segundo e terceiro lugares em todas as edições do festival e onde se vê que as canções não têm subtítulos.¹⁵⁶ Finalmente, como se discute com mais detalhes adiante, não há, na letra de Pallottino, qualquer indício de que a história se passe durante a 2ª Guerra Mundial e muito menos de que a jovem tenha sido engravidada por um soldado dos exércitos dos Aliados que invadiram a Itália em 1943.

Em um outro site, informa-se que “para fechar a sua fase italiana de exílio, Chico traz daquele país a marginal-lírica *Gesù-bambino* (Dalla–Pallottino), canção da qual ele faz uma belíssima versão rebatizada de *Minha História*”.¹⁵⁷ No site *Parlando italiano*,¹⁵⁸ lê-se que “Na Itália, Chico tornou-se amigo de Dalla. Dizem que um dia Dalla cantou para Chico a canção que, inicialmente, se chamava “Gesù Bambino”, Chico memorizou-a e, chegando ao Brasil, fez uma belíssima versão com o título de “Minha História” e lançou-a em 1970”.¹⁵⁹ Na verdade, o LP *Construção* foi lançado no Brasil em 1971 e não em 1970 (ver Nota 147, acima). Por um lado, tratando-se de uma versão, como se informa no selo do próprio disco, a letra de *Minha História* só pode ter sido escrita depois da apresentação da canção no festival de Sanremo. Por outro lado, mesmo que tenha ouvido, previamente, a canção interpretada por Lucio Dalla, Chico Buarque jamais poderia prever que a letra seria censurada pelos organizadores do festival.

Outra história envolvendo a canção “Minha História” tem a ver com a censura vigente na época da ditadura militar no Bra-

156 WIKIPEDIA. *Festival de Sanremo*.

157 LEE-MEDDI. *Construção: álbum de um grito sussurrado*.

158 DÓREA. *Chico Buarque de Hollanda e Lucio Dalla*.

159 Tudo indica que se trata de mais uma lenda em relação a *Gesùbambino*.

sil. Antes da liberação do LP *Construção*, “várias canções foram ameaçadas de ficar de fora do disco, por causa da censura, entre elas “Minha História”, “por ser incompatível com o respeito que se deve às convicções religiosas existentes no país, como está escrito ao lado da letra enviada para a Censura, hoje constante do Arquivo Nacional”.¹⁶⁰ O advogado de Chico “explicou que se tratava de uma versão de uma canção italiana e que até havia conquistado o terceiro lugar no Festival de Sanremo, que naquele ano, 1971, havia sido transmitido para a televisão brasileira. Portanto era uma música que já estava em circulação e poderia ser ouvida nas rádios em sua versão original. O advogado pediu para que Chico Buarque explicasse a poesia da canção e Chico escreveu a seguinte maravilha:

“O texto conta a história da mulher que se apaixona, como tantas outras, por um aventureiro que parte, como tantos outros, e do filho que nasce sem pai, como tantos outros. O poema – é um poema – difere dos demais pela maneira singela como a autora aborda o problema da mãe solteira. Nada de abortos, de fugas, nada de entregar o filho a um orfanato ou deixá-lo à porta de uma Igreja. A mãe, desesperada, alucinada, “com o olhar cada dia mais longe”, simplesmente dá ao filho o nome de Jesus. Um pouco por alucinação, mas também por ignorância. Um pouco por devoção, “por ironia ou por amor”. E um pouco, entende-se, para se comparar à Virgem Maria e se isentar de qualquer pecado. Finalmente temos o filho feito homem, igual a todos os homens, pequeno como todos os mortais, fraco demais para carregar às costas o nome de Jesus Cristo. E é só isso o poema”.¹⁶¹

A versão de Chico Buarque acabou sendo liberada pela censura. Trechos do parecer do censor podem ser vistos no arti-

160 WASSERMAN. *Censores, os inimigos da arte*.

161 OLIVEIRA. *A música e a censura*.

go indicado na Nota 161 acima.

É curioso, para dizer o mínimo, que, como se conta, sendo Chico amigo de Dalla e supostamente tendo ouvido o mesmo cantando a canção *Gesùbambino*, cujo subtítulo seria Filhos da guerra, não haja na letra de “Minha História” qualquer indício de que a história se passe durante a 2ª Guerra Mundial. Ao contrário, na explicação de Chico apresentada aos censores, acima apresentada, ele se refere ao protagonista da história como um aventureiro e nunca como um soldado. Esta questão será retomada no capítulo seguinte.

Seja como for, todas as opiniões e entendimentos acima a respeito do significado e objetivo da canção *Gesùbambino* são categoricamente desautorizados pela própria autora da letra, Paola Pallottino. Numa entrevista logo após a morte de Lucio Dalla, que ocorreu quando ele participava do festival de Montreux, na Suíça, em 2012, ao ser perguntada sobre a motivação para escrever a letra de *Gesùbambino*, afirmou:

“Lucio Dalla era um órfão e eu, ao contrário, era filha de um famoso etruscólogo, havendo entre nós dois este *gap* sentimental. Resolvi, então, escrever para ele uma canção sobre a ausência paterna”.¹⁶² Numa outra entrevista, perguntada sobre a razão do título *4 Marzo 1943*, Pallotino assim se expressou: “A canção devia falar do pai e acabou falando da mãe. O título que eu escolhera, *Gesùbambino*, foi censurado, tendo sido escolhido um título muito neutro, ‘*4 Marzo 1943*’, que é a data do nascimento de Lucio”.¹⁶³

Apesar destas declarações, as ausências paterna e materna não são o foco principal da controvertida letra da canção, podendo-se aventar a hipótese de que a autora tenha querido,

162 PALLOTTINO. *Così nacque 4 marzo 1943*.

163 PALLOTTINO. *4 marzo 1943: anniversario di una poesia*.

na verdade, escrever uma letra sobre temas polêmicos como as supostas virgindade de Maria e a divindade de Jesus, retratando-os como simples seres humanos. Quanto às interpretações e opiniões sobre a letra da canção acima apresentadas, não passam de tentativas para amenizar o seu impacto negativo junto à tradicional e moralista família italiana, criando-se em torno da protagonista uma aura de pobre moça enganada, seduzida ou mesmo estuprada por um soldado do exército invasor. Este tema será retomado a seguir.

