

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

NATHALIA PINTO

**CANTANDO HISTÓRIAS: A NARRATIVIDADE DA CANÇÃO POPULAR NA  
TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES.**

PORTO ALEGRE

2014

Nathalia Pinto

CANTANDO HISTÓRIAS: A NARRATIVIDADE DA CANÇÃO POPULAR NA  
TRILOGIA DE ANTÔNIO TORRES.

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras / Literatura Brasileira, pela Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes.

Porto Alegre

2014

*Para minha mãe Lurdes, que, tendo pouco estudado e pouco lido, me deu o exemplo necessário para a perseverança e prosperidade na vida acadêmica: dedicação, responsabilidade, correção e honestidade.*

*Para Ingrid, companheira de crescimento.*

*Para os artistas que me fizeram desejar essa vida: estudá-los.*

## AGRADECIMENTOS

*E as armas que  
Vêm contra nós  
Durante a vida  
Nada valerão na  
Casa dos amigos*  
Zé Ramalho e Lula Côrtes

Com a epígrafe da canção “De gosto, de água e de amigos” (1985), inicio meus agradecimentos àqueles que me auxiliaram direta ou indiretamente nessa caminhada. Agradeço à/ ao/ aos:

- minha mãe, Lurdes, por todo o suporte, amparo, dedicação e exemplo de responsabilidade, simplicidade, correção e honestidade;

- família Martins Santiago, pela adoção, por ter me apoiado e cuidado com tanto carinho há tantos anos; por ter sempre feito de sua casa, a minha casa;

- em especial, Ingrid Martins Santiago, por crescer comigo, pelo amor, carinho e compreensão; por ser um exemplo, por existir para que, em situações difíceis, eu pudesse me perguntar “o que a Ingrid faria?”;

- Vinicius Rodrigues, pela amizade, pelo amor, pelo carinho, pela parceria, pelas canções, pelas conversas; por ter me apresentado tantos outros amigos preciosos; por viver me ensinando e apresentando filmes, textos, quadrinhos, canções, como esta que trago na epígrafe. Sem ele, este trabalho não seria o que é, já que suas contribuições foram fundamentais para o resultado final. Ele é parte essencial desta conquista.

- André Correa Rollo, meu antigo mestre e hoje grande amigo, por estar ao meu lado durante toda a minha caminhada acadêmica, por me ensinar tantas coisas, tantas bobagens, por me divertir, por ser um exemplo de amigo sempre disposto ao auxílio aos demais: “um doce de pessoa”, um ser humano exemplar;

- minha querida orientadora Gínia Maria Gomes, que segue sendo um exemplo de postura profissional e acadêmica ao combinar dedicação, competência e humildade, características raras nesse universo;

- meu pai, Oscar que, mesmo ausente, sempre torceu por minhas vitórias e se orgulhou delas;

- Alfredo Barum, pela contribuição sem preço de ter feito com que eu me apaixonasse pelo saber desde muito pequena; por ter me aproximado dos livros e das histórias; por ser pai, avô, amigo; por não ser nada.

- meus padrinhos Paulo Rogério Rippel e Noeli Rippel, pelo amor, pelos cuidados e dedicação;

- companheiros de trabalho, mas antes amigos, (Tiago Pedruzzi, Lucas Strey, Vinicius Rodrigues e Luiz Fernando Kalife) do grupo Cancioneiros, do qual faço parte, que acreditam na força e importância da canção nas escolas e, com isso, são fundamentais na minha tentativa (talvez objetivo de vida) de aliar trabalho, amizade e arte;

- meus amigos e amigas do condomínio onde moro, que cresceram comigo e dos quais sempre guardarei lindas lembranças, talvez as mais belas da infância: Ariela, Douglas, Cristian, Elisete, Sônia e Ingrid;

- Mariana dos Santos por ser uma querida, divertida e meiga amiga, companheira, também de crescimento; por dividir um pouco de sua enorme musicalidade comigo; por ser uma mulher cheia de sentimentos bons dentro de si;

- queridos colegas de mestrado que tornaram essa etapa de estudos mais divertida e mais doce: Paula, Guilherme, Priscila, Luiz Adriano, Tiago, Grace, Juliana, Márcia, Éder e Gabriela;

- toda a equipe de funcionários e aos alunos da Escola Martinho Lutero, por serem a prova de que investir na educação humanitária vale a pena, de que minha escolha profissional foi acertada; por tornarem meu local de trabalho um lugar de conforto e acolhimento. Graças a eles, hoje não tenho dúvidas de que professores dedicados e afetivos formam seres humanos excepcionais.

- João Paulo Gomes, o amigo virtual cearense que logo será real; amigo que fez de forma muito valiosa, já que foi meu trabalho sobre Belchior que nos aproximou: mais uma das tantas coisas boas que o "Bel" me trouxe. Agradeço às suas muitas contribuições sobre música e cultura nordestinas para este trabalho.

- Roberta Pinto, repetindo o que já disse em outras ocasiões, por ser o melhor dos presentes: uma irmã;

- artistas, da música e da literatura, que preenchem minha vida; que dão sentido a ela; que fazem com que eu diga para meus alunos que a arte e o conhecimento são as únicas coisas que, uma vez adquiridas/ apropriadas, estarão em nós para sempre, ninguém nos poderá tirar.

*Mas Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. Caiu ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, eram quatro apenas. [...]*  
*O sertanejo é, antes de tudo, um forte.*

Euclides da Cunha

**RESUMO:** a trilogia de Antônio Torres, formada pelas obras *Essa Terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*, traz em seu corpo um expressivo número de referências musicais. A grande maioria dessas citações apresenta peças da canção popular brasileira que, de forma comparável à trilha sonora em um filme, ajuda a narrar a história. Além disso, essas referências ao universo cancional trazem para a superfície do texto uma série de informações históricas, culturais, sociais e estéticas sobre as personagens, suas trajetórias e os diferentes cenários onde atuam. Em uma narrativa sobre experiência migratória, as canções, manifestação artística amplamente explorada pelos compositores brasileiros para falar sobre esse fenômeno social, servem perfeitamente para ilustrar os diferentes momentos narrados. Para compreender a presença da canção nas obras, o presente trabalho estuda a relação intertextual entre música e literatura e retoma o passado de intersecção entre as artes. A canção na trilogia de Torres é tratada através de sua significação cultural, uma vez que quando uma obra literária evoca a letra de uma canção em seu corpo, uma série de implicações socioculturais vem à tona, o que é provado pela história da canção popular brasileira, pois essa manifestação, no Brasil, tanto quanto a literatura, sempre serviu como modo de entendimento e comentário de um espaço-tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antônio Torres; Literatura e música; Canção popular brasileira; Migração interna.

**SUMMARY:** Antônio Torres' trilogy, formed by the works *Essa Terra*, *O cachorro e o lobo* and *Pelo fundo da agulha* contains an expressive number of musical references. Most of these quotations of Brazilian popular songs, just like a film soundtrack, help to narrate the story. These references to the musical universe bring to the text a treasury of historical, cultural, social and aesthetics information about the characters, their trajectories and the different settings where they act. In a novel about the migration experience, the songs, artistic manifestation very explored by Brazilian composers to talk about this social phenomenon, fit perfectly to illustrate the scenes shown by the text. To understand the presence of the songs in the novels, this work aims at studying the intertextual relationship between music and literature and recovering the past of intersection of these art forms. The popular song, in Torres's trilogy, is analyzed through its cultural meaning, considering that when a literary work brings excerpts from a song in its body, many cultural implications are brought to the surface of the text. It has been proved by its history that Brazilian popular song enables to understand and to discourse about space and time.

**KEY-WORDS:** Antônio Torres; Literature and music; Brazilian popular song; Internal migration.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CANÇÃO.</b> .....	17
1.1. FRONTEIRAS E INTERSECÇÕES .....	17
1.2. CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: UM TEXTO QUE FALA DE NÓS.....	28
1.3. ROMANCE: ESPELHO DA VIDA .....	38
<b>2. O CANTO SECO DE <i>ESSA TERRA</i>.</b> .....	49
2.1. TRADIÇÃO E REINVENÇÃO DO SERTÃO.....	49
2.2. SERTÃO DE MUIÉ SÉRIA E DE HOMI TRABALADÔ .....	60
<b>3. A TRILHA DA VOLTA AO SERTÃO: OS SONS DO JUNCO</b> .....	68
3.1. A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO .....	68
3.2. ESSE RÁDIO TOCA LUIZ GONZAGA? .....	74
3.3. O TEMPO DOS COMUNISTAS E DOS BOLEROS .....	84
3.4. O SOM DO CHOQUE ENTRE O SERTÃO E A CIDADE .....	92
<b>4. O SOM COSMOPOLITA DE <i>PELO FUNDO DA AGULHA</i>.</b> .....	97
4.1. UM HOMEM MODERNO, UM CIDADÃO DO MUNDO .....	97
4.2. OS SONS QUE VÊM DA RUA .....	107
4.3. SONS IDENTITÁRIOS .....	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	123

## INTRODUÇÃO

*Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia  
Eu sou da América, sul da América, South America  
Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia.*  
Ednardo

As paixões não se explicam. Não há outra coisa a dizer para justificar a escolha pela temática deste trabalho. Não tenho nenhuma outra ligação com o Nordeste do Brasil que não a afetiva. Há algum tempo venho conduzindo minhas leituras, pesquisas, produção escrita e audição de canções no sentido desse inesgotável manancial lírico que constitui a produção cultural nordestina. Ainda na graduação, meu trabalho de conclusão de curso<sup>1</sup> versava sobre a experiência de migração de Totonhim, personagem principal da trilogia de Antônio Torres, composta pelos romances *Essa Terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*, com a qual continuo trabalhando, e as canções do cantor e compositor cearense Belchior, também elas retratos da vida do nordestino na metrópole. Desde lá, se passaram quatro anos e meu interesse e admiração por esse universo, por esse povo e cultura de matriz iletrada, capaz de traduzir a mais complexa relação com a sua terra seca, de amor e ódio, através da sofisticação das palavras mais simples, das marcas orais, de um dizer que pensa que nada sabe dizer, só aumentou.

Certa vez, assistindo a uma antiga gravação de um show do mesmo Belchior, ouvi-o dizer que os nordestinos deram muito mais ao Brasil do que o Brasil a eles. Nada poderia ser mais verdadeiro. Se levarmos em conta a produção artística, sociológica e cultural como um todo que nomes da região legaram ao país, a mão de obra migrante, que ajudou a construir as regiões Sul e, principalmente, Sudeste e torná-las tão desenvolvidas economicamente e, ainda, o abandono secular em que vive o povo, denunciado pela literatura desde *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o primeiro autor a reconhecer no sertanejo um forte, a afirmação do artista cearense fica bastante evidente. Desses fatos vêm, também, minha reverência, admiração e respeito ao Nordeste, a ponto de elegê-lo, através de manifestações artísticas como a literatura e a canção popular, como matéria de minhas pesquisas e de minha produção acadêmica. É uma escolha. É um prazer. É uma homenagem.

---

<sup>1</sup> *Belchior e Antônio Torres: duas expressões da mesma realidade*. Texto integral disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29151?locale=en>. Último acesso em 17/03/2014.

Nesta nova empreitada, decidi ir mais a fundo nos três romances de Antônio Torres com os quais já trabalhara, em função de algo que já observara no primeiro contato com a trilogia: a forte presença da canção popular brasileira evidenciada no texto do autor, o que me atraiu sobremaneira, uma vez que encontro na canção outro interesse particular, inclusive como objeto de pesquisa. Nas leituras seguintes, pude perceber o quanto a canção está integrada à narrativa, o quanto é cuidadosamente evocada em cada cena, o seu funcionamento como uma espécie de trilha sonora para certos momentos, cenários e personagens retratadas. Ademais, o escritor baiano aproveita e explora com maestria toda a carga de informação histórica, social, cultural, estética e política de cada canção e movimento musical utilizado como referência. O repertório cancional nacional, ainda, se presta perfeitamente a tal função literária, e não por acaso sua riqueza, complexidade e capacidade representativa são reverenciadas por críticos, historiadores e músicos do país e do exterior.

Ao perceber a possibilidade de contemplar tais noções articuladas à obra de Antônio Torres, encontrei, definitivamente, meu novo objeto de pesquisa – na união de tudo o que mais me encanta: Nordeste, literatura e canção. Para minha alegria, à medida que as leituras e a pesquisa progrediam, ia percebendo a pertinência do trabalho, a complexidade e a riqueza das análises que poderiam ser feitas e que não havia, ainda, trabalhos acadêmicos ou críticos que discorressem sobre a relação e a presença da canção popular na obra do autor. Na realidade, a grande maioria das pesquisas sobre a obra de Torres versa sobre questões sociológicas, como o papel da cidade, a questão da modernidade e a fluidez das relações, como é o caso dos trabalhos de Gínia Maria Gomes<sup>2</sup> e de Jorge de Souza Araújo<sup>3</sup>, pesquisador que também insere os romances de Torres na literatura brasileira e baiana contemporânea e a estuda enquanto parte integrante desses conjuntos. Além destes, a questão da migração interna como temática importante para o romancista também é fortemente explorada pela crítica, como é o caso do trabalho de Ivana Teixeira Figueiredo Gund<sup>4</sup>. Por outro lado, não encontrei durante minhas pesquisas trabalhos que se ocupassem, de fato, da canção na narrativa do autor, nem mesmo artigos, ensaios e outros que sequer tangenciassem o tema.

---

<sup>2</sup> GOMES, Gínia Maria de Oliveira. “A São Paulo da trilogia de Antônio Torres: migrantes em trânsito”. In: PINTO, Aroldo José de Abreu; MACHADO, Madalena; VILALVA, Walnice (orgs.). *Nas dobras do mundo, a literatura acontece*. São Paulo: Arte e Ciência, 2011.

<sup>3</sup> ARAUJO, Jorge de Souza. *Floração de imaginários: o romance baiano do século 20*. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

<sup>4</sup> GUND, Ivana Teixeira Figueiredo. *Por Essa Terra... Destinos itinerantes: os caminhos do sujeito migrante em Antônio Torres*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

Em entrevista ao programa *Conexão Roberto D'Ávila*, Antônio Torres, entre outras coisas, fala de sua paixão pela música e da presença e influência dela em suas obras literárias. Na referida entrevista<sup>5</sup>, quando perguntado sobre a importância da música em sua produção, o escritor declara: “o som é fundamental em minha escrita”. E mais adiante diz “a minha escrita se faz muito em cima disso: eu tenho, no fundo do meu teclado, um piano, que é o piano de Thelonious Monk. E em cima disso eu vou pondo as minhas imagens”.

Desde a primeira obra publicada por Antônio Torres, *Um cão uivando para a lua*, de 1972, tem-se já no título a metáfora musical que, segundo testemunho do autor, nasce a partir da audição de uma canção:

*Um Cão Uivando para a Lua* é desse tempo e lugar. O título me veio numa noite escura, em São Paulo, quando num quatinho de um hotel barato na Alameda Barão de Limeira, eu ouvia o tempo todo Miles Davis tocando sem parar *My funny Valentine*, uma canção americana, do dia dos namorados, que aquele trompetista, um gigante do jazz, transformara num lamento lancinante. Como os uivos vindos lá do fundo dos quartéis e dos manicômios, num dos quais eu havia visitado um amigo que tinha a cabeça raspada e espumava loucamente. Já não se entupia de LSD, mas com as drogas que os médicos lhe davam, para acalmá-lo – e que o deixavam muito excitado. Foi aí que me veio uma ideia para um conto: um doido batendo papo consigo mesmo. Como parecia ser o de Miles Davis com o seu trompete. Oito meses depois tinha um romance nas mãos (TORRES, 2002)<sup>6</sup>.

Através desses depoimentos do próprio escritor, fica claro o papel da música em sua obra, uma vez que a construção das imagens que compõem sua narrativa se faz através da sobreposição de duas linguagens: música/canção e literatura. Além disso, o processo criativo do autor está marcado pela contribuição musical, pois, conforme seu relato, a ideia e o mote para seu texto são desencadeados pela audição do “lamento lancinante” trazido pela canção, além da experiência pessoal, fonte primordial de qualquer romancista.

Como se sabe, um trabalho de pesquisa é, como a vida, feito de escolhas. Algumas acertadas, outras nem tanto. Seja como for, vamos a elas. A divisão do trabalho em capítulos, que correspondem a cada um dos romances que formam a trilogia, com exceção do primeiro, de caráter teórico, foi a opção feita para estruturar o texto por parecer que, dessa forma, a trajetória das personagens, em especial do herói (que na produção contemporânea pouco tem de heroico, segundo o significado tradicional do termo, como veremos) é obedecida. Ademais, o papel desempenhado pela canção popular no texto, de ilustrá-lo, “musicá-lo” e

---

<sup>5</sup> A entrevista está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3f26Cb1DeME> (parte 1); <http://www.youtube.com/watch?v=4zdJJe8vOoE> (parte 2); e <http://www.youtube.com/watch?v=VggXBIVAOPU> (parte 3). Acesso em 30/08/2013.

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.antoniotorres.com.br>. Acesso em 10/03/2014.

comentá-lo, fica, assim, mais evidente, uma vez que o repertório escolhido para cada cena acompanha e reflete o momento narrado, a fase da vida das personagens, o local em que estão situadas, suas emoções, suas reflexões. Antônio Torres, ao optar pela intertextualidade entre romance e canção, além de estabelecer um recurso narrativo, escolhe trazer à tona uma série de referências, acessíveis ao leitor através do conhecimento prévio desses objetos. A presença da canção popular na trilogia do escritor se dá, assim, em duas dimensões: uma primeira de caráter cultural e outra de âmbito narrativo<sup>7</sup>. É verdade que, com frequência, uma mesma citação musical desempenha esses dois papéis no texto em que aparece.

Outro esclarecimento importante que deve ser feito é que a canção popular, neste trabalho, é tratada enquanto texto, ou seja, as análises acontecem somente no nível das letras, com raras menções ao conteúdo sonoro e melódico de sua estrutura quando tal se faz necessário em determinada análise ou canção. Isso ocorre porque, na narrativa de Torres, é com as letras que o leitor tem contato: a citação musical no texto se dá somente enquanto letra, com alguns casos em que o narrador fala do sentimento provocado por uma sonoridade, ou seja, o nível musical das canções é referenciado de forma superficial. Além disso, os meus conhecimentos musicais não permitiriam, infelizmente, que a análise se aventurasse pelos caminhos da melodia sem que isso significasse fazer afirmações levianas.

É possível dizer que, se um romance é um texto envolvente, capaz de retratar o mundo, enredar o leitor em vidas alheias, levá-lo a outras épocas e lugares, uma trilogia deveria sê-lo ao cubo, já que oportuniza o envolvimento do leitor com a trajetória de uma personagem (ou mais) ao longo de três volumes, de diferentes fases dessa existência. É como acompanhar de forma bastante completa o crescimento ou evolução dessas entidades, cenários e épocas. Dessa forma, procurei em meu trabalho não interromper esse fluxo, não inverter a narrativa, pois isso seria dissolver a força representativa social, histórica, cultural, estética e artística da obra e de seus recursos, em especial do texto cancional popular. Seria subverter, desobedecer ao todo orgânico pensado por seu autor.

No primeiro capítulo, de caráter teórico, estabelecem-se as bases para a discussão e para a análise do que será o objeto do trabalho como um todo: a relação entre canção e literatura. Num primeiro momento, é realizada uma revisão bibliográfica, que considera, em sua maioria, a crítica e a teoria internacionais, uma vez que o material escrito sobre a melopoética, campo que se dedica ao estudo da relação entre as duas linguagens artísticas

---

<sup>7</sup> Segundo as acepções de Steven Paul Scher (2006) que serão desenvolvidas ao longo do trabalho.

(música e literatura) é, ainda, incipiente na produção acadêmica brasileira. Dessa forma, trata-se das possibilidades de interpenetração dessas duas modalidades artísticas.

Mais adiante, cada um desses objetos é tomado isoladamente. A canção popular brasileira é tratada em toda a sua especificidade, tendo-se a visão dos principais críticos e historiadores musicais do país, como José Ramos Tinhorão, Arthur Nestrovski, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. As características mais particulares ao texto cancional nacional, como suas incomuns capacidades representativas, narrativas, comunicativas, sua coloquialidade e capacidade de reflexão sobre o tempo e o espaço são analisadas evidenciando, assim, sua aproximação com a linguagem literária. A distinção entre canção e música que será considerada no trabalho é a mais conhecida e utilizada pelos teóricos em geral, qual seja a de música como produto artístico cujo material transformado é o sonoro, sem materialidade física, e de canção como música com letra. A seguir, o gênero romanesco é pensado a partir de suas características universalizantes, ou seja, a partir dos teóricos que pensaram o romance enquanto texto capaz de refletir (sobre) o homem e a sociedade. É certo que a revisão teórica não se propunha a esgotar o tema, muito menos dar conta de uma vasta gama de obras críticas. Foram priorizados, evidentemente, autores e conceitos que iluminassem a discussão acerca da relação entre linguagem literária e cancional. Assim, ambas as formas, a literatura, mais especificamente o romance, e a música, mais especificamente a canção popular brasileira, constituem textos altamente representativos historicamente, e, com isso, justifica-se a análise que Steven Paul Scher (2006) aponta como uma das duas linhas de pesquisa da melopoética, que se orienta no sentido da análise cultural da relação entre o texto musical e a literatura. Isso significa, para esse trabalho, compreender as implicações históricas e socioculturais mobilizadas pela citação musical em uma obra literária. Tenta-se, nesse capítulo, provar, refletindo primeiramente sobre a relação existente entre essas duas modalidades artísticas e, adiante, pensando cada uma delas isoladamente, deixar claro que o tipo de análise escolhido é o mais adequado, ou, ainda, o único capaz de dar conta da complexidade estética e cultural que envolve cada uma das menções à canção presentes na narrativa de Antônio Torres.

No segundo capítulo, passa-se à análise das obras efetivamente. Obedecendo à proposta de seguir a ordem da trilogia de Torres, o primeiro romance analisado é *Essa Terra* (2008a). A obra retrata a juventude da personagem principal, Totonhim, e os fatos que precederam e, de certa forma, desencadearam sua experiência migratória, como o suicídio de seu irmão mais velho, Nelo. A narrativa se passa no sertão, no pequeno Junco, município do

interior da Bahia. As sonoridades que povoam e representam esse ambiente são bastante particulares, significativas para os habitantes da região. Este é o caso de Luiz Gonzaga, por exemplo, sempre presente no imaginário, na memória afetiva e cultural dos nordestinos. O capítulo retoma a ligação do Nordeste com o artista, estabelecida através do rádio, que possibilitava aos sertanejos o conhecimento da música de mercado consumida pelo Sudeste do país, provando, assim, que o exílio social que isola a região verifica-se, também, no campo da cultura. Além disso, o capítulo reflete sobre a interessante dialética sobre a qual a trilogia de Antônio Torres opera entre tradição literária e reinvenção temática e formal. Através do cotejo com o romance do alagoano Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1970), e ainda, de forma mais breve, com a produção dos romancistas da década de 1930, responsáveis pela elaboração de um imaginário de Nordeste vigente até os dias de hoje, procede-se a uma análise do quanto a narrativa de Torres é tributária, ao mesmo tempo em que reinventa e recria esse espaço numa linguagem nova, atualizando o tema da migração e inserindo o sertão na literatura brasileira contemporânea.

No terceiro capítulo, é analisada a segunda parte da trilogia de Torres, o romance *O cachorro e o lobo* (2008b). O texto trata do retorno à terra natal da personagem principal, depois de vinte anos de ausência, durante os quais viveu em São Paulo. Nesse ponto da sua trajetória, novas sonoridades aparecem, pois Totonhim já não é, somente, um jovem nordestino, é também um migrante, um habitante da maior cidade do país. Com isso, a narrativa apresenta outras canções que não as de cunho regional e folclórico, como as composições revolucionárias da Tropicália, movimento musical e artístico que opera paralelamente numa postura de vanguarda universalista estética e tradição musical regional.

Por outro lado, através da personagem do mestre carpinteiro, pai de Totonhim, velho sertanejo que obedece ao estereótipo do nordestino do interior, as canções de Luiz Gonzaga aparecem ainda com maior força, pois o artista pernambucano é o preferido do mestre, que o evoca em muitos momentos. A partir daí, é feita uma análise estética e social da importância da obra do sanfoneiro para o povo nordestino, toda ela plena de marcas identitárias. Os boleros e outros gêneros que povoavam as rádios brasileiras nas décadas de 1930 e 1940, a dita Era de Ouro do Rádio, também fazem parte da trilha sonora que ajuda a narrar o regresso de Totonhim. O reencontro com sua primeira namorada, Inesita, traz à tona essas canções românticas.

O quarto e último capítulo é aquele que dá conta da terceira parte da trilogia do escritor baiano, o romance *Pelo fundo da agulha* (2006). A narrativa mostra Totonhim, depois

de dez anos de sua última visita ao Junco, retratada pelo romance anterior, estagnado em sua cama, num momento de extrema solidão, vivendo uma terrível crise desencadeada por sua aposentadoria por tempo de serviço. O romance é memorialístico, já que toda a ação consiste nas lembranças evocadas pela personagem sobre seu passado distante e recente. Assim, as sonoridades de seu passado, já evocadas nas outras partes da trilogia, continuam presentes.

Uma grande mudança, no entanto, opera-se no caráter da personagem. O texto relata várias viagens realizadas por Totonhim, para diferentes lugares do Brasil e do mundo e, para cada uma dessas experiências, uma canção é evocada. Com isso, abre-se espaço no texto de Torres para as canções norte-americanas, bem como para a música erudita, até então ausente de sua narrativa. O repertório trazido por essa terceira parte da trilogia, então, reflete o cosmopolitismo do maduro Totonhim, não mais simplesmente um retirante nordestino, mas um cidadão do mundo. Sua identidade regional é questionada e cobrada por outras personagens durante todo o tempo, pois o aparente deslocamento de sua personalidade e a adaptação do migrante à vida da metrópole são, para os demais, sinais de que ele estaria renegando seu passado e suas origens nordestinas e humildes por vergonha. O dilema sobre a diluição de sua identidade, se ela é real ou aparente, é resolvido através das pistas que a canção deixa no texto.

Por fim, espera-se que, ao término da leitura do trabalho, possam-se reconhecer as funções desempenhadas pela canção popular nos textos que formam a trilogia de Antônio Torres e, num âmbito mais geral, perceber as possibilidades de relação e participação da música na literatura e vice-versa. As manifestações artísticas, em especial as de nosso tempo, não devem ser encaradas como objetos isolados e estanques: elas refletem e são resultado de um mundo globalizado, em constante transformação, em permanente intercâmbio. Esse trabalho é, assim, uma tentativa de orientar nosso olhar, enquanto estudiosos da literatura, para esses fatores, para que a crítica literária possa, reinventando-se humildemente, dar conta e cultivar não só o dito cânone literário, mas também a produção contemporânea, capaz de falar diretamente de e para nós, brasileiros de hoje.



# 1 A RELAÇÃO ENTRE CANÇÃO E LITERATURA

*A música é sempre suspeita.*

Thomas Mann

## 1.1 FRONTEIRAS E INTERSECÇÕES

Sabe-se que música e literatura, por certo período de tempo, foram um mesmo objeto. A poesia grega era acompanhada pelo som de um instrumento musical, a lira, fato que deu origem ao adjetivo que designa o gênero lírico. Mesmo depois de delineada a distinção entre as duas manifestações, enquanto apelos aos sentidos humanos, o que as caracteriza como objetos artísticos, de acordo com a definição do estudioso esteta Étienne Souriau (1983), e enquanto aplicações de uma determinada linguagem, passíveis de abordagem semiótica, ambas continuam se encontrando e se cruzando em diversas obras. A música, além de um código bastante peculiar, é uma manifestação cultural, bem como a literatura. Assim, como se tratam de objetos refletores da cultura, ambas têm uma interface direta com a história e a sociedade, um tempo e um espaço. Sua produção, execução, evolução e recepção estão intimamente ligadas e condicionadas por esses fatores. Como resume John Neubauer (2006, p. 8),

Before the spread of printed books, all three literary genres – poetry and prose as well as theater – were usually performed, often in conjunction with some form of music. The silent reading of print gradually replaced reciting and communal reading, and this led to a gap between poetry and prose on the one hand, and drama, which remained a performing art, on the other<sup>8</sup> (p.8).

O passado de unidade e intensa conexão entre música e literatura em seus três maiores e consagrados gêneros textuais, modificado por eventos como a invenção da imprensa, do som mecânico, da fotografia e demais possibilidades de reprodutibilidade técnica, marca uma

---

<sup>8</sup> “Antes da difusão dos livros impressos, todos os três gêneros literários – poesia e prosa assim como o teatro – eram geralmente apresentados em conjunto com alguma forma de música. A leitura silenciosa do livro impresso gradualmente substituiu a recitação e a leitura coletiva e isso levou a uma ruptura entre poesia e prosa, por um lado, e o drama, que continuou uma arte performática por outro.” (Tradução minha).

radical mudança no mundo das artes e da recepção, tão bem estudada por Walter Benjamin<sup>9</sup>, e evidencia a artificialidade das fronteiras gradativamente estabelecidas no interior desse universo nos últimos séculos. Até então, a fruição de histórias e narrativas era um momento de convívio, uma atitude comunitária. Com o gradual processo de individualização que marca a modernidade, e, com isso, a diluição da comunidade, a literatura ganha outro papel, e a leitura silenciosa se sobrepõe. O caos do mundo moderno enfraquece a figura do narrador, aquele que conta histórias e compartilha experiências com os demais. Não há mais tempo para ouvir as velhas narrativas. O surgimento da possibilidade de reprodutibilidade técnica da obra de arte muda radicalmente seu caráter e a relação que o homem passa a estabelecer com ela: a obra deixa de ser peça única, artesanal e o momento de fruição perde seu caráter sagrado, pois pode ser repetido, interrompido e retomado quantas vezes se desejar. Não só na literatura, como também na música, as modernas possibilidades de reprodução do objeto artístico transfiguraram o universo das artes, desde a produção, até a recepção e percepção. Agora,

O modo dominante de escutar (em ressonância com o da produção de som industrial para o mercado) é o da repetição (ouve-se música repetitivamente em qualquer lugar e a qualquer momento). [...] A dessacralização total do som significa que a onda não tem mais aquele poder mágico de ressoar a si mesma pela própria força, uma vez detonada. O consumidor liga e desliga a onda no momento que quiser (WISNIK, 2011, p. 55-56).

Esses dados mostram o quanto a configuração do universo das artes está condicionada às contingências sociais e de época. Todo ele é, na mesma medida, criativa e constantemente reelaborado em função de fatores exteriores, supra-estéticos. A força e relevância dos aspectos externos às obras mostram que a arte, tal como a conhecemos hoje, em sua divisão em modalidades distintas como pintura, literatura, música, escultura, arquitetura, é resultado das transformações sociais que delinearão a modernidade.

Há estudiosos, como o pianista e pesquisador Robert Jourdain (1998), que defendem a hipótese de que, no cérebro humano, as diferentes modalidades artísticas se entrelaçam em percepções sensoriais e estéticas, ou seja, há fatores apontados através de pesquisas que indicam que a divisão entre as artes, tal como a conhecemos, é artificial e não se verifica na captação e recepção cerebral humana. Uma das evidências desse entrelaçamento apontado por Jourdain seria o fenômeno da sinestesia, que é a rara capacidade apresentada por algumas pessoas de sentir odores, sabores ou enxergar cores quando da audição de determinada

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_ *Benjamin e a obra de arte : técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

música, ou seja, uma mistura homogênea dos sentidos humanos provocada pela experiência artística. Acredita-se que, num passado ao qual corresponde outro nível de evolução da raça humana e de seus sentidos, todos apresentavam essa capacidade. Com o passar do tempo, essa e outras características foram se apagando na grande maioria dos homens. Na literatura, o fenômeno foi eternizado através dos célebres poemas “Les Correspondances”, de Charles Baudelaire e “Les Voyelles”, de Arthur Rimbaud.

Num esforço contrário, de desestruturação de limites e fronteiras e rearticulação dos sistemas artísticos e suas divisões, os estudos de Literatura Comparada e, em menor escala, de Literatura Brasileira, têm, cada vez mais, se voltado para a contemplação e análise dessas obras que, de diferentes formas, promovem o diálogo interartes e remetem ao passado e estágio original do relacionamento entre as diferentes manifestações artísticas. A arte (pós)moderna<sup>10</sup>, em suas diferentes formas, evidencia também um retorno a essa mistura entre as artes, frequentemente apresentando obras em que mais de uma, por vezes várias linguagens se manifestam e constituem o mesmo objeto. Além disso, a fragmentação da forma é a característica mais constante e unificadora da arte (pós)moderna, ainda que tenha estruturado algumas obras do passado, esse sempre foi um índice de modernidade, o que mostra o quanto é arriscado e leviano se tratar da arte de nossos tempos como se fosse constituída por objetos puros e estanques. Anatol Rosenfeld (2009, p. 75) aponta a fragmentação da obra de arte e a desestruturação das formas tradicionais como o “zeitgeist”, ou seja, o “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” da era moderna. Diante do caos moderno, a obra assimila em sua forma o abalo das estruturas e instituições tradicionais, e essa é uma das poucas constantes seguras que se pode estabelecer como característica comum às diferentes manifestações artísticas da (pós)modernidade. A estrutura fixa que regia as obras de outros tempos, como palco e plateia de lados diferentes no teatro e sem nenhum contato, ou um narrador que tudo sabe e organiza em começo, meio e fim no romance, não dão mais conta da realidade caótica representada através da arte. Assim, a relação e interpenetração entre música e literatura, apesar de ser uma constante na história e vir de tempos imemoriais, desde a constituição desses objetos no Ocidente, deve e pode ainda explicar e dar conta da produção (pós) moderna, por vezes considerada fluída e até inapreensível.

---

<sup>10</sup> Optou-se pela expressão *(pós)modernidade* em algumas passagens do texto em função da discordância e imprecisão que envolvem os termos *modernidade* e, principalmente, *pós-modernidade*. Como não é objetivo do presente trabalho avaliar ou resolver a questão discutida por diversos teóricos, o termo escolhido parece dar conta da flutuação que circunda esses conceitos.

Steven Paul Scher (2006), um dos maiores estudiosos do assunto, chamou de *melopoética* a área de estudos que se dedica a tratar do diálogo entre música e literatura. Dentro desse campo, o autor destaca duas linhas principais e genéricas de abordagem desses objetos: 1) uma primeira linha de caráter formal e estrutural, que distingue na literatura o uso de procedimentos típicos da composição musical, desde os mais evidentes, como ritmo, rima e refrão, aos mais elaborados, como tema e variações ou o contraponto; 2) enquanto uma segunda linha de abordagem contempla a análise do ponto de vista cultural desse relacionamento intertextual: o que uma canção significa, o que traz consigo, o que evoca ao aparecer em uma obra literária? Quais são as implicações culturais provocadas pela menção de uma canção em um dado texto literário?

O estudo da relação entre música e literatura pode se dar, ainda, em dois sentidos: tomando como ponto de partida a obra literária ou a musical, pois ambas podem se estruturar a partir de procedimentos próprios da constituição do outro objeto, ou, conter referências que trazem para o corpo da obra o outro universo, seja ele o musical ou o literário.

É importante lembrar que, apesar de não ser essa a direção a ser discutida e tomada por este trabalho, a composição musical ou cancional frequentemente se dá através de procedimentos típicos da escrita literária ou pode, do ponto de vista cultural, conter referências que remetem à história da literatura e a obras importantes, e, com isso, evocar todo um mundo de significados e símbolos para além dos musicais. Esse relacionamento é especialmente verdadeiro e frequente na canção popular brasileira. Como exemplos, consideremos duas canções de dois dos mais importantes e reconhecidos compositores brasileiros: “Iracema Voou” (1998), de Chico Buarque de Hollanda e “Um Índio” (1977), de Caetano Veloso.

Iracema voou  
Para a América  
Leva roupa de lã  
E anda lépida  
Vê um filme de quando em vez  
Não domina o idioma inglês  
Lava chão numa casa de chá  
Tem saído ao luar  
Com um mímico  
Ambiciona estudar  
Canto lírico  
Não dá mole pra polícia  
Se puder, vai ficando por lá  
Tem saudade do Ceará  
Mas não muita

Uns dias, afoita  
Me liga a cobrar  
É Iracema da América (HOLLANDA, 1998).

