

A Canção, A Transformação E A Transmissão da Consciência: Uma Leitura de “Inverno” (José Miguel Wisnik) e “A Consciência do Limite” (José Miguel Wisnik e Jorge Mautner)¹,

Andressa Zoi Nathanailidis²

Universidade Vila Velha, Vila Velha, ES

Resumo

A presente comunicação tem como escopo apresentar reflexões acerca da poética de engajamento inerente às canções “Inverno” (José Miguel Wisnik) e “A liberdade é bonita” (Jorge Mautner e José Miguel Wisnik). Verifica-se nestas produções um exercício estético-dialógico do cantar que, além de um objeto voltado ao entretenimento, faz-se também um elemento performático de comunicação, que apresenta a percepção das injustiças e o lugar de emudecimento atribuído a seres humanos, postos em condição de marginalidade, que denuncia e clama por processos relacionados ao exercício-cidadão e à desconstrução de padrões culturalmente e sistematicamente enraizados. Dentre os autores presentes na pesquisa, estão Mikhail Bakhtin (1992) e Finnegan (2008).

Palavras-chave: Canção. Alteridade. Transformação. Sociedade. Comportamento.

Introdução

As raízes da canção popular remetem a tempos bastante remotos. Ainda no século VIII a. C. é possível identificar as primeiras possibilidades de associação entre letra e música. Estava em voga naquele período a chamada poesia lírica, nascida no Peloponeso, por meio da qual, as produções literárias passaram a ser feitas para uma execução exclusivamente em conjunto com o instrumento musical.

De acordo com Robert Candé (2001), tal manifestação estabelecia associações com o folclore e a cultura popular; segundo o autor: “a poesia lírica faz a canção e a dança saírem das festas populares. Ela coloniza de certa forma o folclore em benefício de uma elite, mas

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais: GP Comunicação, Música e Entretenimento – do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Rio de Janeiro, RJ - 4 a 7 de setembro de 2015.

² Doutora em Letras/ Hab. Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduada em Direito, em Comunicação Social (hab. Jornalismo), ambos pela Universidade Vila Velha (UVV), e em Música, pela Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Professora da Universidade Vila Velha (UVV). E-mail: a.z.n@uol.com.br

cria formas e leis das quais toda a música grega será tributária”. (CANDÉ, 2001, p. 70). Explicando a ocorrência de tais interseções Grout e Palisca (2005) dispõem que tais intercâmbios possuem um significado bastante peculiar:

Os dois termos eram praticamente sinônimos. Quando hoje falamos da “música da poesia” estamos a empregar uma figura de retórica, mas, para os gregos, essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exata. Poesia (lírica) significava poesia cantada ao som da lira (...) formas desprovidas de música eram também desprovidas de nome. (...) A ideia de que a música se ligava à palavra cantada ressurgiu ao longo da história da música (...) [GROUT; PALISCA, 2005, p. 20).

O transcorrer da História da Música, de fato, apresenta diversas práticas nas quais a inter-relação “oralidade-música” se faz presente. Recordam-se, por exemplo, as presenças dos trovadores e jograis- artistas da oralidade profana que, na Idade Média, entre os séculos X e XV, deram corpo a importantes manifestações envolvendo as duas artes. Ao longo do tempo, muitos são os exemplos possíveis em que se estabelecem efetivos diálogos entre poesia e música. O pesquisador Antônio Medina Rodrigues nos lembra acerca desse assunto:

A grande poesia medieval foi exclusivamente concebida para o canto. O Barroco, séculos além, fez os primeiros ensaios operísticos que viriam a recolocar o teatro no coração da música. Depois Mozart, com a Flauta Mágica, ou D. Giovanni, levaria, como sabemos, esta fusão ao sublime. (RODRIGUES, 1990, p. 28)

No Brasil, sabe-se que a música popular se encarregou de estabelecer ricos diálogos entre o fazer poético e o fazer musical, assumindo, muitas vezes, dadas as condições sociais e econômicas do cenário nacional, o papel esclarecedor, comumente fornecido à literatura, nos países mais abastados e dotados de maior formação intelectual.

Ao estabelecer considerações semânticas- estéticas em torno de problemáticas societárias, a canção popular se constituiu, então, enquanto produção cultural- popular de importância histórica inegável, conforme explica Francisco Bosco:

(...) o fenômeno da canção brasileira se caracteriza por um sistema complexo, híbrido, feito de contaminações entre a oralidade e a escrita, cultura de massas e vanguarda, nacionalismos e cosmopolitismos. (...) Mas a singularidade de nossa canção popular é a ocupação de um amplo espaço da cultura onde experiências estéticas altamente inventivas e radicais encontram uma repercussão, uma pregnância social incomparavelmente maior do que a das produções da dita alta cultura (BOSCO, 2006, p. 59).