Finalmente, conclui-se que, ironicamente, o título *4 Marzo 1943*, mudado por exigência dos organizadores do festival e que Pallottino chamou de “neutro”, acabou gerando tantas lendas e malentendidos em torno da canção quanto o título original *Gesùbambino*.

2. Uma análise comparada das letras de Paola Pallottino e Chico Buarque

Neste capítulo, faz-se uma análise comparada da letra original de Paola Pallottino e da letra de Chico Buarque, que são transcritas a seguir, para facilitar o entendimento do leitor.¹⁶⁴

***GESÙBAMBINO* (Paola Pallottino)**

*Dice che era un bell'uomo e veniva dal mare,
parlava un'altra lingua, però sapeva amare.*

[Dizem que era um homem bonito e que vinha do mar, falava uma língua diferente, mas sabia fazer amor].

E quel giorno lui prese a mia madre su un prato.

¹⁶⁴ Ver também Nota 151, acima.

l'ora più dolce, prima di essere ammazzato.

[E, naquele dia, conduziu minha mãe para a relva, na hora mais doce, antes de ser assassinado].

*Così lei restò sola nella stanza sul porto,
con l'unico vestito ogni giorno più corto,
e, benché non sapesse il nome o il paese,
m'aspettò come un dono fino dal primo mese.*

[Depois disto, ela ficou sozinha no quarto da zona portuária, com seu único vestido que, a cada dia, ficava mais curto [a barriga crescendo por causa da gravidez] e, embora não soubesse nem seu nome nem seu país de origem, me aguardou, desde o primeiro mês [de gravidez] como se aguarda um presente.

*Compiva sedici anni quel giorno la mia mamma,
le strofe di taverna le cantò a ninna-nanna,
e stringendomi al petto che sapeva di mare
giocava alla Madonna col bimbo da fasciare.*

[No dia em que eu nasci minha mãe completou dezesseis anos e me ninou cantando canções de taverna e, apertando-me ao peito que tinha sabor de mar, brincava de Nossa Senhora vestindo o menino Jesus].

*E forse fu per gioco o forse per amore
che mi volle chiamare come Nostrosignore.
Della sua breve vita il ricordo più grosso
è tutto in questo nome che io mi porto adesso.*

[E fosse por brincadeira ou por amor, resolveu me dar o mesmo nome de Nosso Senhor. O que mais recordo da sua breve vida está neste nome que carrego comigo].

*E ancora adesso, mentre bestemmio e bebo vino,
per i ladri e le puttane sono Gesubambino.*

[E até hoje, embora beba vinho e solte pragas, para os ladrões e as prostitutas sou o Menino Jesus.]

MINHA HISTÓRIA (Chico Buarque)

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar,
eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar.
Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente
e minha mãe se entregou a esse homem perdidamente.
Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde
e deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe,
esperando, parada, pregada na pedra do porto,
com seu único velho vestido cada dia mais curto.
Quando, enfim, eu nasci, minha mãe embrulhou-me num manto,
me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo.
E, por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher
me ninava cantando cantigas de cabaré.
Minha mãe não tardou a alertar toda a vizinhança,
a mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança.
E eu não sei bem se por ironia ou se por amor,
resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor.
Minha história é esse nome que ainda hoje carrego comigo,
quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo.
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz,
me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus.

Há muitas coisas comuns e muitas semelhanças entre a letra de Paola Pallottino e a de Chico Buarque, mas há também diferenças marcantes. Na letra de Pallottino, não se conhecem o nome e o país de origem do estrangeiro [*e benché non sapesse*

il nome o il paese]. Sabe-se apenas que ele chegou de navio [*veniva dal mare*] e esta parece também ser a sua única e breve relação com o mar. Ele não fala a língua local, mas se faz entender muito bem, pois sua linguagem é universal, é a linguagem do amor [*però sapeva amare*]. Copula com uma adolescente de 16 anos incompletos, sobre a relva [*lui prese a mia madre su un prato*]. Na versão de Chico Buarque, o nome e o país de origem do estrangeiro também são desconhecidos, mas, ao contrário do que se diz na letra, ele não vem assim tão sem conversa e sem muito explicar, ele gosta de mar, fala e tem cheiro de mar. Sua relação com o mar é visceral e a tatuagem no braço não dá margem a nenhuma dúvida, trata-se de um marinheiro ou até mesmo de um capitão de navio, como o dourado no dente, símbolo de uma posição de destaque, leva a suspeitar. De fato, os antigos marinheiros foram os principais responsáveis pela disseminação em todo o mundo do hábito de fazer tatuagem (*tattoo*). A principal tatuagem utilizada por eles era a âncora, símbolo do seu orgulho pela profissão e de sua ligação com o mar, que era gravada sobretudo nos braços. Um interessante exemplo desta prática é, sem dúvida, o marinheiro *Popeye*, personagem de histórias em quadrinhos conhecido mundialmente, que possui duas tatuagens de âncora, uma em cada braço. Antigamente, era também comum desenhar uma âncora numa embarcação, como símbolo de sua solidez e capacidade de enfrentar os perigos do mar. No antigo Egito, as curvas inferiores da âncora simbolizavam as partes sexuais femininas e o mastro ereto, o pênis masculino, que se juntam para a procriação.¹⁶⁵