Na canção de caráter narrativo de Chico, a personagem Iracema parte ilegalmente do Ceará rumo aos Estados Unidos em busca do “sonho americano”. Como frequentemente acontece com os imigrantes ilegais, trabalha em um subemprego, sente saudade de sua terra natal, ambiciona estudar e faz ligações a cobrar para aqueles que deixou no Brasil. É interessante o jogo que a composição tece entre a decadência e precariedade da situação de não pertencimento da personagem e uma certa dose de poesia cotidiana e delicadeza, representadas por imagens como o emprego em que lava o chão, mas numa casa de chá. O mesmo se pode dizer da ambição que nutre em estudar canto lírico, ou do relacionamento que mantém com um mímico, ao mesmo tempo em que escapa da polícia e da deportação, ou sua falta de condições de custear as ligações que faz para o Brasil. Em comum com a mais famosa Iracema da literatura, a do célebre romance de José de Alencar, de 1865, que traz o nome da personagem como título, a jovem da canção tem, à primeira vista, a origem cearense e o nome. No entanto, essas coincidências, obviamente não ocasionais, que caracterizam uma situação de intertextualidade, relacionam as personagens enquanto brasileiras, cujo nome é anagrama de América, o que é evidenciado pelo último verso da canção. Ademais, ambas carregam em sua trajetória o estigma de um passado colonial, que à heroína romântica lega um filho, fruto da miscigenação com o colonizador, símbolo e representante da constituição do povo brasileiro, e àquela dos tempos modernos a necessidade de imigração em busca de melhores oportunidades, que sua terra (Ceará, Brasil, América do Sul) não pode oferecer ou, simplesmente, a concretização de uma América (do Norte) por tantos latinos idealizada. Ambas têm sua trajetória marcada, na mesma medida, pelo lirismo e o sacrifício. Passando-se à canção de Caetano:

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

Tranquilo e infalível como Bruce Lee  
Virá que eu vi  
O axé do afoxé Filhos de Gandhi  
Virá  
Um índio preservado em pleno corpo físico  
Em todo sólido, todo gás e todo líquido  
Em átomos, palavras, alma, cor  
Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico  
Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico  
Do objeto-sim resplandecente descera o índio  
E as coisas que eu sei que ele dirá, fará  
Não sei dizer assim de um modo explícito  
Virá  
Impávido que nem Muhammad Ali  
Virá que eu vi  
Apaixonadamente como Peri  
Virá que eu vi  
Tranquilo e infalível como Bruce Lee  
Virá que eu vi  
O axé do afoxé Filhos de Gandhi  
Virá  
E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
Surpreenderá a todos não por ser exótico  
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto  
Quando terá sido o óbvio (VELOSO, 1977).

Na canção de Caetano, dedicada à figura do índio brasileiro, a menção à obra literária de José de Alencar, das maiores responsáveis pela eleição e estabelecimento do elemento indígena como herói romântico e o brasileiro por excelência, é quase uma obrigação, ou parece, no mínimo, inevitável. O retrato do indígena proposto pelo compositor baiano é todo construído através de relações intertextuais entre o selvagem brasileiro, aqui transformado em ser mitológico e messiânico, que volta triunfantemente de um lugar e tempo que não se sabe quais são, descrevendo um novo e eterno retorno desse índio que andava desaparecido e que agora “Virá, impávido que nem Muhammad Ali, virá que eu vi/ Apaixonadamente como Peri, virá que eu vi/ Tranquilo e infalível como Bruce Lee, virá que eu vi”. O índio é comparado, bem de acordo com o espírito tropicalista de assimilação e deglutição da cultura estrangeira, a Muhammad Ali e Bruce Lee, figuras do século XX que, ainda que tenham circulado e pertencido ao chamado *show bizz*, fascinam naquilo que encarnam de exótico, uma vez que fizeram enorme sucesso nos Estados Unidos da América sem ser norte-americanos, e na sua imagem, seja ela real ou fabricada de lutadores, guerreiros, bravos, heróis. Já Peri, personagem do romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar, além do signo de coragem e bravura, representa a integridade e pureza atribuídas pelos oitocentistas aos primeiros e genuínos habitantes do Brasil, influenciados pelo mito do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau. Por isso, na canção cabe a ele a atitude apaixonada.

Tanto em “Iracema Voou”, quanto em “Um índio”, a metáfora inspirada na literatura e história literária brasileiras carrega forte carga informativa e cultural. Ao aproximar personagens distantes no tempo e espaço, os compositores atribuem às protagonistas de suas canções grande complexidade, além de características e pistas que permitem a compreensão de seu texto e sua mensagem.

No caso da relação entre música e literatura, o intercâmbio pode se dar, ainda, diretamente na estrutura do texto cancional. Diversas obras, estilos, gêneros e estéticas, de diferentes épocas, apontam para uma vinculação essencial entre essas distintas modalidades artísticas. Para citar alguns exemplos além da poesia grega, esse é o caso de várias manifestações musicais que, por sua natureza, estruturam-se, de alguma forma, na dialética com a literatura. Na cultura nordestina, fortemente oral, ágrafa e construída à base de saberes não acadêmicos, dos relatos de experiências de homens frequentemente analfabetos ou de pouco estudo, a literatura e a música se fundem em gêneros híbridos, como o repente e os desafios. O mesmo se observa com o moderno *RAP*, sigla que significa em inglês *rhythm and poetry*, denunciando, assim, seu parentesco com uma forma literária, a poesia, e que, muitas vezes, adquire também o caráter de desafio e improvisado, gênero no qual o texto da canção tem forte apelo literário, por vezes narrativo, sobrepondo-se, inclusive, sobre a melodia que assume papel secundário por ser de pouca riqueza melódica, já que é baseada em pulsos. Os dois estilos musicais, o *RAP* e o repente nordestino, se caracterizam por usar a letra das canções como veículo para a denúncia e reflexão sobre um espaço-tempo. Não são simples e somente música para dançar ou divertir, são textos de protesto e isso reforça, nessas formas, o seu caráter músico-literário.

Há também a propriedade apontada por Souriau (1983, p. 141) de que “A música pode ser amplamente representativa”, ou seja, pode ter o dom de, em seu corpo, narrar ou representar fatos ou personagens, não só através da letra, mas também do som, como é o caso da ópera, do já mencionado *RAP*, da rapsódia, das manifestações musicais folclóricas e de uma série de canções e realizações musicais de caráter fortemente narrativo ou representativo. A mesma propriedade é mencionada por Arthur Nistrovski<sup>11</sup> ao falar sobre o estabelecimento e consolidação da música instrumental, ou seja, sem letra, durante o Romantismo, quando os artistas, inclusive os escritores, se renderam às capacidades narrativas e dramáticas dessa arte que opera exclusivamente através do extrato sonoro.

---

<sup>11</sup> NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade: Ensaios sobre Literatura e Música*. São Paulo: Ática, 1996.

Outros estudiosos discutem se a música sem letra é uma linguagem capaz de narrar, descrever, comunicar, o que a aproximaria, ainda mais, da literatura. Segundo Marshall Brown (2006, p. 76), é possível dar à música o dom de comunicar, como uma linguagem, desde que se faça a distinção entre essa comunicação e aquela que se realiza na vida cotidiana através das línguas naturais, já que é de caráter bem diverso das performances escrita e falada de uma língua, uma vez que a música não trabalha com a dupla articulação da linguagem, ou seja, não liga de forma imediata e objetiva um conteúdo sonoro a um significado, um referente no mundo. Assim, “while literature intermittently exploits the phonetic system, it [music] primarily communicates through the much more fluid lexical register<sup>12</sup>”. Brown complementa a discussão com a citação de Adam Schaff, que diz que a música tem fonemas, mas não palavras. E ainda que enquanto a linguagem é capaz de comunicar significados, a música comunica sentimentos. Fica claro, feitas as distinções e demarcadas as especificidades de cada texto, que a música, ou seja, melodia, é capaz de comunicar e evocar, senão significados imediatos, sentimentos e experiências através de sensações provocadas pelos feixes sonoros complexos pelos quais se constitui.

Ao se debruçar sobre o tema do intercâmbio entre música e literatura, e iniciar, assim, uma pesquisa bibliográfica, entrando-se em contato com os principais títulos e pesquisadores que se estabeleceram e se dedicam a esse campo, fica clara a grande predominância de trabalhos e estudos no sentido da primeira abordagem citada por Scher (2006), a *melopoética estrutural*. A explicação mais plausível para essa orientação de pesquisa e produção acadêmica e teórica parece ser a de que a relação música-literatura, num primeiro momento, evoca o estudo da poesia. Nela, elementos como a rima, o ritmo, o refrão ou estribilho, as aliterações e assonâncias provam o evidente e próximo parentesco entre as formas e, assim, o estudo dos aspectos formais das obras acaba sendo privilegiado, bem como o estudo da relação entre poesia e música. A musicalidade é, aliás, uma das propriedades mais fortes da obra poética, e a história da literatura o mostra através de exemplos como a estética simbolista ou mesmo romântica, que conjugaram intensamente música e literatura através da poesia. É verdade que as duas possibilidades de abordagem não são excludentes, e, ao contrário, ambas se iluminam reciprocamente. Com frequência, os elementos formais ou estruturantes de um texto estão carregados de implicações e informações históricas, sociais e culturais. Certas formas, como é o caso do soneto, por exemplo, a chamada “medida nova” para os

---

<sup>12</sup> “enquanto a literatura intermitentemente explora o sistema fonético, a música comunica através de um registro lexical muito mais fluíd.”. (Tradução minha)



renascentistas, carregam em sua gênese uma série de dados socioculturais que explicam o seu surgimento e constituição.

Um bom exemplo dessa supremacia dos estudos em que a relação entre música e literatura deixa de lado os textos em prosa é a já mencionada obra de referência de Étienne Souriau, *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Nela, o autor, no capítulo XXI, esboça um ambicioso quadro que chama “Esquema do sistema das belas-artes” (SOURIAU, 1983, p. 21), que pretende agrupar, ou aproximar as diferentes manifestações artísticas seguindo o critério de sua natureza, ou seja, de acordo com suas afinidades naturais que consistem, basicamente, nos sentidos humanos que cada forma de arte requer para a sua fruição e, por isso, que cada gênero desperta no receptor da obra, e no tipo de material com que cada modalidade trabalha e ao qual transforma, seja ele a imagem, as cores, os sons, as palavras, signos ou qualquer outro. Nesse quadro, em forma de círculo para revelar a vizinhança entre as artes, a literatura e a música aparecem lado a lado, comprovando, assim, o intenso intercâmbio existente entre elas, em função, segundo o autor, de serem objetos que operam através dos sons articulados, no caso da literatura, e dos sons musicais, no caso da música. Percebe-se através dessa tipologia estabelecida por Souriau que, ao considerar a literatura como a arte cujo material são os sons articulados, ignorando, assim, os aspectos socioculturais que impregnam e caracterizam o texto literário, o autor está, na verdade, falando principalmente de poesia que, essa sim, apesar de carregar os mesmos dados socioculturais, tem como matéria-prima, como acontece com a música, prioritariamente o material sonoro, ou ao menos de forma muito mais intensa e evidente do que ocorre com a prosa em geral. O tratamento da literatura genericamente como poesia, ignorando a possibilidade da relação entre prosa e música, é confirmado na quinta parte da obra, intitulada “Música e Literatura”, na qual o autor trata somente da poesia e de sua relação com a música.

A prosa, em especial o romance, texto a ser analisado no presente trabalho, é o gênero literário que tradicionalmente reflete o seu tempo e seu meio com sabida precisão e por isso, exige, principalmente, uma abordagem de caráter cultural, uma vez que esse nível de análise é, na grande maioria das obras em prosa, indispensável para a sua compreensão. Os aspectos puramente estruturais, ainda que muito importantes e elucidativos, entretanto, se fazem extremamente necessários no caso de alguns objetos em especial, cuja estrutura ou forma particular exige um estudo formal mais aprofundado, pois, nesses textos, os aspectos estruturais são especialmente relevantes para o seu entendimento. Massaud Moisés (2004, p. 400), por exemplo, ao definir o gênero romance afirma:

Todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento cabem no perímetro do romance, assim transformado numa espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo. [...] o romance permite ao escritor construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas, e ao leitor, desfrutá-lo de modo privilegiado, sem risco para a sua própria existência; o prosador conhece o mundo por meio do romance, e convida o leitor a fazer o mesmo percurso; não existe, nos quadrantes da criação literária, instrumento mais completo para se chegar a uma imagem totalizante do universo.

A definição deixa clara a característica primordial do gênero romanesco de retratar a vida e o mundo, ou seja, história, sociedade e cultura. Outras caracterizações caminham no mesmo sentido, como a do próprio Souriau (1983, p. 128) quando aponta que “Um romance é como um universo inteiro que desfilasse em cortejo”. Ambos os conceitos evidenciam a ambição universalizante da arte romanesca, de apreensão da realidade, de oferecer a possibilidade de, através dela, se conhecer o mundo. Assim, os aspectos formais restam, na maioria das vezes, relevantes enquanto puderem contribuir para a caracterização desse mundo retratado. São importantes, frequentemente, naquilo que carregam de dado estético-cultural, muito mais do que por interesse puramente estrutural. Hayden White (2006, p. 288) aponta para o que chama de “structuralist fallacy: namely the belief that when we have identified a structure in an artistic work, we have also found its meaning”<sup>13</sup>. O autor lembra que devemos estar atentos a certos vícios instaurados pela má compreensão de correntes teóricas que, a seu tempo, muito contribuíram e influenciaram os estudos literários, como é o caso do Formalismo e do Estruturalismo, mas que, se tomadas de forma intransigente, podem conduzir ao perigo de reduzir os objetos aos seus aspectos formais, legando a eles importância excessiva, procurando neles conteúdos e significados que, ao se priorizar a análise exclusiva ou demasiadamente ligada à estrutura da obra, não podem ser acessados. O que parece é que o estudo do romance pede a sua compreensão sociocultural em função da natureza e da tradição que envolve esse objeto.

Com isso, quando uma narrativa traz em seu corpo, de alguma forma, a referência musical, uma série de implicações culturais entra em jogo, uma vez que está na gênese desse tipo de texto o retrato e comentário de um espaço-tempo, ou ainda, “como a própria música, a metáfora nela inspirada nunca é inocente de conteúdos ideológicos” (OLIVEIRA, 2003, p. 40). Ao evocar de alguma forma uma obra musical ou canção, a narrativa não o faz

---

<sup>13</sup> “falácia estruturalista: a saber a crença de que quando identificamos a estrutura de um trabalho artístico, nós também desvendamos seu significado”. (Tradução minha).

impunemente, mas quer, com isso, trazer à tona uma série de informações que a canção pode prover. A canção popular pode ser um poderoso recurso para esse entendimento das coisas que é a busca do romance, do personagem e de seu leitor. Tanto a canção popular quanto a literatura são textos cuja linguagem, forma e conteúdo são fortemente impregnados por informações e dados exteriores ao universo estético e artístico. Suas capacidades representativas da realidade podem, em diversas obras, trabalhar em conjunto. Assim, “O estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, bem como das várias formas de confluência do literário com o musical, pode contribuir para a compreensão da própria história e da própria cultura” (OLIVEIRA, 2002, p. 41).

Se pensarmos na literatura e canção brasileiras, encaminhando-se, dessa forma, a discussão precisamente para o objeto de investigação proposto por esse trabalho, a correspondência entre as duas linguagens, literatura e canção, se mostra dentro de uma longa tradição. Como lembra José Ramos Tinhorão (2010), desde o século XVII, no Brasil, há escritores, hoje reconhecidos e pertencentes ao cânone, que também foram compositores de canções populares, em muitos casos extremamente populares, isto é, de gêneros típicos das classes baixas e iletradas, como é o caso do poeta baiano Gregório de Matos e seus lundus, a maioria deles composta antes mesmo de sua famosa e celebrada obra poética. Além dele, já na primeira metade do século XIX, o surgimento de um dos primeiros ritmos musicais genuinamente brasileiros, que não consistia num gênero europeu e que, inclusive, foi exportado para Portugal, a modinha, teve diversas de suas canções elaboradas em parcerias com escritores românticos de formação erudita, como é o caso de Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves de Magalhães, Paula Brito, Araújo Porto Alegre, entre outros. Além deles, a partir dos anos 1950, com a explosão da Bossa Nova, uma série de poetas se aventura pelos caminhos da canção. O caso mais evidente e celebrado é o de Vinicius de Moraes que, a partir de seu encontro com Tom Jobim para a composição da trilha sonora do filme *Black Orpheus*, de 1959, adaptação para o cinema de sua peça teatral *Orfeu da Conceição*, vai, pouco a pouco, trocando a literatura pela canção popular. É interessante o caso de Vinicius, pois sua gradual metamorfose de poeta, seguidor do cânone, a compositor e intérprete representa seu simultâneo afastamento da cultura estrangeira e erudita, que admirava e da qual era conhecedor, a ponto de ter sido bastante influenciado pelo Simbolismo e catolicismo franceses, ao passo que se aproximava da cultura e religiosidade afro-brasileiras, cuja expressão máxima em sua obra está no lendário disco elaborado em parceria com Baden Powell, “Os Afro-sambas” (1966). A canção popular, para Vinicius de Moraes, representa a

realização máxima de sua brasilidade como artista, além de torná-lo um exemplo do quanto a atividade e texto cancional brasileiros sintetizam a alta cultura e, na mesma medida, o riquíssimo arcabouço popular.

A poesia concreta e marginal dos anos 1960 e 1970 também emprestou à arte cancional alguns de seus principais nomes, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Cicero e Arnaldo Antunes. Outros, como Chico Buarque e Vitor Ramiel, se renderam à arte do romance, além do ensaio e do teatro. O movimento tropicalista, que revolucionou a música popular brasileira nos anos 1960, conta com a presença do poeta Torquato Neto em algumas de suas letras, além da assumida influência da literatura de Oswald de Andrade tanto na estética, quanto nas concepções ideológicas do grupo. É importante, ainda, o interessante fato de que alguns de nossos mais reconhecidos estudiosos e pesquisadores da canção popular são, eles também, compositores e músicos. Esse é o caso de Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski, por exemplo, que conciliam o trabalho acadêmico ou jornalístico de pesquisa e crítica com o fazer musical e artístico.

Fica claro também, através desses exemplos, que a canção no Brasil é, provavelmente, a manifestação artística que melhor realizou, ao longo de sua história, a síntese do erudito e popular, tão característica de nossa cultura desde sua origem. Na canção, a presença das três principais raças formadoras do povo brasileiro, o europeu, o negro e o índio, se unem e se interpenetram, dando origem a um material artístico bastante peculiar. Na história do gênero, bem como em sua estruturação, a dita alta cultura, representada pelas formas europeias herdadas, direta ou indiretamente de Portugal, e a cultura popular, folclórica, mais ligada à presença africana e ao elemento indígena que constituem o patrimônio cultural do país, se conjugam intensamente e, dessa forma, estabeleceram o que diversos estudiosos e músicos, brasileiros e estrangeiros, estão de comum acordo em considerar um dos maiores e mais ricos cancionários populares do mundo.

## 1.2 CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: UM TEXTO QUE FALA DE NÓS.

A síntese entre erudito e popular, realizada pela canção brasileira de forma incomparável a qualquer outra modalidade artística do país, chama a atenção e parece ser uma das causas de sua força e representatividade. A canção popular brasileira, respeitada e

reverenciada no mundo inteiro, é a prova cabal, se é que provas ainda são necessárias diante de antigos preconceitos, de que as produções da cultura popular, por vezes iletrada, ou ditas de massa, não podem ser identificadas como realizações simplórias, de pouca complexidade ou sofisticação. O entrelaçamento entre alta cultura, refinada elaboração artística e formas elementares, folclóricas e populares tece uma malha tão firme e sólida que a canção brasileira se mostrou capaz de resistir ao assédio capitalista e às pressões do mercado fonográfico, sem permanecer intocada pelo mesmo ou pela influência estrangeira, pelo desejo do público pelos *hits*, e, ainda assim, se manteve altamente inventiva e artesanal, assegurando a qualidade como uma de suas constantes. Sobre a canção popular brasileira, aponta José Miguel Wisnik (2004, p. 215):

Aparentemente, um dos seus traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da bossa nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. [...] Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também um modo de pensar.

Desde os anos 1950, com o surgimento e sucesso da Bossa Nova, inclusive no exterior, passando de gênero influenciado pelo jazz a influenciador desse estilo, intelectuais, músicos e público debatem sobre a presença, por muitos considerada indesejável, de elementos da música estrangeira e sua inserção na canção popular brasileira. A polêmica agitou os anos 1960, a chamada “Era dos Festivais”, quando o público reagia, por vezes violentamente, à presença de guitarras ou outros fatores que remetessem à música norte-americana. Na memória coletiva daquele tempo, ficaram episódios como as intolerantes vaias da plateia que impediram Sérgio Ricardo de tocar o seu “Beto Bom de Bola”, em 1967, em função de um novo arranjo proposto pelo músico que teria desagradado ao público, levando o artista à ira a ponto de, desistindo de apresentar o seu número, quebrar o violão no palco. Outro, esse em 1968, quando Caetano Veloso foi violentamente vaiado enquanto cantava o seu hino de incitação “É proibido proibir”, com um arranjo agressivo com guitarras que lembravam as de Jimi Hendrix, e cuja sonoridade era estranha à música do país produzida até então. O cantor entra numa espécie de discussão com o público, acusando-o de ter a mesma atitude que esses jovens, na maioria estudantes, combatiam e desprezavam, ou seja, de intolerância e censura. É certo que por trás dessa polêmica, e parece que essa era a questão fundamental, havia a revolta da rebelde juventude universitária de esquerda que bradava como

podia contra a ditadura militar instaurada no país. Assim, muito mais do que um debate estético acerca da produção musical de então, tratava-se de uma discussão política. O enorme envolvimento da canção popular diretamente no centro do debate político que agitava o país prova sua grande capacidade representativa, que transcende em muito os limites da audição descompromissada ou da dança, do ritual religioso ou folclórico e do divertimento.

O debate em torno da presença dos elementos da música estrangeira na canção popular percorre toda a história da música brasileira, e é central para seu entendimento, uma vez que a evolução do gênero alterna momentos de maior penetração desses elementos com outros de uma busca por uma linguagem cancional que se pudesse considerar algo próximo do genuinamente brasileiro. Os teóricos, estudiosos, comentaristas e críticos da canção há décadas se dividem numa cisão. De um lado, os que consideram a influência estrangeira um mal a ser combatido, pois representa a dominação política exercida pelos Estados Unidos através da arte, além de acarretar na padronização da música em direção às exigências de mercado globalizado. O principal defensor da pureza da canção popular brasileira é o crítico e historiador musical José Ramos Tinhorão. De outro, os que louvam a Bossa Nova e a Tropicália como os mais importantes e inventivos momentos da história da canção brasileira, justamente por renovarem a linguagem do gênero através da mistura e assimilação de elementos estrangeiros, como o *jazz* e o *rock'n'roll*, tornando-se, assim, divisores de águas que marcam a entrada da música popular brasileira na modernidade através de uma atitude de vanguarda há muito tempo aclamada. Entre os que compartilham dessa visão, estão José Miguel Wisnik, Luiz Tatit e Augusto de Campos. Para eles, e para a maioria dos historiadores, a canção popular brasileira se caracteriza, principalmente, por não perder seu caráter artesanal e inventivo diante das contingências de mercado.

A coletânea de textos organizada por Augusto de Campos, ele mesmo autor de alguns dos ensaios presentes no volume, intitulada *Balanço da bossa e outras bossas* (2012), é um precioso documento sobre essas questões. Escritos no calor dos acontecimentos, entre 1960 e 1969, contemplando e comentando de perto a “era dos festivais”, a maioria dos textos debate a questão do purismo da canção nacional *versus* a apropriação criativa de elementos da música estrangeira, negando o rótulo de imitação ou servilismo da cultura de terceiro mundo em relação àquela que representava a dominação imperialista sobre os países subdesenvolvidos. Trabalhando em favor de uma ideia de arte universal, sem proprietários de determinadas tendências, estilos ou características em geral, os textos, tomando como objeto de análise a música brasileira de então, a Bossa Nova, a essa altura já não tão nova, as canções

que surgiram com os festivais e aquelas compostas pelos ícones do movimento da Tropicália, evidenciam a enorme comoção e debate político, estético e social no qual diversos setores da sociedade se envolveram embalados pela canção popular.

Em defesa dessa nova música, Augusto de Campos procura mostrar como a qualidade da canção popular brasileira transcende a presença de elementos estranhos, incorporando-os e transformando-se em algo completamente novo, sem resultar, de forma alguma, em imitação pura e simples. Daí vem a identificação do movimento tropicalista com a literatura de Oswald de Andrade e sua atitude antropofágica de apropriação, deglutição e transformação da cultura estrangeira num novo objeto. Essa inventividade que vencia qualquer influência ou exigência de mercado e que, é importante dizer, mantinha os mais característicos elementos da linguagem musical própria do país, é apontada por vários estudiosos da canção como sendo típica da arte cancional brasileira. Augusto de Campos reflete sobre o equilíbrio que uma obra deve atingir para alcançar o grande público, que não suporta a pura e completa novidade, necessitando, sempre, de um elemento afetivo reconhecível, de traços da tradição que lhe dão o conforto para apreciar a arte sem o excessivo e desconcertante estranhamento do radicalmente novo. Por isso, as obras de vanguarda, em qualquer esfera artística, frequentemente causam, num primeiro momento, a repulsa do grande público, não são consumidas e assimiladas pela massa dos receptores comuns, não especializados.

No Brasil, diversos críticos e estudiosos salientam a importância social, cultural além de artística, evidentemente, da canção popular para o país. É o caso de Arthur Nastrovski (2007, p. 11) quando afirma que “A canção, para nós, segue sendo um dos modos decisivos de invenção e entendimento das coisas”. Ora, essa definição poderia, perfeitamente, ser aplicada à literatura, arte universalmente aceita como realizadora de tais tarefas. O que Nastrovski aponta é que, no caso do Brasil, a canção popular tem essa mesma força, assume esse mesmo papel, só comparável, segundo ele, ao caso da canção inglesa. Ou ainda, nas palavras de José Miguel Wisnik (2004, p. 177) parafraseando outro de nossos literatos do mundo da música, Mário de Andrade, a canção brasileira, mesmo aquela produzida e destinada às classes populares, nunca se prestou somente à apreciação pura e simples, nunca foi uma “música desinteressada”, sem ambições, livre de conteúdos ideológicos e documentais.

Luiz Tatit (2004, p. 11), ao analisar a produção cultural brasileira do século XX, também aponta a canção popular como a manifestação artística de maior produtividade e que

ajudou, em grande medida, a delinear nossa identidade cultural não apenas dentro como também fora do país:

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra. Toda a sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional.

O autor mostra a importância e o alcance da arte cancional do país, a despeito da pequena influência cultural e artística de nossa produção e nossa língua no cenário internacional, a ponto de essa manifestação envolver, em todo o seu processo de concepção e realização, todos os setores e classes da sociedade, uma vez que a primeiríssima canção popular brasileira foi forjada por músicos autodidatas de vertente popular, descendentes de escravos, integrantes das baixas camadas da sociedade, frequentemente analfabetos, cujo conhecimento musical não formal consistia em herança dos antepassados africanos, também eles provenientes dos setores marginalizados da sociedade. É na fusão de elementos de matriz africana, indígena, europeia, especialmente portuguesa e, mais adiante, norte-americana que a canção popular brasileira se consolida como uma das mais ricas do mundo.

Tal fenômeno não se verifica em escala nem mesmo próxima em qualquer outra tradição artística brasileira, como é possível perceber ao se considerar o caso das artes plásticas, da literatura ou mesmo da música clássica do país. A argumentação em favor da força da canção popular se torna ainda mais consistente quando se pensa na sua presença e reputação tão relevantes no exterior a partir do sucesso da Bossa Nova, na virada dos anos 1950 para os 1960, a ponto de, conforme lembra Tatit (2004), a música brasileira, para o mundo inteiro, ainda hoje significar exclusivamente a canção, tornando quase irrelevante, dentro e fora do país, a presença da música clássica produzida por compositores brasileiros.

Há outro fator que aponta para a incomparável importância e expressividade alcançadas pela canção popular em detrimento da música erudita brasileira, também chamada clássica. Enquanto objeto artístico produzido, idealizado e consolidado por músicos, em sua grande maioria amadores e provenientes das classes populares desprestigiadas, a canção se dirigia, também, ao público advindo desse mesmo extrato social. Assim, ao que parece, tudo



indica que a correspondência entre os conteúdos e a linguagem veiculados pelo texto cancional e seus ouvintes e apreciadores fosse perfeita. Só posteriormente, com a mercantilização da canção, as classes mais altas, em seus bailes de carnaval nos salões das agremiações, tomaram conhecimento dessas obras e passaram, também, a consumi-las. Tal fenômeno de alcance jamais se deu com a música clássica do país.

A razão dessa diferença entre os dois níveis musicais está, também, de acordo com Robert Jourdain (1998, p. 327), na predisposição natural que as pessoas não conhecedoras e especialistas em música, os chamados leigos, têm em se aliar com muito mais facilidade às letras das canções do que às melodias:

A escuta de melodias significa, habitualmente, uma escuta de palavras. Pergunte a alguém sobre sua canção favorita e essa pessoa terá a mesma probabilidade de recitar a letra quanto de catarolar a melodia. Embora as melodias possam ser tocadas em instrumentos com a mesma prontidão quanto são cantadas, quase toda música popular volta-se para as palavras. Para a maioria das pessoas, “música” tem a ver com poesia [...] De fato, estudos mostram que, em geral, ouvintes não treinados não conseguem lembrar melodias sem trazer à mente suas letras, mas podem, prontamente, reconhecer as letras separadas de suas melodias.

Como a primeira canção popular brasileira e os ouvintes dela são formados pela massa iletrada, ou seja, os leigos de que fala Jourdain ou, no máximo, músicos autodidatas cujo conhecimento musical era altamente intuitivo, o estabelecimento da tradição da arte cancional no país se dá de forma muito mais sólida e consistente do que seria possível acontecer com a música clássica.

Para complementar a reflexão sobre a distância e a impossível comparação entre o fenômeno da música popular e o da erudita no Brasil, basta tomarmos os escritos de Theodor Adorno sobre a produção musical de massa. Suas considerações parecem de difícil compreensão para o leitor brasileiro. Para essa leitura, é imprescindível ter em mente algumas contextualizações não tão óbvias, que devem ir além do tempo e o espaço de sua escrita. Para o crítico alemão, a oposição é bastante clara, intransigente e polarizada: música popular (standardizada, industrializada, sem detalhamento, não-séria) *versus* música séria (não-padronizada, em que cada detalhe é insubstituível, pois é essencial dentro do todo, enfim, a única séria). Em suma, para ele, “toda a produção industrial de massa necessariamente resulta em standardização” (ADORNO, 1991, p. 121). Adorno, intelectual de formação erudita, ainda que cite explicitamente apenas o (mau) exemplo do jazz no referido texto, muito provavelmente, por razões óbvias, tinha em mente também a música alemã, de pouca

expressão quando popular, e enorme riqueza e prestígio quando clássica. No entanto, para se pensar a música popular no caso brasileiro, essa oposição torna-se simplista, imprecisa, insuficiente. Nem ao se tornar produto para as massas, obediente à lógica de mercado, a canção popular do país perdeu sua força inventiva e comunicativa. As demoníacas influências da música estrangeira, entendidas pelo teórico alemão simplesmente como fórmulas padronizadas, não enfraqueceram nem calaram a voz cancional. Basta se considerar o movimento da Tropicália que, ao inserir a guitarra elétrica na música brasileira, ao invés de conter o fluxo criativo, a força expressiva e a genialidade da canção, ao contrário, nas palavras de Caetano Veloso, um dos líderes e idealizadores do movimento, em entrevista à revista *Civilização Brasileira* (número 7, maio de 1966), tal apropriação promoveu a retomada da “linha evolutiva” da música brasileira. Sobre isso, José Miguel Wisnik (2004, p. 176-177) afirma:

no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.

Adorno, evidentemente, não tinha em mente a música popular brasileira quando realizou seus escritos. No entanto, sua reflexão serve para tornar evidentes as peculiaridades da canção do país, já que, por vezes, nossa proximidade com o objeto de estudo embaça o olhar sobre ele, tornando-o menos claro. Da mesma forma, são interessantes as considerações do italiano Paolo Scarnecchia em *Musica Popolare Brasiliana*<sup>14</sup>, trazidas e discutidas por José Miguel Wisnik (2004). Nessa obra, além da já referida síntese realizada pela canção brasileira entre erudito e popular e da capacidade e uso que os artistas fazem de suas peças para compreender e comentar o país ou um estado de coisas, o autor se surpreende com o fato de que a música brasileira “concilia extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando um dissídio histórico que é aquele entre música erudita, como se diz ainda no Brasil, e música popular”. (SCARNECCHIA *apud* WISNIK, p. 219). Os extremos a que o italiano se refere, que a música brasileira consegue surpreendentemente aproximar, dizem respeito à qualidade, riqueza, sofisticação e complexidade. Tradicionalmente, tais propriedades sempre

---

<sup>14</sup> Paolo Scarnecchia, *Musica Popolare Brasiliana*. Milão: Gammalibri, 1983.

foram atribuídas à produção musical erudita, legando à canção popular a função de simples entretenimento descompromissado.

Na canção popular brasileira, manifestação forjada, desde sua origem, por músicos autodidatas e para um público não especializado, é possível verificar a grande importância da letra em cada peça, mais um fator que a aproxima, assim, do texto literário. Robert Jourdain (1998, p. 340), ao distinguir a boa da má música, aproxima aquela da literatura e liga sua qualidade às capacidades narrativas de uma peça:

Rara é a música que conta uma história, que traz uma infinidade de dispositivos em aprimorada e imprevisível interação, como os personagens de um bom romance – em suma, música que é literatura e não apenas escrita de gênero.

Nesse ponto, fica clara a possibilidade de uso do texto cancional brasileiro para, além da fruição, dança e exercícios ritualísticos, pensar, comentar e analisar aspectos socioculturais, uma vez que o poder de alcance e engajamento de suas letras não se verifica nessa intensidade em nenhum outro objeto artístico produzido na história do país.

A história brasileira pode ser seguida, compreendida e estudada através dos seus movimentos e momentos musicais. É bastante significativo o fato de que exames como os vestibulares e o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) têm priorizado, cada vez mais, as letras de canções em suas provas, em detrimento dos tradicionais clássicos da Literatura, tanto para a elaboração de questões de interpretação de texto, quanto daquelas que preveem conhecimentos de História do Brasil e história literária.

Como exemplos dessa força representativa e social da canção popular brasileira, pode-se pensar na canção dos anos 1960, que chega a ser dividida em um subgênero que recebe o nome de canção de protesto, como ocorre em outros países, e a Tropicália, ou o *BRock*, dos anos 1980, que exerceram papel de denúncia, luta e dissolução de barreiras estéticas e até mesmo políticas. Na contramão da voz que protesta, há o doce sabor dos diminutivos cantados nas letras da Bossa Nova que embalavam o clima de otimismo que pairava sobre o Brasil dos anos 1950, menos de uma década antes (!). Não se poderia deixar de apontar o precioso exemplo do samba, que se estabeleceu como música brasileira por excelência, e, figurando para o mundo como ritmo e símbolo da alegria brasileira, esconde e revela, ao mesmo tempo, um longo e doloroso passado escravocrata, e uma história de colonização e dominação que marcou nossa cultura para sempre com formas híbridas de matrizes diversas. O mesmo samba que, na década de 1930, com a gravação em disco, adquire o status não só de

gênero artístico, mas também de produto para o consumo, e, com isso, insere a música popular brasileira no circuito do mercado, para daí nunca mais sair. Ao se tornar produto para a massa e aumentar, assim, seu poder de alcance e difusão, vira alvo do Estado Novo que vê no seu sucesso um possível veículo para a propagação e consolidação de um projeto nacionalista. O mesmo fenômeno se deu com a Bossa Nova, que traduziu nas suas letras e melodias o balanço do mar do Rio de Janeiro e, através dele, as promessas de um futuro de crescimento que impregnava o Brasil de Juscelino Kubitschek.