Partindo do conceito de dialogia, proposto por Mikhail Bakhtin (1992), propõe-se, nesta comunicação a leitura interpretativa das canções “ Inverno” (José Miguel Wisnik) e a liberdade é bonita” (Jorge Mautner/ José Miguel Wisnik).

Acredita-se que o discurso contido nestas produções de público confirma a noção de “dialogismo”, instituída por Bakhtin, nos anos vinte. Tal noção consistia no efetivar de estudos relativos às correlações existentes entre os enunciados.

Para Bakhtin, os sujeitos emissores conservam em sua individualidade o acúmulo das relações sociais de suas próprias vidas e só externam seus pontos de vista acerca de uma realidade, exatamente, em função da existência da mesma. Os sujeitos têm, então, na linguagem que utilizam, uma série de conexões, relativas às trocas tanto para com o meio social, quanto para com os outros emissores. Individualidade e meio são fatores, pois, que coexistem, numa perspectiva de permanente articulação da palavra:

A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual (...) O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposse dela também têm seus direitos. (BAKHTIN APUD STAM, 1992, p. 73)

Segundo Robert Stam (1992), a compreensão do dialogismo implica também em possibilidades infinitas, geradas pelas intermináveis práticas discursivas de uma cultura. A obra de arte, neste aspecto, se configura enquanto texto a ser compreendido de acordo com o estudo da condução cultural de determinado período- no qual possa estar sendo produzida ou mesmo apreciada. “O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular (...)” (STAM, 1992, p. 75).

Sem perder sua individualidade, assim, a obra de arte se torna um elemento híbrido que só existe porque existem também as vozes e ações de outros indivíduos, permanecendo em constante intertextualidade e ressignificação... Desta forma, a arte passa a ser compreendida enquanto algo moldado a partir da situação concreta do ser, do contexto em que está situado o artista, aquele que faz manifestar sua própria consciência através da linguagem e da interação com o próximo, aflorando outras consciências, numa articulação constante entre vida, realidade e obra.

(...) O empreendimento bakhtiniano consiste em propor que há entre o particular e o geral, o prático e o teórico, a vida e a arte uma reação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum desses termos, mas os integra na produção de atos, enunciados, de obras de arte, etc. (SOBRAL, 2005, p.107)

Em relação à canção popular, propriamente dita, enquanto texto, faz-se prudente a recordação dos ensinamentos de Finnegan (2008). A pesquisadora nos lembra acerca do potencial transformador e interativo da canção, podendo esta ser um elemento experimentado em diversos contextos, à medida que também comunica e estimula propriedades inerentes à subjetividade reflexiva e mnemônica. Segundo Finnegan:

[...] Uma canção pode ser experimentada- pode existir- numa performance ao vivo, numa página impressa, numa fita cassete, num LP, em um vídeo, em um CD, em transmissões de rádio ou televisão, pode ser ‘baixada na internet’, discutida num e-mail, enviada por um celular; ou pode ser recitada de memória, recriada em voz alta ou ‘na cabeça’ em pedaços ou fragmentada [...] E todos esses modos são formas viáveis de realização no que diz respeito aos agentes envolvidos. (FINNEGAN, 2008, p. 37).

Partindo de tais pressupostos teóricos e recordando a metodologia proposta por Martin Bauer (2002), da Análise de Ruído e Música como Dado Social, por meio da qual o autor sugere ser possível construir indicadores culturais a partir da música exposta em sociedade, surge a proposta do interpretar-crítico das canções mencionadas, produções contemporâneas que representam, a nosso ver, um esforço dos compositores, que utilizam a canção enquanto porta voz dos excluídos e ferramenta “didática”, posta ao esclarecimento, no que tange ao excesso de liberdade e individualismo, notáveis em meio à sociedade contemporânea, imersa em graves problemas de ordem econômica e social.

1. Inverno: um samba sobre a frieza da cidade infame

Na canção Inverno, a narrativa poética é construída sob a primeira pessoa. O título da música atua como uma espécie de epígrafe ao texto-cantado, cujo conteúdo irá tratar da rotina de moradores de rua, que vivenciam o inverno na capital paulista, maior centro financeiro do Brasil. “ A minha casa é uma caixa de papelão ao relento/ Brasa dormindo contra o vento/ semente plantada no cimento/ criança na calçada”; dispõe a primeira estrofe.

A criança, nascida e criada nas calçadas frias do mundo, é posta em analogia à semente de futuros incertos. Percebe-se a referência à brasa lançada ao vento, fogo aceso, porém contido, assemelha-se à vida, territorializada em marginalidade, lançada perante a frieza sistêmica concretizada no descaso do viver urbano.