Após a morte do estrangeiro, a adolescente, grávida, com dezesseis anos incompletos, passa a morar sozinha num

¹⁶⁵ SIGNIFICADO das tatuagens de âncora.

quarto da zona portuária da cidade. [*Così lei restò sola nella stanza sul porto*]. Tinha um único vestido, que ia ficando a cada dia mais curto, pois o ventre crescia, por causa da gravidez [*con l'unico vestito ogni giorno più corto*], e esta é, sem dúvida, a passagem mais forte e comovente tanto da letra de Pallotino quanto da de Chico. O fato de a jovem ter passado a morar numa zona conhecidamente de prostituição é confirmado pelo verso "*le strofe di taverna le cantò a ninna-nanna*", isto é, quando seu filho nasceu, a jovem mãe, em vez de cantar velhas canções de ninar, o embalou com canções de taverna. Chico Buarque é muito mais incisivo e diz que "por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher ninava seu filho cantando cantigas de "cabaré", termo que, no Brasil, significa mesmo casa de prostituição. Sabe-se que, em muitos países do mundo, devido ao fluxo de marinheiros que chegam em navios mercantes para passar poucos dias, as zonas portuárias eram, tradicionalmente, também zonas de prostituição, onde se localizavam tavernas, que serviam de hospedaria, bar e prostíbulo, ou seja, eram locais, ao mesmo tempo, de descanso e de divertimento.¹⁶⁶

É até verossímil que a mãe que saíra de casa havia tantos anos, quem sabe mesmo expulsa por causa de uma gravidez fora do casamento, depois de tantas vicissitudes, já não se lembrasse de canções de acalanto. Não é o caso da mãe adolescente, que ainda não tivera tempo de aprender canções de taverna e que, mais do que acalantar um filho, com certeza preferiria que ainda cantassem para ela "dorme, minha pequena, não vale a pena despertar".¹⁶⁷

O fato de a adolescente grávida ter ido morar numa casa

166 CAMPOS. *In Taverna Quando Sumus*.

167 BUARQUE. *Acalanto*.

de prostituição é um forte indício de que, na história de Pallottino, ela não fora engravidada por um soldado estrangeiro. Quando, na Segunda Guerra Mundial, a Itália foi invadida pelos exércitos dos Aliados, seus soldados eram considerados inimigos e só depois da derrocada do exército local e da morte de Benito Mussolini, cujo cadáver foi exposto à execração pública, pendurado de cabeça pra baixo, é que passaram a ser apoiados pela maioria do povo italiano. A partir daí, muitas mulheres italianas se envolveram amorosamente com eles e engravidaram, mas, como os soldados eram vistos como salvadores da pátria, pode-se imaginar que isto tenha servido como atenuante da gravidez fora do casamento, normalmente considerada uma desonra pela tradicional família italiana. Prova disto é que, no festival de Sanremo de 1971, o principal argumento para atenuar o impacto negativo causado pela história de uma jovem mãe solteira que dá ao filho o nome de Jesus foi o de que ela era uma das que engravidaram de soldados estrangeiros naquela época e que a canção era um libelo contra a guerra.

Na verdade, na letra de Pallottino, tudo leva a crer que se trata de uma adolescente que se envolveu com um marinheiro estrangeiro qualquer e, por isto, foi expulsa de casa pela família, que, assim, a obrigou a se prostituir e ainda assassinou o seu sedutor. De fato, a expressão *prima di essere ammazzato*, que, em português, significa “antes de ser assassinado”, não condiz com a morte de alguém na guerra, pois não faz sentido dizer que alguém que morreu na guerra foi assassinado. Já na letra de Chico Buarque, não há lugar para adolescente de 16 anos incompletos que se envolve com um estrangeiro. Quem se entrega perdidamente ao marinheiro vindo não se sabe de onde, que falava pouco, tinha tatuagem de âncora no braço e dourado

no dente é uma mulher já adulta, prostituta de zona portuária, ao mesmo tempo senhora e escrava de suas paixões.

Lucio Dalla dizia que *Gesù bambino* era a única canção capaz de emocioná-lo.¹⁶⁸ Já Chico Buarque tende mais para o lado da galhofa e dizia que pensou em dar à sua versão da canção italiana o título de “Filhos da puta”. O escritor Wagner Homem, no livro “Histórias de Canções – Chico Buarque”, conta que, durante uma entrevista de Chico, um jornalista cubano teria feito a seguinte observação: “O que me impressiona, senhor Chico, é como o senhor conseguiu chegar tão longe sendo filho de uma prostituta”.¹⁶⁹ Trata-se, mais provavelmente, de uma brincadeira de Chico, que tenta, deste modo, negar a intensa emoção nele despertada pela canção de Dalla-Pallottino, pois é evidente que algumas canções suas posteriores, intencionalmente ou não, conversam com “Minha História”. Por exemplo, o marinheiro ao qual a prostituta se entrega perdidamente é como aquele ‘terceiro’, que chegou como quem chega do nada, que não lhe trouxe nada e também nada perguntou. Ela não sabe o seu nome, mas entende o que ele quer e, antes que ela diga não, ele se instala feito um posseiro dentro do seu coração.¹⁷⁰ A prostituta que se entrega ao marinheiro vindo não se sabe de onde, que tinha cheiro de mar e sabia fazer amor, é como aquela mulher que, no auge da paixão, quer ficar no corpo do amado como tatuagem, seja de âncora, seja de bailarina, que o alucina, seja de cruz, como um perpétuo peso nas suas costas, ou como uma cicatriz risonha e corrosiva, marcada a frio, a ferro e fogo, em carne viva.¹⁷¹

Na letra italiana, o protagonista é assassinado logo

168 4 MARZO 1943 (*Gesù bambino*).