Como se vê, é perfeitamente possível acompanhar a história do país através da trajetória da música popular brasileira. E a canção, por sua capacidade de alcance de todas as classes sociais, já que, todas elas, foram produtoras e ouvintes, a um tempo, dessa tradição, é capaz, mais do que qualquer outra das manifestações artísticas do país, de mostrar a dor e a beleza de uma cultura cuja base é a miscigenação, o patriarcalismo e, conseqüentemente, a distância e desigualdade sociais. Ao se comparar a canção com a literatura, por exemplo, esta foi por séculos produzida e consumida somente por escritores de formação erudita, e, ainda hoje, não é um produto cultural consumido pela massa em larga escala, não é íntima, nem faz parte do cotidiano dos brasileiros de modo geral, vide os baixos níveis de leitura dos brasileiros apresentados pelas pesquisas. Enquanto isso, a canção popular sempre falou do e para o povo, tornando-se, assim, muito mais próxima da realidade das massas brasileiras. Todas as idiossincrasias, ambivalências, contradições, contrastes, “a dor e a delícia” de ser brasileiro, como quer Caetano Veloso em “Dom de iludir” (1986), estão traduzidas nos conteúdos da arte cancional. Nas palavras de Arthur Nestrovski, durante um bate-papo transcrito em Wisnik (2004, p. 473),

A canção popular brasileira tem um drama todo seu. [...] A canção popular permanece um fato absolutamente insólito, também pelo grau de inserção que tem esse repertório na cultura brasileira. O drama, então, está no contraste com uma cultura iletrada, ao mesmo tempo com esse potencial oralizante incrível.

A canção brasileira, aliás, tem como uma de suas características mais peculiares e representativas a sua forte relação com a oralidade. Como aponta Luiz Tatit (2004, p. 41), “O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala.” Tal particularidade é, ao mesmo tempo, causa e consequência do já referido poder de alcance e comunicabilidade do texto cancional do país. A canção brasileira surge, para fora do âmbito doméstico, na década de 1930 do século XX, motivada pela incipiente possibilidade de gravação através do

gramofone, com o nascente mercado fonográfico. Os primeiros compositores pertenciam, na sua grande maioria, a uma parcela ágrafa da população. Assim, o texto cancional brasileiro apresenta, como uma de suas marcas mais características, a oralidade daqueles artistas amadores, que compunham por diversão nos terreiros das baianas, como a famosa e célebre casa da Tia Ciata<sup>15</sup>. Grande parte de suas letras, então, traz as cenas do cotidiano das camadas baixas do Rio de Janeiro. Nesses “fundos” das casas onde eram criadas coletivamente e em tom de brincadeira e descompromisso, num período anterior à noção de autoria promovida pelo mercado musical e a possibilidade de se ganhar dinheiro com uma obra, as canções eram criadas, cantadas e, posteriormente, esquecidas, já que aqueles músicos não tinham nem a preocupação, nem o conhecimento da escrita de partitura para o registro das melodias e entoações das letras. Por isso, muitas delas se perdiam, exatamente como acontece com a efemeridade que ronda o ato e a mensagem da fala, que nasce e morre no exato instante de sua enunciação. De acordo com Tatit (2004, p. 173), os músicos amadores dos fundos das casas das “tias” baianas, ao compor e, posteriormente, registrar os primeiros sambas,

Estavam, na verdade, consolidando um longo processo de musicalização da oralidade brasileira, iniciado na era colonial, mas desenvolvido intensamente nos grandes centros urbanos do século XIX e, em particular, no Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século seguinte.

A forte dimensão oral da canção popular brasileira é, então, uma de suas marcas constitutivas que não desapareceu com o tempo ou com os intercâmbios culturais e assimilações que geraram estilos e movimentos musicais híbridos, como a Jovem Guarda, o rock dos anos 1980 ou o moderno *RAP*. Ainda de acordo com a definição de Tatit (2004, p. 69), a canção se constitui, mais do que numa linguagem estética, num “modo de dizer” as coisas, que não está ligado a um ou outro gênero musical especificamente. Nas décadas de 1920 e 1930, a canção brasileira adquiriu uma nova dimensão que a aproxima, novamente, da fala: a possibilidade de se mandar recados através do texto cancional, transformando-o, literalmente, em um veículo de comunicação. Como exemplo, é célebre a polêmica discussão travada entre Noel Rosa e Wilson Batista através de canções como “Lenço no Pescoço” e “Rapaz Folgado”, ambas de 1933, sendo a primeira composição de Wilson Batista e a segunda de Noel.

---

<sup>15</sup> Para as origens do samba e o papel da casa da Tia Ciata em sua consolidação, ver VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora: Ed. UFRJ, 2007.

O rock brasileiro dos anos 1980, já um produto híbrido constituído a partir de um gênero estrangeiro, ainda assim, mantém a tradição da canção de forte apelo oral, apresentando frequentemente passagens faladas, ao invés de cantadas, como nos sucessos de Renato Russo e da Legião Urbana, Cazuza e a banda Blitz.

É também em função da estreita ligação entre canto e fala que se explica a longa tradição das canções narrativas que, nas letras, contemplam as situações do dia a dia, como se observa na obra de artistas como Adoniran Barbosa, Itamar Assumpção, Chico Buarque, entre outros. A forte capacidade narrativa da canção popular brasileira a aproxima, mais uma vez, do texto literário, já que ao se contar uma história, com começo, meio e fim, personagens, cenário entre outros elementos da prosa de ficção, o texto cancional transcende os limites musicais e adquire a dimensão de retrato de uma realidade, definição básica e típica do romance e das narrativas curtas.

### 1.3 ROMANCE: ESPELHO DA VIDA.

A teorização do romance parece ser um dos campos mais explorados da Teoria Literária. Sua ligação direta e inevitável com os âmbitos social, histórico e cultural provocou a tentativa de apreensão de suas características e particularidades por parte de teóricos e intelectuais fortemente inclinados para esses campos, como é o caso de Georg Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin, entre outros. Além destes, há ainda os que o pensaram também estética, linguística e estruturalmente, como Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov. As diversas tentativas de apreensão e classificação do gênero jamais se mostraram definitivas, uma vez que um dos traços inerentes ao romance é justamente sua mutabilidade e, assim, esse tipo de texto não permite concepções fechadas.

No entanto, por mais ricas e complexas que sejam as diversas reflexões as quais o presente trabalho não pretende de forma alguma esgotar, há algumas constantes nas diferentes teorias do romance. Entre elas, estão sua pluralidade, heterogeneidade, estrutura multiforme, ambiguidade e flexibilidade já que, enquanto retrato do mundo, o romance acompanha as transformações dele e do homem, seu tema por excelência. É a narrativa do indivíduo em desencanto diante do caos do mundo moderno, à deriva desde a diluição de seus vínculos com a comunidade e a natureza, com um mundo que lhe era familiar e acolhedor. O seu

surgimento, que tem como marco a passagem da epopeia à narrativa em prosa, e sua consolidação estão diretamente ligados às transformações da sociedade como um todo e, conseqüentemente, do homem. O herói do romance, tão diverso daquele valente aventureiro trazido pelas epopeias, é um indivíduo perdido, dilacerado.

A narrativa do romance, forma literária tradutora e refletora da modernidade, é como uma tentativa de autocompreensão, reorganização, estruturação e inserção desse sujeito em desalinho. É ainda uma tentativa de explicar para o leitor, imerso nessa mesma realidade, um estado de coisas, ou ao menos de refletir sobre elas. De acordo com Cimara Valim de Melo (2013, p. 25),

O romance é um gênero móbil que nasce da indagação do homem sobre si, o mundo e a arte. Sua natureza mutante torna qualquer tentativa de análise um desafio, pois, a todo momento, o romance relativiza verdades e sua própria existência. [...] Pensar sobre o romance é procurar nas sombras da história social alguns caminhos sobre os modos de representação da vida através da narrativa e as relações estabelecidas ao longo dos séculos entre ficção e realidade.

Já mencionamos o forte caráter universalizante da arte romanesca a fim de justificar a escolha por nortear a análise em que consiste o trabalho no sentido dos seus aspectos sociais, históricos e culturais, ou seja, contemplando e considerando elementos extra-literários. As propriedades e atribuições do romance exigem que sua análise se dê no sentido de compreendê-lo social e historicamente, uma vez que esse gênero carrega em si essa missão de entendimento do todo. O gênero, desde o seu surgimento, já é marcado pelo signo da mudança, já que seu nascimento é fruto de uma exigência da metamorfose social, religiosa e histórica pela qual o mundo passava. Com a transformação da epopeia em prosa e a substituição de um herói quase mítico, cheio de certezas sobre o seu universo e a vida, guiado pelos deuses e pelo destino, distante dos homens comuns, por um sujeito dilacerado, confuso, cheio de dúvidas e incertezas, abandonado à própria sorte, que tenta entender a vida através da narrativa, ou que a utiliza para pensar sobre ela, e que compartilha das mesmas dúvidas e sentimentos de qualquer indivíduo, o gênero se orienta no sentido de representar um mundo caótico. Ao acompanhar a etimologia da palavra que designa o romance, nas diferentes línguas, é possível perceber o caráter mundano, prosaico e, conseqüentemente, sociológico desse texto:

Em suas origens, a palavra 'romance' representa a expressão máxima da vida cotidiana, de representação do vulgar no lugar do sublime. Seja identificado como

*roman* (francês), *novel* (inglês) ou *novela* (espanhol), sua natureza reflete fatos ordinários da vida diária e, por isso, podemos dizer que o herói do romance nada tem de heroico – é um destronado, um indivíduo que vive o processo da vida imerso em sua individualidade, sem conseguir refazer o elo rompido com a natureza e com a comunidade (MELLO, 2013, p. 29).

A missão prosaica do romance, de refletir a vida cotidiana de seres comuns, com suas angústias, falhas e incertezas, subvertendo de forma radical a figura do herói clássico, se reflete na própria história do gênero. Ele nasce como uma forma vulgar, bem como seu nome evidencia, e, por muito tempo, é marcado pelo ranço de ser considerado expressão de uma literatura menor, um gênero não elevado e sofisticado, consumido por estudantes e mulheres que visavam unicamente à diversão fácil, livre de complexidade. Através de um processo gradual que se consolida com o auge do romance, no século XIX, ocorre o seu enobrecimento, quando passa a ser reconhecido como uma forma textual que permite o conhecimento do mundo e da humanidade por meio de suas páginas, capaz de ensinar algo ao leitor.

A narrativa em prosa não foi prevista por Aristóteles em sua *Poética*. Assim, durante muito tempo o texto foi visto com o olhar de desconfiança dos críticos, intelectuais e tratadistas que o consideravam um texto menor, ou ainda, lhe negavam o status de realização literária. Desde os primeiros tratados ou prefácios que os próprios romancistas escreviam para justificar sua atividade prosaica ficcional, a validade moral e artística dessas narrativas era questionada, uma vez que elas sempre foram associadas à vida mundana, ao vulgar, ao homem comum em detrimento do sublime trazido pelas formas poéticas clássicas. Mesmo com o enorme crescimento e popularidade alcançada pelo gênero na Europa a partir do século XVII, o texto permanece rechaçado pelos intelectuais, que não viam nele a possibilidade de instruir ou elevar o leitor a uma condição humana superior.

O consumo de romances no século XVII e XVIII era enorme, como o entusiasmo que eles despertavam; mas só um ou outro crítico os considerava algo mais que um divertimento fácil, pois não tinham a nobreza conferida pela tradição teórica nem a chancela das normas poéticas definidas. Não os havendo conhecido, Aristóteles não tinha previsto regras para eles... Em consequência, os tratadistas os deixavam de lado. Foi a crítica militante do século XIX que reconheceu a categoria do romance e o tratou devidamente (CANDIDO, 2011, p. 87).

A tarefa de instruir, educar, levar a moral aos homens, estabelecida e divulgada pelo discurso religioso, sempre foi cobrada à literatura em geral. Com o romance, não foi diferente, e, parece que em função da sua não inclusão dentro do rol das formas clássicas, o gênero



sofreu de uma desconfiança e questionamentos ainda maiores. Antônio Candido, no ensaio “Timidez do Romance”, faz uma breve digressão através dos primórdios da teoria do romance, e percebe de forma recorrente nos escritos de alguns ficcionistas e críticos a forte cobrança existente sobre o gênero. Do texto era requerido que, de alguma forma, fosse capaz de edificar o leitor. Nesse sentido, ele pergunta por que realizar essa instrução e elevação moral através do romance, se há disponíveis as obras consideradas sérias, de teologia, filosofia e política que se propõem desde sempre a tal tarefa. A resposta parece estar no divertimento, no componente ficcional, artístico e estético que está presente na narrativa em prosa e não naqueles outros textos.

As tentativas de solução deste impasse ficam bem claras na imagem da “pílula dourada”, ou do “remédio adoçado”, a saber: assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos. Tal raciocínio se tornou um lugar comum na teoria do romance, e talvez tenha como origem o famoso preceito de Horácio – que é preciso instruir e divertir ao mesmo tempo (CANDIDO, 2011, p. 102).

O puro propósito de ser um passatempo, uma distração não poderia conferir ao romance o status de gênero literário nem de obra de arte. Os tratadistas que tinham um posicionamento mais moderno, ou no mínimo menos conservador, pleitearam para a narrativa em prosa o caráter elevado de literatura, uma vez que por ser como um espelho que reflete a sociedade, o homem, seus vícios e seus costumes, através de suas imagens é possível aprender, distinguir as condutas corretas das inaceitáveis, enxergar-se nos dilemas, desejos e ações das personagens. Justamente por se voltar para a realidade prosaica, deixando de lado o sublime sobre o qual versavam as formas clássicas mais prestigiadas, o romance é capaz de instruir através dos bons e maus exemplos, próximos e perfeitamente compreensíveis para o leitor, o homem comum. O divertimento que reveste a narrativa em prosa, conferido pelo elemento ficcional, artístico e estético do texto, não passa de um disfarce, de uma máscara que cobre a feia realidade para torná-la um pouco mais agradável, e é nesse ponto que a imagem do “remédio adoçado” aparece, tornando a atividade do romancista análoga à do médico que “doura a pílula” para torná-la suportável e até mesmo apreciável para seu paciente.

Em *A teoria do romance* (2009) uma das obras de referência sobre a teoria da forma romanesca, o jovem Georg Lukács inicia sua reflexão estabelecendo as diferenças entre o mundo em que se desenrola a epopeia, gênero antepassado direto do romance, e o mundo

moderno, que cria e do qual esse texto se ocupa. O primeiro era coeso, linear, lógico, pois ainda que certas contingências e obstáculos se inserissem no caminho do herói, a certeza de ser guiado pelos deuses e o império do destino sobre todas as coisas lhe garantiam certa segurança. Já a realidade que provoca o surgimento da prosa, é marcada pelo caos, pela insegurança, pela falta de garantias, de vínculos com a comunidade, com Deus e a natureza, pela falta de totalidade e de sentido. Dessa forma, o gênero e a forma romanesca surgem com a tarefa de tentar organizar em seu corpo o mundo externo à obra, de elaborar uma totalidade que esboce, de alguma forma, a busca pelo sentido que representa a vida do homem moderno. Assim,

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

No entanto, o romance, enquanto obra de arte, forma e gênero, não é capaz de resolver a realidade que o circunda. O texto nasce da necessidade de espelhar a trajetória do homem moderno, do herói do romance, cuja existência se estabelece essencialmente na busca: pelo sentido, pela totalidade, pela comunidade, pelos vínculos. Proveniente de um mundo cada vez mais heterogêneo, multifacetado e, portanto, perigoso, o herói romanesco não pode ser total, íntegro, seguro: seu caráter se constitui em suas dúvidas e incertezas, na sua falta de clareza sobre a essencialidade da vida, na sua falta de coesão. Assim, o romance se estabelece como a narrativa da “vida do indivíduo problemático” (LUKÁCS, 2009, p. 79).

De acordo com Lukács, seu alheamento diante do mundo e da vida é resultado, também, da distância entre ideal e realidade, entre dever-ser e ser de fato, entre interioridade e ação. Mundo exterior e indivíduo permanecem divorciados até o momento em que, paradoxalmente, se unem em sua falta de unidade, em sua impossibilidade de conciliar expectativa e resultado, aspiração e realidade objetiva. O mundo moderno não possibilita ao homem sua realização, a superação de suas expectativas e o alcance de seus ideais. Nesse sentido, Willi Bolle (2000, p. 84), ao analisar os estudos de Walter Benjamin sobre a modernidade através da poética de Charles Baudelaire, afirma que o teórico alemão “chega ao diagnóstico de que a Modernidade é essencialmente hostil ao desenvolvimento pleno do ser humano”.

Assim, o romance tem como herói o indivíduo comum, frustrado e fragmentado, cuja grande aventura a ser retratada pela narrativa é justamente a busca por si, pelo autoconhecimento, por alguma unidade, em suma, a dura aventura de viver. Com isso, há um gigantesco deslocamento na imagem do herói retratada pelo objeto artístico. Lukács aponta *Dom Quixote*, obra de Miguel de Cervantes, como inauguradora da literatura e do romance modernos. Ao retratar a solidão do indivíduo, seu abandono e sua loucura, a diluição de estruturas e instituições e, principalmente o deslocamento que o ideal de heroísmo sofre na modernidade, transformando a figura central do texto em um louco, cujo delírio consiste justamente em ser um cavaleiro andante, um típico herói, traduz através da ironia o espírito de uma época em que não há mais espaço e não mais são possíveis as atitudes heroicas.

E Cervantes, cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se instáveis. [...] É a primeira batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior (LUKÁCS, 2009, p. 107).

Lukács também chama a atenção para a importância da forma propriamente dita na consolidação do romance, para o quanto ela é significativa e determinante para a elaboração do texto e mesmo de seu conteúdo, de sua matéria prima, a vida, e seu objetivo, o esboço de alguma totalidade para o mundo. A forma romanesca tem como uma de suas características mais fortes e peculiares a heterogeneidade textual, ou seja, é um gênero multiforme. Em seu corpo, lírica, prosa, drama, épica, reportagem, descrição entre outros textos estão presentes e são seus constituintes. Enquanto forma literária que procura abarcar a heterogeneidade do mundo, o romance não poderia realizar sua missão de outra maneira senão incorporando a estrutura fragmentária e as multifaces da realidade. Isso mostra que, na prosa romanesca, a forma exerce um papel muito mais determinante do que o de simples esqueleto ou fórmula estruturante. Ela está diretamente relacionada aos conteúdos da prosa. Ela faz a ponte, a intermediação entre mundo exterior e arte, entre realidade, sociedade, história e estética. Sem ela, não há literatura. Só a forma é capaz de equilibrar realidade objetiva, extraliterária e a arte e, com isso, permitir que o texto dê algum significado ao mundo e à existência. O mesmo se dá em sentido inverso, sem o elemento subjetivo, artesanal e composicional da obra de arte, a forma de nada serve, permanece uma estrutura vazia.

Em *Questões de Literatura e de Estética* (2010), obra formada por textos escritos num largo período de tempo, da década de 1920 aos anos de 1970, Mikhail Bakhtin, situado no

centro dos debates sobre a análise literária, através de uma metodologia dialética, pergunta e resposta, consagra a primeira parte de sua obra à explicitação dos inconvenientes da análise orientada pelo que ele chama de “estética material”. Por estética material, o autor entende o estudo tradicionalmente formalista da obra de arte. Ainda que faça algumas concessões a autores e obras que considera de grande contribuição aos estudos literários e que são orientadas pelo Formalismo Russo, e, em alguma medida, seja ele mesmo influenciado e tributário dessa corrente teórica, o que se verifica pelo uso abundante de conceitos como o de série, Bakhtin critica fortemente o apego à forma e ao material do objeto estético. O autor ressalta o equívoco de tal corrente ao destacar tais elementos do conteúdo social e artístico.

Não se deve, no entanto, pensar que Bakhtin critica a grande atenção dada à forma literária pelos formalistas. O próprio autor dedica parte de sua obra ao componente formal dos textos. O que ele aponta como equivocado é o tratamento da forma enquanto “coisa”, ou estrutura pura e simples. Bakhtin desvincula a forma de sua função puramente estrutural. Para ele, ela é dotada de subjetividade, tanto quanto o conteúdo, é sensível ao tema, à estética e a todos os componentes extratextuais que fazem parte da constituição da obra. A forma é essencial à obra estética, uma vez que é ela quem organiza o conteúdo, através de algum material (sons, palavras, tinta, mármore, etc.) e, assim, lhe confere o status de realização artística e crítica. A transformação de um conteúdo qualquer, isolado do mundo pelo homem, enquanto sujeito-criador, em uma obra estética, só é possível através dela. Há então uma via de mão dupla, já que a forma refrata os conteúdos isolados do mundo pelo artista e também se constitui, adquire valor estético e conteúdo através da atividade e do sentimento criativos do homem. Com isso, a análise precisa é aquela que consegue apreender o objeto estético no seu todo, ou seja, “compreender a forma como forma do conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma” (BAKHTIN, 2010, p. 69). O equívoco das abordagens formalistas está, assim, na separação entre forma e conteúdo e na excessiva valorização do material (sons, palavras, estruturas sintáticas) através do qual se realiza e se concretiza a obra.

Antes de mais nada, é preciso notar que, na obra de arte, o conteúdo se apresenta totalmente formalizado, inteiramente encarnado, caso contrário ele seria um mau prosaísmo, um elemento não dissolvido no todo artístico. Não pode ser destacado da obra de arte um elemento real qualquer como sendo um conteúdo puro, como, aliás, *realiter*, não há forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma (BAKHTIN, 2010, p. 37).

As definições de forma e seu papel no objeto artístico em geral e no gênero romanesco de Lukács e Bakhtin caminham em uma mesma direção. Ambos dedicam grande fôlego à explicitação da importância da forma e preocupam-se em salientar sua função muito além da estruturação das obras. A forma, enquanto ponte entre realidade e criação estética, mediação entre vida e arte, que, unindo esses elementos possibilita a realização da obra, não deve ser tratada como esqueleto, base ou refratário que molda os conteúdos do mundo. É também na forma que estão presentes e se realizam artisticamente os conteúdos humanos, estéticos, sociais, culturais, históricos, políticos, filosóficos que constituem e caracterizam o romance.

Bakhtin se detém ainda nas origens do texto e seu estabelecimento como gênero literário. Para ele, a recusa em reconhecer o romance como gênero literário e, portanto, objeto artístico, se explica, em grande medida, pela dificuldade de aceitação e compreensão da realidade plurilinguística da linguagem na qual esse texto se estabelece. Segundo ele, os formalistas não estudaram a fundo a linguagem em sua constituição social e ideológica. Através do que o autor aponta como a concepção de “língua única”, reforçada na Europa pela matriz indo-europeia dos diferentes idiomas e assumindo a frente no combate contra os dialetos e vernáculos, o equívoco do entendimento da língua como única, padronizada e só assim legítima, impediu a compreensão do componente sociológico da linguagem. O romance é, assim, totalmente estranho e alheio à ideia de linguagem única, pois ele se constitui precisamente na diversidade, na pluralidade e no caos linguístico e social.

As ciências da linguagem, filosofia, linguística e estilística, de acordo com Bakhtin, até então, sempre buscaram centralizar e unificar a linguagem. Com isso, o reconhecimento e a real compreensão do romance, todo ele constituído através de relações dialógicas, foram adiados por algum tempo. Enquanto a linguagem da poesia reflete e dá voz aos altos extratos sociais e, conseqüentemente linguísticos, do eu lírico, do indivíduo solitário, a prosa repercute a fala da diversidade social, do cotidiano, da vida acontecendo, da heterogeneidade do mundo e, assim, do plurilinguismo dialogizado.

O discurso romanesco se dá através da dialogicidade, ou seja, do diálogo entre diferentes discursos, entre diferentes vozes e línguas. Essa dialética pode se estabelecer de duas formas: internamente, quando diversos discursos se encontram, se cruzam e se somam no interior de um objeto, formando, assim, sua imagem; ou quando o diálogo ocorre na interação entre locutor e ouvinte (ou prosador e leitor), quando aquele prepara, adapta, molda seu discurso para que ele penetre no círculo de percepção de seu interlocutor. Assim, acontece

efetivamente a compreensão, uma vez que essa interação provoca a resposta. Com isso, não só o conteúdo, mas também a estruturação da prosa romanesca é marcada pelo âmbito social: a constituição linguística da forma se estabelece naquilo que as linguagens têm de social, naquilo que informam sobre um homem, um grupo, uma nação. O problema elementar do discurso romanesco é, assim, a bivocalidade, a dialogicidade interna inerente à(s) linguagem(ns) humana(s), ou seja, a multiplicidade social representada e exercida através da linguagem.

O discurso poético, por outro lado, trabalha com algo próximo da língua neutra, pois ele é surdo para o discurso de outrem, não o concebe além de seus próprios limites. É o gênero da solidão, da reflexão solitária sobre as questões do mundo, da vida e do homem. De acordo com Bakhtin, o problema essencial do discurso poético não está centrado naquilo que a língua tem de social, mas sim na polissemia do símbolo poético, que compõe sua forma e conteúdo textuais.

A prosa romanesca e sua linguagem se constituem sobre e através de três fenômenos que se correspondem e se interpenetram: a pluridiscursividade, a dialogicidade e o plurilinguismo. O primeiro diz respeito à presença e ao cruzamento de diferentes discursos no interior do texto; o segundo sobre o tipo de relação que se institui entre esses diversos discursos, o diálogo que se estabelece entre eles; o terceiro, sobre o qual Bakhtin se atém com maior detalhe, evidencia as múltiplas línguas e linguagens que escrevem o texto.

O plurilinguismo não é um fenômeno, manobra ou recurso literário. É uma característica da linguagem humana em ação, viva, é um fenômeno social. Em função de sua característica plurilinguística, o romance é capaz, como nenhum outro gênero literário, de dar conta da “diversidade essencial da linguagem real” (BAKHTIN, 2010, p. 129). A realidade da linguagem se apresenta através da presença do “discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN, 2010, p. 127), ou seja, ao dar voz a um personagem, na sua fala, o autor dá voz a um grupo, traz para dentro do seu texto uma nova língua, um novo jargão, tudo isso disfarçando sua própria voz, oculta pelo discurso do outro. Distanciando-se do mito da linguagem única, a voz do discurso das personagens, em toda sua heterogeneidade social e conseqüentemente linguística é refratada pela intenção (artística, estética e social) do autor. Assim, a palavra do romance é uma palavra bivocal, sempre internamente dialogizada.

O plurilinguismo do romance, a bivocalidade de sua palavra (a refração de um discurso pela intenção do artista), segundo o teórico russo, pode se dar de três maneiras. A primeira delas se realiza no que o autor chama de romance humorístico, cita em especial o

exemplo do romance inglês, que, através da paródia, ironiza uma língua, linguagem ou jargão que representam um âmbito da sociedade, seja ele uma profissão, uma nacionalidade, uma geração, um gênero, etc. Dessa forma, por trás do discurso humorístico se esconde a intenção de satirizar um determinado grupo através de seus hábitos linguísticos. A segunda forma de evidenciar a realidade plurilinguística no romance é, talvez, a mais clara e perceptível, pois acontece através do discurso das personagens. Há uma aparente autonomia na fala e visão de mundo das personagens, no entanto, elas são moldadas, delineadas de acordo com as intenções representativas do autor. Finalmente, a terceira forma de plurilinguismo no romance é a presença de diferentes gêneros literários intercalados no corpo do texto.

Entre as características constituintes e essenciais do gênero romanesco, já se mencionou sua heterogeneidade formal, sua realização multiforme, sua elasticidade estrutural, que permite a inserção de diferentes gêneros textuais em sua trama e estrutura. Essa particularidade se dá tanto no âmbito da forma, quanto no do conteúdo, uma vez que esses dois níveis textuais, como faces diferentes de uma mesma moeda, não estão apartados, e refletem em consonância as multiformes do mundo e heróis caóticos representados pela prosa romanesca. Não é raro encontrar romances que trazem em seu corpo o componente poético, a reportagem, a confissão, a entrevista, a (auto)biografia, a carta, ou, ainda, como este trabalho pretende mostrar, a canção popular.

Bakhtin mostra que a presença de gêneros intercalados no romance é mais um recurso para a realização do plurilinguismo no texto, pois o escritor usa essas diversas formas literárias para enriquecer sua própria linguagem e, assim, sua capacidade representativa e narrativa. Abarcando, tanto quanto for possível, a totalidade e diversidade linguísticas da língua viva, o romance será capaz de espelhar a vida com maior nitidez e amplitude. O autor afirma que “Todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo” (BAKHTIN, 2010, p. 125). A inserção de diferentes gêneros literários na composição da prosa romanesca é uma de suas propriedades estruturais e semânticas que permitem e possibilitam a representação da realidade, uma vez que o mundo não é em si coeso, uniforme, homogêneo e, assim, o objeto estético que pretende apreendê-lo e refletir sobre ele também não poderá sê-lo.

Portanto, a significativa presença da canção popular brasileira nos romances que compõem a trilogia de Antônio Torres introduz em seu texto uma nova linguagem. Esse gênero intercalado no romance enriquece o panorama humano e espaço-temporal que a

narrativa procura representar. A canção popular brasileira é um gênero textual, uma realização artística que se estabeleceu desde sua gênese como refletora da realidade de um povo, com alta significação e simbolismo sociais. Ao ser trazida e incorporada a uma forma literária que se estabeleceu como canônica, como a prosa romanesca, o artista ilustra o objeto de sua narrativa, um homem que representa um grupo, um lugar, um tempo, um estado de coisas, com essa nova linguagem, também ela altamente representativa. Nos próximos capítulos, os romances que formam a trilogia do escritor baiano serão analisados sempre através do mapeamento da presença e significação do texto cancional no corpo da narrativa.



## 2 O CANTO SECO DE *ESSA TERRA*

*Por ser de lá  
Do sertão, lá do cerrado  
Lá do interior do mato  
Da caatinga do roçado  
Eu quase não saio  
Eu quase não tenho amigos  
Eu quase que não consigo  
Ficar na cidade sem viver contrariado.*  
Gilberto Gil e Dominginhos

### 2.1 TRADIÇÃO E REINVENÇÃO DO SERTÃO

*Essa Terra* (2008a) é o primeiro dos romances que compõem a trilogia de Antônio Torres. Nessa narrativa, o autor apresenta a juventude da personagem principal e narrador, Totonhim, cuja trajetória o leitor acompanhará ao longo dos três volumes. Além dele, são apresentados também os componentes da família do jovem, próximos e distantes, uma vez que a cidade onde vivem é tão pequena que quase todos os seus habitantes são, de alguma forma, parentes, membros da família Cruz, descendentes do fundador e desbravador do lugar. Além destes, vizinhos, amigos, compadres e comadres, é também apresentado ao leitor o Junco, pequeno município do sertão da Bahia, atualmente chamado de Sátiro Dias, que fica a aproximadamente 205 quilômetros da capital do estado, Salvador.

O Junco é um dos personagens centrais da narrativa de Torres, especialmente em *Essa Terra*. Ele age direta e decisivamente no destino, personalidade e ações das personagens. O sertão aqui aparece inserido e, ao mesmo tempo, reinventado, reescrevendo essa ambiência de forte tradição literária no país. Nele estão presentes várias das entidades que desenham e elaboram a imagética e o discurso construídos na e pela literatura em torno desse lugar-personagem para o resto do país, como a seca e seu flagelo, a miséria, a fuga para o Sul, a loucura (e sua dose de razão), o misticismo e as credices populares, o messianismo, Lampião, os mitos apocalípticos, a política baseada em favores e relações de paternalismo, a “macheza” e valentia dos homens sertanejos, a ação do sol e a figura de Antônio Conselheiro, no romance lembrada por Caetano Jabá, um de seus seguidores que sobreviveu para contar suas lendas no Junco.

A narrativa dá conta da juventude de Totonhim, e é possível estabelecer a data do momento retratado pelo texto, o ano de 1972<sup>16</sup>. O jovem vive sozinho no Junco desde que seus pais venderam o que tinham para se mudar para Feira de Santana, cidade próxima, porém muito maior, onde seus irmãos mais novos teriam a oportunidade de cursar o ginásio. No pequeno município onde viviam isso não seria possível, uma vez que a localidade não dispunha de instituição que oferecesse esse grau de instrução. O momento retratado pelo romance é a chegada de seu irmão mais velho, Nelo, que estava há vinte anos vivendo em São Paulo. Ele chega sem avisar nada a ninguém, surpreendendo a todos, principalmente a Totonhim, que, nesse momento tem vinte anos de idade e, por isso, nem mesmo foi capaz de reconhecê-lo ao encontrá-lo. A cidade se agita com a chegada de Nelo: ele veio cheio de novidades, falando e se vestindo de maneira diferente, trazendo com ele hábitos do “Sul Maravilha”, como era chamado pelos habitantes do Junco qualquer lugar ao sul, do estado, do país, do mundo. A expectativa que todos criam sobre Nelo é enorme, todos querem “ver a cor do dinheiro de São Paulo” (TORRES, 2008a, p. 25). Essas mudanças que seus conterrâneos percebem em seus modos são, para eles, indícios de sucesso, de riqueza, de cidade. Todos querem ver de perto e demonstrar sua admiração pelo homem que conheceu as terras ricas de São Paulo-Paraná, que lá venceu e voltou para contar suas histórias para os que ficaram na roça. Todos querem saber o que ele trouxe dentro da misteriosa mala que carrega.

Nelo, no entanto, não pode corresponder às expectativas de seus amigos e parentes. Como acontece com certa frequência com os migrantes nordestinos que partem para o Sudeste, ele não venceu, tampouco acumulou riquezas. Ao contrário, foi vítima de violência e preconceito, tornou-se alcoólatra, foi abandonado pela mulher e os filhos, viu sua família ser desfeita. Em carta à mãe, quando fica sabendo que o pai cogitou partir ele também para a metrópole, para dissuadi-lo, Nelo avisa que “São Paulo não é o que se pensa aí” (TORRES, 2008a, p. 58). Ele sabe o que diz, pois está vivendo na pele a realidade da cidade grande, muito diversa daquela idealização construída e alimentada pelos moradores do Junco. O peso do fracasso somado ao das enormes expectativas que toda a pequena localidade depositava nele, e a precariedade de sua condição física, psicológica e financeira, fizeram com que o rapaz, para a surpresa e decepção de todos, cometesse suicídio.

Totonhim, mais uma vez, é o irmão que fica. Fica para recolher os restos deixados, outra vez, pelo irmão mais velho. Fica para ser o primeiro a encontrar o cadáver de Nelo

---

<sup>16</sup> O narrador revela que o pai de Totonhim nasceu no ano de 1912. Mais adiante, é dito que o mestre está com sessenta anos de idade.

pendurado numa corda. Fica para prestar esclarecimentos ao sargento. Fica para preparar o enterro. Fica para responder pelas dívidas feitas pelo irmão na botica. Fica para levar a mãe, que enlouquece com a notícia da morte do filho, até Alagoinhas para ser internada em um hospital. Fica para dar conta do pai e dos irmãos menores, agora sem mãe e sem recursos.

Nesse contexto, o jovem decide, de forma um tanto surpreendente, partir ele também para São Paulo, para tentar a vida. Ele sabe que suas perspectivas, permanecendo na terra natal, são muito limitadas, quase nulas. Sabe também que a família será um fardo bastante pesado que ele terá de carregar sozinho. O romance se encerra no momento em que Totonhim dá a notícia de sua partida para o pai.

- Você é igual aos outros. Não gosta daqui – falou zangado, como se tivesse voltado a ser o pai de outros tempos. – Ninguém gosta daqui. Ninguém tem amor a essa terra.

Ele tinha, eu sabia, todos sabiam.

Passado o sermão, papai amansou a voz. Parecia mais conformado do que aborrecido:

- Você faz bem – disse. – Siga o exemplo –

Abaixou as vistas, sem completar o que ia dizer (TORRES, 2008a, p. 138).