Ao descrever a própria casa, caixa vazia situada ao relento, o eu-lírico retrata a ocorrência de indivíduos que se auxiliam- na proximidade dos corpos- para sobreviver à noite fria, típica dos cenários paulistanos. “A minha casa é geladeira- televisão sem nada dentro/ fogo que se alimenta do seu próprio alimento/ corpo com corpo dando alento pra campanha do agasalho”.

Nota-se a fina ironia de versos que traduzem a ineficácia das políticas de ordem pública ou privada- em caráter filantrópico; insuficientes perante a massa posta em marginalidade. A brasa resistente, que o vento urbano procura apagar, é agora referenciada enquanto “fogo”, símbolo da regeneração, de acordo com o que dispõem os autores Chevalier e Gheerbrant:

O fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. Assim como a água, ele também purifica, porém, simboliza a purificação pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas, pela luz (do discernimento) e pela verdade (...) (CHEVALIER, 1998, p. 443).

Sinestesticamente, a canção constitui o retrato da vida em não reconhecimento; imagem que choca e paralisa os receptores os quais com ela se deparam, cenário sem – e ao mesmo tempo “com”- muitas razões de ser.

A voz enunciativa, à terceira estrofe, denuncia o desmedir de um campo indigno, iluminado pela indiferença do capitalismo corporativo. Diz, nesse sentido: “ O meu cenário é a fria luz da madrugada/ dando espetáculo por nada/ calçada da infâmia iluminada/pela Eletropaulo”

O emissor lírico, vivente em meio à brutalidade dos dias, contempla ao modo resignado e compreensivo a paisagem-superfície, metáfora da cidade feliz. “A minha casa é o céu e o chão caroço bruto/ catado no vão do viaduto/ dando pro Anhangabaú/ da felicidade”.

O verso em escuta pela performance gravada de seu compositor, José Miguel Wisnik, revela também a possibilidade da brincadeira, em trocadilho. O Anhangabaú, cantado no refrão, ao mesmo tempo é um local “da felicidade” e, também, pertencente à “feliz cidade”, referência mais uma vez irônica, pela qual se descortina a existência de um “corpo societário a reverberar falsos cartões de visita”... A cidade “feliz” que esconde suas “mazelas” e “destruições” em comportamentos infames. O estribilho ressalta o paradoxo existente entre a letra da música- solidificada em temática social contundente, séria e por que não dizer entristecida? - e a melodia sincopada, em ritmo de samba, arquitetada sob o tom de Ré menor.

A referência ao bairro paulista, localizado no centro da capital- em que se encontram construções de instituições socialmente renomadas, a exemplo da Prefeitura de São Paulo e do Teatro Municipal- pode também ser um convite à ironia, uma vez que, etimologicamente, a palavra “Anhangabaú” pode significar “rio dos malefícios do diabo (BENEDITO, OHI, 2014).

Mas, em meio a tantos malefícios, o olhar porta-voz das marginalidades, se lança em direção à esperança- crença metafísica verificada ao final da canção, em versos que remetem, intertextualmente, à música “ O Canto do Pajé”, de autoria do maestro e compositor Villa Lobos. Dizem eles: [Tupã deus do Brasil/ Que o céu enche de luz/ Das estrelas de luar e de esperança/Ah Tupã tira de mim/Essa saudade]. Tais versos parecem lançar um pedido à grande força universal: a retirada do sentimento indizível de saudade, frente a sonhos não-vividos; de angústias, solidões e não-reconhecimentos.

Diante do caos e do total segregar, apenas Tupã- Deus maior- pode tomar as rédeas do destino e socorrer seus filhos, fartos de esquecimento e ávidos por soluções imediatas.

2.A liberdade é bonita: junto ao entreter, a conscientização

A voz lírica assume o lugar pedagógico nesta canção. Parceria de Jorge Mautner com José Miguel Wisnik, ‘A liberdade é bonita’ transporta ao ouvinte à imagem pensante de um eu-lírico que deseja, mais do que a expressão de sentimentos, o transmitir de reflexões significantes e, conseqüente despertar de outros pensamentos, capazes de gerar alterações de cunho social e político, em receptores que integram o contexto vivendi do qual a própria canção-performance emerge.

À primeira estrofe tem-se a declaração inicial de um eu-lírico convicto acerca dos (necessários) limites da liberdade e apela ao ouvinte para que acredite no enunciar de seus versos, que dizem: “ A liberdade é bonita, mas não é infinita/ Eu quero que você me acredite, a liberdade é a consciência do limite/ Os erros e os defeitos cotidianos, fazem parte dos direitos humanos. / E o coração quer atitude da inclusão em plenitude./ Das minorias, das etnias, dos excluídos, humilhados e ofendidos/ Da esperança ressuscitada, pela inclusão da criança abandonada”.