169 A HISTÓRIA da música “Minha História”.

170 BUARQUE. *Terezinha*.

171 BUARQUE e GUERRA. *Tatuagem*.

após ter tido relação sexual com a adolescente e, ao tirá-lo de cena assim de chofre, Pallottino diminuiu enormemente o interesse despertado pela letra. Chico Buarque, ao contrário, enche de suspense a letra de 'Minha História' com um simples verso: "E assim como ele veio partiu não se sabe pra onde e deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe". A mãe de Minha História é como aquela morena dos olhos d'água, que não tira os olhos do mar, pois seu homem foi-se embora, prometendo voltar já.¹⁷² O marinheiro com dente de ouro e tatuagem de âncora no braço, acostumado a enganar mulheres em todos os portos do mundo, nunca mais voltará, mas para ela, apesar de tudo, haverá sempre uma esperança.

Na letra de Pallottino, a adolescente completa dezesseis anos no dia em que a criança nasce [*Compiva sedici anni quel giorno la mia mamma*] e brinca de ser Nossa Senhora, colocando fraldas no filho e o agasalhando [*giocava alla Madonna col bimbo da fasciare*]. Brincar de Nossa Senhora foi a forma por ela encontrada para enfrentar sozinha, em circunstâncias tão difíceis, a realidade do nascimento de um filho, ao qual deu o nome de Jesus, por brincadeira ou por amor. A letra de Chico Buarque também suscita a dúvida ("E eu não sei bem se por ironia ou se por amor"), mas só nisto fica a semelhança com a letra de Pallottino, pois, no contexto, ela não está brincando, ela é mesmo Nossa Senhora e chama toda a vizinhança para ver seu filho, que não é uma simples criança, ele é Jesus, Nosso Senhor [*Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor*]. A partir daí, o nome 'Jesus' tornou-se um estigma para aquele menino, uma espécie de cicatriz, uma espécie de tatuagem que ele passou a carregar como uma cruz para o resto da vida [*è tutto in questo nome che*

172 BUARQUE. *Morena dos olhos d'água*.

io mi porto adesso]. Mas não é só a questão do nome, pois, em torno dele, criou-se uma verdadeira lenda e, quando já adulto, anda de taverna em taverna, brigando, praguejando, se embriagando e, mesmo assim, para os ladrões e prostitutas ele continua a ser o Menino Jesus. [*E ancora adesso, mentre bestemmio e bebo vino, per i ladri e le puttane sono Gesubambino*].¹⁷³

3. A outra história

O taverneiro escreve:

Taranto, 4 marzo 1743

O movimento hoje, aqui, foi maior do que de costume e não sei como ainda estou acordado a esta hora da madrugada, escrevendo à luz de tochas fumarentas. Faz apenas cinco anos que comprei a estalagem e taverna *Vecchia Ancora*. Suas dependências são razoavelmente amplas para estabelecimentos do gênero, consistindo em um comprido salão no térreo, onde ficam a cozinha e as mesas onde os clientes comem e bebem, um primeiro andar, onde ficam os quartos de hóspedes, e um segundo, onde ficam o meu cubículo e os dos empregados. Sua localização é privilegiada, pois situa-se a menos de duzentos metros do porto, o que a torna a preferida entre as demais existentes ao longo da enseada, que ficam bem mais distantes. Logo à direita de quem sai, ergue-se um alto promontório, sustentado por rochas negras, altas e escarpadas, que se estendem como longos braços oceano adentro e de onde se podem apreciar a chegada e a saída dos navios e todo o movimento do porto. No inverno,

173 Devido aos censores do festival de Sanremo, o termo *bestemmio* (solto pragas) e a expressão *per i ladri e le puttane* (para os ladrões e as putas), foram substituídos, respectivamente, por *gioco a carte* (jogo baralho) e *gente del porto* (gente da zona portuária) Ver < <http://polisemantica.blogspot.com.br/2013/03/4-marzo-1943-gesu-bambino-la-guerra-e.html> >

temporais e geadas fortes e prolongadas se abatem sobre a enseada e, dia e noite, ouve-se o barulho das ondas se quebrando com violência nos rochedos e o vento balança os quatro cantos do estabelecimento, que fica quase sem clientes. Em épocas de bom tempo, como agora, o movimento no porto aumenta enormemente e, todo dia, chegam navios de várias partes do mundo, trazendo os mais variados tipos de cargas, como tecidos, bebidas, açúcar, carvão, peixe e tabaco. Marinheiros também desembarcam, falando línguas estranhas, dispostos a gastar dinheiro, e muitos deles se hospedam aqui na estalagem até à partida do navio. O trabalho é duro e difícil, pois, além dos marujos e pessoas do lugar, a taverna acaba sendo também frequentada por outros tipos de gente, como forasteiros, ladrões, prostitutas e até mesmo antigos piratas, todos em busca de diversão e acostumados a se entregar a excessos de bebida e muitos mesmo violentos. Apesar de tudo, acho que fiz um ótimo negócio, pois ganha-se muito dinheiro e espero ficar rico em poucos anos, como outros da região. Tenho que arranjar mais gente para trabalhar aqui, pois os marinheiros comem muito, decerto para compensar as péssimas refeições servidas nos navios, e bebem rum com água a noite toda, muito mais do que a cabeça pode suportar. Quando já estão bêbados, dançam e cantam canções cheias de malícia e irreverência e que, como era de se esperar, sobretudo exaltam o prazer de beber:

“Nossa primeira rodada
é por quem paga a rodada.
Depois se bebe aos cativos
e a seguir aos que estão vivos.
A quarta é pelos cristãos,
a quinta pelos defuntos,

a sexta pelas putas, nossas irmãs,
e a sétima pelas bruxas da floresta.
A oitava é pelos manos invertidos,
a nona, pelos frades foragidos,
a décima, pelos navegantes,
a undécima, pelos brigões
e a duodécima, pelos penitentes.
Depois bebemos sem lei,
pelo papa e pelo rei”¹⁷⁴.