A fala do pai mostra o choque de gerações entre os pais e filhos, avós e netos, que se evidencia na relação que estes têm com o seu chão. Os velhos sertanejos têm amor não só à terra, como ao seu povo, seus costumes, suas tradições e ao seu código de honra. O mestre carpinteiro, pai de Totonhim, é um bom exemplo desse tipo, bastante trabalhado pela literatura de temática nordestina. Ele reluta em se mudar para que os filhos frequentem o ginásio, pois para ele, o importante a saber para se viver no sertão é o domínio no trato com a terra. Ele mesmo não havia estudado e, ainda assim, havia cumprido tudo o que se espera de um homem do sertão: trabalhou, plantou, colheu, conquistou um pedaço de terra, casou e encheu a esposa de filhos, para ter muitos braços para a lida, criou-os todos sem deixar faltar o de comer. “Sua escrita era outra e essa ele tinha orgulho de fazer bem: riscos amarronzados sobre a terra arada [...] A melhor caneta do mundo é o cabo de uma enxada” (TORRES, 2008a, p. 58).

Já a geração mais jovem, aquela a qual pertencem os doze filhos e filhas do mestre, é facilmente seduzida pela vida na cidade e todos os seus signos. Todos alimentam o desejo de, um dia, partir para o Sul. Todas as cinco filhas do mestre fugiram com homens na esperança de, assim, ir embora para a cidade. No momento da partida, uma delas pede às irmãs que deem um recado ao pai: “Digam a papai que roça é uma porra” (TORRES, 2008a, p. 133).

Nelo, por exemplo, outro dos que tornou esse sonho realidade, estabeleceu a partida como meta desde muito jovem. O momento em que vê chegar os homens do banco, que vêm oferecer empréstimos aos agricultores, arranjo que será a ruína financeira de seu pai, marca o início de sua ilusão a respeito da metrópole.

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se despreparar do cós das calças do papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres (TORRES, 2008a, p. 19).

A vasta tradição na produção literária brasileira que tem o Nordeste como cenário e o seu povo como personagem sempre operou no sentido de cristalizar uma visibilidade do sertão similar àquela que o pai de Totonhim representa. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em *A invenção do nordeste e outras artes* (2011), faz uma análise bastante completa, considerando uma rica amostra de obras (pintura, música, teatro, cinema, sociologia e, principalmente, literatura) que evidenciam a elaboração de uma imagética do Nordeste consolidada através das artes e artistas de diversas épocas. O autor observa que por longo período de tempo, a região foi delineada como o espaço da saudade, do lirismo, da inocência do popular e do rural, do primitivismo e da genuína brasilidade, em contrapartida às ideias de progresso e globalização burguesas das quais eram porta-vozes os grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. Por outro lado, esse processo de romantização desse espaço, essa negação pelo progresso e pelo desenvolvimento também cristalizaram a visão do Nordeste como o lugar do atraso, da miséria e da ignorância, fortalecendo e reatualizando permanentemente antigos preconceitos.

As ideias, as imagens, os enunciados associados ao Nordeste, que o inventaram, são um componente decisivo dessa “falta de capacidade modernizadora”. Existe uma verdadeira falta de legitimidade social do valor da inovação, das novidades, uma falta de aspiração à mudança, um acentuado apego ao tradicional, ao antigo, fazendo com que a modernização atue no Nordeste no sentido de mudar o menos possível as relações sociais, de poder e de cultura (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 348).

O pai de Totonhim é um representante dessa velha geração de nordestinos, resistentes a mudanças de qualquer tipo, aos signos do progresso, à instrução formal e às novidades em geral. O mestre, de início, foi contrário à partida de Nelo para São Paulo, assim como desconfiou dos bancários que ofereciam empréstimos aos que aceitassem trocar sua lavoura pelo plantio do sisal. No entanto, com a insistência de parentes e vizinhos no caso da partida

do filho, e do padre na questão do empréstimo, ele acabou cedendo. Em ambas as situações, se arrependeu. O filho não obteve sucesso na metrópole e acabou cometendo o suicídio, e o plantio de sisal foi um fracasso e, com a aquisição de dívidas, o mestre teve de vender suas terras, seu bem mais precioso.

O posicionamento dos filhos do mestre em relação à terra, às tradições e às mudanças é bastante diverso. Eles representam uma geração que, a partir da década de 1930, fenômeno que se acentua intensamente nas décadas seguintes, de 1940, 1950 e 1960, com a inserção do Brasil na II Guerra Mundial e o surgimento de diversas fábricas e indústrias de origem estrangeira na região Sudeste, passou a ver a partida para os grandes centros urbanos do país como a melhor alternativa disponível. Assim, “Nos 20 anos que separam 1950 de 1970, a capital paulista triplicou seu tamanho enquanto, no mesmo período, a população de origem nordestina cresceu 10 vezes” (FONTES, 2008, p. 46). O gigantesco processo de urbanização pelo qual passava São Paulo, com a concentração da maioria da atividade fabril e industrial do país, e, com isso, a ampliação do setor de prestação de serviços, exigia rapidamente um grande volume de mão de obra. Dessa forma, os migrantes nordestinos, a maioria deles sem qualificação e experiência fora do trabalho rural, ainda assim passou a ser absorvida pelo mercado, dada a urgência da grande demanda.

A seca, a fome, a falta de perspectivas futuras e outros problemas sociais e estruturais impeliam levas de retirantes aos grandes centros, motivados por certa facilidade em conseguir emprego em função da expansão da cidade. Estes, ainda que ocupassem as periferias e vagas em subempregos, por vezes degradantes, se mantinham de alguma forma nas metrópoles, instalando-se em suas margens.

Paulo Fontes, em *Um Nordeste em São Paulo* (2008), analisa o bairro periférico de São Miguel Paulista, onde Nelo se instalou e constituiu família na metrópole, que se consolidou como lugar de estabelecimento e moradia dos migrantes nordestinos na capital paulista. Em função da proximidade de algumas fábricas de maior emprego de mão de obra nordestina, como a Nitroquímica<sup>17</sup>, do baixo preço dos aluguéis e terrenos para aquisição da casa própria, e da existência de pensões e restaurantes baratos, além do encontro com parentes e conterrâneos já residentes na metrópole, o bairro era procurado por milhares de migrantes que vinham em busca de trabalho e melhores condições de vida.

---

<sup>17</sup> A grafia correta do nome da grande fábrica de São Miguel Paulista é “Nitro Química”, conforme mostra Fontes (2008). Antônio Torres, no entanto, utiliza a forma “Nitroquímica” para se referir à empresa.

Emprego, salários mais elevados, direitos trabalhistas, maior infra-estrutura hospitalar e educacional compunham um cenário deveras atrativo. Paulatinamente, ganhava fôlego a ideia de que a vida em São Paulo seria mais fácil, ainda mais se comparada com as difíceis circunstâncias que os trabalhadores rurais nordestinos enfrentavam no período (FONTES, 2008, p. 48).

No entanto, a trajetória de Nelo e o gradual desvendamento de suas reais condições de vida, depois da tão sonhada experiência em São Paulo, exemplificam o quanto a vida na cidade é idealizada pelos jovens nordestinos. A fala dos que ficam mostra o quanto a maioria está enganada quanto às oportunidades que os centros urbanos oferecem à mão de obra barata que constitui a massa de migrantes. A pretensa facilidade da vida no Sudeste é desconstruída através do destino de Nelo. Por vezes, a partida coloca o migrante em uma situação tão ou mais crítica que aquela na qual se encontra em seu lugar de origem:

a esperança dos retirantes da seca, dos pobres da região, de sua terra de promessa, aparece sempre num indefinido lugar ao Sul. Seja o Sul de Pernambuco com suas usinas, seja o Sul da Bahia com o seu cacau, ou o do Rio de Janeiro e de São Paulo com o café e a indústria. Este Sul, além de ser uma miragem de melhoria de vida, de fim da miséria, de “encontro com a civilização”, é também visto como o local da transformação do camponês alienado em operário, classe portadora do futuro. O Sul é o caminho da libertação do nordestino, mesmo que possa significar, inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa de trabalho (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 224).

Não é acertado afirmar, no entanto, que os jovens do Junco não tivessem amor à sua terra e às suas raízes. Na verdade, o que se verifica é um sentimento dual, de amor e ódio pela terra que os pariu, abrigou, embalou seus sonhos de cidade grande e que agora os expulsa com sua falta de perspectivas. A divisão do romance de Torres deixa clara essa relação confusa e tumultuada de Totonhim, o narrador, com o seu sertão. A obra se divide em quatro partes: “Essa terra me chama”, “Essa terra me enxota”, “Essa terra me enlouquece” e “Essa terra me ama”. Os títulos remetem a uma complexa dialética de repulsa e atração entre a personagem e a terra. O narrador assim define o seu lugar:

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder os seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr do sol mais longo do mundo. O cheiro do alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena (TORRES, 2008a, p. 16).

A definição evidencia o quanto o Junco evoca sentimentos e sensações díspares no jovem narrador. Parece que sua terra, ao invés de vilã, é antes vítima, já que todos os nomes que recebe começam com o radical sofr-, morfema lexical comum a todas as flexões e conjugações do verbo sofrer: Sofrê (sofrer), Sofraco (sou fraco), e Sofrido. O lugar é evocado a partir de imagens que compõem o seu cenário rural, parado no tempo, como o pássaro, a galinha, o boi de canga, o alecrim e, ao afirmar que esse lugar-personagem aprendeu a cantar o Hino Nacional, parece querer lembrar que, ainda que de maneira precária e marginal, essa é uma parte do Brasil, isolada, esquecida. A açucena, que se pode tomar como um símbolo de lirismo e beleza, é só uma palavra, nunca foi vista, não tem, para o narrador, existência real. A figura do boi, sempre na canga, inverno ou verão, remete à sina de se viver no sertão, lugar parado no tempo, que, principalmente aos jovens, não oferece perspectivas. Em outras passagens, o narrador, ao falar da vida no Junco, se refere a essa sua característica de imutabilidade, ou, ainda, reflete sobre a existência no sertão, que além de dura, é cíclica, pois a impossibilidade de mudanças com a qual todos convivem e da qual estão conscientes impede o estabelecimento de perspectivas de melhora, de um futuro de crescimento econômico. O domínio da terra, tão importante para o sertanejo, e destino daqueles que permanecem no Junco, é caracterizado como um trabalho vão e ingrato, pois o homem nunca vence: seja na seca, seja nas chuvas, o clima lhe é hostil e seu trabalho sem fim.

Nascemos numa terra selvagem, onde tudo já estava condenado desde o princípio. Sol selvagem. Chuva selvagem. O sol queima o nosso juízo e a chuva arranca as cercas, deixando apenas o arame farpado, para que os homens tenham de novo todo o trabalho de fazer outra cerca, no mesmo arame farpado. E mal acabam de fazer a cerca têm de arrancar o mata-pasto, desde a raiz. A erva daninha que nasceu com a chuva, que eles tanto pediram a Deus (TORRES, 2008a, p. 102).

O conflito entre velhos e novos nordestinos se estabelece nas diferenças que existem entre as formas que ambos têm de se relacionar com o lugar e compreendê-lo. A mesma imutabilidade e apego às tradições que são o orgulho de sertanejos típicos, como o mestre carpinteiro, são motivos que empurram a juventude nordestina para as grandes cidades, pois eles veem nessa resistência à mudança o atraso e a falta de oportunidades.

É nesse ponto que a narrativa do sertão de Torres é tributária da tradição literária e, ao mesmo tempo, a reelabora, dando continuidade à ficcionalidade nordestina, inserindo-a na modernidade. Além da abordagem de temas que se verão, principalmente nas outras partes da trilogia, como a migração interna, a chegada da violência de caráter urbano no sertão, diversa

daquela dos cangaceiros, jagunços e coronéis, a sedução capitalista que acomete também aos matutos que passam a ser vítimas do fetiche da mercadoria, com o florescimento de televisores e antenas à cabo na paisagem da caatinga e a releitura do nordestino na figura de Nelo, Totonhim e suas irmãs trazem o romance do sertão para um novo tempo, no qual novos temas e personagens são exigidos para se delinear e narrar a nova era desse espaço. Assim, Antônio Torres opera o tempo todo na dialética entre tradição e modernidade, que se desdobra em sertão e metrópole, Norte e Sul, permanecer e partir, continuar e romper.

Essa ficcionalidade do Nordeste, que foi crucial na elaboração da imagética-discursiva desse lugar-personagem, é, em grande medida, estabelecida pelo chamado romance de 1930. “Na verdade, essa literatura, longe de representar apenas este objeto, participa de sua invenção, de sua instituição” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 123). Escritores como José Lins do Rêgo, Rachel de Queiróz, Jorge Amado e Graciliano Ramos foram essenciais na difusão e continuação das imagens de Nordeste e nordestinos que até hoje permanecem para o resto do país como imaginário dessa região e de seu povo. Além disso, eles estabeleceram a temática da região como uma das mais profícuas no moderno romance brasileiro, construindo, assim, uma tradição literária tão consistente, que não se verifica, em igual dimensão e força em obras de temática regional de outras partes do país.

Nesse caminho intermediário entre tradição e modernidade, continuidade e renovação, naquilo que tem de portadora de um discurso literário pré-estabelecido, *Essa Terra* se filia principalmente à ficção de Graciliano Ramos, especialmente a *Vidas Secas*. As figuras de Fabiano e do mestre carpinteiro representam o nordestino tradicional, fortemente ligado à sua terra, onde homem e sertão convivem em uma simbiose, na qual secura, aridez, hostilidade e dureza são características comuns tanto ao sertanejo quanto ao seu chão.

Somos gente bruta. Desconhecemos o afeto. Aquilo que nos oferecem em pequeno, depois recusam. Acho que é a falta de costume. Vestes calças compridas? Então és um homem. E se és um homem, todos os teus gestos têm que ser brutais. Brutalidade. Força. Caráter. Coisas dos homens, como a Santíssima Trindade (TORRES, 2008a, p. 125).

A dureza da terra, refletida no homem, também é um sintoma da sua falta de intimidade e domínio sobre a linguagem. Na narrativa de Torres, um dos aspectos que mais seduzem os habitantes do Junco naquelas pessoas que são ou que vêm das cidades é a sua fala, sua capacidade e maneira de dizer as coisas. Sobre o relato de um conterrâneo que vivia em São Paulo e estava visitando o sertão, o narrador diz que “Falava sabido, no seu modo



aventuroso, dando a entender que por trás de cada palavra estava a inquestionável experiência de um homem viajado” (TORRES, 2008a, p. 74-75). Da mesma forma, Nelo se impressionou fortemente com a fala dos homens do banco que vieram ao Junco oferecer empréstimos. A profunda admiração e sedução exercida pela linguagem daqueles que dominam essa faculdade humana vem, em grande parte, da consciência da falta de habilidade e mesmo do hábito de se expressar livremente com a qual os sertanejos, muitos deles com pouca instrução formal, se acostumaram a viver e a se relacionar com os demais.

A linguagem exerce importante papel, também, na decisão de partir para o Sudeste. Fontes (2008), através de entrevistas realizadas com diversos nordestinos migrantes, ressalta o papel fundamental do agenciamento oral feito por aqueles que retornavam à terra natal ou que enviavam notícias sobre São Paulo e suas facilidades através de cartas, cartões-postais e telefonemas. Uma verdadeira rede de informações sobre a cidade era tecida, seduzindo os jovens nordestinos que passavam, cada vez mais, a sonhar com a partida para a metrópole. Além da fala dos migrantes, aqueles que ficaram no Nordeste observavam nos regressos da cidade características novas com relação às roupas, gestos e comportamento, que representavam signos de urbanização e sucesso, da mesma forma que se deu com Nelo e seus conterrâneos. Assim, o contato com aqueles que haviam partido, através de seus modos e de sua fala, reforçava os planos daqueles que desejavam migrar, elaborando um “imaginário cultural do local de destino” (FONTES, 2008, p. 55).

Passar, com as roupas, os novos hábitos e comportamentos, uma imagem de sucesso e ascensão era um objetivo, na maior parte das vezes, bem-sucedido, dos migrantes em visita às suas comunidades de origem. “Aquilo influenciava os outros rapazes” reforça Artur [um dos migrantes entrevistados pelo autor] e tornava as visitas um momento particularmente propício para o fornecimento de informações (FONTES, 2008, p. 107).

Fabiano, de *Vidas Secas*, também sente forte admiração por aqueles que falam bem, pois tem consciência de que sua linguagem é pouco desenvolvida, que tem grandes dificuldades no seu manejo. Daí vem, também, a profunda estima que nutre por Seu Tomás da bolandeira, que era um homem de muita leitura, bem informado, que sabia se comunicar através da fala. Assim, na dificuldade de se expressar através da linguagem, circundado por um espaço de clima e natureza hostis, duro e seco, Fabiano acaba sendo impelido ao silêncio. E, quando tenta falar, sua comunicação mais parece a dos animais, com os quais tão bem se entende e se relaciona, através de sons estranhos ao vocabulário humano.

E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural [...] Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (RAMOS, 1970, p. 55).

A inutilidade que Fabiano reconhece na habilidade com a linguagem é comprovada pelo destino de Seu Tomás da bolandeira: homem instruído, que lia e falava muito bem, e que teve o mesmo destino de todos, fugir da seca até ser vencido por ela. Vivendo no sertão, de nada serviram as suas habilidades e seu conhecimento. Por isso, Fabiano se incomoda com o hábito “perguntador” dos filhos, com sua curiosidade de crianças que estão descobrindo o mundo. “Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha” (RAMOS, 1970, p. 57). Ele sabe qual é o destino de seus filhos e sabe também, que para a vida que lhes estava reservada, conhecimentos como falar, ler, escrever ou saber de coisas alheias à vida prática de vaqueiro não faziam sentido, não os salvariam da desgraça da seca. Ainda aqui, a vida cíclica que o sertão e seu clima impõem a seus filhos, a impossibilidade de mudanças, de um destino diverso do seu e da mulher, decide aquilo que é preciso aprender na vida.

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de Seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas (RAMOS, 1970, p. 60).

Fabiano e o mestre carpinteiro, que permanece sem nome até a segunda parte da trilogia, assim como os meninos em *Vidas Secas*, têm, ainda, outras características que os aproximam, como seu apego desajeitado, sem saber demonstrar afeto pelos filhos e ao cachorro, que lhes é fiel nos momentos de adversidade. Sabe-se que *Vidas Secas*, apesar de não conter explicitamente nenhum índice temporal, foi publicado em 1938. Não há, além desse, nenhum outro indício preciso de tempo, o próprio Fabiano não sabe o ano em que nasceu nem quantos anos tem. Em *Essa Terra*, a data de nascimento do pai de Totonhim é 1912, ano emblemático, pois é a data do nascimento de Luiz Gonzaga, artista preferido do mestre carpinteiro que, em muitos momentos, como se verá, usa as suas canções para traduzir seus sentimentos. Dessa forma, ainda que não seja possível elaborar com certeza os dados sobre o nascimento de Fabiano, parece que ambos pertencem a gerações de sertanejos

bastante próximas e isso explicaria, também, o fato de sua visão de mundo e sua relação com a terra serem similares.

Além disso, nos dois romances em questão, o reconhecimento da importância da educação, da instrução formal e do conhecimento, e o desejo de que os filhos estudem partem das mulheres. Sinhá Vitória e a mãe de Totonhim, que permanece ela também sem nome durante toda a trilogia, entram em conflito com os maridos em favor dos estudos de seus filhos, almejando para eles um futuro ou destino muito diverso daquele que lhes está predestinado pelo sertão: a vida de vaqueiro, o trabalho com a terra, o medo da seca, a necessidade de partir para outros lugares. As duas mulheres buscaram, de alguma forma e com as poucas condições de que dispunham, elas também aprender. A mãe de Totonhim aprendeu a ler e escrever escondida do pai e chegou a ser punida por isso, pois foi pega escrevendo um bilhete para um namorado. Sinhá Vitória era capaz de fazer contas com grãos e verificar que o marido estava sendo roubado pelo patrão no pagamento, afinal “era atilada e percebia as coisas de longe” (RAMOS, 1970, p. 160). As duas mulheres enfrentam a posição dos maridos, entram em desacordo com eles para que os filhos não realizem os planos traçados pelos pais. Por isso, a mãe de *Essa Terra* vende o que tem e trabalha dobrado em suas costuras para partir e se manter com os filhos em Feira de Santana, mesmo numa situação de grande desconforto e precariedade, para que eles pudessem estudar. Tudo contra a vontade do mestre carpinteiro. Sinhá Vitória, ao conversar com Fabiano sobre o futuro dos filhos, corrigia vivamente os seus planos. Queria “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias” (RAMOS, 1970, p. 172).

Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem.

- Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinhá Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que ideia! Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes (RAMOS, 1970, p. 167-168).

Outra das relações que se pode estabelecer entre os romances de Ramos e Torres é a forma como ambos os textos incorporam em sua estrutura narrativa a natureza cíclica da vida e do clima no sertão. *Vidas Secas* tem início com a família em retirada, fugindo da seca, procurando um lugar que lhes desse condições mínimas de sobreviver e onde pudessem se

estabelecer até que as chuvas viessem aplacar a miséria. Ao fim da narrativa, a família de retirantes está novamente em marcha, expulsos outra vez pela seca, já sonhando com a vida numa cidade, pois se convencem de que se ficarem no sertão, suas vidas serão eternamente marcadas pela fome, pela fuga e pela iminência da morte. *Essa Terra* se inicia com o retorno de Nelo ao Junco, depois de viver por vinte anos em São Paulo. Passados vários sucessos, entre eles o trágico suicídio do irmão mais velho, arrasado pelo fracasso, Totonhim encerra sua narração no momento em que comunica ao pai que partirá ele também para a metrópole. Com isso, ele está reproduzindo a trajetória de Nelo, e na segunda parte da narrativa se verá que o medo de que ele repita também o fim trágico que teve o irmão é uma constante entre os seus conterrâneos.

Ademais, o sertão, em ambas as obras, aparece como o lugar do silêncio. A difícil relação e domínio da linguagem, além da dureza de seu caráter e dificuldade de expressar sentimentos, muitas vezes, obriga esses homens a se calar. Outro fator contribuinte para o silêncio é o de que diante da seca, da fome, da necessidade de fuga, da impossibilidade de evitar esse destino, não há o que dizer. No romance de Torres, aquele que ousa dizer aquilo que todos estão pensando é louco, o doido Alcino, por isso não merece crédito. O estabelecimento do sertão como espaço do silêncio se reflete diretamente na relação que a obra do autor baiano tem com a canção popular. Entre todos os três romances que compõem a trilogia de Antônio Torres, *Essa Terra* é aquele que apresenta menos citações musicais, é onde a canção está mais ausente, pois num lugar tão pequeno, onde ocorre um suicídio, de onde todos querem partir, e que amaldiçoa com a seca os seus filhos fieis que decidem ficar, há pouco espaço para cantar ou ouvir canções, elas aparecem somente nas recordações de um passado distante, mais feliz que o presente representado pelo texto.

## 2.2 SERTÃO DE MUIÉ SÉRIA E DE HOMI TRABAIADÔ

A primeira das citações musicais que aparecem no romance é um verso da canção “A volta da asa branca” (1950), famosa composição de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, e do médico obstetra Zédantas, um de seus principais parceiros. No romance, a canção aparece cantada por um homem que entra alegremente na venda de Pedro Infante para beber: “Sertão de muié séria e de homi trabaiadô ô” (TORRES, 2008a, p. 27).

A canção de Gonzaga e Zédantas, além de fazer uma referência a mais célebre obra do compositor e artista pernambucano, esta em parceria com Humberto Teixeira, “Asa Branca”, relata a volta do pássaro asa branca para o sertão. Esse retorno significa sinal certo de chuva. Se chove, os homens trabalhadores também voltam à sua terra para cuidar da lavoura.

A seca fez eu desertar da minha terra  
Mas felizmente Deus agora se alembrou  
De mandar chuva  
Pr'esse sertão sofredor  
Sertão das muié séria  
Dos homes trabaiaador (GONZAGA; ZÉDANTAS, 1950).

A partir de então, a letra começa a desenhar imagens de abundância, beleza, e de fartura para os nordestinos, como os rios e cachoeiras cheios, a água correndo e fazendo barulho, a vegetação verde e saudável. Todas são imagens idílicas para o povo e imaginário do sertão. “Ai, ai o povo alegre/ Mais alegre a natureza”. Ao final, a canção traz uma das personagens mais conhecidas e recorrentes da obra de Luiz Gonzaga: Rosinha, a mulher que permanece no sertão esperando pelo seu homem que partiu fugindo da seca. Essa figura sempre vem associada a imagens de saudade, esperança no fim da seca e promessas de retorno.

Sentindo a chuva  
Eu me arrescordo de Rosinha  
A linda flor  
Do meu sertão pernambucano  
E se a safra  
Não atrapaiá meus pranos  
Que que há, o seu vigário  
Vou casar no fim do ano (GONZAGA; ZÉDANTAS, 1950).

O trecho mostra que, como acontece com a família do romance de Graciliano Ramos, a seca e a chuva são os reveses que decidem o destino dos homens e mulheres do sertão, pois são esses elementos climáticos que possibilitam má ou boa safra, ou seja, que determinam como serão os meses seguintes, em que condições as pessoas viverão até o próximo inverno, a estação das chuvas no Nordeste. Na canção de Gonzaga, a união com Rosinha só será possível se as chuvas forem suficientes para garantir uma boa colheita, caso contrário, o casal poderá não ter o seu sustento assegurado. Além disso, o deslocamento do sertão tradicional e de seus personagens na obra de Antônio Torres, aqui também, se torna evidente. Ao contrário de Rosinha, a mãe de Totonhim não ficou ao lado do marido no Junco, suportando fielmente as

adversidades e a falta de recursos. Ela desobedeceu ao marido em busca de instrução para os filhos. Por isso, foi alvo de comentários maldosos e suspeitas, como se sua rebeldia fosse um sinal de desonestidade no casamento. A mulher do mestre carpinteiro preferiu tais acusações, como a de não ser “muié séria”, como diz a letra da canção, para que os filhos pudessem estudar.

A frase citada em *Essa Terra* reforça uma imagem de povo nordestino que vem sendo construída, trabalhada e difundida desde *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra que inseriu o Nordeste na pauta do dia da literatura brasileira, que fez a região existir aos olhos das demais, de que o sertanejo é trabalhador, incansável, um forte que persiste na luta pela terra e pela sobrevivência, contra as poderosas adversidades climáticas, políticas e sociais que lhe são impostas. A canção, composta por nordestinos e também destinada a eles, mostra um sertanejo que não se nega a trabalhar, mas que depende da chuva para realizar sua missão com a terra. Ao seu lado, a mulher séria, que, como a Rosinha de Gonzaga, espera o seu homem voltar, trazido pela chuva, e permanece casta, já que sua seriedade, na verdade, se trata de fidelidade. Além disso, essa personagem é o retrato do “corte de gênero” (FONTES, 2008, p. 59) que sempre existiu no fenômeno da migração interna, uma vez que dificilmente as mulheres partiam rumo aos grandes centros urbanos. O mais comum é que ficassem no Nordeste à espera do retorno de seus noivos, pais, namorados, irmãos e maridos ou do chamado para que se juntassem a eles na metrópole, em caso de sucesso no estabelecimento do migrante no Sudeste.

É interessante também o trabalho de composição de Luiz Gonzaga no sentido de manter e valorizar a oralidade em suas canções. O artista sempre fez questão de, em sua produção com os seus diferentes parceiros, perpetuar e até ressaltar todos os elementos pitorescos do Nordeste, e com a fala das personagens que aparecem em suas canções não foi diferente. Ele insere no espaço artístico palavras impregnadas de oralidade e identidade, que até então existiam para ser ditas e cantadas, jamais escritas. Ainda que haja certo exagero na “cor local” da linguagem e temática nordestinas nas canções do Rei do Baião, com isso, paradoxalmente, o músico também provê sua produção de realidade. Em contrapartida, os escritores do romance de 1930, em sua maioria, não souberam expressar a fala e linguagem do seu povo, das personagens em seus textos, dando a elas uma voz artificial, inverossímil, expressada através da Língua Portuguesa padrão, obedecendo às regras gramaticais, desprovida de sotaque, pois não puderam conceber a escrita regional, considerada incorreta, na literatura séria, canônica. Assim, denunciam sua posição de intelectuais, nordestinos sim,

mas que sempre terão o olhar distante sobre seu objeto, pois sua fala é mediada pela casa grande, pela instrução formal, pela bagagem literária e sociológica e por uma compreensão política, social, naturalista e geográfica do lugar que os distingue do sertanejo comum, matéria de seus romances.

Na descrição da traumática partida do mestre carpinteiro para Feira de Santana, convencido pela mulher a abandonar e vender sua casa na roça, e acossado pelas dívidas com o banco, é também com uma canção de Luiz Gonzaga que Antônio Torres ilustra a narrativa. A composição “Feira de Gado” (1954), também de Luiz Gonzaga e Zédantas, é trazida durante a descrição do momento da partida do pai de Totonhim, através de um recurso bastante explorado pelo escritor baiano em sua obra: é como se a canção fosse, na literatura, o equivalente à trilha sonora no cinema. A letra citada no texto é cantada por uma personagem, nesse caso o mestre e, assim, inserida no corpo do romance em momento bastante oportuno, funcionando como um recurso narrativo que auxilia, contribui e completa as propriedades expressivas da linguagem literária romanesca. A canção fala de um sertanejo que dá adeus à sua amada, pois vai partir para Feira de Santana e vender o seu gado.

Mundo Novo adeus  
adeus minha amada.  
Eu vou pra Feira de Santana  
Eu vou vender minha boiada (TORRES, 2008a, p. 83).

A relação entre a situação vivida pela personagem que evoca o texto cancional, e aquela trazida pela música é evidente, uma vez que nos dois casos a partida para a cidade de Feira de Santana, segunda maior cidade da Bahia e sexta maior cidade interiorana do país, está ligada à desistência do sertão e à tentativa da vida em outro ambiente. Dessa forma, a necessidade da venda dos poucos bens, sejam eles a humilde casa ou a boiada, representa o desligamento da vida rural, pois além da necessidade do dinheiro para a partida, para o recomeço em outra cidade e para pagar as dívidas, nesse destino para onde se dirigem não há espaço para casas de roça ou para o gado.

“Feira de Gado” é uma canção bastante representativa, além disso, em função dos diversos recursos sonoros que explora, que extrapolam a estrutura de melodia e letra. Essa é uma canção de forte apelo oral, característica bastante peculiar da canção popular brasileira, como visto no capítulo anterior, mas também da cultura nordestina em geral, fortemente atrelada aos gêneros orais, mesmo na literatura. É bastante comum na produção musical da

região a fala em lugar do canto, como se observa inclusive na obra de artistas nordestinos contemporâneos, como é o caso de Zé Ramalho, Belchior, Alceu Valença e Lenine. Ademais, nessa e em outras de suas composições, Luiz Gonzaga lança mão de recursos sonoros que remetem ao universo rural da região, como latidos de cães, mugidos de vaca, estalar de chicotes e o tão característico ruído emitido pelos vaqueiros do sertão para tocar e comandar o gado, o aboio. A exploração desses sons não musicais cria uma ambientação que remete o ouvinte ao universo e à vida no sertão.

Luiz Gonzaga foi o artista que através de suas canções melhor realizou a missão a que também se destinava, na literatura, o romance de 1930: elaborar e apresentar ao Brasil o Nordeste e, assim, estimular a reflexão sobre os dramas da região. Foi com o baião, ritmo escolhido pelo cantor e seus principais parceiros, Humberto Teixeira e Zédantas, para estabelecer a música nordestina, primeiro no Sudeste e a partir daí no país inteiro, que Luiz Gonzaga inseriu sua terra no circuito e mercado culturais brasileiros. A partir da década de 1940, os ritmos nordestinos, em especial o baião, embora os cocos e emboladas também tenham atingido grande popularidade através da produção do paraibano Jackson do Pandeiro, tornam-se ritmos nacionais, de ampla execução e divulgação. Neles, evidentemente, as temáticas tradicionais do sertão continuam presentes, reforçando e reafirmando o discurso e imagética do Nordeste trabalhados há mais de um século pela literatura.

Segundo contava Humberto Teixeira, a ideia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que, ao contrário de outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira...), que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e, portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião: e isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, e só da cabeça dele (DREYFUS, 2012, p.112).

Nesse fenômeno, que foi a tomada de assalto a partir do Sudeste e depois de todo o Brasil pela música e cultura nordestinas, o rádio teve papel determinante para a difusão de uma sonoridade, linguagem, dança, atitude e temática muito particulares, fundamentalmente regionais para que atingissem uma dimensão universal, uma aceitação tão grande por parte de um público altamente urbanizado, afinal, naquele momento, o Nordeste estava na moda. O rádio foi o meio de divulgação que possibilitou o conhecimento de conteúdos bastante exóticos para o habitante dos grandes centros. Além disso, em paralelo ao que se deu começo no século XX com a inovação representada pela gravação em disco, o rádio provocou um



forte aquecimento do mercado musical no Brasil, fazendo com que artistas como Luiz Gonzaga e seus parceiros, mesmo provenientes de uma região fora do eixo ou centro cultural, comercial e político do país, passassem a procurar (e alcançassem) o sucesso mercadológico, buscando fórmulas que contemplassem o gosto do público, que possibilitassem a aderência das massas através de ritmos, estruturas e sonoridades compreensíveis e cativantes.

O rádio tem papel crucial na relação entre o sertão, o espaço urbano e a canção popular brasileira como um todo, pois é através desse veículo de comunicação que a música nordestina é conhecida pelo resto do país, onde ela conquista um enorme sucesso e é também por ele que a canção produzida e veiculada no Sul é conhecida no Nordeste. O fenômeno que se dá é interessante, pois é o rádio que mostra ao ouvinte do sertão aquilo que está sendo consumido pelo Sudeste, apresentando para ele, que se encontra apartado da produção cultural de massa do país, aquilo que é sucesso no resto do território nacional, funcionando como uma ponte que o liga culturalmente ao Brasil e ao mundo. No entanto, nesse momento, o rádio apresenta ao público do Nordeste, em larga escala, as novidades produzidas por artistas da própria região, que falam sobre temas que lhes são familiares e que executam sons que escutaram desde a infância nas festas, cerimônias e feiras, revestidos de uma roupagem por vezes simplificadora, para possibilitar a apreciação e diminuir o estranhamento do grande público do Sudeste:

A lembrança obsessiva da música divulgada a partir do Rio de Janeiro – primeiro pelo disco e, logo, pelo rádio – transparece em Antônio Torres não apenas na frequência com que se refere a velhas canções ouvidas nos tempos de menino interiorano da Bahia, mas em citações ocultas na própria escrita de seus romances (TINHORÃO, 2002, p. 107).

Assim, esse veículo de comunicação, e mesmo o aparelho que emite suas ondas, é bastante importante para o nordestino, pois estabelece essa ponte entre sua região e a vida cultural e política do país. Prova disso é a recorrência na música nordestina das imagens que associam o rádio ao veículo que comunica as “notícias das terras civilizadas”, ou seja, do centro e Sul do Brasil. Por exemplo, é o que se vê em canções como “Riacho do Navio” (1955), de Luiz Gonzaga e Zédantas, que fala de um curso fluvial que atravessa o sertão de Pernambuco, lugar ermo e tranquilo, onde se permanece “Sem rádio e nem notícia/ Das terra civilizada” (GONZAGA; ZÉDANTAS, 1955). A mesma relação aparece na canção do músico cearense Belchior “Notícia de terra civilizada” (1993), que narra a história de um rapaz nordestino que teve o desejo de partir para a cidade grande despertado em função das

novidades que lhe eram trazidas através do rádio. As notícias e a produção cultural veiculada pelo aparelho seduziram o interiorano. No entanto, a sequência da canção mostra que sua experiência no meio urbano é degradante, chegando a marginalizá-lo.

Era uma vez um cara do interior  
Que vida boa, água fresca e tudo mais  
Rádio notícia de terra civilizada  
Entram no ar da passarada  
E adeus paz (BELCHIOR, 1993).