Consciente, o eu-lírico alerta o ouvinte para o excesso de erros cometidos, erros que afetam os direitos humanos e prejudicam, o ‘outro’ – menos abastado e marginalizado socialmente- aquele que está além de nossas próprias vistas. A canção critica o individualismo contemporâneo, o excesso das liberdades e clama pelo reconhecimento dos que vivem “ a outra face” da sociedade-espetáculo: os que não têm poder de consumo, não têm visibilidade e, tampouco, direitos reconhecidos.

À segunda estrofe o eu-lírico profere: “Com sorte iremos concebê-las/ as conquistas da morte e das estrelas/ Oh Cibernética/ Oh Biogenética/ Que alegria viver/ E a descoberta do outro é puro prazer”.

A lembrança implícita dos que verdadeiramente lutaram pela liberdade, enquanto mártires, surge no primeiro verso. A voz-lírica declara que, se tivermos sorte, saberemos reconhecer os feitos de quem pagou o preço da morte pela liberdade...

Quem construiu sólidas “bússolas” para os que ficaram... Quem alcançou e se foi, mas permanece brilhando, a exemplo das estrelas. O evocar dos grandes feitos, construídos com base em trabalho e liberdade é uma espécie de convite à não alienação e à prudência. O eu-lírico informa o quanto é prazeroso reconhecer o “outro”, respeitar seus feitos e direitos; didaticamente, ensina o não pensar narcísico e reverte o potencial hedonista das gentes em uma “forma- potência”, servil ao reconhecimento dos “outros”, postos em exclusão.

A letra, respaldada, também pelo som de uma batida musical semelhante ao funk carioca, brinca com suas significações, remetendo às conotações de ordem sexual- estas geralmente muito comuns ao já mencionado gênero funk. Assim, repetidamente, profere o eu-lírico: “Meta, meta/ Meta, meta, meta, meta, meta, meta/ Meta, meta, meta, meta, Metafísica”. Ao final da canção, conclui a voz enunciativa: “ E o resto/ Me entenda/ É desconcentração de renda”, mais uma vez, em tons didáticos que esclarecem a existência de um segregar maior, de natureza social, face a que, urge que seja feita alguma ação.

3.Considerações Finais:

A sequência interpretativa proposta por meio do presente trabalho confirma que a funcionalidade assumida pela canção transcende o patamar do entretenimento-contemplativo, reservado às muitas canções do universo massificado, imperante no atual contexto societário.

As canções apresentadas oferecem plenos diálogos no que tange à conjuntura social. São canções capazes de refletir a imagem de um cenário individualista, imerso em segregações; denunciando comportamentos injustos, ao mesmo tempo em que clamam por mudanças urgentes. Canções que estimulam seus ouvintes ao abandono de “práxis passivas” em prol de “práxis ativas”, que externam a preocupação de seus compositores, verdadeiros intelectuais orgânicos, a participar com suas produções da construção de mudanças significativas relacionadas à maneira de pensar o mundo (GRAMSCI, 1979), modificando, desta forma, as concepções que versam sobre este.

Ao agregar ritmos como o samba e o funk, popularmente cabíveis à apreciação, a canção mergulha na aridez da crítica, carregando um intencional revolucionário, à medida que se propõe a ser um elemento que denuncia e conduz à transformação, predeterminado ao contaminar de consciências. Pouco a pouco- por meio da lucidez de versos e sons que se intersectam, produz corpus sólidos capazes de unir a estética ao visionar ético-transformador; capazes de suscitar diálogos com a História, buscando, nesta, o transformar de realidades.

REFERÊNCIAS:

BAUER, Martin W. Análise de ruído e música como dados sociais. IN: BAUER, Martin. GASKELL, George. (editores) Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes. 2002.

BENEDITO, Mouzar; OHI. **Glossário Ilustrado de Tupi**. 1ª Edição. São Paulo. Ed. Melhoramentos, 2014.

BOLLOS, Liliana Harb. **A canção popular brasileira através do olhar de Wisnik**. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/68199/0>. Acesso em 13/06/2015.

BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia. In: BUENO, André (org). **Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: a palavra, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GRAMSCI, ANTONIO. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 3ª ed. Civilização brasileira. Rio de Janeiro, 1979.

RODRIGUES, Antônio Medina. **De música popular e poesia**. In: *Revista USP*, São Paulo, dezembro/ janeiro/ fevereiro, 1989/90. n. 4.

SOBRAL, ADAIL. **Ético e estético. Na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas**. IN: BRAIT, BETH (Org). Bakhtin conceitos chave. São Paulo. Contexto, 2005.

STAM, Robert. **Dialogismo cultural e textual**. In: Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. Ed. Árica. São Paulo, 1992.

_____. São Paulo Rio. São Paulo: Maianga, 2000.

_____.Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IQEk8SUGo64>. Acesso em 12/06/2015.