De vez em quando, aparentemente sem nenhum motivo, se enfurecem, começam a discutir, se engalfinham, trocam socos e impropérios, mas logo voltam a cantar e a rir como se nada tivesse acontecido. Não sei como não se matam de verdade, mas tenho medo de que isto, um dia, venha a ocorrer.

Como todo taverneiro, tenho fama de mal humorado e intransigente, mas, se não for assim, não há como controlar esta gente. Para amenizar tal impressão e agradar um pouco aos clientes, me sento com eles, de vez em quando, para ouvir suas intermináveis e repetidas histórias e, quando isto acontece, sou recebido de bom grado, festejam e mando servir uma rodada por conta da casa.

A maioria das histórias é sobre os perigos por eles enfrentados no mar, como terríveis tempestades e até mesmo monstros marinhos e como deles se safaram. Outras são histórias de famosos piratas, violentos e sanguinários, como o Barba Negra, que, depois de capturado, foi enterrado na areia da praia até o pescoço para morrer afogado na maré cheia. Outras contam o enforcamento de piratas e corsários, como o do não menos famoso Capitão Kidd, cujos corpos ficaram dias e dias pendura-

174 IN *TABERNA quando sumus*.

dos em patíbulos, nos portos, de tal sorte que os pássaros vi-
nham comer os seus cadáveres, tudo isto para servir de exemplo
aos marinheiros dos navios que chegavam ou passavam pelas
proximidades, para que pensassem duas vezes antes de aderir à
pirataria.¹⁷⁵ No entanto, a que mais me impressionou é uma histó-
ria diferente, contada por Jesus, um cliente que vem aqui de vez
em quando, e é, sem dúvida, por causa desta história que ainda
estou escrevendo a esta hora da madrugada.

Jesus é um jovem alto e forte, de face queimada pelo
sol, usa anéis em todos os dedos e seu cabelo louro e comprido
desce pelos ombros e cai por cima de um casaco azul, que mais
parece um casaco de general ou de capitão de navio e lhe confe-
re uma certa imponência. Sua mesa é freqüentada por ladrões e
também por prostitutas aqui do porto, entre as quais faz o maior
sucesso. Bebe sem parar, provoca brigas, vocifera, pragueja e,
quando, já muito embriagado, dá um soco na mesa, todos sabem
que ele quer que parem de falar para ouvir a sua história.

Conta quase sempre a história de sua mãe, uma jovem
de cerca de 18 anos, que trabalhava como garçõete numa es-
talagem aqui da região, cujo nome ele não revela, mas que bem
pode ter sido a *Vecchia Ancora*, que é a mais antiga de todas.
Um dia, se hospedou na estalagem um marinheiro vindo não se
sabe de onde, que tinha chegado num navio destes que aportam
a qualquer hora. Era um homem bonito, que falava uma língua
estranha e tinha tatuagens de âncora nos braços e um dente
dourado. Sua mãe se apaixonou pelo marinheiro e se entregou
a ele perdidamente. Poucos dias depois, ele foi embora sem avi-
sar, deixando a jovem inconformada. Quando ela descobriu que
estava grávida, ia, frequentemente, ao promontório para obser-

175 RITCHIE. *Capitão Kidd e a Guerra Contra os Piratas*.

var a chegada dos navios e o movimento das pessoas no porto, esperando a volta do amado. Nestas ocasiões, usava sempre o vestido do dia em que o conheceu e, à medida que o seu ventre crescia, o vestido ficava cada vez mais curto, a ponto de quase deixar à vista as partes genitais.

O belo marinheiro de dente dourado e tatuagem de âncora nos braços nunca mais voltou. Quando ele nasceu, sua mãe [*quero pensar que por um delírio ou uma destas perturbações tão comuns em mulheres após o parto*], achou que era Nossa Senhora, cobriu-o com um manto e espalhou nas redondezas que seu filho era o Menino Jesus. Todas as noites, os frequentadores da taverna iam, então, ao seu cubículo, situado no andar de cima, para ver e reverenciar o menino. Alguns levavam presentes, outros se prostravam por terra, adorando-o, e todos rezavam “Ave, Maria, cheia de graça, bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre”. Depois, retornavam à bebedeira e, por causa do barulho que faziam, ela não conseguia cantar nenhuma das canções de ninar que aprendera na infância. Mãe e filho acabavam adormecendo ao som de cantigas obscenas e de velhas canções de marujos e piratas:

“Quinze homens na arca do morto,
Aiô-ô ô e uma garrafa de rum!
Aos outros levou-os a bebida e o diabo,
Aiô-ô-ô e uma garrafa de rum!”¹⁷⁶

Jesus não conheceu sua mãe e tudo o que sabe sobre ela foram outros que lhe contaram. Ela desapareceu quando ele ainda era muito criança. Procuraram-na durante muitos dias, mas

176 STEVENSON. *A Ilha do tesouro*.

não acharam dela nenhum vestígio, nem na terra e nem no mar. Todavia, os marinheiros contam que, frequentemente, avistam no alto do promontório uma mulher coberta com um manto, abrindo e fechando os braços, como a abençoá-los. Nas horas de perigo, em alto mar, a invocam como Nossa Senhora do Cais do Porto e até construíram, no local, uma pequena capela para homenageá-la.