Essas imagens deixam clara a visão de que através desse objeto, o nordestino toma conhecimento de lugares “civilizados”, tão diferentes do seu e, assim, de alguma forma se insere na realidade de seu próprio país, do qual se mantém, em geral, isolado. Para aqueles que não possuem o aparelho, o “Serviço de Alto-Falantes A Voz do Sertão” (TORRES, 2008a, p. 133), possibilita a informação e o divertimento através da música ouvida nas praças públicas. Em *Essa Terra*, o aparelho de rádio aparece como símbolo da civilidade absorvida por Nelo através de sua experiência em São Paulo. Em várias passagens que descrevem a aparição da personagem na narrativa, a presença do rádio, “faladorzinho como um corno”, é ressaltada. Como quando, depois de vir à tona a notícia do suicídio de Nelo, um conterrâneo bastante surpreso comenta:

- Custa a crer. É dessas coisas que a gente viu, sabe que é verdade, que aconteceu mesmo, mas não quer acreditar.  
Ainda ontem eu estava aqui, debaixo deste mesmo teto, desta mesma luz que me alumia. Aí ouvi uma música, que vinha lá de cima, do lado da igreja. Cheguei ali na porta e vi que era Nelo que vinha vindo, com o seu rádio ligado na Rádio Sociedade da Bahia. Ele vinha vindo devagar e eu pensei: um capitalista, um verdadeiro homem das capitais, nunca tem pressa (TORRES, 2008a, p. 30).

O homem que narra e comenta a cena descreve a figura de Nelo, composta nessa passagem pela presença do rádio e da sua falta de pressa, e revela a admiração que tal imagem lhe causou nesse momento. Sua atitude sossegada e sua tranquilidade fazem com que ele pense que essas características são típicas das pessoas das capitais. A própria narrativa de Torres revelará, através dos outros romances que compõem a trilogia, em especial em *Pelo fundo da agulha* (2006), que é justamente o inverso que acontece, pois nas grandes cidades a pressa acossa as pessoas, impedindo-as de viver com qualidade, de estreitar laços umas com as outras, acirrando o clima de competitividade. Além disso, nesse trecho também fica

evidente a por vezes difícil relação com a linguagem, uma vez que o conterrâneo de Nelo julga que um “capitalista” é um indivíduo que vem de uma capital.

O rádio, num sentido inverso ao tratado anteriormente, como ponte entre o sertão e o Sul do país, permanece um companheiro fiel do nordestino que está nos grandes centros urbanos, pois é também através dele que o migrante se mantém, de alguma forma, conectado aos conteúdos culturais de sua terra. O crescimento do movimento migratório de trabalhadores do Nordeste para o Sudeste coincide com o estabelecimento e a amplitude do acesso ao rádio, que se torna o principal veículo de comunicação do Brasil a partir da década de 1930. Com isso, o aparelho passa a representar novamente um elo entre as duas regiões, servindo como um alento ao nordestino que está distante de sua terra e de seus familiares e conterrâneos, num lugar tão diverso do seu, vivendo em condições senão precárias, no mínimo desconfortáveis ou hostis. O rádio mantém o migrante em contato com uma sonoridade que lhe é bastante familiar, muito diferente daquela que o circunda na metrópole.

Trabalhar na fábrica com o seu ruído constante, que dificulta ouvir música, é um trauma para ouvidos acostumados a acompanhar o trabalho com no mínimo o assovio do forró. O radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 176-177).

Além das referências musicais trabalhadas nesse capítulo, *Essa Terra* traz também algumas citações de cantos litúrgicos, cantigas de fundo religioso, frequentemente trazidas em orações, cerimônias e celebrações religiosas de cunho popular, bastante recorrentes e tradicionais no Nordeste do país. No entanto, optou-se por não trabalhar tais referências em função de não se tratarem exatamente de exemplos de canção popular brasileira, foco do trabalho, e por serem de difícil apreensão, uma vez que os dados referentes à sua autoria e data de composição são bastante confusos e inexatos por representarem manifestações populares, muitas delas confundidas com conteúdos folclóricos e orais. Assim, o trabalho com os dados culturais que permeiam tais composições ficaria muito prejudicado em função da carência de fontes e de precisão.

### 3 A TRILHA DA VOLTA AO SERTÃO: OS SONS DO JUNCO.

*Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim.  
Diz àqueles da província que já me viste a perigo: na cidade grande enfim.*  
Belchior

#### 3.1 A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

O segundo romance que compõe a trilogia de Antônio Torres, *O cachorro e o lobo* (2008b), narra a volta da personagem principal, Totonhim, à sua cidade natal, o Junco, por ocasião do aniversário de oitenta anos de seu pai. Depois de sua partida para São Paulo, anunciada no final de *Essa Terra* (2008a), o rapaz fica vinte anos sem voltar ao seu lugar de origem, exatamente o mesmo período de ausência do irmão mais velho Nelo, que ao regressar comete suicídio. A obra se divide nos turnos de um dia que Totonhim passa com seu pai no velho Junco: “Manhã”, “Tarde” e “Noite”. Aos poucos, a narrativa nos informa do rumo que a vida da personagem tomou durante as duas décadas em que esteve na metrópole: ele se casou, teve dois filhos e tornou-se funcionário do Banco do Brasil.

Depois de um telefonema um tanto aflito de sua irmã Noêmia, ele decide voltar ao sertão para rever o pai, a mãe e outros parentes e conterrâneos. Esse retorno traz à tona o seu passado, suas lembranças da infância humilde e conturbada, ainda que feliz, dos eventos que agitavam a pequena localidade, dos amigos e familiares, do seu primeiro amor, de sua formação intelectual, enfim, das primeiras descobertas da vida. Em contrapartida, o coloca em contato com o lugar que assistiu ao suicídio de seu irmão, como o de tantos mais, já que o Junco presenciou ainda outros casos de enforcamento. Totonhim visitará o pai, mestre Totonho, tomará café e almoçará na mesma sala em que encontrou Nelo com o pescoço pendurado em uma corda. E ele tem medo dessas lembranças.

O receio de que todos pensem ou esperem que ele repita o trágico destino do primogênito da família está o tempo todo ao seu lado. Assim, a visita à terra natal, depois de vinte anos de sua partida, provoca sensações díspares: a alegria de reencontrar pessoas importantes e suas raízes, de verificar que o pai e a mãe estão bem e com saúde, e, ao mesmo tempo, o medo dos fantasmas do passado, da ameaça de conclusão de uma sina que, por

vezes, parece ter sido traçada para os dois irmãos. O narrador confessa: “há momentos em que penso que o lugar continua à espera de que eu volte para completar o ciclo aberto pelo meu irmão Nelo” (TORRES, 2008b, p. 11).

O Junco que Totonhim encontra, no entanto, não é mais aquele que deixou. O de agora parece uma cidade deserta: a recepção que ele tem é muito diferente daquela tão calorosa que Nelo encontrou no seu retorno. Ao dar um passeio pelas calmas ruas do lugar, enquanto esperava o pai fazer o almoço, o rapaz acha curioso o fato de que não encontra seus velhos amigos e parentes, de que ninguém vem recebê-lo. Parte considerável da pequena população local partiu para tentar a vida nas grandes cidades, evidenciando, com isso, que “o ir-e-vir ainda não terminou” (TORRES, 2008b, p. 165). A intensa migração, que durante a ausência de Totonhim parece só ter aumentado, mudou completamente a face do lugarejo. O verdadeiro assédio que sofriam os migrantes regressos, para que contassem as novidades, dessem informações e dicas de sobrevivência na metrópole, ou para que mostrassem os objetos adquiridos com o dinheiro ganho no Sul, não mais se verifica como outrora: “Vai ver o ir e vir se tornou tão banal que já não impressiona a pessoa alguma. São Paulo virou um caminho de roça. O mundo ficou pequeno. Viajar já não é mais uma aventura emocionante” (TORRES, 2008b, p. 69).

Os hábitos de convivência entre os moradores do sertão também foram substancialmente alterados. As visitas às casas dos amigos e parentes e as longas conversas foram substituídas pela televisão, o que fica claro pela grande quantidade de antenas parabólicas que florescem na paisagem da caatinga. Mestre Totonho alerta o filho de que se fizer visitas à residência dos conterrâneos à noite estará atrapalhando, pois nesse horário todos estão ligados em seus televisores. O velho sertanejo, no entanto, não tem esse objeto em casa: continua ocupando seu tempo com as mesmas tarefas de antigamente, como cuidar das galinhas, da pequena plantação, da casa e com as conversas com aqueles que ainda estão mais interessados na convivência em comunidade. Como já visto, o pai de Totonhim é representante de uma antiga linhagem de sertanejos, que não cedem e não se interessam pelas novidades. Diante de certa modernização, que alterou parcialmente a face do Junco e os costumes de sua gente, a existência do mestre permanece substancialmente a mesma.

Outra mudança que impressiona a personagem em relação ao Junco é a chegada da violência urbana, não aquela que a tradição literária eternizou como parte da vida no sertão, a dos coronéis e seus jagunços, do cangaço e das tocaias. Durante a estadia de Totonhim na pequena localidade, de repente, ouve-se um estampido que parece se tratar de um tiro, o que

logo se confirma com a notícia dada por um homem muito nervoso, que chega ao bar onde outros conversam e bebem tranquilamente. Ele relata que houve um assalto ao supermercado local, e que o proprietário foi ferido. Na fuga, os ladrões pararam em um posto de gasolina e fizeram um refém que estava sendo levado no porta-malas do carro que dirigiam. A polícia estava com sérias dificuldades para empreender a captura dos bandidos, pois a viatura não tinha combustível, uma vez que o veículo raramente era usado. Habitante de uma metrópole como São Paulo há vinte anos, Totonhim logo percebeu o que essa ocorrência significava: a chegada do progresso, da civilização, da modernidade e de seus males, dos seus efeitos colaterais. “- O primeiro assalto agora são três, numa questão de instantes. E mais um sequestro. Pronto. O velho Junco acaba de ser crismado e batizado” (TORRES, 2008b, p. 91). O narrador reflete: “No balanço do dia, duas ocorrências policiais, agitação demais para um lugar que sempre viveu na santa paz de Deus e só despertava da sua velha pachorra e preguiça para fazer o sinal-da-cruz” (TORRES, 2008b, p. 190).

Ao lado desses claros sinais de mudança, outros costumes, hábitos, visões de mundo e comportamentos permanecem os mesmos em relação à época em que Totonhim deixou o sertão, como se alguns fatos denunciasses que, quanto a certas questões morais, o Junco parou no tempo. E, em plena (pós)modernidade, esses elementos são ressaltados, tornam-se mais gritantes em função do grande período de tempo passado, que, ainda assim, não os extinguiu ou alterou, tempo esse suficiente para, numa cidade, espaço da mudança constante, transcorrer uma verdadeira revolução nos costumes. Totonhim se impressiona com a sobrevivência de algumas ideias completamente arcaicas ou em desuso, mas ainda vigentes no lugar. Um dos costumes que se perpetuam é o do auxílio desinteressado ao outro, sem nenhuma recompensa financeira, mostrando ainda haver ali um forte sentimento de comunidade. Como Totonhim chega de surpresa ao lugar, pega seu pai desprevenido e ele conta, então, com a ajuda dos amigos, vizinhos e da namorada de infância do filho num verdadeiro mutirão<sup>18</sup> para a faxina, organização e decoração da casa. Em troca, todos são convidados para o almoço. O visitante, honrado com tal dedicação, fica um tanto surpreso, pois sabe que numa cidade como São Paulo, onde a vida é permeada pela pressa, impessoalidade e pela competitividade, tais atitudes são quase impossíveis, esse é um hábito do seu povo. Por isso, ele tenta remunerar os ajudantes com dinheiro, mas eles se sentem já

---

<sup>18</sup> FONTES (2008) ressalta o hábito dos nordestinos de realizar mutirões. O autor relata como muitos dos migrantes, ao adquirirem seus terrenos, principalmente na região de São Miguel Paulista, construíam suas casas através de mutirões formados por colegas de trabalho, vizinhos e conterrâneos. A recompensa pela ajuda era um almoço coletivo oferecido pelo dono da casa.

pagos pela refeição oferecida pelo mestre carpinteiro e gratificados em poder contribuir de alguma forma.

Outro momento de choque acontece quando o pai de Totonhim lhe dá as novas a respeito de sua primeira namorada, Inesita. O mestre conta que ela também partiu, estudou na capital, tornou-se professora e se casou, mas voltou a viver no Junco porque, no dia seguinte ao seu casamento, foi devolvida pelo marido por não ser mais virgem. O rapaz fica muito impressionado, pois essa atitude é um sinal de apego a valores tão ultrapassados, que ele os julgava extintos. No entanto, no sertão, esse e outros códigos morais, sociais, culturais e religiosos ainda estão em vigência.

Além disso, a seca, característica climática própria da região, que de problema natural e social passou, também, a um dos mais fortes elementos que compõem o imaginário nordestino, é outro fator que permanece igual. Ela continua, como outrora, a ditar o rumo da vida dos sertanejos. Mestre Totonho, feliz com a chegada do filho, acredita que tão inesperada visita é um sinal de que vai chover. Ele se mostra muito preocupado com a insuficiência das chuvas na região, problema que aflige os nordestinos de todas as épocas, em todas as gerações. O pai afirma que, se de fato a vinda de Totonhim trazer a chuva, ele será idolatrado e festejado pelo povo, que espera ansiosa e continuamente por ela.

Com isso, as impressões do visitante sobre sua terra natal oscilam, pois em certos momentos parece que o lugar, agora, entrou para o mapa do mundo, incorporou alguns signos de modernidade comuns às cidades grandes. Em outros, o apego a velhas tradições e convicções, e a característica resistência à mudança e às novidades da cultura e identidade nordestinas falam mais alto, perpetuando, assim, crenças, valores e costumes impensáveis nos dias de hoje, e há muito tempo inexistentes nos centros urbanos. Totonhim percebe o Junco como “O lugar que hoje vai levando a vida entre os antigos sonhos e a modernidade das antenas parabólicas” (TORRES, 2008b, p. 172). Nesse ponto, fica claro que em *O cachorro e o lobo* Antônio Torres acentua e explora intensamente a elaboração do espaço sertão/Nordeste através da dialética entre moderno e arcaico, necessária para reatualizar a ficcionalidade desse lugar-personagem, que aparece situado num meio caminho entre esses dois polos, entre dois tempos.

Outro dos paralelos que perfazem o espaço sertão na narrativa do autor é o dos sons e do silêncio. No momento em que se encontra a personagem principal nesse segundo romance da trilogia, ela já não é mais unicamente um jovem nordestino: é um migrante que partiu e, com isso, conheceu bem a realidade de dois lugares radicalmente distintos. O rapaz deixou o

Nordeste com vinte anos de idade, viveu outros vinte na metrópole. Assim, seu caráter, sua identidade e visão de mundo são formados pela soma dessas experiências e seus contrastes, entre esses dois mundos, entre esses dois povos e seus modos de viver. É inevitável, portanto, que seu olhar sob o Junco, nesse retorno ao Nordeste, seja de comparação, de espanto, de estranhamento, ainda que em outros momentos ele reconheça nesse espaço pessoas, comportamentos, sons, lugares, vozes, sabores que lhe são familiares, que ainda lhe dizem respeito e que são parte de sua cultura e identidade.

O silêncio que povoa as ruas do Junco é totalmente estranho para Totonhim. Morador da maior cidade do país, ele já não lembrava nem acreditava ser possível viver num espaço tão silencioso:

Para quem vem de uma megalópole como São Paulo, um silêncio destes vale mais do que ouro em pó, os prêmios da Supersena, da quina da Loto e de todas as loterias somadas, mas, mesmo assim, eu já começo a me perguntar por quanto tempo serei capaz de suportá-lo. Tanto quanto não sei até quando os meus pulmões resistirão à limpidez do ar que estou respirando (TORRES, 2008b, p. 43).

A vida e a rotina num grande centro urbano afastaram Totonhim de certas práticas, como o silêncio, a calma e a tranquilidade. A ausência de pressa que percebe nas pessoas do Junco também é para ele algo surpreendente e, de certa forma, difícil de lidar, pois nas últimas duas décadas esteve imerso em um modo de vida totalmente contrário a esse, no qual há sempre horários a cumprir, se leva muito tempo para percorrer pequenas distâncias, e a falta de tempo para o lazer e o convívio, tomado todo pelas obrigações, deixa as pessoas frequentemente estressadas, impacientes, infelizes e intolerantes. Ao perguntar as horas para o pai, ele se dá conta de que o mestre não tem relógio – “E nem precisa. Não vive no mundo dos apressados, como eu” (TORRES, 2008b, p. 76). O silêncio e a calma que reinam no Junco incomodam ao visitante também porque lhe fazem sentir a presença permanente do espectro do irmão. Ele e a lembrança do seu suicídio são constantes companheiros de Totonhim durante sua estadia em sua terra natal. Assim, essas particularidades de um lugarejo do interior nordestino são, para ele, um tanto amedrontadoras. “Aqui: longe das filas, dos engarrafamentos, da fumaça, dos elevadores, fax, computadores, telefone. Não é um paraíso? É tudo tão tranquilo, tudo tão exageradamente calmo, que me dá medo” (TORRES, 2008b, p. 80).

Ao mesmo tempo, o sertão se estabelece como um lugar pleno de sonoridades. E são esses sons familiares que, em outros momentos, fazem o filho do Junco que retorna se sentir



seguro, em casa, tranquilo. Na fala sem pressa dos conterrâneos, nas expressões e no sotaque que ouviu desde a infância está o modo de dizer que traduz suas melhores memórias do passado, as relações fraternas que mantinha com os sertanejos. Para ele, é reconfortante entrar em contato novamente com essa oralidade. No triste reencontro com sua Tia Anita, agora uma esmoler que vive pelas ruas dependendo da ajuda alheia, sua fala lhe remete imediatamente aos tempos de criança, através de sua voz “arrastada, dolente e familiar [...] Era uma voz embalada para viagem, e que vinha de longe” (TORRES, 2008b, p. 105).

Ademais, *O cachorro e o lobo* é o romance de Antônio Torres que contém maior número de referências musicais, são, ao todo, aproximadamente 35 citações e menções ao universo cancional. Essa marca do texto não é ocasional: o retorno de Totonhim ao seu lugar de origem é, apesar das duras lembranças com as quais entra em contato, um momento feliz na trajetória da personagem e de sua família. É, mais do que nada, um ponto de (re)conciliação com o seu sertão, seu pai, sua mãe, seus irmãos, sua primeira namorada e, principalmente, com o seu passado, especialmente com a memória de Nelo. Com isso, a presença da canção se justifica, pois dá voz e completa a narrativa desse importante cenário de restabelecimento e congraçamento. A dialética que se consolida no interior do romance entre canto (som musical) e silêncio simboliza o reencontro de Totonhim com o seu passado, acompanha a oscilação da personagem entre a recuperação de suas memórias afetivas e a lembrança traumática do irmão suicida.

A última cena de *Essa Terra*, na qual Totonhim informa ao pai que vai partir para São Paulo, seguindo o triste e arriscado exemplo do malfadado primogênito, encerra a primeira parte da trilogia com um momento de discordância e conflito entre o mestre carpinteiro e seu filho, pois este vai para a cidade grande, rompendo de vez com o futuro que lhe havia sido previsto, evidenciando, assim, que não compactuava com a ligação com a terra que seu pai mantinha. Além disso, tal notícia é dada logo após o enterro de Nelo, que foi arrasado por sua cruel experiência na metrópole. Já o romance seguinte, traz a reunião entre pai e filho, num momento de grande alegria para o velho sertanejo e, ao que tudo indica de alívio por ver que Totonhim está bem, que não repetirá o gesto extremo e desesperado do irmão em seu retorno. Por isso, o silêncio tão característico desse pequeno pedaço do sertão, do interior nordestino, onde se leva uma vida pacata, é rompido pelo canto, pelas músicas que traduzem a felicidade desse reencontro e trazem de volta os velhos sons da infância de Totonhim.

Silêncio. Meu pai voltou a cantar, não sei se para alegrar os seus mortos, se para matar a saudade de alguma coisa, se de puro contentamento pela minha visita, se realmente está adivinhando chuva ou simplesmente para certificar-se de que está vivo. Ou por ser mesmo um homem feliz. E ponto final. Seja lá qual for a razão, ele canta. Como um pássaro – que não precisa de motivo para cantar (TORRES, 2008b, p. 43).

Dessa forma, o canto de mestre Totonho, que rompe a quietude do Junco, simboliza a alegria desse reencontro. As mensagens trazidas pelas canções que traduzem a felicidade do momento são recados do velho sertanejo que, a despeito de todas as adversidades, soube manter-se são, forte e íntegro.

### 3.2 ESSE RÁDIO TOCA LUIZ GONZAGA?

A canção popular está presente desde o início do texto, quando Totonhim relembra o difícil dia de sua partida, o mesmo em que organizou o enterro do irmão, deu a terrível notícia de sua morte aos pais, teve que dar conta da mãe em estado de choque e informar ao pai que também deixaria o Junco rumo a São Paulo, como Nelo havia feito vinte anos antes. Foi com a canção “No dia em que eu vim-me embora” (1967), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ambos jovens que, como as personagens, migraram do interior da Bahia para o Sudeste, que o narrador ilustrou o momento de sua partida. A música foi regravada por Luiz Gonzaga, em 1971, numa bela homenagem, como agradecimento aos dois jovens músicos que sempre reconheceram publicamente sua influência e importância para a história da canção popular brasileira. No entanto, o narrador traz a música para explicar sua experiência de partida de maneira inversa, uma vez que a letra diz “No dia em que eu vim-me embora/ Não teve nada de mais” (VELOSO; GIL, 1967), como se a voz que canta esperasse algo mais de um momento tão importante, possivelmente muito sonhado e esperado. Enquanto que o dia da partida de Totonhim foi pleno de fatos marcantes e inesquecíveis: “Mas não é só por esses acontecimentos que não posso cantar como o Caetano Veloso [...] Comigo teve coisa até demais” (TORRES, 2008b, p. 10).

Quando recebe o telefonema de Noêmia falando sobre o aniversário de oitenta anos do mestre e insistindo para que fosse vê-los, ele ouve também a notícia da preocupada irmã de que o pai bebia muito, a ponto de chegar a fazer vexames em público, arriscando, com isso,

sua saúde e bem estar físico e mental. Com esse alerta, ele receia e até se prepara para encontrá-lo em estado de embriaguez, talvez com a aparência arrasada pelo excesso de álcool. No entanto, para sua surpresa, durante todo o tempo em que permanece ao seu lado no Junco, a despeito das críticas e avisos que muitos fazem sobre os seus hábitos, Totonhim não vê o mestre consumir absolutamente nenhuma bebida alcoólica:

Na verdade mesmo eu estava preparado era para uma história longa e triste – meu pai escornado no balcão mais encardido da mais remota bodega deste remotíssimo lugar, meu pai a tropeçar nas próprias pernas por becos sujos e vielas escuras, meu pai largado nas mais imundas sarjetas, meu pai lambido pelos cães e beijado – na boca! – pelas moscas, meu pai troçado, escarnecido, sacaneado pela turba, a malta, a galera, achincalhado desapiedadamente por tudo e todos, Deus, o diabo, o mundo. Ao fundo, a todo volume, o dó de peito do cantor *tonitruante como Júpiter*, a voz orgulho do Brasil, *O Berro: Tornei-me um ébrio e na bebida busco esquecer / Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou. / Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer, / Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou* (TORRES, 2008b, p. 23).

Diferentemente da irmã, da mãe e de alguns conterrâneos, Totonhim não julga nem condena o pai por beber. Ele parece entender que a vida do velho sertanejo foi dura e agora é bastante solitária, que o álcool para ele seja, talvez, um consolo, até mesmo uma necessidade. Ao imaginar o cenário que poderia encontrar em sua chegada, se de fato os receios de Noêmia se confirmassem, é com a canção de Vicente Celestino, “O Ébrio” (1937) que o filho ilustra a cena da suposta decadência de Totonho.

A escolha do repertório, que funciona como trilha para a situação produzida pela imaginação do filho que regressa para o estado em que encontraria o pai, mais uma vez, não é ocasional. As canções evocadas pela narrativa para ilustrar cenas, sentimentos ou passagens que dizem respeito ao mestre carpinteiro são sempre sucessos da primeira metade do século XX, frequentemente da dita Época de Ouro do Rádio, entre os anos de 1930 e 1940. Como já visto, o rádio exerce papel fundamental na relação cultural do Nordeste e seu povo com o resto do país, apresentando àquela região aquilo que estava sendo consumido em termos de música principalmente pelo Sudeste e, ao mesmo tempo, proporcionando ao migrante morador dos grandes centros urbanos o contato com suas raízes através das canções e artistas nordestinos que estavam então na moda em todo o território nacional. Assim, os sertanejos da geração do pai de Totonhim (nascido em 1912) acompanharam de perto o surgimento, consolidação e a ampliação das estações de rádio no Brasil. E a partir delas, entraram em contato com a produção musical que fazia sucesso e era consumida pela massa de ouvintes das demais áreas do país. Por isso, as referências musicais do mestre carpinteiro são

principalmente as já mencionadas canções românticas da Era de Ouro do Rádio, a maioria delas encaixadas na classificação de valsas brasileiras, boleros e guarânias, marchinhas carnavalescas, e canções de temática rural e regionalista, como as de Luiz Gonzaga e seus parceiros.

“O Ébrio”, obra composta e eternizada na voz do tenor Vicente Celestino, é uma valsa brasileira de 1937. O artista, que fez enorme sucesso principalmente nas décadas de 1920 e 1930, embora tenha se mantido atuante e com certo público até sua morte, em 1968, é o melhor exemplo de “cantor à moda antiga”, ou seja, que cultivava o *bel canto*, uma maneira de interpretar que, com o tempo, especialmente depois da Bossa Nova, seria considerada antiquada, empostada, bem distante da oralidade e coloquialidade características da canção popular nacional, além de quebrar o ritmo, balanço e cadência típicos da música brasileira em geral. No entanto, já na década de 1930, com o surgimento de intérpretes como Mário Reis, tal estilo de interpretação passa a ser considerado por muitos como obsoleto. Há também razões técnicas que consolidaram determinadas formas de cantar. Como as primeiras gravações eram registradas em chapas de cera, era necessário ter voz potente e alta para se ter os registros vocais impressos nos antigos discos, e, mais adiante, com o desenvolvimento da tecnologia e o surgimento do microfone, em 1927, o canto forte, alto, operístico e vibrante se tornou sinônimo de antiguidade, de cafonice, apreciado somente por ouvintes de idade mais avançada. Em função de sua grande potência vocal, Vicente Celestino, estreante em 1915 e, por isso, representante dessa primeira escola de cantores, pioneiros das gravações em disco no Brasil, recebeu dos radialistas as alcunhas de “O Berro” e “Voz orgulho do Brasil”, ambas citadas pelo narrador no texto de Antônio Torres.

Assim, a narrativa de volta ao sertão traz à tona as sonoridades que tal espaço evoca, ou seja, aquelas que estão na memória afetiva da personagem que regressa, sejam o sotaque e as expressões regionais pronunciadas pelos conterrâneos, sejam as canções que Totonhim ouvia e cantava nas cerimônias e eventos locais, ou ainda as que ouvia o pai e a mãe cantarem enquanto realizavam as tarefas diárias. Essas músicas são aquelas levadas pelo rádio, pelos serviços públicos de alto-falantes e, em alguns casos, pelos discos. São canções consumidas e que então fazem sucesso em todo o país, mas que são divulgadas a partir da região Sudeste, pois além de lá se situarem, à época, as principais emissoras de rádio, é também ali que estão as primeiras gravadoras e produtoras musicais do Brasil.

As canções que povoam as cenas em que mestre Totonho aparece na narrativa são sempre representativas de outros tempos. São as músicas que fizeram sucesso,

principalmente, nas décadas de 1930 e 1940, e em alguns casos, nos começos dos anos 1950. A maioria delas é composta por canções românticas, então muito apreciadas pelo público brasileiro, como as valsas, os sambas-canção, os fox-canção, ou as marchinhas carnavalescas e, principalmente, as músicas de vertente regional, como os baiões. Percebe-se, mais uma vez, que a postura tradicionalista do pai de Totonhim, resistente a mudanças e novidades atinge, também, seu gosto musical, pois suas referências não se atualizaram, não há citações de canções ou compositores mais modernos (pós-Bossa Nova) nas passagens em que a personagem ou cena evoca o texto cancional de alguma forma.

É simbólico o exemplo do momento em que, enquanto prepara o café para o filho recém chegado de São Paulo, o velho sertanejo canta a marcha “Acorda, Maria Bonita”, composição sem precisão de data e autoria, incorporada à tradição oral e folclore nordestinos, embora seja atribuída ao cangaceiro do bando de Lampião “Volta Seca”, de nome verdadeiro Antônio dos Santos. A suposta origem da canção é bastante representativa, uma vez que o compositor seria um membro do cangaço, figura mítica da cultura nordestina (“*Acorda, Maria Bonita / Levanta, vai fazer o café*”). A lembrança de tal canção, que remete a elementos e personagens consolidados no imaginário nordestino, como Lampião e sua Maria Bonita, traz a lembrança de outros tempos, quando a família do mestre carpinteiro não havia se desintegrado, os filhos e a mãe não haviam partido para as cidades e os pais não haviam se separado:

Ah, eu sei quem é essa Maria Bonita. E como sei. Sim, velho, eu me lembro. O senhor acordava com o canto dos galos. Era o primeiro a levantar-se e ir para a cozinha, acendia o fogo, botava água pra ferver, para fazer o café, antes de tirar o leite, no curral. O senhor saía do quarto, atravessava a sala e pegava o corredor da cozinha cantando esta mesmíssima cantiga. Sua Maria Bonita hoje vive numa cidade, em outra cidade bem maior do que esta, a quinze léguas de distância, no dizer do velho povo, e não pode ouvir o seu canto. Mas será que ela ainda se recorda do seu alegre despertar, numa casa no campo, em algum lugar do passado? (TORRES, 2008b, p. 35.)

No entanto, são as canções interpretadas por Luiz Gonzaga, o dito Rei do Baião, as preferidas do mestre e, conseqüentemente, são aquelas que mais aparecem no romance. Depois de partir para o Rio de Janeiro, e ganhar a vida por algum tempo executando tangos e boleros em pequenos bares e restaurantes, pois acreditava que na cidade grande só poderia obter sucesso tocando os gêneros musicais urbanos da moda, Luiz Gonzaga participa do programa de calouros de Ary Barroso, em 1946, executando o choro estilizado “Vira e mexe” e, a partir daí, sua carreira deslancha, ganhando cada vez mais notoriedade na região Sudeste,

a princípio e, posteriormente, em todo o país. José Ramos Tinhorão (2013) atribui seu estrondoso sucesso de alcance nacional à saturação que o mercado musical brasileiro sofria na década de 1940 com as canções lentas de matriz estrangeira, como o bolero, o samba-canção e o tango, havendo, com isso, a carência de um ritmo contagiante, de vitalidade sonora, para dançar.

O público das cidades já havia tido seu interesse despertado pelos gêneros musicais rurais desde a Proclamação da República, ainda no século XIX, e, com o vertiginoso crescimento urbano provocado pela industrialização, sem que a isso acompanhasse o desenvolvimento social e estrutural, tais canções apresentavam ao público citadino uma atmosfera e sonoridade bucólicas, de pureza, tranquilidade e contato com a natureza. Elas remetiam a um universo e a um modo de vida diversos da precariedade da existência nas grandes cidades. Nas décadas anteriores, de 1910, 1920 e 1930, a chamada música caipira, proveniente principalmente do interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, e Goiás, havia feito enorme sucesso no ambiente urbano através da produção de diversos artistas, como Catulo da Paixão Cearense, dos conjuntos regionais, como os vários grupos Turunas, e o Bando de Tangarás, do qual fez parte Noel Rosa, e das duplas caipiras como Alvarenga e Ranchinho. Ademais, a grande presença de migrantes nordestinos nos centros urbanos do Sudeste, motivada pela intensa e rápida industrialização da região, também propiciou tal acolhida da música de Luiz Gonzaga, pois suas toadas

exploravam o linguajar rural, num ostensivo apelo à nostalgia e ao desejo de exotismo do público das cidades, sempre ligado de uma forma muito viva ao campo em consequência da migração contínua de nordestinos para os centros urbanos à procura de trabalho (TINHORÃO, 2013, p. 255).

O sanfoneiro e compositor pernambucano soube perceber as razões de sua significativa aceitação no Sudeste, apesar de produzir um gênero regional como o baião, e soube, também, tirar proveito comercial disso: passou a se apresentar fortemente caracterizado como vaqueiro nordestino, de chapéu e sandálias de couro, gibão e perneiras, a indumentária completa e tradicional do sertanejo que lida com o gado: “Nesse reencontro com as origens, Gonzaga queria assumir, mais forte ainda, a imagem do nordestino. Inclusive, desde 1947, costumava usar chapéu de couro à moda dos cangaceiros quando fazia fotos” (DREYFUS, 2012, p.134). O já mencionado esforço em manter a oralidade da gente simples do Nordeste em suas canções foi mais uma inteligente jogada artística e mercadológica que

afirmava, ainda mais, a identificação de seus ouvintes com sua música. Com isso, o velho Lua, como era também conhecido, atinge estrondoso sucesso, tanto entre o público original do meio urbano, como o proveniente do meio rural:

O baião será a “música do Nordeste” por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores. Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 176).

É por tudo isso, pelo que Luiz Gonzaga significa para o povo sertanejo, para homens como o mestre carpinteiro, e pela grande apreciação que o mesmo tem por sua música, que Totonhim, ao levar o pai para passear no carro que alugou, escolhe como repertório as canções do artista pernambucano. O filho sabe que nenhuma outra música poderia tocar com tal intensidade e força o duro nordestino que é o velho mestre. Ele sabe, também, o que a voz, a figura e a produção de Gonzaga significam e representam, percebe o poder identitário que mobilizam, a faculdade de remeter a um tempo em que o Nordeste era feito da perpetuação e conservação das tradições, anterior à invasão dos costumes urbanóides e à evasão em massa para as cidades, tempo em que se tinha orgulho de ser da terra, um tempo de alegria, a despeito das adversidades:

Ligo o motor e o toca-fitas, e a voz da terra, mato e sertão do finado Lua leva o meu pai de volta a um forró rasgado, às suas memoráveis noites de bate-coxa, com uma sanfona, um triângulo e uma zabumba fazendo as saias levantarem. Agora, sim, eu sei que tocarei em seu coração, vou levá-lo ao céu (TORRES, 2008b, p. 163).

Entre as canções que pai e filho apreciam durante o passeio, está a famosa “Vida do viajante” (1953), parceria de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil (“Minha vida é andar por esse país, / pra ver se um dia descanso feliz”). A música, uma das mais conhecidas do Rei do Baião, trata de um dos temas mais frequentes em sua obra, a migração de nordestinos para as grandes cidades ao sul. A letra fala de saudades e lembranças provocadas por uma vida errante: “Guardando as recordações / Das terras por onde passei / Andando pelos sertões / E dos amigos que lá deixei” (GONZAGA; CORDOVIL, 1953). O tema da migração nordestina, amplamente retratado e explorado pela tradição literária e pela sociologia brasileiras, é

também questão central na atualização do sertão operada pela obra de Torres. Assim como se passou com Totonhim e o infeliz irmão mais velho, muitos outros jovens partiram rumo às cidades, iludidos pelas perspectivas de uma vida melhor. Ao regressar para o Junco, o visitante encontra um lugar quase deserto, que viu grande parte de sua força de trabalho ir embora para as cidades. Somente os velhos sertanejos resistem por amor a terra, como seu pai. Por isso, a canção de Luiz Gonzaga diz muito sobre a trajetória de Totonhim e de sua família, e esse era o desejo do artista pernambucano: traduzir o seu Nordeste, possibilitando a identificação de seus ouvintes com sua música. Ligado ao retrato do fenômeno da migração interna, a obra de Luiz Gonzaga explora, ainda, o lirismo e a saudade que se relacionam ao espaço sertão, e a um tempo passado. Enquanto música pensada para os nordestinos instalados nas áreas urbanas, sua obra lhes traduz o sentimento de nostalgia que a lembrança de tal ambiente evoca:

O tema da saudade é constante em sua música. Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que esta seja na região. O Nordeste é este sertão mítico a que se quer sempre voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, infenso a mudanças. [...] Sua música é sempre uma viagem a este “espaço afetivo” que ficou no passado, percebido com menos velocidade, movimento e mais fixidez. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 182-183).