Jesus nunca mais tinha aparecido aqui na taverna. Hoje, quando a bebedeira estava no auge, chegou a notícia de que ele acabara de ser assassinado com um golpe de adaga no peito, numa taverna aqui ao lado, durante uma briga. Muitos correram para lá, onde o encontraram de bruços, numa poça de sangue, e quando, na tentativa de ainda lhe dar algum socorro, tiraram-lhe o casaco azul de general, só aí se viu que ele carregava nas costas uma enorme tatuagem em forma de cruz.

Salvador – Bahia, 30/04/2016

Referências

AMERICAN heritage dictionary. 2. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1991. 1568 p. il.

ARRUDA, Gerardo Clésio Maia. *Trabalho no sertão*: uma questão de honra. Disponível em: <http://www.unifor.br/joomla/images/pdfs/pdfs_notitia/1979.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2016.

ASSARÉ, Patativa do. Aos poetas clássicos. *Jornal de poesia*. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/anton03.html>. Acesso em: 07 jun. 2016.

_____. O vaqueiro. *Jornal de poesia*. Disponível em: <[jornaldepoesia.jor.br/anton05.html](http://www.jornaldepoesia.jor.br/anton05.html)>. Acesso em: 07.jun.2016.

BELCHIOR, Antônio C. Gomes. A palo seco. In: SOUSA, José Ednardo Sousa Costa. *O romance do pavão misterioso*. São Paulo: RCA, 1974. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 4.

BELOS poemas que viraram músicas: Traduzir-se. Disponível em: <www.drzem.com.br/2009/08/belos-poemas-que-viraram-musicas-html>. Acesso em: 28 jun. 2016.

BUARQUE, Chico. Acalanto. In: BUARQUE, Chico. *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 10.

_____. Morena dos olhos d'água. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*, v. 2. São Paulo: RGE, 1967. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

_____. Terezinha. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 2 discos sonoros. Disco 1, lado B, faixa 4.

_____ ; GUERRA, Ruy. Tatuagem. In: BUARQUE, Chico. *Chico canta*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Porto Alegre: Globo, 1939. 357 p.

CAMPOS, Augusto de. Como é, Torquato. In: TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Max Limonad, 1982. 334 p. p.5.

CAMPOS, Haroldo de. Circuladô de fulô. In: VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. 1 CD. Faixa 2.

CAMPOS, Luciana de. *In taverna quando sumus: a taberna medieval como espaço de prazer e poder*. Disponível em : <www.historiaimagem.com.br/edicao16abril2013/taberna.pdf>. Acesso em 06.07.2016.

CAPINAN, José Carlos; GIL, Gilberto. *Viramundo*. Disponível em: <www.vagalume.com.br/gilberto-gil/viramundo.html>. Acesso em: 24 jun. 2016.

CARNEIRO, Cláudio. *Família de bolsas: escola, gás, bandido e eleição...* Disponível em: <www.opinioenoticia.com.br/brasil/politica/bolsas-e-programas-do-governo-transferem-renda-mas-atraem-votos>. Acesso em: 27 jun. 2016.

CASTRO, Paulo Rabello de. Ainda dá pra salvar? *A Tarde*, Salvador, p. B4, 31 jan. 2016.

CHAMIE, Mário. A palavra-poema e a poesia em movimento. *Agulha: revista de cultura*, Fortaleza, n. 34, maio 2003. Entrevista concedida a Rodrigo Petrônio. Disponível em: <jornaldepoesia.jor.br/ag34chamie.htm>. Acesso em: 15 jun. 2016.

_____. *Caravana contrária*. São Paulo, Geração, 1998. 208 p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *CNBB crítica Bolsa família e diz que programa vicia*. Disponível em:

<g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,AA13544902-5598,00-CNBB+CRITICA+BOLSAFAMILIA+E+DIZ+QUE+PROGRAMA+VICIA.html>. Acesso em: 25 jun.2016.

CONRADO, Juarez. Proezas de violeiros. *A Tarde*, Salvador, 22 set. 2001. Suplemento cultural.

DALLA, Lucio; PALLOTTINO, Paola. Minha história (Gesù bambino). In: BUARQUE, Chico. *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

DEZ poemas que viraram canção. Disponível em: <www.alguma-poesia.com.br/poesia3/poesia.net299.htm>. Acesso em: 28 jun. 2016.

DIAS, Marina. Em cerimônia com índios, Dilma saúda “mandioca” e fala de “mulheres sapiens”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 2015. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/poder/2015/06/1646966-em-cerimonia-com-indios-dilma-sauda-mandioca-e-fala-de-mulheres-sapiens.shtml>. Acesso em: 25 jun. 2016.

DICIONÁRIO latim-português. 2. ed. Porto: Porto, 2001. 738 p.

DÓREA, Maria Regina. *Chico Buarque de Hollanda e Lucio Dalla*. Disponível em: <http://parlandoitaliano.wordpress.com/2010/04/05/chico-buarque-de-hollanda-e-lucio-dalla>. Acesso em: 02 jul. 2016.

DUCLÓS, Nei. *O poeta absoluto*. Disponível em: <www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7790\$portal=cronopios>. Acesso em: 27 jun. 2016.

DUTRA JÚNIOR, Roberto. *Dentro da crítica veloz: a historiografia crítica anotada de Ferreira Gullar*. Disponível em: <www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol4/vol4_rdj.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2016.

FARIA, Álvaro Alves de. Aula de poesia. *Rascunho*, Curitiba, n. 100, jan. 2013. Disponível em: <www.rascunho.com.br/aula-de-poesia>. Acesso em: 14 jun. 2016.