Outra canção que pai e filho ouvem no carro, durante o trajeto, é “Légua Tirana” (1949), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Nela, a seca e a necessidade de partir, seguida da abençoada chuva e do retorno ao sertão compõem o cenário narrado: “*Ô que estrada tão comprida, / mas que légua tão tirana, / ai, seu eu tivesse asa, / inda hoje ia ver Ana...*” (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949). O desejo pela chuva e, com ela, o retorno para o sertão e para os braços da amada é muito frequente nas composições de Gonzaga, retratando o eterno anseio e esperança de regresso ao Nordeste alimentado pelo migrante. Além disso, a partir dessa canção, o Rei do Baião inicia um hábito que terá continuidade em outras de suas composições: o de mencionar figuras/personagens reais do sertão em suas letras, conferindo maior veracidade a suas imagens. É que ele e o parceiro Nelson Barbalho fazem na célebre “A morte do vaqueiro” (1963), na qual relatam a morte de um vaqueiro assassinado numa das frequentes brigas entre clãs rivais de sua cidade. A personagem da letra é inspirada em um primo de Gonzaga, vitimado pelos confrontos entre as famílias.



Na sequência, a letra de “Légua Tirana” relata a volta do sertanejo, que teve de pegar a estrada para fugir da seca, que desenhou em sua terra um cenário de desolação:

Tô vortando estropiado  
Mas alegre o coração  
Padim Ciço ouviu minha prece  
Fez chover no meu sertão [...]  
Trago um terço pra das Dores  
Pra Raimundo um violão. (GONZAGA; TEIXEIRA, 1949.)

As imagens que a música mostra são, considerando-se a atualização pela qual tais temas passam no (con)texto contemporâneo, comuns à narrativa de Torres. Nelo também sofreu o desgaste da viagem, que faz com que o migrante volte “estropiado”, mas por razões diferentes da dificuldade em atravessar a pé tantas léguas tiranas. No seu caso, a exaustão provocada pela jornada migratória se explica, em grande medida, pela dura experiência na metrópole, que o fez regressar ao Junco em tal estado de precariedade, que acabou cometendo o suicídio.

A próxima música selecionada por Totonhim para ser executada no toca-fitas faz o mestre cantar alto, “o velho solta os pulmões” (TORRES, 2008b, p. 163). Trata-se de “Cigarro de paia” (1951), composição de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti que se consagrou através da interpretação de Luiz Gonzaga. A canção retrata alguns dos elementos que tradicionalmente caracterizam o nordestino típico, como o mestre carpinteiro: o cigarro de palha, a presença e forte ligação com os animais, a rede onde descansa da lida. “Meu cigarro de palha, / meu cachorro ligeiro, / minha rede de malha...” (TORRES, 2008b, p. 163)<sup>19</sup>.

Eles ouvem ainda o maior sucesso do Rei do Baião, “Asa Branca” (1947), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A canção, que atingiu reconhecimento inclusive internacional, sendo regravada em várias línguas por diversos artistas, tornou-se uma espécie de hino do sertão, pois através de um lirismo simples, embora muito rico e belo, expressa a aflição do nordestino que vê a seca arrasar sua terra e suas perspectivas de nela permanecer:

Quando olhei a terra ardendo  
qual fogueira de São João,  
perguntei, ai, a Deus do céu, ai,

---

<sup>19</sup> Na canção original, diferentemente da letra transcrita por Antônio Torres em seu romance, usa-se “paia”, ao invés de palha, bem como “maia” no lugar de malha, preservando a oralidade nordestina como é costumeiro nas canções compostas e executadas por Luiz Gonzaga. Além disso, há um erro no segundo verso da letra trazida por *O cachorro e o lobo*. A letra original, em sua forma correta, é: “Meu cigarro de paia, / Meu cavalo ligeiro, / Minha rede de maia...” (1951).

por que tamanha judiação... (TORRES, 2008b, p. 164.)<sup>20</sup>

Antes de alcançar o seu destino, a casa onde Totonhim e seus irmãos nasceram e cresceram, onde o mestre viveu a maior parte do tempo, onde enterrou o cordão umbilical dos doze filhos, pai e filho ouvem, ainda, a comovente e melancólica toada “Assum preto” (1950), mais uma parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A canção conta a história do pássaro típico do sertão, o assum preto, de quem “tarvez por ignorança, / Ou mardade das pió” (GONZAGA; TEIXEIRA, 1950), arrancaram os olhos, para que ele cantasse de forma mais tocante e bela, para que cantasse de dor. Durante a execução da música, mestre Totonho se comove, pois além das lembranças trazidas pelas canções do repertório de Gonzagão, como era chamado carinhosamente para a diferenciação de seu filho, o também músico Gonzaguinha, ele sente ainda a dor do pássaro como sua, uma vez que nutre um profundo apreço pelos animais, e tem com eles uma forte relação, como se percebe através de sua preocupação com suas galinhas, que não podem ficar por muito tempo sozinhas. A emoção provocada pela audição das músicas do velho Lua, que falam de seu íntimo e traduzem sua trajetória e seu código de honra, tudo aquilo em que ele sempre acreditou, desarma mestre Totonho, o lobo do título do romance, em geral um homem bruto que tem dificuldade em demonstrar afetividade, e que quando o faz é chamando o filho de cachorro, seu modo de expressar o carinho que sente:

Quando chega a vez do Assum preto, o pássaro de que furaram os olhos “para ele assim cantar mió/cantar de dor”, vejo lágrimas escorrerem pelo seu rosto. Daqui pra frente já não vai mais poder dizer que homem que é homem não chora, não é, velho? Ele enxuga as lágrimas na manga da camisa e tenta disfarçar o que poderia ser entendido como uma fraqueza. Vira-se pra mim, sorri e diz:

- Totonhim, seu cachorro, assim você me mata do coração (TORRES, 2008b, p. 164).

Na volta para a casa da rua, onde estão instalados, Totonhim e seu pai ouvem o “Luar do Sertão” (1914), de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, a idílica canção que está entre as mais gravadas por diferentes artistas do repertório nacional. O poeta Catulo, autor da letra, com seu característico rebuscamento vocabular, costumava, em suas obras, bem como o faz nesta, ressaltar as belezas do meio rural. O romance de Torres apenas faz referência à música, sem citá-la textualmente, e informa que a versão que estão apreciando

---

<sup>20</sup> Na transcrição da canção pela narrativa, as marcas de oralidade da letra original também não foram preservadas.

durante o trajeto é interpretada pelo já mencionado Vicente Celestino, “O Berro”, cantor e compositor representante de uma antiga escola da música popular brasileira.

A seguir, mestre Totonho faz um pedido: “- Depois desta, bota Luiz Gonzaga de novo, Totonhim. Luiz, respeita Januário. Totonhim, respeita os oito baixos da sanfona que o teu pai jamais esquecerá” (TORRES, 2008b, p.167). A canção que o velho sertanejo quer ouvir chama-se “Respeita Januário” (1950), mais uma composição da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. É muito interessante a escolha do sertanejo, pois essa é uma canção autobiográfica: relata a volta do Rei do Baião a sua terra natal, a pequena Exu, interior de Pernambuco, já como artista consagrado, depois de anos de ausência vivendo no Rio de Janeiro. A obra conta que, na sua chegada, o pai de Gonzaga, o sanfoneiro e, como o pai de Totonhim, mestre Januário (pois ganhava a vida consertando o instrumento) não reconheceu o filho inicialmente, assim como aconteceu com Totonho e seu filho recém-chegado de São Paulo. A letra faz uma brincadeira com esse reencontro de gerações. A sanfona, muito em função da profissão do pai do artista, sempre foi um elemento muito presente e importante no seio da humilde família e, ao chegar, Luiz mostra ao mestre Januário, orgulhoso, um novo e moderno exemplar do instrumento que foi capaz de adquirir graças ao sucesso de sua música pelo país.

Quando eu vortei lá no sertão  
Eu quis mangar de Januário  
Com meu fole prateado  
Só de baixo, cento e vinte, botão preto bem juntinho  
Como nêgo empareado  
Mas antes de fazer bonito, de passagem por Granito  
Foram logo me dizendo:  
"De Itaboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!"  
E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó:  
Luíz, respeita Januário  
Luíz, respeita Januário  
Luíz, tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso  
E com ele ninguém vai, Luíz  
Luiz, respeita os oito baixo do teu pai!  
Respeita os oito baixo do teu pai! (GONZAGA; TEIXEIRA, 1950).

Ao tentar “mangar” de seu pai, com a superioridade de sua sanfona em comparação à simplicidade do instrumento de oito baixos do pai, um conterrâneo, o “véi Jacó” chama a sua atenção (“Luiz, respeita Januário! [...] respeita os oito baixo do teu pai!”). Com isso, Jacó lembra ao rapaz que ainda que seja antiquado, alheio às novidades e ao luxo, seu pai é um homem sábio, que merece o respeito e consideração de toda a comunidade local. A modernidade e sofisticação de seu novo instrumento de nada valem diante da experiência e do

que seu pai e sua sanfona simbolizam para aquele povo e lugar. Dessa forma, a canção, assim como a cena do passeio de carro que fazem o mestre e Totonhim, retrata um momento de reencontro, descontração, carinho e respeito entre pai e filho. Nas duas obras, os filhos reconhecem a sabedoria e integridade representados pelos velhos sertanejos que são seus pais, mestre Januário e mestre Totonho<sup>21</sup>.

Nos momentos finais da narrativa, durante a despedida entre pai e filho, quando Totonhim se prepara para partir para a casa da mãe e, em seguida, retornar a São Paulo, o visitante dá de presente ao mestre carpinteiro um rádio de pilha, e imediatamente Totonho indaga: “Este toca Luiz Gonzaga?” (TORRES, 2008b, p. 217). Além de deixar claro, mais uma vez, o seu grande apreço pelo Rei do Baião, percebe-se que o sertanejo até aquele momento não tem em sua casa o simples aparelho. O fato é mais uma amostra do quanto o pai de Totonhim parou no tempo, pois vive com o estritamente necessário, os objetos essenciais à sua sobrevivência. Ademais, tem-se outra vez a forte presença do rádio, tanto enquanto aparelho, quanto estações, na trilogia de Antônio Torres, evidenciando, com isso, o importante papel do objeto na rotina e na vida cultural do nordestino, tanto na do migrante que está nas cidades, quanto na daquele que permanece em sua terra. É ainda com uma canção que mestre Totonho se despede de seu filho, pois “Ele começa a cantar: *Vai, boiadeiro, que a noite já vem/ Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem*” (TORRES, 2008b, p. 218). O trecho é de “Boiadeiro” (1950), parceria de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti que ficou conhecida em todo o Brasil pela voz de Luiz Gonzaga, tornando-se, inclusive uma espécie de bordão do artista, em função dos versos “é muito pouco é quase nada, mas não tem outras mais bonitas no lugar”. A música relata a rotina de um vaqueiro que, depois de um longo e cansativo dia de trabalho, volta para casa para rever Rosinha, sua mulher, e seus dez filhos. Mestre Totonho dá adeus ao filho cantando essa canção, pois sabe que ele está partindo para reencontrar a esposa e os filhos, como o faz o boiadeiro.

### 3.3 O TEMPO DOS COMUNISTAS E DOS BOLEROS

---

<sup>21</sup> Há um link disponível na internet que contém uma gravação na qual Luiz Gonzaga, antes de executar a canção, narra a história da composição: <http://www.youtube.com/watch?v=icZTg2rNvVY>. Acesso em 1º de Fevereiro de 2014.

Outro eixo da canção popular fortemente explorado pela narrativa de Torres aparece na cena em que Totonhim e o pai fazem chamadas telefônicas para a irmã Noêmia, em Salvador, para a nora e os netos de São Paulo, que o mestre não conhece e nem mesmo sabia ter, e finalmente, para a mãe do visitante, em Feira de Santana. Nessa passagem, a música também se faz presente de forma significativa, pois quando a mãe atende ao telefonema, o filho diz

- Aqui é do Serviço de Alto-Falantes a Voz do Sertão. Alguém, com muito amor e carinho, oferece à moça que está vestida de azul e branco, na calçada da igreja, esta linda página musical do nosso cancionário popular, etc: “Nada além/nada além de uma ilusão/chega, bem/já é demais para o meu coração...”  
- Totonhim? Deixa de molequeira! Pensa que eu não sei que é você? (TORRES, 2008b, p. 156).

A brincadeira que o filho faz com sua mãe, remonta, através de uma canção, ao seu passado, aos tempos de sua juventude, quando no Nordeste ainda havia o hábito da audição coletiva de músicas e notícias nas praças através do Serviço de Alto-Falantes A Voz do Sertão. Era a partir dessa escuta que muitos sertanejos, especialmente aqueles que não tinham aparelho de rádio em suas casas, entravam em contato com o repertório musical que era então consumido no resto do país. A passagem lembra também, como é ressaltado em outros pontos da narrativa, que esses momentos de passeio e audição de músicas em público eram oportunidades para declarações amorosas, ainda que um tanto veladas, quando os rapazes dedicavam canções românticas a suas pretendentes. A letra mencionada na cena é de “Nada além” (1937), composição de Mário Lago e Custódio Mesquita. A obra, classificada como um gênero híbrido – o fox-canção – é um primeiro resultado do grande sucesso das canções românticas influenciadas pelos ritmos estrangeiros que se consolidaram entre o público brasileiro ao longo dos anos de 1930 e 1940, período durante o qual os compositores citados estão entre os mais consagrados e atuantes. O nascimento do subgênero se deve, ainda, à “mania de nosso público de classe média pela música americana [...] culminando com a chegada do cinema falado em 1929” (SEVERIANO, 2008, p. 204). Outra vez, naturalmente, tal moda se estabeleceu na região Sudeste para, com algum atraso, ser difundida através das emissoras de rádio e serviços de alto-falantes para o público do Nordeste. Mais adiante:

Na segunda metade da década de 1940, o público brasileiro curtiu uma intensa paixão pelo bolero ibero-americano, que invadiu o disco, o rádio, as casas noturnas e os clubes sociais, impondo-se como presença obrigatória em eventos musicais e dançantes. Como nosso gênero romântico mais próximo do bolero era o samba-

canção, este passou a ter um crescimento avassalador, eclipsando a canção ternária e o fox-canção e apossando-se do espaço até então por ele ocupados (SEVERIANO, 2008, p. 205).

Dessa forma, durante a década de 1940, os ritmos nordestinos, em especial o baião, mas também os cocos e as emboladas rivalizavam em popularidade e competiam pelo gosto do público brasileiro com estilos musicais estrangeiros, especialmente os boleros e, em menor escala, as guarânias, ritmo musical originário do Paraguai. O grande sucesso do bolero no Brasil se deve, ao que tudo indica, à gigantesca popularidade dos filmes musicais mexicanos e, conseqüentemente, dos artistas daquele país nas telas de cinema nacionais que, nas películas, apresentavam os maiores clássicos do gênero. Mesmo sendo um ritmo de origem espanhola, e de enorme produção e difusão em Cuba, a maioria dos boleros consumidos no Brasil eram mexicanos, em função da influência da produção cinematográfica desse país sobre o público brasileiro. Com isso, nesse momento, compositores nacionais passaram a fazer versões para o português de boleros estrangeiros ou, ainda, compor canções híbridas, elaboradas a partir de elementos brasileiros, principalmente o samba, e internacionais, nesse caso, o bolero. Tal estilo mais tarde resultaria nos famosos sambas-canção, chegando-se, inclusive, a cunhar o termo “sambolero” para designar o subgênero nascente. Além de certa identidade melódica, ambos os ritmos, samba e bolero, compactuam de uma mesma temática: a dos amores não resolvidos, da “dor-de-cotovelo”, num romantismo rasgado, de forte carga dramática. Em suma, são canções de desilusão amorosa, “de fossa”.

Em crônica publicada em nove de agosto de 1953, para o suplemento cultural *Flan*, do jornal *Última Hora*, do qual era colunista, Vinicius de Moraes aponta para o que chama de fenômeno de “bolerização” que estaria acometendo a canção popular nacional. Segundo o poeta, o Brasil estaria “caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros” (MORAES, 2008, p. 51). O ritmo havia se instalado nas rádios, bares e casas de shows pelo país e havia institucionalizado sua linguagem e temáticas: não somente as genuínas peças dos cancioneros mexicano e cubano tinham grande acolhida, como também a música brasileira havia incorporado à sua estrutura a sonoridade e os lamentos do bolero, “a narrativa constante do lado mórbido desses grandes e constantes entreveros que há entre homem e mulher” (MORAES, 2008, p. 51). Em outras crônicas, publicadas no mesmo jornal

e no mesmo ano<sup>22</sup>, Vinicius chama a atenção também para a grande aceitação de outros ritmos de origem hispano-americana, como o tango e a *habanera*:

A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho: lembro-me de tê-lo ouvido muito no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade. Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil (MORAES, 2008, p. 51).

A ascensão do bolero e de outros gêneros musicais estrangeiros no Brasil, a partir da década de 1940, marca o início de uma fase de penetração da música internacional no cancionário popular brasileiro, até então bastante fechado às influências internacionais. É o princípio de um longo e intenso processo de abertura e assimilação culturais. Trata-se do mesmo fenômeno que, nos anos 1950 culminou na rica elaboração da Bossa Nova, com a incorporação do *jazz* ao samba, e, na década de 1960, da Tropicália, na penetração do *rock'n roll* e suas estruturas e guitarras elétricas no cenário musical do país, causando, com isso, enorme agitação, e suscitando, através do debate estético, a discussão política. Com o fim da guerra, a partir de 1945, o Brasil se abre às importações de toda a natureza, à presença e influência do capital financeiro, cultural e simbólico estrangeiros. Dessa maneira, a relação com os diferentes signos internacionais, sobretudo norte-americanos, tornou-se outra, marcando, assim, a entrada do Brasil no circuito do mercado artístico mundial, inclusive no que diz respeito à canção popular, também ela, mais do que nunca, entendida como produto de consumo:

a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos *Ray-ban*, de calças *blue jeans*, pelo consumo de *whisky*, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados (as *boîtes* montadas quase sempre nos subsolos de edifícios de Copacabana) e, naturalmente, pela adesão à música das orquestras internacionais que divulgavam os ritmos da moda feitos para dançar, como o *fox-blue*, o bolero, o *bebop*, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado *rock'n roll* (TINHORÃO, 2010, p. 323).

Tinhorão (2010) cita o precioso exemplo da canção “*Criticando*” (1957) de autoria de Carlos Lyra, um dos artistas mais ativos do movimento da Bossa Nova, mas que, a partir de certo momento, adota um posicionamento bastante crítico e até nacionalista em relação à presença da música estrangeira nas composições brasileiras. Através de uma simbiose entre

---

<sup>22</sup> Ver a crônica publicada no jornal *Última Hora* de 24 de maio de 1953 (MORAES, 2008, p. 41).

temática e melodia, uma vez que os ritmos abordados pela letra, num jogo metalinguístico, são incorporados pelo nível instrumental no instante de sua menção, o compositor cita as principais influências musicais de outros países que se observavam no cenário da canção popular de então, denotando uma rara e precoce consciência da alteração da face do material cancional brasileiro que se operava através da assimilação de gêneros estranhos à sonoridade tradicional do país. Nessa tentativa de defesa da pureza e superioridade do samba, o primeiro ritmo a ser mencionado pela composição é justamente o bolero, que, possivelmente, naquele momento se tratasse do estilo musical internacional mais consumido pelo público e incorporado pela produção de massa dos compositores brasileiros. Para desacreditar o bolero em face ao samba, a letra aponta a inadequação do ritmo ao carnaval:

Todo ritmo estrangeiro  
Tem a sua aceitação  
Mas o samba brasileiro  
Já nasceu no coração

Tú que una vez  
Me quisiste  
Que a mí me dijiste:  
Te quiero a ti  
Tú, solo tú me engañaste  
Y a mí me dejaste

O bolero tem cadência  
Para muitos sem igual  
Mas não tem tanta influência  
Quando chega o carnaval. (LYRA, 1957).

No romance de Antônio Torres, os boleros aparecem como trilha sonora das lembranças e do reencontro com o primeiro amor de Totonhim, sua namorada de infância, Inesita. Conforme se pode mapear através de pistas cronológicas oferecidas pela narrativa, *Essa Terra* se passa no ano de 1972, quando a personagem principal tem vinte anos de idade. Dessa forma, conclui-se que o filho do mestre carpinteiro tenha nascido por volta de 1952. Portanto, sua infância e parte da adolescência coincidem com o período no qual os boleros estiveram em voga no Brasil, considerando-se, ainda, que certamente tal moda tenha chegado com certo atraso ao interior do Nordeste em relação ao Sudeste do país, pois o gênero primeiro se consolidava nesta região como produção cultural de massa para, só então, ser conhecido por aquela através do rádio. Em função disso, seu retorno ao Junco, e o reencontro com seu amor da juventude evocam a presença da canção romântica hispano-americana, que embala as recordações e a noite que o casal passa unido revivendo, em parte, o romance e os



sentimentos de outrora. Assim, os boleros são canções que remetem a um tempo de descobertas amorosas, inclusive sexuais, e ainda assim de inocência e pureza, como os poemas de Casimiro de Abreu, autor ao qual a narrativa faz referência. Representam uma época na qual velhas utopias e ilusões eram possíveis, alimentadas pela juventude de um menino do sertão nordestino: “só há duas coisas no mundo das quais sinto saudade: o tempo dos comunistas e dos boleros” (TORRES, 2008b, p. 31).

E aí um perfume de mulher espargiu no ar, irradiante, trazendo no seu rastro a melhor das recordações. O tempo do descobrimento das graças femininas, resguardadas a sete panos, debaixo das saias, anáguas e calcinhas. Fui tomar banho cantando um bolero, num tributo a uma era de inocência que os anos não trazem mais, como diria um vate d'antanho (TORRES, 2008b, p. 172).

Frases de célebres boleros, em espanhol ou em versões para o português, bem como menções ao ritmo e à dança são frequentes na segunda parte da trilogia de Torres, e tais referências estão sempre relacionadas a cenas românticas da narrativa, às lembranças ou aparições e encontros com Inesita. Desde a primeira cena em que seu amor do passado surge no texto, o narrador logo recorre a um bolero: uma frase do famoso “Perfídia” (1940), de Alberto Dominguez. “*Mujer, si puedes tú com Dios hablar... Ah, o tempo dos boleros – que usted jamás olvidará. No tempo do Serviço de Alto-Falantes e suas belas canções*” (TORRES, 2008b, p. 97).

Depois do reencontro na casa do mestre carpinteiro, num almoço caprichosamente idealizado e organizado por Inesita, Totonhim vai para o banho, para escapar ao forte calor. Desde esse primeiro contato entre os dois, depois de vinte anos de distância, as velhas canções dos tempos em que viveram um romance vêm à cabeça do rapaz, que no chuveiro canta “Besame mucho” (1940), de Consuelo Velázquez “Besame, besame mucho como si fuera esta noche la última vez...” (TORRES, 2008b, p. 120). A canção, nesse caso, se torna quase uma profecia, pois nesse mesmo dia, mais tarde, o casal terá uma noite de amor, a última que passarão juntos. Além dessa, o visitante canta também “Vaya con Dios” (1953), de Larry Russel, Inez James, e Buddy Pepper, uma canção de despedida amorosa, prenunciando que aquela seria a derradeira noite que o casal passaria unido: “*Quando un dia la encontré/ por vez primera/ con pasión la saludé/ desta manera/ Vaya con Dios/ mi vida/ vaya con Dios/ mi amor*” (TORRES, 2008b, p. 120). A seguir, Totonhim relembra uma guarânia, gênero musical paraguaio, também em voga no Brasil durante a década de 1940. Trata-se de “Meu primeiro amor”, que é, na verdade, a versão de José Fortuna e Pinheiro Júnior para o português da

canção “Lejania” (1937), de Hermínio Gimenez. O título da canção brasileira é extremamente sugestivo, uma vez que Totonhim acaba de reencontrar justamente o seu primeiro amor. Nesse momento, distanciando-se dos receios e fantasmas do passado, especialmente de seu irmão Nelo, morto, ali, na sala daquela mesma casa, ele, que regressa de longas distâncias, no espaço e no tempo, sente-se tranquilo, em paz, e vê o lugar onde está não mais como mal assombrado, mas sim como

uma casa cheia de recordações de um tempo em que a vida parecia tão inocente quanto as letras dos boleros e guarânias. E a velha casa revisitada só tem de luxo um chuveiro, debaixo do qual eu canto, com a alegria de quem descobre que ainda não perdeu todas as referências (TORRES, 2008b, p. 120).

Mais uma vez, os boleros aparecem como músicas representantes de um tempo de inocência: não só porque remetem o narrador à sua infância e juventude de menino interiorano, mas também porque são canções que falam de amores puros, da cega devoção dos amantes de outrora, de desencontros, de quem sofre por amor. Ademais, ao recordar os velhos boleros que musicaram seu passado, Totonhim se reencontra, sente-se, novamente, em contato com sua essência: está de volta à sua terra, ao lado de seu pai, lembrando as velhas canções de outros tempos, rememoradas pela presença de sua primeira mulher, isso tudo depois de duas décadas vivendo a existência caótica de uma metrópole.

À noite, que constitui um dos três capítulos do romance, Totonhim vai ao ginásio onde Inesita é diretora para encontrá-la e, de lá, seguem para a casa da moça. Durante todo o dia, ele esteve pensando em como seria quando a noite chegasse: tinha receio de que os fantasmas do passado, simbolizados pela lembrança do suicídio de Nelo, o assaltassem e o fizessem entrar em pânico. Por isso, ele procura toda a companhia e distração possíveis para evitar tais recordações. No entanto, a temida noite que se delineava apavorante, foi, na verdade, um lindo encontro amoroso. Na bonita e confortável casa da professora, Totonhim é recebido com o famoso licor de jenipapo baiano, lembrança dos tempos em que festejava o São João, ao som dos boleros, as canções que embalavam os amores de juventude do casal. Ele se impressiona com a residência da antiga namorada – não se parece com as casas simples e modestas do sertão, tem todos os aparelhos e eletrodomésticos necessários:

Enfim, eu havia andado alguns passos por uma ruela interiorana para entrar num apartamento... em São Paulo! Era a primeira casa daqui que eu estava visitando, nesta minha vinda. E estava surpreso com o seu estilo, este novo jeito de morar (TORRES, 2008b, p. 181).

Ao lado das recordações evocadas pela presença de Inesita, pelo licor de jenipapo e, principalmente, pelo som dos boleros e outras músicas do passado, a modernidade de uma habitação que destoava das demais, de decoração tipicamente urbana o impressiona. A primeira canção que escutam – para musicalizar, descontrair e tornar o encontro mais romântico – é um pedido de Totonhim: a clássica “Rosa” (1917), de Pixinguinha e Otávio de Souza.

- “Tu és divina e graciosa...”  
- É linda, mas não é do seu tempo.  
- Como não? Eu peguei um resto desse tempo. E mamãe vivia cantando: “Tu és, de Deus a soberana flor...” E se essa música não é do meu tempo, também não é do seu. E você tem um disco com ela.  
Inesita riu.  
- Mas quem é que canta, seu bobo? Não é a Marisa Monte? Esta é do meu tempo. E tem uma voz tão bonita que pode cantar o que quiser, até essa Rosa do tempo da sua mãe (TORRES, 2008b, p. 182-183).

A convivência entre antigo e moderno no espaço do Junco se verifica, também, através das canções trazidas pela narrativa de Torres. Apesar de “Rosa” ser uma valsa (para alguns, choro) bastante tradicional do cancionário popular brasileiro, a versão que a professora dispõe em sua coleção é a regravação de Marisa Monte, de 1990, muito mais moderna e atualizada. Além disso, o diálogo do casal evidencia que a personagem principal cresceu ouvindo no sertão as velhas canções de outrora, pois ainda que não sejam do seu tempo, Totonhim entrava em contato com elas não só através do rádio e das festas, como também quando cantadas pelos mais velhos. O próximo pedido do visitante é, claro, um bolero. “- *Besame, besame mucho...* temos bolero nesta casa? Ou vai dizer que isso também não é do seu tempo? [...] - O bolero durou muito tempo. E ainda hoje anima os bailes do interior” (TORRES, 2008b, p. 183).

A última canção que embala a noite do antigo casal é muito significativa, pois o trecho trazido pelo texto tem alta capacidade de representatividade da cena narrada, funcionando como um texto de suporte, auxiliar, que ilustra a passagem na qual é evocado: trata-se do famoso bolero “La Barca”<sup>23</sup>, do compositor mexicano Roberto Cantoral García. “Mais um disco. Outro bolero. *Dicen que la distancia és el olvido...*”<sup>24</sup> E recomeçava a dança dos afagos e beijos” (TORRES, 2008b, p. 184). O verso mencionado pelo narrador, o primeiro da canção

---

<sup>23</sup> Não foi possível precisar o ano de composição da canção. Nenhuma das fontes consultadas trazia tal informação.

<sup>24</sup> “Dizem que a distância é o esquecimento...” (Tradução minha).

de Cantoral, traduz o sentimento, ou ainda, conclui a cena de amor entre o casal: apesar da distância, no tempo e no espaço, que os separou (e ainda separa), aquilo que viveram, que significaram um para o outro não foi esquecido. Ainda assim, os tempos agora são outros, e não se pode apagar o passado, o que foi construído nesses vinte anos em que estiveram separados. Totonhim é casado, pai de dois filhos e tem uma profissão e toda uma vida estabelecida, com compromissos, em São Paulo. Sabe que, apesar da linda noite que passou ao lado de Inesita, isso não é o bastante para mudar os fatos, para reunir esse casal nordestino que, como tantos outros, foi separado pela necessidade de migrar em busca de melhores oportunidades. Sabe que seus compromissos familiares e profissionais não podem ser deixados de lado. E sabe, sobretudo, que não há mais lugar para ele no Junco:

Ah, Inês, Inesita. A gente está sempre indo e vindo. Essa é a nossa sina. O destino dessa terra. Ir e vir. Vir e voltar. E se tudo falhasse na minha vida, daqui por diante, tu me darias guarida? Na tua alcova, no teu corpo esplendidamente conservado e palatável? E o que é que eu iria fazer aqui, além de beber um licorzinho de jenipapo contigo, dançar um bolero contigo e te amar? E quem nos garante que todas as nossas noites seriam tão maravilhosas quanto esta, que já passou? (TORRES, 2008b, p. 185.)

### 3.4 O SOM DO CHOQUE ENTRE O SERTÃO E A CIDADE

No entanto, nem só de antigas e tradicionais canções é feita a memória e a vivência musical de Totonhim. Enquanto habitante de uma metrópole como São Paulo há duas décadas, ele entra em contato com sonoridades modernas, até mesmo de vanguarda, bastante diversas daquelas que preencheram os espaços do sertão durante sua infância e juventude. O cheiro de coentro que se espalha pelo ar, enquanto o pai prepara o almoço, por exemplo, o faz lembrar-se dos versos da música “Objeto semi-identificado” (1969), de Gilberto Gil e do maestro Rogério Duprat. A canção, extremamente moderna, encarnando totalmente o espírito de reconstrução e, ao mesmo tempo, desconstrução da estrutura musical tradicional brasileira, empreendido pelos jovens participantes do movimento da Tropicália, em fins dos anos 1960, é uma espécie de poema musicado, no qual os compositores declamam versos ao som, ao fundo, ora de trechos de música instrumental, ora de ruídos indefiníveis, entremeados de espaços de silêncio.

E todos eles ficaram cheios de espírito santo e principiaram a falar em línguas diferentes.

- Eu gosto mesmo é de comer com coentro. Uma moqueca, uma salada, cultura, feijoada, lucidez, loucura. Eu gosto mesmo é de ficar por dentro, como eu estive na barriga de Claudina, uma velha baiana cem por cento (GIL; DUPRAT, 1969).

O movimento de renovação, não só da temática, mas das letras, das estruturas harmônicas e melódicas como também das sonoridades da música popular brasileira, simbolizado pela introdução da guitarra elétrica e da assimilação desvelada do *rock'n'roll* e do repertório internacional como um todo, em suas mais diversas formas, foi possibilitado pela atitude desafiadora e de vanguarda de um grupo de jovens músicos, quase todos eles oriundos da região Nordeste do país. Entendendo a música como uma linguagem universal, sem bandeiras ou divisas, encarando a produção cultural das diferentes nacionalidades como contribuições que enriquecem um mesmo sistema artístico, os integrantes do movimento estético que se chamou Tropicália, por inspiração de uma instalação de mesmo nome de autoria do artista plástico Hélio Oiticica, revolucionaram a música popular brasileira. Com um posicionamento de soma, no qual tradição e modernidade são perfeitamente compatíveis e, inclusive desejáveis, o grupo frequentemente partia do cancionário popular tradicional, especialmente o nordestino, por ser esta a principal vertente de sua formação musical, e reelaborava, atualizava a canção brasileira, retomando um movimento iniciado pelos artistas da Bossa Nova, de forma muito mais discreta e pacífica, ao incorporarem o *jazz* norte-americano ao samba brasileiro, e que criaram, com isso, um terceiro gênero musical, que se tornou sucesso no mundo inteiro.

Em entrevista concedida a Augusto de Campos, em seis de abril de 1968, ou seja, no auge da Tropicália, Gilberto Gil, quando perguntado sobre aquilo que considerava essencial em sua evolução musical, responde:

O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga. [...] Uma outra coisa bacana foi [...] o reconhecimento de que Luiz Gonzaga foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil. Talvez o primeiro grande artista ligado à cultura de massa, tendo sua música e sua atuação vinculadas a um trabalho de propaganda, de promoção. Nos idos de 51-52, ele fez um contrato fabuloso, de alto nível promocional, com o Colírio Moura-Brasil, que organizou excursões de Luiz Gonzaga por todo o Brasil. (CAMPOS, 2012, p.191).

Gilberto Gil considera a influência de Luiz Gonzaga essencial justamente por ele ter sido, segundo ele, o primeiro artista nacional capaz de realizar a síntese entre o regional, o

mais particular e tradicional da música de raiz brasileira e o universal, através do apelo comercial e mercadológico em favor da promoção de sua música, como o fez ao assinar contrato com uma marca de colírios e, tornando-se seu garoto-propaganda, ter uma grande turnê financiada pela empresa. Em tempos de ditadura militar, a aliança entre esses dois polos, a arte nacional e a força do capital das empresas, não era vista com bons olhos pela intelectualidade de esquerda do país. Por esse posicionamento, e por seu apoio declarado ao movimento da Jovem Guarda, que produzia um *rock'n'roll* tupiniquim e que se aproveitava do enorme sucesso dos Beatles pelo mundo, sarcasticamente apelidado pela crítica de iê-iê-iê, os artistas da Tropicália compraram briga com a esquerda brasileira. Eles manifestavam seu reconhecimento tanto aos artistas que bebiam nas fontes da mais genuína canção popular brasileira, como Gonzagão, quanto àqueles que assimilavam, por vezes acriticamente, a influência estrangeira, como Roberto Carlos. Dessa forma, tradição e vanguarda não são elementos opostos, ao contrário, são faces de uma mesma moeda para esses jovens artistas.

Como lema, os tropicalistas adotaram a atitude antropofágica pregada na década de 1920 por Oswald de Andrade, de afirmação da influência cultural estrangeira, mas sim de incorporação desses elementos aos nacionais a fim de dar origem a um novo produto, a algo realmente revolucionário. Assim, assimilando tanto a tradição, quanto a novidade estética, os jovens músicos idealizadores da Tropicália atualizaram a música nordestina e, automaticamente, brasileira, já que seu espírito contagiou as artes nacionais como um todo. Na mesma entrevista referida anteriormente, quando Caetano Veloso é perguntado sobre o significado de Oswald de Andrade, o compositor baiano responde: “Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade” (CAMPOS, 2012, p. 204). O espírito desafiador e mesmo descontraído de Oswald como artista, que tratava com certo descompromisso a arte brasileira a fim de desvinculá-la do academicismo com a qual era encarada, é o que Caetano considera necessário contra a estagnação do sistema estético no Brasil, contra a resistência à assimilação de outras linguagens e culturas ao rico arcabouço musical da tradição.