FARIA, Ernesto et al. (Org). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962. 1081 p.

FARIAS, Vital. Saga da Amazônia. In: AZEVEDO, Geraldo et al. *Cantoria*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2004. 2120 p.

GIRARDI, Giovanna. Área de transmissão da dengue mais que quadruplica em 10 anos no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 2016.

GONZAGA, Luiz. *A volta da asa branca*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/664045>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____ ; DANTAS FILHO, José de Souza. Asa Branca. In: GONZAGA, Luiz. *O Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*. São Paulo: RCA, 1962. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 3.

_____ ; _____. *Vozes da seca*. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/08/vozes-da-seca.html>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____ ; TEIXEIRA, Humberto. Estrada do Canindé. In: GONZAGA, Luiz. *Os grandes sucessos de Luiz Gonzaga*. São Paulo: RCA, 1968. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 5.

GONZAGA, Sergius. *Literatura brasileira*. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/literatura/resumao/resumao_7.htm>. Acesso em: 09 jan. 2016.

GONZAGUINHA. *Um homem também chora (guerreiro menino)*. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/gonzaguinha/um-homem-também-chora-guerreiro-menino.html>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

GULLAR, Ferreira. *Entrevista de Ferreira Gullar*. Entrevista concedida a Weydson Barros Leal. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/gullar02.html>. Acesso em 28 jul. 2016.

_____. *Evocação de silêncios*. Disponível em: <www.casadobruxo.com.br/poesia/f/gullar44.htm>. Acesso em: 28 jun. 2016.

_____. *Ferreira Gullar conta tudo*. Entrevista concedida a Weydson Barros Leal. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/gullar01.html>. Acesso em: 14 jun. 2016.

_____. Texto na contracapa. In: NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 disco sonoro.

A HISTÓRIA da música “Minha história” de Chico Buarque. Disponível em: <www.drzem.com.br/2011/12/historia-da-musica-minha-historia-de.html>. Acesso em: 08 jul. 2016.

HORACE. *Odes et épodes*. Paris: Hatier, 1959. 79 p.

HORÁCIO. *Odes e o hymno secular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930. 111 p.

IN TABERNA quando sumus. Disponível em: <<https://viciodapoesia.com/2011/09/26/in-taberna-quando-sumus-%E2%80%93-poema-de-carmina-burana>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

INSTITUTO OSWALDO CRUZ, Rio de Janeiro. *Curiosidades sobre o A.aegypty*. Rio de Janeiro, IOC, 2011. Disponível em: <www.fiocruz.br/dengue/textos/curiosidades.html>. Acesso em: 21 jun. 2016.

JATOBÁ, José Carlos Augusto. Matança. In: AZEVEDO, Geraldo et al. *Cantoria*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 4.

LEE-MEDDI, Jeocaz. *Construção: álbum de um grito sussurrado*. Disponível em: <virtualia.blogs.sapo.pt/4197.html>. Acesso em: 01 ago. 2016.

LEITE, Silas Correa. *O poema sujo, de Ferreira Gullar*. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/o-poema-sujo-de-ferreira-gullar>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Wilson

Martins. São Paulo: Anhembi, 1957. 444 p.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. 2. ed. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982. 502 p.

LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. A bela e a fera. In: MAIA, Tim. *O grande circo místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

LULA responde a Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hGR_g1RIA90>. Acesso em: 21 jun. 2016.

MELLO, Elomar Figueira. Desafio do Auto da Catingueira. In: MELLO, Elomar Figueira et al. *Cantoria 1*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1984. 1 CD. Faixa 1.

_____. História de vaqueiros. In: MELLO, Elomar Figueira. *Cartas catingueiras*. Vitória da Conquista: Rio do Gavião, 1983. 2 discos sonoros. Disco 1, faixa 2.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2005. 2267 p.

MORGENSTERN, Christian. O invento de Korf. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1987.

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio. *A música e a censura: a voz do dono e o dono da voz*. Disponível em: <www.gazetadopovo.com.br/blogs/sobretudo/a-musica-e-a-censura-a-voz-do-dono-e-o-dono-da-voz>. Acesso em: 03 jul. 2016.

PALLOTTINO, Paola. *Così nacque 4 marzo 1943*, il “vestito” di Lucio Dalla. Entrevista concedida a Emilia Romagna. Disponível em: <ilfattoquotidiano.it/2013/02/17/Paola-pallottino-cosi-nacque-4-marzo-vestito-di-dalla-video/503225>. Acesso em: 04 jul. 2016.

_____. *4 marzo 1943, anniversario di una poesia*. Entrevista concedida a Janna Carioli. Disponível em: <www.madoniepress.it/mp-4-marzo_1943-anniversario-di-una-poesia-3457.asp>. Acesso em: 03 jul. 2016.

_____; DALLA, Lucio. *Gesù bambino*. Disponível em: <[antiwarsongs.org/canzone.php?id=318\\$lag=it](http://antiwarsongs.org/canzone.php?id=318$lag=it)>. Acesso em: 02 jul. 2016.

PATER, Walter H. The school of Giorgione. *Fortnightly review*, London, Oct. 1877.

PELEJA do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/fi01.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988. 179 p.

PETIT Larousse illustré: dictionnaire. Paris: Larousse, 2009. 1812 p. il.

PHAEDRUS. *Fabulae Aesopiae*. Leipzig: B. G. Teubner, 1873. 66 p.

PIMENTEL, Luciano; FILIZOLA, Fernando; ALVES, Toinho. Reflexo. In: *Quinteto Violado*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 4.