Com isso, a complexa letra da canção de Gilberto Gil e Duprat, lembrada por Totonhim, reflete sobre o momento em que todos “principiaram a falar em línguas diferentes”, o que parece se referir à revolução sonora e artística empreendida pela Tropicália, quando novas linguagens musicais passaram a ser incorporadas à produção nacional, rompendo, não sem muita resistência e polêmica, um antigo ranço dos músicos e público

brasileiros com a sonoridade internacional na canção do país. No verso seguinte, no entanto, a voz de Gilberto Gil declama “- Eu quero mesmo é comer com coentro” e lista, a seguir, vários pratos da culinária brasileira e, entre eles, cultura. Ao mencionar um dos mais tradicionais temperos da cozinha baiana, estado onde o artista nasceu, assim como Totonhim, o compositor está transportando a discussão empreendida pela letra da canção para esse espaço, como a dizer que ainda que outras linguagens tenham sido adotadas, a tradição, o Nordeste, a Bahia, sua formação pessoal e artística são, na verdade, aquilo que procura: comer a cultura temperada com coentro, imagem que remete, ainda uma vez, à atitude metafórica de deglutição antropofágica da cultura estrangeira, desejada pelos artistas de vanguarda brasileiros, tanto na década de 1920, como na de 1960.

Depois do famoso almoço preparado pelo mestre carpinteiro, o narrador celebra o sucesso do banquete: só sente falta de uma coisa, dos irmãos, irmãs e da mãe que não estavam presentes. As refeições de outrora eram sempre ocasiões para se ter a casa cheia. “Já não se fazem reuniões de família como antigamente” (TORRES, 2008b, p. 123). A lembrança desses eventos traz um toque de nostalgia à reflexão de Totonhim, mesmo depois de um almoço tão especial: “E eu que pensava que tinha vindo aqui para passar a pão e água: *Pão seco de cada dia / tropical melancholia*” (GIL; NETO, 1968). É com os versos da canção “Marginália 2” (1968), de Gilberto Gil e Torquato Neto que o narrador expressa o misto de satisfação e melancolia provocado pela refeição e a recordação das reuniões do passado. A música, de autoria de dois ícones da Tropicália, o compositor baiano Gilberto Gil e o poeta piauiense Torquato Neto, traz uma temática bastante explorada pelas obras e artistas do movimento: a reflexão sobre o país e o significado, o sentimento de ser brasileiro. A letra fala sobre a dualidade que anima o caráter e a identidade nacional, uma vez que o brasileiro vive entre a alegria do carnaval, do samba e de sua cordialidade, e a precariedade estrutural e social de país colonizado subdesenvolvido. A “tropical melancholia” dessa existência é o “pão seco” de cada um dos dias do povo.

A verdade, no entanto, é que um almoço preparado com tanta dedicação, depois de uma ausência de vinte anos, é um privilégio e, a despeito das doloridas ausências, o momento deve ser celebrado, a nostalgia de outros tempos deve ser deixada de lado.

Em vez disso, um cheirinho de alecrim a dar água na boca. E um molho de caldo de feijão, palha de cebola verde e pimenta-malagueta a assanhar as papilas gustativas, a provocar o apetite. Fome no Norte é mato. Ao norte e ao sul do meu estômago. *Tomara que um dia, um dia seja, / seja de linho a toalha da mesa. / Tomara que um*

*dia, um dia não, / não falte na mesa arroz e feijão* (TORRES, 2008b, p. 124)<sup>25</sup>.

A canção que Totonhim relembra à mesa é “Miserere Nobis” (1968), outra composição de Gilberto Gil, esta em parceria com Capinan, e é a primeira faixa da mais célebre produção do movimento do qual os dois jovens artistas faziam parte, o disco “Panis et Circenses ou Tropicália”, de 1968. O título da música faz uma referência, dentro do espírito tropicalista de retomada, revalorização e, paradoxalmente, deboche das tradições e instituições, a uma resposta prevista pelo ritual católico da ladainha, ou litania, e significa “tende piedade de nós”. O narrador evoca a canção no exato momento em que seu pai reza, obedecendo a antigas tradições, antes de iniciar a refeição. É importante lembrar que, no mesmo disco, há uma faixa com a regravação por Caetano Veloso de “Coração Materno” (1937), composição de Vicente Celestino de gosto bastante duvidoso. A atitude desafiadora e debochada de incluir em uma coletânea de canções escandalosamente revolucionárias uma música tão antiquada, até mesmo cafona, reforça, mais uma vez, a mistura entre tradição e vanguarda buscada pelo movimento.

Totonhim, que se encontra no meio do caminho entre moderno e arcaico, tradição e rompimento ao retornar ao Junco depois de viver por duas décadas numa metrópole caótica, e a Tropicália, representada na narrativa de Torres por suas canções, são exemplos de uma reatualização artística e estética do país, especialmente do Nordeste, uma vez que seus principais ícones, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Tom Zé e Capinan são oriundos dessa região. A dialética entre passado, presente e futuro é o mote estruturante do legado da produção estética desses artistas durante o período do fim da década de 1960.

Assim como o repertório e o movimento da Tropicália, que parte da tradição cancional brasileira, e, assimilando a música e arte estrangeiras e de vanguarda, reatualiza a produção cultural do país, a narrativa de Torres representa em seu corpo essas duas fontes primordiais: nos boleros, baiões e canções da Era de Ouro do Rádio, e nas antropofágicas criações de Gilberto Gil e seus parceiros. A identidade de Totonhim, personagem principal que narra e, dessa forma, evoca todas essas sonoridades, é também uma soma dessas duas vertentes, Nordeste e Sudeste, urbano e rural, metrópole e sertão, tradição e modernidade. Com isso, sua memória musical não poderia deixar de expressar a composição de seu caráter.

---

<sup>25</sup> Há um equívoco do autor na transcrição da letra da canção. O último verso, na realidade, é “Na mesa da gente tem banana e feijão.”



## 4 O SOM COSMOPOLITA DE *PELO FUNDO DA AGULHA*

*E foste um difícil começo  
Afasta o que não conheço  
E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso*  
Caetano Veloso

### 4.1 UM HOMEM MODERNO, UM CIDADÃO DO MUNDO.

O terceiro romance que compõe a trilogia de Antônio Torres, *Pelo fundo da agulha* (2006), retrata o último dia de trabalho como funcionário do Banco do Brasil, antecedendo a aposentadoria de Totonhim. No entanto, a narrativa, seguindo uma das mais fortes e recorrentes tendências da literatura contemporânea, é extremamente fragmentada, passado e presente, assim como lembranças, fatos e imaginação se fundem e se confundem. A obra se situa dez anos depois da visita da personagem ao Junco por ocasião do aniversário de 80 anos de seu pai, retratada em *O cachorro e o lobo*. O mais novo aposentado está em sua cama, “na fronteira crepuscular entre o sono e a vigília” (TORRES, 2006, p. 7), rememorando e, por vezes, imaginando cenas de sua trajetória, tanto reais, quanto fictícias.

A aposentadoria, consolidação e encerramento de uma vida de trabalho e dedicação a uma empresa, ao contrário daquilo que representa para muitos, é um momento deprimente para a personagem. Ele se sente descartado, pois sua despedida não foi como esperava, foi fria e impessoal: os colegas não tinham tempo para gestos e palavras de afeto, uma vez que estavam se apertando no auditório lotado para prestigiar seu substituto, certamente alguém bem mais jovem, na sua cerimônia de posse:

O amigo aí está saindo de cena sem aplausos, é verdade. Isso lhe dói. “É na hora que te mandam para casa, para trocáres de vez o terno e a gravata por um pijama, que tu descobres que não tiveste a menor importância” – foi o que o senhor pensou, ao deixar a sua sala e andar, sozinho, a passos de aposentado, por um corredor ermo, vazio, inóspito, passando por portas e mais portas sem avistar viva alma (TORRES, 2006, p. 39).

Além da aposentadoria por tempo de serviço, toda a situação faz com que Totonhim, agora um homem de aproximadamente cinquenta anos, se sinta perdido: ele está vivendo, possivelmente, o momento mais solitário de sua trajetória. “Nunca antessentira tanto a ausência de passos, algazarra, risadas, bate-bocas, resmungos, ralhções” (TORRES, 2006, p. 8). Está divorciado da esposa, Ana, não alimenta relações intensas e frequentes com os filhos, já adultos, não mantém contato com seus familiares ou conterrâneos do Junco, não conta mais com os colegas de trabalho para algum *happy hour*, e, para completar, sua vida foi marcada por perdas de entes queridos, muitos deles por suicídio.

No romance, por seu caráter memorialístico, uma vez que praticamente não são trazidas pela narrativa ações no presente retratado pelo texto, mas sim lembranças que a personagem evoca de seu passado distante e próximo, mostra-se o destino de Totonhim depois de sua partida do Junco rumo à metrópole. Entre outras revelações que o texto apresenta sobre sua trajetória em São Paulo e em várias outras cidades, há a impressionante contabilidade de seus parentes e amigos que cometeram suicídio. O próprio Totonhim, nessa situação-limite em que se encontra, estagnado em sua cama, reflete sobre o suicídio como uma perspectiva, como uma possibilidade, e se iguala àqueles entes queridos que optaram por tal saída diante da desilusão com as pessoas e o mundo. Além de Nelo, o malfadado primogênito da família, o sogro, com quem tinha grande afinidade, o amigo de infância Gil e o primo e companheiro Pedrinho deram fim à própria vida. É com um trecho d’*O mito de Sísifo*, de Albert Camus, autor do célebre romance *O estrangeiro*, título emblemático, que o narrador procura compreender a decisão de dar um ponto final à existência:

*Um mundo que se pode explicar, mesmo com más razões, é um mundo familiar. Mas, pelo contrário, num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro...*

- Pensava que o estrangeiro aqui era eu, meu comandante [...] – E antes de mim, o meu irmão Nelo. Depois dele, meu primo Pedrinho, o que também pôs o pescoço numa corda. [...] A contabilidade de estrangeiros em sua vida ia longe. (TORRES, 2006, p.182-183).

A condição, mais do que de ser, principalmente de sentir-se estrangeiro, um estranho no ninho, alguém alheio aos demais, que não se encaixa no mundo em que vive, para Totonhim é o que explica o suicídio, pois ele percebe claramente esse sentimento em comum entre todos os que praticaram “o tresloucado gesto”. E, mais do que nunca, ele compreende essa sensação, se inclui nesse rol. “Sós, desgraçados, estrangeiros, mas civis” (TORRES, 2006, p. 183).

Há, ainda, a relação apontada por alguns autores, em especial pela sociologia moderna, entre suicídio e modernidade. Para além da condição de permanente estraneidade, quando o indivíduo se sente sem ligações com o mundo e às pessoas com as quais convive e, por isso, ressentido a falta de laços que o prendam à existência, há a dificuldade e, para muitos, impossibilidade de realização plena, que a modernidade, em várias situações, impõe ao homem. A grande competitividade alimentada pela vida moderna, bem como a falta de espaço para todos, a fluidez das relações interpessoais que, em função da pressa, desconfiança e dos preconceitos, do permanente clima de insegurança, não têm qualidade, não se consolidam e aprofundam são alguns dos fatores que impelem os mais desesperados a cometer o ato extremo de pôr fim à vida

Os obstáculos que a modernidade contrapõe ao eã produtivo natural do ser humano encontram-se em desproporção às forças dele. É compreensível que o indivíduo chegue a fraquejar, refugiando-se na morte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio, que apõe o seu selo a um querer heroico que não faz concessões à atitude que lhe é hostil. (BENJAMIN, 1985, p. 99).

A trilogia de Torres se situa num entre lugar, uma vez que quando o foco narrativo se ocupa do sertão, quando as personagens lá estão, ainda assim a cidade grande está, de alguma forma, presente: seja como idealização, plano de partida ou lembrança nos relatos dos migrantes que regressaram. O mesmo se dá no sentido inverso: *Pelo fundo da agulha* se situa em São Paulo, pois é lá que Totonhim vive e de onde rememora o passado de sua cama, em seu apartamento. No entanto, o Nordeste está presente em suas recordações e em sua identidade. A diferença, porém, é que a obra assume, em função da experiência de Totonhim após sua partida do sertão, um tom e uma temática cosmopolita. Não só o Junco e São Paulo estão presentes na narrativa, como também muitas outras cidades, como Paris, Recife e Oiapoque, por onde a personagem passou e percebeu fatos e recorrências que as aproximam e irmanam enquanto cidades. O narrador tece reflexões e observações sobre o caráter da urbe e seus habitantes, no espírito de um Marco Polo reatualizado de *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. O Totonhim de agora é um homem do mundo, mas que carrega em si, de alguma forma, a experiência de nordestino humilde do interior.

Logo no início do texto, o narrador relembra a viagem que fez a Paris, sozinho, deixando em casa a mulher e os filhos. Lá, durante um trajeto em um táxi, conversa com o motorista, filho de imigrantes armênios. No caminho, Totonhim revela que é brasileiro e o taxista pergunta como os armênios são tratados no Brasil. Ele responde que, ao que saiba, não

há problemas entre os dois povos e que, inclusive, no seu país havia uma famosa atriz de sobrenome Balabanian de origem armênia. O motorista exulta com a informação, diz que quando chegar em casa, dirá à esposa que no Brasil os do seu povo podem chegar, inclusive, a ser estrelas de televisão, diferentemente da realidade que conhecem na França, onde são marginalizados por sua descendência, mesmo tendo nascido no país, como é o seu caso.

Corroborando com o episódio vivido em Paris, o narrador recorda uma viagem ao município de Oiapoque, ao extremo norte do Amapá e do Brasil. Lá, Totonhim encontra uma menina que lhe dá informações sobre a cidade. Logo, ela interrompe o diálogo com pressa e diz que tem que ir para a Guiana Francesa, país com o qual a localidade faz fronteira, pois é lá que estuda. Ao ser questionada sobre o porquê de estudar no país vizinho, tendo de atravessar um rio para ir à escola, ela responde que faz diariamente esse trajeto para aprender francês e um dia morar em Paris. Totonhim sabe que se seu sonho se realizar, a menina será mais uma imigrante marginalizada, como o taxista que lá conheceu e sua família. Refletindo sobre tais episódios colhidos em suas viagens, e considerando ainda sua experiência no Junco entre familiares e demais conterrâneos, o migrante nordestino chega à conclusão de que “Aonde quer que você for, vai encontrar alguém sonhando com um lugar dos sonhos” (TORRES, 2006, p. 30). Parece intrínseco a qualquer cidade, por sua natureza, que reservem suas margens para determinados grupos, entre eles os (i)migrantes e desfavorecidos economicamente e, com isso, gerem o sonho de um outro lugar, de uma outra cidade onde tudo fosse diferente.

Ao imaginar como seria um novo regresso ao Junco, tendo em vista as mudanças percebidas quando de sua última visita ao sertão, e considerando, ainda, sua agora vasta experiência de cidade, uma vez que conheceu várias, Totonhim pondera sobre a tendência uniformizadora que atinge às cidades brasileiras como um todo:

Abriria a janela. E veria uma triste rua de casas coladas umas às outras, em perfeita desarmonia. O destino inescapável de toda cidade brasileira, pequena, média ou grande: espalhar-se irregularmente pelas margens, como se disputassem um concurso de feiura. (TORRES, 2006, p. 204)

Dessa forma, a personagem é, agora, um cidadão do mundo, um homem viajado e que conheceu a fundo a realidade de dois espaços tão distintos de seu país, Nordeste e Sudeste. É capaz, inclusive, de analisar o que vê e estabelecer recorrências entre as diferentes localidades

que conheceu, como a idealização de um outro lugar, a marginalização de raças e classes sociais, a eleição de um espaço como margem, a violência, os preconceitos.

Outro ponto fortemente alterado na personagem pela vida na metrópole é perceptível em suas relações interpessoais. Desde sua chegada a São Paulo, o rapaz vive situações entre os habitantes da metrópole inimagináveis em seu lugar de origem. O jovem migrante emprega-se como vendedor de enciclopédias e procura seus clientes de porta em porta. Na sua primeira visita à residência de uma possível compradora, ele é recebido por uma mulher de roupão, recém-saída do banho. A moça não só compra as enciclopédias, como se entrega ao vendedor extremamente surpreso que acaba de conhecer, e ainda o convida para o jantar. Algum tempo depois, já estabelecido, tendo sido aprovado no concurso do Banco do Brasil, Totonhim, numa visita ao bairro periférico de São Miguel Paulista, na esperança de lá encontrar a esposa e os filhos de Nelo ou, quem sabe, algum conterrâneo, recebe a ajuda de uma moça humilde, Edileuza, que lhe dá indicações de como encontrar baianos residentes no bairro que pudessem lhe dar informações. A jovem o conduz a um terreno baldio onde se entrega ao total estranho que Totonhim era para ela naquele momento. Depois de alguns encontros, o rapaz se livra da moça, dizendo que não tem mais tempo para visitá-la em função de sua rotina de compromissos e, com isso, rompe com o absurdo relacionamento que mantinham. A facilidade com que tais relações fugazes se estabelecem e se diluem, a princípio, causa enorme estranhamento no rapaz, acostumado a relacionamentos muito diferentes no Junco, onde códigos morais e religiosos bastante rígidos e antiquados continuam em vigência, mesmo duas décadas depois de sua partida, o que percebe quando retorna para o aniversário de seu pai.

Assim que desembarca do ônibus na metrópole, completamente perdido em uma cidade tão grande e movimentada, e sob a famosa garoa que lhe é característica, o migrante recebe a ajuda de uma moça que lhe oferece um espaço em seu guarda-chuva, e ainda lhe dá indicações de hotéis e pensões no centro da cidade. Os dois travam um pequeno diálogo: o rapaz lhe contou de onde vinha e a jovem lhe disse que trabalhava numa grande loja de departamentos. Ela, no entanto, estava com muita pressa, e essa característica se revalaria, com o tempo, uma constante na população paulistana. Por isso, a conversa entre Totonhim e a moça não pode ir mais longe, ele não conseguiu nem ao menos agradecer como gostaria pela gentileza ou saber o seu nome. Ainda assim, a primeira impressão da população de São Paulo havia sido positiva, o que valia muito, pois lhe dava esperanças de ter um destino diferente do

de seu irmão Nelo, vítima de preconceito e violência, marginalizado por sua experiência migratória:

Ficaria a lembrança dela como o primeiro símbolo da cidade. Gentil. E cheia de pressa.

- Corra, moça. Corra. Tomara que você não se atrase nenhum só minuto para a batida do seu cartão ponto (TORRES, 2006, p. 115).

O episódio simbólico vivido em sua chegada fez com que, à noite, Totonhim sonhasse com uma situação parecida. No sonho, ele encontrava na rua uma mulher, os dois queriam se tocar, mas em todas as tentativas eram impedidos pela multidão que passava, lhes obstruindo o contato. Tentavam, também, conversar, trocar telefones, para que em outra ocasião pudessem se falar, mas o barulho tornava impossível o entendimento entre os dois jovens: “E sonhou com uma mulher que lhe estendia a mão e, quando ele ia tocá-la, uma multidão de passantes se interpunha entre os dois, formando uma cerca que os isolava, impedindo que se vissem, rosto a rosto” (TORRES, 2006, p. 117).

Essa passagem do texto de Antônio Torres representativamente faz lembrar o poema “À une passante”, de Charles Baudelaire, poeta que melhor elaborou a modernidade através da literatura. Foi ele quem cunhou o termo que até hoje designa uma época, um comportamento, uma tendência estética, um juízo de valor, uma reflexão sobre o mundo e a sociedade. O soneto, parte das suas célebres *Les Fleurs du Mal* (1996) e se insere como parte da sessão chamada de “Tableaux Parisiens”<sup>26</sup>, o que revela seu caráter de reflexão sobre a cidade onde o poeta sobrevive e à qual observa, elegendo-a como matéria principal de sua obra. O texto fala de uma cena bastante parecida à do sonho descrito pelo narrador do romance, pois retrata o momento em que um homem, que bebe em um café parisiense, vê uma mulher que passa e esta lhe chama a atenção. Entre a percepção de um ao outro, a rápida troca de olhares e o sumiço da dama na multidão ruidosa e agitada de passantes, não há mais do que um brevíssimo instante.

[...] Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m’a fait soudainement renâitre,  
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j’ignore ou tu fuis, tu ne sais ou je vais,

---

<sup>26</sup> “Quadros parisienses” (Tradução minha).

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>27</sup> (BAUDELAIRE, 1996, p. 127).

Mais uma vez um signo da modernidade, um poema de Baudelaire e uma imagem recorrente na produção literária dos autores que se debruçaram sobre esse momento social e artístico, a hostilidade da rua e da cidade, a impossibilidade de estabelecimento de laços entre os habitantes desse espaço servem para refletir e compreender a narrativa de Torres situada na metrópole. Da mesma maneira que os demais romances que compõem a trilogia do autor reescrevem o espaço sertão na literatura brasileira contemporânea, atualizando seus temas e, ao mesmo tempo, inserindo-se na tradição e imaginário que circunda esse ambiente, a terceira narrativa que consolida a trajetória de Totonhim se aproveita do vasto arcabouço da produção literária e de toda a reflexão sobre a cidade e a modernidade, deslocando o debate para a perspectiva do migrante nordestino, do homem habitante da São Paulo dos anos 2000.

A fluidez das relações interpessoais se observa não só entre desconhecidos que se cruzam pelas ruas da metrópole, mas também entre familiares. O narrador manifesta, desde o início do texto, a forte solidão que acomete a personagem, e tal sentimento, em parte, se explica pela diluição não só da estrutura, mas também dos laços que o mantinham em contato com os integrantes da família que formou em São Paulo. O narrador-personagem chega à paradoxal conclusão de que Totonhim, ao migrar para a metrópole, para a cidade mais populosa do país e a sexta em escala mundial, saído de uma minúscula localidade, que além de ter uma população infinitamente menor, vê diariamente seus jovens partindo para aquela outra, com isso mingando, cada vez mais, sua força de trabalho, sente-se muito mais solitário do que nunca. É na agitação da metrópole que ele conhece realmente o que é estar só, o que é ser estrangeiro.

A distância, não física mas afetiva, que se estabelece entre Totonhim, a ex-mulher e os filhos, depois da separação do casal, fica evidente na cena em que o recém aposentado reencontra Ana para uma conversa:

O senhor pediu-lhe notícias dos filhos, queixando-se de que eles quase não o procuravam.  
- Ainda não percebeu?  
- O quê?  
- Que filho é um saco? Os nossos, às vezes, até que são amáveis. Sei que estão bem. Pode ficar tranquilo. Ainda não se tornaram traficantes de drogas. Estão ralando muito, nas atividades lícitas, digamos assim. Um virou operador da Bolsa de Valores

---

<sup>27</sup> “Um lampejo... depois a noite! – Fugitiva beleza/ cujo olhar me fez renascer./ Não te verei mais senão na eternidade?/ Em algum lugar, bem longe daqui! tarde demais! *jamais* talvez!/ Pois eu ignoro onde tu foste, tu não sabes onde vou,/ Ah tu que eu teria amado, ah tu que o sabias” (Tradução minha).

e o outro é diretor de arte da agência de publicidade que tem a conta da empresa onde trabalho. Vai me dizer que não sabe disto? E que os dois estão ganhando direitinho? E que trocam de mulher como você de camisa? Vê se janta com eles esta noite. Procure-os também, vai!

- E você? Está casada?

- Bom, agora já chega. Já estou em cima da hora. Obrigada pelo Prosecco. Desceu bem. (TORRES, 2006, p.61).

A cena mostra o quanto Totonhim está afastado de seus filhos. Para que saiba como estão, Ana precisa inteirá-lo até mesmo sobre suas profissões. Talvez percebendo o absurdo da situação, ela o faz de maneira um tanto sarcástica, dizendo que ainda não se tornaram traficantes de drogas, perigo sempre real para as famílias e os jovens da metrópole, ambiente que reserva as margens para os economicamente desfavorecidos e que constantemente alimenta esses espaços com a parcela mais vulnerável de sua população. Esse grupo está sempre a postos para aliciar, de várias formas, outros jovens, provenientes das diferentes classes sociais. Ademais, a mãe fala do desembaraço dos filhos enquanto cidadãos modernos que, além de terem uma carreira de sucesso, que lhes garante boa situação financeira, ainda seguem com destreza o protocolo estabelecido para as relações interpessoais dos dias em que vivem, pois “trocam de mulher como você [o pai] de camisa”. Mais uma vez, a narrativa retrata a realidade dos relacionamentos na metrópole moderna, onde não há tempo para o estreitamento de laços, para a consolidação de sentimentos e para as relações duradouras.

Fazendo uma das muitas digressões no tempo que constituem a estrutura do romance, o narrador de *Pelo fundo da agulha*, explicando para o leitor que o acompanha o seu destino depois de sua partida do Junco, até então desconhecido, reflete sobre seu divórcio, focando cenas de diálogos nos quais marido e mulher discutiam a relação e seus problemas. Numa dessas conversas, indicativas da crise que o casal vivia, Ana falou da mudança que notou no homem com quem se casou: de um jovem nordestino, em certa medida inocente, para quem a metrópole e seus costumes eram uma grande novidade, que nutria valores e ideais provenientes de outro mundo, de outros tempos, totalmente estranhos à intensa dinâmica da cidade e de seus habitantes, ele se metamorfoseou em um cidadão moderno típico, em total consonância e sintonia com a vida paulistana, disposto a aderir aos hábitos e condutas necessários para uma boa adaptação ao meio. A mulher pergunta à Totonhim “o que aconteceu com aquele cara com uma história tão diferente da minha, e que eu admirava tanto? Acabou se tornando igualzinho a mais um da minha família. Você quis ser como eles. E se perdeu de vista” (TORRES, 2006, p. 180-181).



O mesmo tipo de acusação e reprimenda é feito pela mãe de Totonhim, num encontro imaginário que o aposentado, na cama, desenha em sua mente. A velha costureira questiona por que o filho levou tanto tempo para visitá-la, por que se afastou tanto da família depois de sua partida para São Paulo, por que nunca lhes apresentou a esposa e os filhos. Tentando entender suas razões, ela o acusa de ter vergonha de suas raízes, de seu passado e de sua família humilde, de pouco estudo. “Por que não trouxe a sua mulher e os seus filhos? Estou falando é de antes da sua separação. Parece que você nunca quis que eles me conhecessem. Tem vergonha de mim, é, só porque não sou lá das suas civilidades?” (TORRES, 2006, p. 202).

O que Ana, uma genuína paulistana, proveniente de uma família que pode lhe proporcionar todas as oportunidades, e a mãe de Totonhim, uma velha sertaneja que nunca viveu a experiência de migrar para uma metrópole e, por isso, não sabe o que é habitar um ambiente que lhe é hostil, onde o tempo todo se sente estrangeiro, não podem compreender é que essa aparente mudança de Totonhim tenha se dado por uma questão de sobrevivência. Mascarar ou abafar os signos de sua nordestinidade foi a forma que ele encontrou para driblar o constante sentimento de não pertencimento com o qual passa a viver na cidade. É a devastadora experiência do irmão mais velho que o jovem tem em mente quando aparenta se afastar de sua identidade regional, de sua essência, é esse destino trágico que ele quer evitar. A personagem sabe, uma vez que o suicídio de Nelo é a prova cabal, que migrantes nordestinos, na metrópole, frequentemente são marginalizados e tratados com desconfiança e preconceito, que a assustadora dinâmica dos centros urbanos lhes é hostil e que tudo concorre para sua exclusão. Não é por acaso que, em São Paulo, a localização da população de migrantes nordestinos fica, principalmente, no pobre bairro de São Miguel Paulista e arredores, onde Nelo e sua família se instalaram. O espaço e as profissões que lhes são reservadas são as sobras da cidade.

Zygmunt Bauman (2004), sociólogo polonês que se dedica ao estudo das mais diversas formas de relações humanas na (pós)modernidade, tendo ele também vivido a experiência de migrar, forçado pelas circunstâncias históricas e políticas, já que é judeu e sentia em seu país a ameaça nazista, relata e reflete sobre a condição de ser um forasteiro em terra alheia, situação bastante frequente na cidade moderna

Sendo um componente permanente da vida urbana, a presença perpétua e ubíqua de estranhos visíveis e próximos aumenta em grande medida a eterna incerteza das buscas existenciais de todos os habitantes. [...] O medo do desconhecido, mesmo se

subliminar, busca desesperadamente esquadros confiáveis. As ansiedades acumuladas tendem a ser descarregadas sobre os “forasteiros”, eleitos para exemplificar a “estranheza”, a falta de familiaridade, a opacidade do ambiente de vida, a imprecisão do risco e da ameaça em si. [...] queima-se simbolicamente o monstro da insegurança (BAUMAN, 2004, p. 129).

O permanente clima de insegurança que circunda a vida nas grandes cidades modernas provoca o sentimento de desconfiança do qual o elemento de fora, o (i)migrante, representante do diferente, do exótico, do desconhecido, por vezes do desfavorecido socialmente, é alvo. Ao se consolidar mecanismos de exclusão, é contra esse possível inimigo, essa ameaça que a sociedade está se armando, ainda que de forma velada. Por isso, o suposto enfraquecimento das linhas que definem a identidade nordestina de Totonhim e tornam clara sua origem, sua condição de migrante, é percebido pelo rapaz, talvez inconscientemente, como uma necessidade para sua inserção, aceitação e sobrevivência em São Paulo, para que ele não acabe como Nelo ou como os vários conterrâneos que encontra em São Miguel Paulista, quando não estão trabalhando nas portarias dos prédios finos de zonas nobres da cidade, como cobradores de ônibus, como operários na insalubre fábrica Nitro Química, gigante indústria em torno da qual surgiu o mencionado bairro e cuja maior parte dos funcionários era de migrantes nordestinos, ou como pedreiros na construção civil.

As relações interpessoais, sejam elas de trabalho, amizade, familiares ou simplesmente as de convívio entre os habitantes da cidade, bem como a fluidez e certo apagamento das linhas que contornam as identidades regionais, fenômenos mostrados pelo romance que encerra o retrato da trajetória de Totonhim são exemplos da tendência observada na modernidade de diluição de certas entidades, instituições e relações consagradas pela história social da humanidade. O que em outros tempos era consolidado numa sociedade, tende a ser taxado como antiquado, inadequado para o mundo moderno e, assim, tais categorias são reconfiguradas, resignificadas ou mesmo extintas. É o que se observa com as novas possibilidades estruturais familiares, algumas delas acarretando a sua própria diluição, como acontece com Totonhim, a esposa, os filhos, os pais e irmãos que ficaram no Nordeste. Formas sociais e morais rígidas e tradicionais não combinam com a dinâmica mutante da vida moderna.

Citando uma das muitas profecias realizadas pelo economista Karl Marx sobre o capitalismo e a modernidade, Marshall Berman traz a perspicaz percepção do pensador alemão de que a diluição de estruturas outrora bastante rígidas, cultivadas pelo homem e que regiam sua existência enquanto ser social seria um processo inevitável na nova era. A

velocidade, uma das maiores constantes da vida na cidade moderna, característica explorada pelas vanguardas artísticas europeias do início do século XX, em especial pelo Futurismo, e que toma forma também na competitividade que a urbe alimenta, propicia que as certezas do passado se tornem arcaísmos no presente, que as instituições e relações se alterem em ritmo frenético, nunca antes imaginado, a fim de que possam acompanhar a dinâmica da existência do homem moderno.

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões foram banidas: todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo que é sólido, desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado [...] (BERMAN, 2007, p. 31).

Dessa forma, as relações interpessoais, entre conhecidos e familiares que Totonhim cultivava no Junco, bem como o orgulho de ser nordestino, evidenciado a todo o momento pelo código de honra que rege a existência de sertanejos como o seu pai, o mestre carpinteiro, não são possíveis na metrópole<sup>28</sup>. Tais concepções de mundo e relações não têm espaço na modernidade, pois a rigidez de tais princípios, a longa duração que preveem, são incompatíveis com a dinâmica da urbe. Para sobreviver em tal espaço, fugindo de destinos como o de Nelo ou dos nordestinos de São Miguel Paulista, Totonhim procura se adaptar e, para isso, é necessário tornar tênues e discretas as linhas que formam sua identidade sertaneja.

#### 4.2 OS SONS QUE VÊM DA RUA.

A presença da canção popular em *Pelo fundo da agulha* segue o tom e a temática explorados pelo terceiro romance da trilogia de Torres: a atmosfera universalizante da metrópole é decisiva, também, para as canções evocadas pela narrativa. O cosmopolitismo do texto é um reflexo de sua ambiência na metrópole e das relações que nela se estabelecem, que marcam a narrativa em oposição aos temas, sentimentos e códigos regionais e, por isso, particulares mostrados pelos outros romances que contam a trajetória de Totonhim e que se situam no sertão. A localização do tempo narrado no espaço geográfico de um grande centro urbano determina não só o destino da personagem principal, como também a escolha do

---

<sup>28</sup> Sobre a dificuldade de adaptação à cidade em função dos códigos de conduta nordestinos, ver “O homem que virou suco” (1981), filme de João Batista de Andrade.

repertório musical a ser trazido pelo texto como trilha sonora que opera como ilustração para as cenas retratadas, recurso narrativo estruturante explorado em todos os romances que compõem a trilogia, como visto ao longo do presente trabalho. O conjunto de textos musicais que aparecerá nessa terceira parte é mais difícil de agrupar, definir e categorizar, uma vez que contém canções de diferentes épocas, estilos, ritmos, nacionalidades e que conseqüentemente revelam, numa amplitude muito maior, aspectos socioculturais diversos, que constituem sempre o pano de fundo de qualquer texto que se insira no gênero romance pela natureza dessa tipologia literária.

As cidades são espaços de difícil apreensão, pois têm como única constante, comum a qualquer região ou país, a multiplicidade e a permanente capacidade de mutação e transformação. Elas são ambientes extremamente heterogêneos, mosaicos formados por uma enorme diversidade de culturas, etnias, classes sociais e crenças. A dura tarefa de definir e apreender esse ambiente, em constante mudança, onde a coexistência de uma infinidade de culturas díspares, nem sempre em harmonia, lhe é constitutiva foi brilhantemente evidenciada pelo texto de Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*. A teia narrativa incorpora estruturalmente o estilo de colagem que se percebe tanto no espaço físico da cidade, quanto em sua composição sociocultural. A sobreposição de pequenos textos que descrevem as cidades, em toda sua inexatidão, por onde o viajante aventureiro Marco Polo passou em suas andanças, é uma analogia que bem reflete a dinâmica existencial desse espaço. As impressões e descrições do italiano, sempre cheias de incertezas, imprecisões e cambiantes, contadas ao imperador dos tártaros Kublai Khan, denotam a impossibilidade de uma definição precisa desses lugares, pois seus relatos são, em si, mutantes, contraditórios, fluídos.

Em *Todas as cidades, a cidade* (2008), Renato Cordeiro Gomes, analisando obras das artes plásticas e da literatura que se propuseram a versar sobre a cidade, mostra que o mote e a conclusão (inacabada) desses textos visuais e verbais não pode ser outro senão a máxima de que a urbe não pode ser definida ou apreendida como uma totalidade: apenas a fotomontagem, o mosaico, o painel podem dar conta do retrato de um instante desse ambiente em permanente alteração. Segundo o autor, o sujeito que tenta reescrever a cidade enquanto texto

Sabe, no entanto, estar fadada ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Sabe que decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstituí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Oferece um novo texto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua. Escrever esta cidade é inscrevê-la novamente no livro de registro; é superpô-la a outras cidades sígnicas cujo desenho é, desde a origem, indecifrável. (GOMES, 2008, p. 39- 40).

Assim, a multiplicidade desse espaço, cuja tentativa de apreensão e compreensão só pode se dar levando-se em conta e incorporando-se à forma seu caráter de mosaico, se reflete na narrativa de Torres que versa sobre esse lugar. A escolha do repertório musical, texto-suporte que estrutura a trilogia do autor, obedece ao universalismo e diversidade que a vida cotidiana e cultural da metrópole ditam. Dessa forma, as citações musicais trazidas no corpo da narrativa são de matrizes diversas e, com isso, trazem à tona uma grande gama de informações socioculturais, uma vez que não seguem linhas rítmicas e genéricas facilmente definíveis como as que se tinha nos outros romances componentes da trilogia, nos quais principalmente o baião, o bolero e as canções da Tropicália eram evocadas para retratar momentos e espaços nos quais viviam e agiam as personagens.