POLZONOFF JÚNIOR, Paulo *O mundo como tradição*. Disponível em: <<http://www.polzonoff.com.br/o-mundo-como-tradicao>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

PONTES, Mário. O cego, a viagem, o vôo. *Jornal de poesia*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/fi01.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA, Rio de Janeiro. *Os subterrâneos literários do simbolismo brasileiro: transformação vinda das catacumbas*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Disponível em: <www.maxwell.vrac.puc.rio.br/15115/15115_3PDF>. Acesso em: 27 jun. 2016.

PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1949. 296 p.

4 MARZO 1943 (*Gesù bambino*): Dalla, equipe 84. Disponível em: <karahidden.blogspot.com/2011/03/4marzo1943testoletraduccionspanoldalla.html>. Acesso em: 12 jul. 2016.

RAGON, Émile. *Gramática latina*: curso médio. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949. 346 p. (Coleção de livros didáticos FTD).

RIBEIRO, Carlos. *Bruno Tolentino: comentário*. Disponível em: <<https://brtolentino.wordpress.com/2012/11/06/entrevistas/>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

RITCHIE, Robert C. *Capitão Kidd e a guerra contra os piratas*. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 295 p. il.

SIGNIFICADO das tatuagens de âncora. Disponível em: <www.mundodastatuagens.com.br/significados/ancora/?ref=destaque>. Acesso em: 06 jul. 2016.

SILVA, Deonísio da. Dengue, o nome do mosquito. *Observatório da Imprensa*, São Paulo, n. 479, 01 abr. 2008. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/dengue_o_nome_do_mosquito>. Acesso em: 19 jun. 2016.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. “Nada mais burro que isso”, responde Lula a Caetano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 2009. Entrevista concedida a Clarissa Oliveira. Disponível em: <politica.estadao.com.br/noticias/geral,nada-mais-burro-que-isso-responde-lula-a-caetano,462669>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SOUSA, José Ednardo S. Costa. Pavão misterioso. In: SOUSA, José Ednardo S. Costa. *O romance do pavão misterioso*. São Paulo: RCA, 1974. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 6.

STEVENSON, R. Louis. *A ilha do tesouro*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. 216 p.

TEIXEIRA, Humberto; BARROSO, Carlos. 17 léguas e meia. In: GONZAGA, Luiz. *Os grandes sucessos de Luiz Gonzaga*. São Paulo: RCA, 1968. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 2.

_____.; GONZAGA, Luiz. Léguas tirana. In: GONZAGA, Luiz. *Os grandes sucessos de Luiz Gonzaga*. São Paulo: RCA, 1968. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 4.

TOLENTINO, Bruno. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 130 p.

_____. DJ & déjà vu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1995.

_____. *Imitação do amanhecer*. São Paulo: Globo, 2006. 328 p.

_____. O último dos censurados. *A Tarde Cultural*, Salvador, p. 6-8, 23 jul. 2005. Entrevista concedida a Suza Machado.

_____. Poeta e fingidor atrás das grades. *O Globo: Prosa & Verso*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1996. Entrevista concedida a Daniela Name. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/dany01.html>. Acesso em: 15 jun. 2016.

_____. *Quero o país de volta*. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/btolentino01e.html>. Acesso em: 28 jun. 2016.

TORQUATO NETO. *Louvação*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/torquato.neto/387444>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

_____. *Os últimos dias de Paupéria: do lado de dentro*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Max Limonad, 1982. 334 p.

VALE, Rubinho do. Trovadores do luar. In: *Violas e tambores*. São Paulo: RCA, 1984. 1 disco sonoro. Lado Violas, Faixa 1. Disponível também em: <<http://www.vagalume.com.br/rubinho-do-vale/trovadores-do-luar.html>>. Acesso em: 29 maio 2016.

VELOSO, Caetano. As últimas de Caetano Veloso, em entrevista exclusiva. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 nov. 2009.

Entrevista concedida a Sonia Racy. Disponível em: <cultura.estadao.com.br/noticias/musica,as-ultimas-de-caetano-veloso-em-entrevista-exclusiva,461281>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. Caetano esclarece fala sobre Lula em entrevista ao Estado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 nov. 2009. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,caetano-esclarece-fala-sobre-lula-em-entrevista-ao-estado,463580>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. Condição *sine qua non*. *A Tarde*, Salvador, p. B10, 07 nov. 2010.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 528 p.

VERGILIO. *Eneida*: 1º livro. Parafrazeado e comentado por Milton Luís Valente. 2. ed. Porto Alegre: Selbach, s. d. 87 p. (Série Colegial de Clássicos Latinos).

VILLAÇA, Túlio Ceci. *A Tropicália vai passar?* Disponível em: <<https://tuliovillaca.wordpress.com/2016/03/15/a-tropicalia-vai-passar>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

VIRGILE. *Oeuvres de Virgile*. Comentado e criticado por F. Plesis e P. Lejay. Paris: Hachette, 1918. 904 p.

WASSERMAN, Maria Clara. Censores, os inimigos da arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 2004. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_jb06_0604.htm>. Acesso em: 03 jun. 2016.

WIKIPEDIA. *Binominal nomenclature*. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Binominalnomenclature>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

_____. *Bread and circuses*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bread_and_circuses>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____. *Bruno Tolentino*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Tolentino>. Acesso em: 28 jun. 2016.

_____. *Festival de Sanremo*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Sanremo#Vencedores>. Acesso em: 01 ago. 2016.

_____. *François Silvestre*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/François_Silvestre>. Acesso em: 27 jun. 2016.

_____. *List of Aedes species*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Aedes_species>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. *Panem et circenses*. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Panem_et_circenses>. Acesso em: 19 jun. 2016.



mondrongo