A primeira canção que o narrador menciona, por exemplo, é uma música estrangeira, de um grupo norte-americano que atingiu fama mundial e que engendrou uma legião de fãs e de lendas que alimentam certo mistério em torno de geniais e jovens músicos: trata-se de “Light my fire” (1967), composição creditada a todos os integrantes da banda *The Doors* (Jim Morrison, Ray Manzarek, Robby Krieger e John Densmore). Em sua viagem à Paris, Totonhim visita o cemitério onde estão enterrados vários nomes do mundo das artes, o *Père Lachaise*. Conversando com o taxista de origem armênia, que havia estranhado muito a escolha de tal local como rota de passeio, ele pergunta ao motorista se os turistas não costumam fazer visitas ao famoso cemitério. Ele responde que sim, e que muitos, inclusive, vão participar de “festivais macabros, promovidos por baderneiros bêbados e drogados, os adoradores do roqueiro Jim Morrison” (TORRES, 2006, p. 23). Para completar, por coincidência, o rádio do táxi, naquele exato momento, tocava “Light my fire”, o maior sucesso da história do *The Doors*. De fato, a enorme popularidade que o grupo e suas canções ainda mobilizam, mesmo tendo sido extinto em 1973, se explica pela verdadeira adoração que existe em torno da figura de seu líder, Jim Morrison. O jovem músico, que também se interessava por poesia e ocultismo, morreu em Paris, em função do abuso de drogas e bebidas alcoólicas. Depois de sua morte, com o passar dos anos, um verdadeiro folclore passa a ser alimentado por mistérios, como sua real causa de morte, já que a autópsia não chegou a ser realizada. Surgiu, então, em torno de sua *persona* uma espécie de culto e, por isso, seu túmulo no mais célebre cemitério da capital francesa tornou-se ponto de encontro de fãs e adoradores, tendo sido por diversas vezes depredado e profanado. O episódio é uma marca do grande deslocamento que a trajetória de Totonhim sofre a partir de seu estabelecimento na metrópole.

O cosmopolitismo de tal experiência, tão diversa daquelas que evocavam os boleros e baiões que musicavam a vida no sertão, é representado através da primeira citação musical da trilogia de um ícone da cultura *pop*, ou ainda, da chamada contracultura. Tais tendências só haviam surgido, no texto de Antônio Torres, de maneira indireta, deglutidos antropofagicamente pelos jovens idealizadores da Tropicália, que apresentavam o *rock'n'roll* e a arte *pop* com uma roupagem brasileira.

Outro dos registros musicais trazidos pela narrativa que evidenciam o tom cosmopolita que envolve texto que conta a trajetória de Totonhim, agora habitante da maior cidade do país, surge no momento em que o mais novo aposentado está em sua cama em busca do sono. Entre os múltiplos sons produzidos por uma metrópole, como os de choques entre carros, de cães que latem, os sons das sirenes, tiroteios em algum lugar indefinível, Totonhim ouve um som destoante, quase divino: uma valsa de Bach, tocada por um piano ao longe.

Ele se enche de vontade de chegar à janela e berrar, a plenos pulmões:

- Tenham a delicadeza de ouvir esta sonoridade celestial que não sai dos meus ouvidos. É o Bill Evans quem está tocando. Bil o quê? Pouco importa se ninguém saiba de quem se trata. Silêncio, por favor. Chega de som e fúria, significando apenas barulho.

Besteira dizer isso, ninguém escutaria. [...]

A música que continuava ouvindo, imaginária ou não, haverá de acalantar-lhe o sono, na sua primeira noite de aposentado (TORRES, 2006, p. 58).

Nessa cena, a narrativa de Torres sai do universo da canção popular para o da música clássica, instrumental. O som que a personagem ouve, rompendo com aqueles barulhos estressantes, pois a maioria deles são sinais de que algo perigoso está acontecendo em alguma parte da metrópole, quebra totalmente com esse clima de tensão e insegurança. Por isso ele quer silêncio, para que possa apreciar essa sonoridade sublime, mas sabe que nem se gritasse, alertando a todos os que produzem os ruídos que preenchem a noite da cidade de que estão profanando o que de mais celestial o homem criou musicalmente, de nada adiantaria, não seria ouvido. Seus gritos não surtiriam efeito primeiro porque os barulhos da madrugada urbana impediriam que sua voz fosse ouvida, e, além disso, quantos conheceriam ou seriam capazes, teriam os sentidos abertos e sensíveis a tal nível de sofisticação artística e sensibilidade? Quantos teriam tempo a perder com uma música de mais de trezentos anos que pretende tudo dizer apenas com notas musicais?

Como acontece em muitas outras passagens de *Pelo fundo da agulha*, o narrador planta a dúvida sobre a veracidade da cena apresentada ao dizer que a música que Totonhim

ouve pode ser um artifício de sua imaginação. Nesse caso, há um indicativo de que tal som exista somente na cabeça da personagem, uma vez que ele chega a apontar com certeza inverossímil o pianista que executa a peça, o músico norte-americano de jazz Bill Evans. A evocação da obra, possivelmente pela mente e memória da personagem, assim, é um recurso que ela utiliza para se tranquilizar, talvez para provocar o sono e, com isso, não ver passar essa noite de crise, a primeira como aposentado.

Talvez o único gênero musical recorrente nesse terceiro romance que compõe a trilogia de Antônio Torres, além dos já bastante trabalhados pelas narrativas anteriores, como o baião e o bolero que, aqui são apenas referidos como trilha sonora das recordações que envolvem o sertão, se observa nas referências a composições dos ícones da Bossa Nova.

O movimento musical, que deu origem a um gênero híbrido, formado pela mistura de samba e *jazz*, criou também um estilo de vida, uma moda, um jeito de ser jovem no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro dos anos 1950. A Bossa Nova<sup>29</sup>, cosmopolita por excelência, pois além de ter surgido na elegante zona sul carioca, idealizada por jovens de classe média, a maioria deles com ótima formação musical, muitos de famílias tradicionais, conjuga a música norte-americana, o *jazz*, com o samba brasileiro. É a impressionante realização de uma canção que une dois ritmos negros para dar origem a um gênero musical branco. A nova música do Brasil traduz em suas letras a beleza e exuberância do Rio de Janeiro e o clima de otimismo que o governo de Juscelino Kubitschek, que inclusive ganhou o apelido de “presidente bossa nova”, propagava pelo país na década de 1950.

A beleza das composições associada à excelência dos artistas que participavam do movimento e produziam as canções de seu repertório, como o poeta Vinicius de Moraes, o maestro Antônio Carlos Jobim, os jovens e brilhantes músicos Carlos Lyra e Roberto Menescal, o incrível violonista, criador da famosa e inovadora batida da Bossa Nova, João Gilberto, entre outros assegurou ao novo ritmo um sucesso internacional nunca antes alcançado pela música brasileira. O fenômeno não é comparável nem mesmo ao que se deu na década de 1930, quando Carmen Miranda cantava nos Estados Unidos as composições de Ary Barroso e Assis Valente com seus trajes ultra-tropicais. O cosmopolitismo da Bossa Nova foi, inclusive, visto com desconfiança por alguns críticos, como é o caso do pesquisador e historiador musical José Ramos Tinhorão, que põe em dúvida a qualidade não só musical, mas cultural do movimento, pois considera-o pouco inventivo, uma vez que consiste na

---

<sup>29</sup> Para a história da Bossa Nova, ver CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

junção de dois gêneros pré-existentes, sendo um deles estrangeiro. Isso seria um sinal de servilismo cultural ao imperialismo norte-americano.

Discos históricos, como os de Frank Sinatra e Tom Jobim, do final da década de 1960 e o de João Gilberto e o saxofonista Stan Getz, de 1964, ambos vencedores de diversos prêmios Grammy, são a prova da rendição do mercado musical norte-americano e, depois dele o mundial, à qualidade, à irresistível sonoridade e à simpatia das letras e da atitude Bossa Nova. Outra prova do gigantesco sucesso do gênero é “Garota de Ipanema” (1962), composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim que alcançou marcas memoráveis, como a de canção brasileira mais regravada e executada em toda a história. A aliança entre a doçura tropical da zona sul carioca e o universalismo musical representado pela assimilação do *jazz*, dando origem a um produto musical novo, consagra o repertório da Bossa Nova como o maior sucesso urbano da canção popular brasileira.

Na narrativa de Torres as canções do movimento e de seus compositores, a maioria delas de temática romântica, porém leve, bem diferentes das amargas letras de “dor-de-cotovelo” apreciadas pelo público brasileiro nas décadas de 1930 e 1940, surgem nas cenas em que o narrador relata a história de seu relacionamento com Ana, a jovem paulista que viria a se tornar sua esposa e mãe de seus dois filhos.

Já na passagem que descreve a noite em que conhece Ana, um clássico dos compositores da Bossa Nova serve como trilha sonora para o especial encontro. Passaram-se dois anos desde a chegada de Totonhim a São Paulo. O rapaz já está estabelecido, trabalha no Banco do Brasil, onde foi admitido através de um concurso no qual foi aprovado depois de muito estudar. Durante a festa de casamento de Bira, seu colega amazonense de quarto e de trabalho, o primeiro amigo que fez na metrópole e que lhe sugeriu que fizesse o concurso, o jovem é apresentado à Ana. A moça é colega de faculdade da noiva de Bira. Depois da indicação e da aprovação do amigo, para que tentasse um contato com a bela jovem paulista, ao som de uma canção romântica que começa a tocar, Totonhim se aproxima de Ana

Deixando-se levar pelo ritmo da música que ressoou em todos os ouvidos como um convite à formação de pares, a exemplo dos noivos, já enlaçados ao centro do salão, rostos colados, inebriados: “Se você quer ser minha namorada, aí que linda namorada, você poderia ser...”  
- Dança comigo? (TORRES, 2006, p. 134).

A canção que dá oportunidade para a aproximação do casal é “Minha namorada” (1960), composição em parceria de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. A letra é uma



declaração de amor, na qual a voz que canta propõe à sua amada que fiquem juntos, que assumam um relacionamento, que ela se torne sua amada, sua “amiga e companheira” (MORAES; LYRA, 1960). É interessante, e até um tanto improvável para um contexto tão romântico, que junto desse pedido de namoro, a canção apresente à futura namorada-ouvinte algumas condições que devem ser previamente estabelecidas para que tal relação se concretize. O poeta, a quem a moça na canção se dirige, já que a letra é dividida em duas partes, uma tradicionalmente cantada por um homem e outra por uma mulher, faz algumas exigências, mas, principalmente, alerta à possível namorada dos percalços que podem surgir no futuro da relação: “Porém, se mais do que minha namorada/ Você quer ser minha amada [...]/ Você tem que vir comigo em meu caminho/ E talvez o meu caminho seja triste pra você” (MORAES; LYRA, 1960). A canção, de certa forma, prenuncia o que virá: o namoro e, depois do casamento, os percalços, a dificuldade de tolerar um ao outro, de manter a relação.

A partir da festa, Ana e Totonhim começam a namorar e, mais tarde, ficam noivos e casam. A vida conjugal, no entanto, sofre com uma série de problemas, queixas de ambos os lados, acusações de falhas, condutas incorretas e culpas. Quando reflete sobre o fim de sua relação com Ana e, conseqüentemente, o esfacelamento de sua família, a personagem principal, ao lado de muitas reclamações que tem sobre a vida doméstica, aponta uma série de culpas que carrega quanto à sua postura como marido. Acha que Ana não foi capaz de suportar o fardo de suas atitudes, suas origens, suas manias, suas infidelidades, seus problemas. Parece que, desde o início do relacionamento do casal, na noite em que se conhecem, a trilha sonora da festa lhes indica a quantidade de sacrifícios e coisas a relevar que estaria no destino dessa união, cuja superação seria necessária para a vida em comum.

Na passagem que descreve a cena na qual Totonhim e Ana dançam pela primeira vez, tendo acabado de se conhecer, o narrador evoca a lembrança de Inesita, a primeira namorada do rapaz que ainda não a havia esquecido completamente até aquela festa. O jovem migrante está, no entanto, bastante impressionado e interessado na moça paulista que acaba de conhecer. Ao retomar a recordação de Inesita, o narrador parece querer dizer que, no fundo, Totonhim sabia que, na pessoa daquela moça, poderia esquecer de vez o amor do passado. Como uma espécie de profecia ou prenúncio, a próxima canção que embala a dança dos casais é “Eu sei que vou te amar” (1959), composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim:

Agora ele se abraçava com outra, numa festa de casamento. E dançava conforme outra música. Cesse tudo. Silêncio. Ouça, menina bonita:  
*Eu sei que vou te amar/... Por toda a minha vida eu vou te amar... [...]*

E, delicadamente, trouxe-a para mais junto de si, envolvendo-a ternamente. Corações ao alto. Olhos em enlevo. Todo cuidado para não errar o passo e pisar num pezinho de Cinderela. Ouvidos à música:  
*Desesperadamente, eu sei que vou te amar...* (TORRES, 2006. p. 145).

A canção, cuja letra é uma jura de amor eterno, fala de uma dimensão de tempo e sentimento que dura para todo o sempre, duração da qual a voz que canta está absolutamente certa. Assim como a música anterior, esta parece indicar que essa relação que começa a nascer na pista de dança não será apenas um flerte, ainda que não dure eternamente, será extremamente marcante na vida de ambos os jovens, pois serão marido e mulher, terão dois filhos. Mesmo tendo se divorciado, no presente da narrativa, quando Totonhim acaba de se aposentar e reflete sobre sua trajetória, estagnado em sua cama, Ana é presença constante em suas reflexões sobre seu passado, a vida doméstica em comum, os problemas e desgastes sofridos pela convivência. O encontro e diálogo que o antigo casal tem são prova de um plano ou tentativa de reaproximação implantada pelo ex-marido que, ao final da narrativa, quando um esboço de solução para a forte crise que vive parece surgir, pensa: “Se Don’Ana aparecesse, lhe diria: *ai lóvi iú*” (TORRES, 2006, p. 218). Fica, assim, no horizonte do futuro de Totonhim, do qual a narrativa não dará notícia, um recomeço.

#### 4.3 SONS IDENTITÁRIOS

*Pelo fundo da agulha* é o único dos romances que contam a trajetória de Totonhim que não se passa no sertão nordestino. Evidentemente, no entanto, esse espaço está presente na narrativa, pois as recordações da personagem evocam-no e algumas pessoas com quem se relaciona são provenientes do Norte e Nordeste brasileiros, como o amigo Bira, a sogra e os conterrâneos que visita em São Miguel Paulista. Além disso, entre as várias divagações por onde a mente do mais novo aposentado erra, durante a interminável noite em que, paradoxalmente, permanece com o corpo extático em sua cama, enquanto a imaginação e memória vão muito longe e voam sem parar, ele imagina um reencontro com sua mãe. Todas essas oportunidades de contato com o Nordeste são, também, passagens nas quais os sons que musicaram sua infância e juventude no sertão acabam imergindo das lembranças do narrador e subindo à superfície do texto.

Depois de algum tempo de namoro, Totonhim é convidado a conhecer a casa de Ana e, o mais importante, será apresentado aos seus pais. O momento é de nervosismo, pois, mais uma vez, a experiência de Nelo não lhe sai da cabeça. Quando o irmão mais velho conheceu os pais da namorada paulista, sua futura esposa e mãe de seus filhos, não foi bem recebido: eles deixaram bem claro que não queriam que a filha se ligasse a um baiano. Com Totonhim, no entanto, a situação foi bem diferente. Logo de início, estabeleceu uma relação de afeto com a sogra, Dona Iracy, que, como ele, era nordestina. O sotaque, os modos, as lembranças de canções, festas e comidas típicas, enfim, todas as possibilidades de assuntos e conversas que poderiam ter, rememorando seu saudoso torrão natal, ligaram sogra e genro de imediato. O cardápio preparado pela jovem senhora, para o jantar de apresentação, era todo ele composto de deliciosas iguarias nordestinas.

Quando a conversa enveredou para as músicas que se ouvia nas festas do interior, quando Dona Iracy se dirige primeiro ao piano, depois ao toca-discos, é que Totonhim sente que ganhou a simpatia da sogra, pois a lista de canções, em especial os boleros, as guarânias e todo o repertório das orquestras e conjuntos musicais vem à tona e a atmosfera do sertão povoa a noite da nova família. O pai de Ana, general aposentado, apesar de paulista, é grande admirador da música e literatura do Nordeste. Bonzo, apelido do senhor bonachão, também se engaja na conversa, empolgado com o novo genro, de quem viria a tornar-se grande amigo e confidente.

- [...] Agora me dê uma prova do seu gosto musical.  
Sua cabeça fez uma volta no tempo em questão de segundos. Então imaginou um baile, em que um jovem capitão tirava uma moça para dançar. E trauteou um bolero: *Mujer, se puedes tú con Dios hablar...*  
E acertou na mosca.  
- Ira, põe aí aquele nosso disco! – ordenou o general.  
[...] Em vez de procurar o disco ”deles”, sentou-se ao piano, abriu-o e começou a tocar “Fascinação” (“Os sonhos mais lindos, sonhei” etc.), e recebeu aplausos entusiásticos. Empolgada, continuou com “Perfídia”, “La barca”, “Solamente una vez” e outras preciosidades do gênero. (TORRES, 2006, p. 164-165).

Para responder ao sogro, e obviamente não decepcioná-lo, já que o encontro com sua futura família até então ia muito bem, Totonhim faz “uma volta no tempo” para lembrar as canções que embalavam os amores no Junco, os boleros. É interessante que, com a exceção de “Fascinação” (1943), versão para o português de Armando Louzada de uma antiga canção francesa, “Fascination” (1905), de F.D. Marchetti e Maurice de Féraudy, todas as outras canções mencionadas no diálogo, durante o jantar com a família de Ana, já foram trazidas

pelos outros romances que compõem a trilogia de Antônio Torres. Foram mencionadas pelo narrador nos momentos em que a personagem principal estava no Junco, seja antes de sua partida, ou no seu retorno para o aniversário do pai. Dessa forma, percebe-se que as velhas canções, os boleros e sambas-canção da Era do Ouro do Rádio, que musicaram o primeiro encontro de Totonhim com os pais da futura esposa, são sonoridades que remetem-no ao Junco, ou, ainda, é nesse espaço, através da memória, que o rapaz vai buscá-las, para com elas conquistar a simpatia dos sogros.

A mesma viagem musical acontece em uma das visitas que Totonhim faz ao precário bairro de São Miguel Paulista, reduto da população de nordestinos em São Paulo. Os migrantes são atraídos pelo baixo custo dos terrenos e aluguéis, por conterrâneos e parentes que, tendo se estabelecido no local, oferecem suporte aos recém-chegados e, principalmente, pela localização da Nitro Química, gigantesca fábrica de fibras artificiais e produtos químicos instalada na região e cuja mão de obra era majoritariamente nordestina. A “Santa Nitroquímica dos Imigrantes” (TORRES, 2006, p. 143) não exigia qualificação dos seus funcionários, uma vez que devido ao grande e desenfreado crescimento da cidade, a demanda era urgente. Assim, tornava-se uma esperança de emprego certo para a massa de nordestinos migrantes, a maioria deles antigos trabalhadores rurais, sem mão de obra qualificada.

A empresa, uma das mais importantes do país entre as décadas de 1940 e 1960, era o coração do bairro, que cresceu desordenada e rapidamente, chegando, inclusive, a ser matéria de plebiscitos para decidir sobre sua emancipação em relação à capital paulista. Fontes (2008), em seu estudo sobre a história do bairro, aponta o papel fundamental da fábrica na transformação de São Miguel Paulista em “um Nordeste em São Paulo”, título de seu livro.

A maioria dos trabalhadores da Nitro Química era composta de migrantes rurais, em particular nordestinos, que foram morar nas imediações da fábrica e nas diversas vilas erguidas em São Miguel. Um vigoroso processo de loteamento urbano transformou o bairro em um dos distritos de maior crescimento e um dos mais acabados exemplos da expansão periférica em São Paulo. A forte presença de migrantes tornou-se uma das marcas características da região e São Miguel ficaria conhecido como um dos primeiros redutos de nordestinos da cidade (FONTES, 2008, p. 19).

São Miguel Paulista é o bairro onde residiam Nelo e sua família. Por isso, e por saber que lá encontraria conterrâneos ou conhecidos que talvez pudessem lhe dar informações sobre a cunhada e os sobrinhos, Totonhim vai até o local. Ao chegar, percebe, imediatamente, o quanto aquela região da cidade destoava das demais, o quanto era diferente daquilo que havia

visto da metrópole até então. Era um lugar feio, onde a densa população se apertava, com “Ruas maltratadas. Calçadas estreitas. Mau cheiro nas esquinas” (TORRES, 2006, p. 142-143). Aquilo que mais tarde concluiria o maduro Totonhim, começava a se delinear a partir de sua primeira visita ao subúrbio: toda cidade reserva suas margens para a parcela desfavorecida ou esquecida de sua população. A outra face da metrópole, que só conhecia agora, deixava clara essa divisão, essa distinção, essa segregação social.

Nem parecia que aquele lugar, chamado São Miguel Paulista, fazia parte das redondezas da maior cidade da América do Sul, da qual era um apêndice inchado, graças às contribuições dos retirantes sertanejos à sua densidade demográfica. O alto-falante da praça cantava:

*Eu penei, mas aqui cheguei...*

Eis aí: a voz do mesmo Luiz Gonzaga, o rei do baião, ouvida em todas as praças do sertão. Sentiu-se no Junco. (TORRES, 2006, p.141).

Como um pedaço do Nordeste, o que de fato era por esforço da gente que ali habitava e que, como podia, queria sentir-se em casa, o subúrbio musicava seu cotidiano com os serviços de alto-falantes, que tanto embalaram as festas, os passeios na praça e os amores de Totonhim e dos demais jovens do Junco. E a voz do velho e querido Lua, o Rei do Baião, é capaz de fazer o rapaz sentir-se de volta à sua terra, a despeito da enorme diferença entre a paisagem que o circunda e a do sertão. Nenhum outro artista seria capaz de fazer os migrantes empreenderem mental e afetivamente tal viagem de regresso. O pernambucano assumiu como missão musical levar o Nordeste e sua sonoridade de volta ao migrante nas grandes cidades, em especial do Sudeste. “Além de ser o contador de histórias, fotógrafo de seu rincão, Gonzaga inventou, do ponto de vista elétrico-eletrônico, uma síntese sonora nordestina.” (SOUZA, 1983, p. 43). O enorme sucesso de Gonzaga no Brasil a partir do Sudeste se deve especialmente a dois fatores: a impulsão provocada pelo rádio, que dava ao público das cidades, cansado das melosas canções românticas, a alegria e bucolismo da música regional caipira e nordestina, e o aumento da migração interna, dos nordestinos que rumavam para as metrópoles do Sul.

As secas no Nordeste levavam, a cada ano, para a capital paulista, levas e mais levas de nordestinos. Instalados nos subúrbios da metrópole, [...] forneciam à indústria brasileira mão de obra abundante e barata e, ao Rei do Baião, um público maciço. O centro nevrálgico do baião, a essas alturas, era São Paulo (DREYFUS, 2012, p.158).

A canção que leva Totonhim de volta ao Nordeste é “Pau-de-arara” (1952), composição de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. A letra fala através da voz de um migrante

que, tendo chegado à cidade, no texto cancional tratado por “aqui”, em situação precária, trazendo pouquíssimos pertences, sente-se vitorioso, pois chega ao fim de sua Odisseia. “Só trazia a coragem e a cara/ Viajando num pau-de-arara/ Eu penei, mas aqui cheguei.” (GONZAGA; MORAIS, 1952). Fica claro que a letra da canção fala de uma história totalmente familiar para aqueles migrantes que a ouvem nas ruas de São Miguel, também eles chegados em paus-de-arara, muito comuns na época, bem como os abarrotados trens do Norte.<sup>30</sup> Mais adiante, a letra segue:

Trouxe um triângulo, no matolão  
Trouxe um gonguê, no matolão  
Trouxe um zabumba dentro do matolão  
Xote, maracatu e baião  
Tudo isso eu trouxe no meu matolão (GONZAGA; MORAIS, 1952).

É simbólico e altamente representativo da cena e da personagem principal o fato de que o migrante de quem fala a composição traz, em sua velha mala, somente instrumentos e ritmos musicais nordestinos, como o triângulo, o gonguê (instrumento de percussão típico do maracatu pernambucano), a zabumba, o xote, o maracatu e o baião. Os únicos pertences que possui, e que carrega consigo rumo à cidade, são objetos e símbolos musicais de sua identidade, de sua essência nordestina. Da mesma forma, os momentos em que o narrador desvela a aparentemente adormecida identidade regional de Totonhim, depois de sua partida para a metrópole, são momentos musicais, onde canções o remetem ao sertão, fazem-no viajar ao passado, denunciam que o Junco e seus sons sempre estiveram presentes. Apesar das acusações feitas por Ana e por sua mãe, num diálogo imaginário, de que ele teria vergonha de suas raízes e, por isso, havia se adaptado por completo à vida urbana moderna, a canção popular revela, nesse último romance da trilogia de Antônio Torres, que o sertão está presente e é parte constituinte da personagem cuja trajetória foi lindamente retratada pelo escritor, também ele um migrante.

---

<sup>30</sup> Para um documento da migração da mão de obra nordestina para São Paulo, ver o filme “Viramundo” (1965), de Geraldo Sarno. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mV2HGlagIeM>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O sul, a sorte, a estrada me seduz  
É ouro, é pó, é ouro em pó que reluz.*  
Ednardo

O escritor José Lins do Rego, herdeiro dos engenhos de cana-de-açúcar de sua família, se vê obrigado a abandonar o interior da Paraíba rumo à capital João Pessoa e, mais adiante, à Recife, principal cidade do Nordeste à sua época, para estudar na célebre faculdade da capital pernambucana. A culpa por não ter seguido a tradição familiar, por ter deixado os engenhos e, assim, presenciar sua decadência, e a nostalgia são as marcas que percorrem toda a obra literária do escritor, que perfazem o *seu* Nordeste. Raquel de Queirós, escritora cearense, em 1917, aos sete anos, durante a devastadora seca que será matéria de seu mais célebre romance *O Quinze* (1930), foge com a família para o Rio de Janeiro, cidade onde, já como uma escritora consagrada, se estabelecerá e onde morrerá aos 93 anos de idade. Em busca da possibilidade de estudar e de melhores oportunidades profissionais, Antônio Torres passou a vida em trânsito migratório: do Junco, para Alagoinhas, de lá para Salvador, depois São Paulo, Lisboa e Rio de Janeiro, onde vive atualmente. Torres é um dos mais consagrados romancistas contemporâneos, recentemente eleito para a Academia Brasileira de Letras (2013) e tendo sido agraciado com uma série de prêmios, como o Machado de Assis (2000), o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura (2001) e a condecoração pelo governo francês como Chevalier des Arts et des Lettres (1998). Pode-se dizer que praticamente toda a obra do autor baiano se dedica ao retrato da migração moderna. Suas personagens são migrantes nordestinos em crise, vivendo o conflito de estar no meio de um caminho: nascidas e criadas no interior do Nordeste, elas equilibram suas existências nas metrópoles para onde partiram por força das circunstâncias, e onde amargam as decepções com a cidade grande e a vida moderna.

Zé Ramalho, Belchior, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Zeca Baleiro, Lenine, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil são alguns dos muitos exemplos de músicos-migrantes nordestinos. São artistas que, reservadas as peculiaridades das trajetórias individuais, têm em comum a necessidade de mudança para o Sudeste para ter sua arte (re)conhecida e consumida. Alguns deles alcançaram sucesso a nível internacional, alavancados pelo marcante movimento

cultural da Tropicália, como é o caso dos baianos Gil, Caetano, Gal e, na carona, Bethânia. Outros tiveram uma carreira oscilante, tendo provado períodos de estrondoso sucesso, como quando novelas da Rede Globo, ambientadas no Nordeste, traziam na trilha sonora algumas de suas composições, como é o caso de Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Fagner. Outros, ainda, se estabeleceram no cenário musical brasileiro como artistas *cult*, como Belchior, cujo momento de maior sucesso da carreira foi provocado pelas gravações de Elis Regina para suas composições, já que seu estilo de interpretação, personalíssimo, não é uma unanimidade entre os apreciadores de sua obra, e Zé Ramalho, artista cuja produção um tanto “exótica”, abordando temas que vão desde contatos com seres alienígenas à tradição nordestina, em letras de alto teor poético e metafórico, foi eleito pela Revista *Rolling Stone* como o 41º maior artista da música brasileira<sup>31</sup>. Há ainda os casos de músicos migrantes que se consagraram como verdadeiros guardiões da tradição da canção popular brasileira, tornando-se incontestes influenciadores de tudo o que se produziu na arte cancional nacional depois de seu surgimento, como é o caso de Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi e João Gilberto. A produção de todos esses sensacionais artistas, na música e na literatura, tão diversos entre si, detentores de linguagens, estilos e temáticas tão particulares, versa sobre o Nordeste: seus costumes, tradições, natureza, cultura; sobre o ser nordestino; sobre o ser nordestino migrante; sobre permanecer; sobre partir.

Essa brevíssima revisão de artistas nordestinos migrantes, tendo em vista o quão mais completa ela poderia ser dadas as diversas possibilidades que poderiam ser mencionadas, surge na conclusão deste trabalho como forma de evidenciar algo que, para mim, sempre esteve muito claro: no Brasil, migração nordestina, canção popular e literatura são campos intimamente relacionados e que se interpenetram. E a trilogia de Antônio Torres o demonstra perfeitamente ao usar a canção popular para narrar e musicar a trajetória do migrante nordestino em seus diferentes momentos, no sertão, em trânsito, na metrópole. A conclusão da trajetória de Totonhim, personagem principal da obra de Torres, é que, embora tendo migrado, se estabelecido em uma grande cidade, visitado outros lugares do mundo, não perdeu suas raízes nordestinas, e é a canção popular inserida no texto que (com)prova sua identidade regional. O mesmo se dá com a produção dos artistas migrantes: seus versos, romances e canções dão voz à sua nordestinidade, são veículos de denúncia e reflexão sobre a região.

---

<sup>31</sup> Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira/>. Acesso em 27/02/2014.



A migração é uma constante na história do povo nordestino. Seja em função da seca ou das consequências do secular abandono legado à região, fatores que dificultaram seu desenvolvimento e, com isso, escassearam as possibilidades e oportunidades de estudo, aperfeiçoamento e trabalho, o fato é que a fuga dos retirantes tem sido matéria artística tanto em obras engajadas socialmente, quanto nas mais intimistas. Os artistas nordestinos precisaram também eles migrar para ter sua obra (re)conhecida e consumida pelo grande público. Com isso, nada mais natural que a produção artística e estética de uma região tão profícua culturalmente, onde em cada feira, procissão ou comemoração despontam artistas de diversos campos, se ocupasse dessa temática.

O objeto de análise do trabalho, a trilogia de Antônio Torres, serviu como ponto de partida (e chegada) para uma série de questionamentos metodológicos e socioculturais. Do ponto de vista do tratamento formal dos objetos de pesquisa, um aspecto importante que surgiu é a falta de material bibliográfico, especialmente em Língua Portuguesa, sobre a melopoética, o campo de estudos que se dedica a desenvolver o estudo sobre a relação entre música e literatura. Isso é um reflexo da quase total ausência de linhas de pesquisa no Brasil que se debruçam sobre este âmbito.

Há que se fazer uma ressalva, é verdade: o trabalho da professora da UFMG Solange Ribeiro de Oliveira, que, ainda que não se dedique exclusivamente ao tema, já que sua pesquisa é sobre a relação da literatura e outras mídias e artes, é o que se tem de melhor na produção de conteúdo brasileira sobre essa relação, sendo extremamente importante, inclusive, na indicação de bibliografia e autores estrangeiros necessários para a pesquisa sobre o tema. Dessa forma, trabalhando com autores estrangeiros, que, evidentemente, não consideram a canção popular brasileira em particular, a análise se faz através de uma (re)construção teórica, uma vez que o pesquisador faz uma espécie de costura entre a teoria disponível sobre literatura e aquela sobre canção popular. Isso certamente faz correr riscos, pois a elaboração analítica e teórica passa, inevitavelmente, por impressões e inferências.

Por outro lado, além do desvelamento dos problemas teóricos enfrentados por esse campo de estudos, o trabalho trouxe, ainda, a problemática metodológica. Se, como pretendi mostrar especialmente no primeiro capítulo e, ainda, ao longo de todo este trabalho, a canção popular no Brasil, por suas propriedades tão particulares, adquire foros de literatura, já que é reconhecidamente uma manifestação cultural capaz de refletir sobre o país e a sociedade, um tempo e um espaço, não estaríamos prejudicando o estudo e compreensão de ambas as artes, canção e literatura, tanto em nível escolar quanto acadêmico ao considerá-las isoladamente? É

verdade que este é apenas um ponto de partida, o gatilho de um questionamento que precisa ser desenvolvido em futuras pesquisas. No entanto, ainda que incipiente, o trabalho parece apontar para um fato, ou, ao menos, uma pista: a dimensão dialógica existente entre literatura e canção popular brasileiras deve ser preocupação daquele que pretende estudar tais textos enquanto manifestações culturais e estéticas.

Como mencionado no primeiro capítulo, vejo a nunca antes vista recorrência de questões sobre canção popular (ou que requeiram a análise de letras de canções) nas provas de Literatura de vestibulares e do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) como um indício irrefutável de que os dois níveis textuais são reconhecidos como parte de um mesmo sistema artístico cujo material é a linguagem e que, além disso, são dotados das mesmas capacidades reflexivas, comunicativas e representativas. Com isso, a abordagem conjunta, na qual uma canção pode iluminar uma obra literária, e vice-versa, parece ser uma metodologia de análise mais honesta e completa.

É estranho, embora se saiba que isso acontece e é até mesmo desejável, que um trabalho de fôlego, resultado de uma pesquisa de dissertação de mestrado, dê origem a mais dúvidas do que certezas. É preciso não encarar tal fato com frustração, mas sim com disposição e desejo de aprendizado e descobertas. É preciso acreditar na relevância e importância dessas questões suscitadas pela pesquisa para que, no futuro, a continuação e transformação de nossos estudos resultem, quem sabe, em soluções, ou ainda em outras dúvidas igualmente relevantes que, por si só, são suficientemente fortes para mover a roda do conhecimento, a dinâmica acadêmica. É com esse sentimento que chego à conclusão deste trabalho, com a certeza de que ele não chegou ao fim.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146. (Sociologia, 54)
- ALBIN, Cravo Ricardo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em vários dias e horários.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Huicitec, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. À une passante. In: \_\_\_\_\_ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 2008. p. 127.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 45-122.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BROWN, Marshall. Origins of modernism: musical structures and narrative forms. In: \_\_\_\_\_ SCHER, Steven Paul (Org.). *Music and text: critical inquiries*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 75-92.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CANDIDO, Antônio. O Patriarca. In: \_\_\_\_\_ CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 87-98.
- CANDIDO, Antônio. Timidez do Romance. In: \_\_\_\_\_ CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 99-120.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FONTES, Paulo. *Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- MELO, Cimara Valim de. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: \_\_\_\_ NESTROVSKI, Arthur. (Org.) *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- NEUBAUER, John. Music and literature: the institutional dimensions. In: \_\_\_\_ SCHER, Steven Paul (Org.). *Music and text: critical inquiries*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 3-20.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: \_\_\_\_ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. (Org.) *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p.17-48.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_ *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.75-97.
- SCHER, Steven Paul. Preface. In: \_\_\_\_ SCHER, Steven Paul (Org.). *Music and text: critical inquiries*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. xii-xvi.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história popular da música brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- SOUZA, Tárík de. Gonzagão, o monumento nordestino. In: \_\_\_\_ SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 40-45.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (vol. III: século XX [2ª parte]). São Paulo: Editora 34, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008a.

TORRES, Antônio. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

TORRES, Antônio. *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TORRES, Antônio. Resenha de *Um Cão uivando para a lua*. Disponível em: <http://www.antoniotorres.com.br/>. Último acesso em 12/01/2014.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WHITE, Hayden. Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse. In: \_\_\_\_\_ SCHER, Steven Paul (Org.). *Music and text: critical inquiries*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 288-319.