

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS
MESTRADO EM LETRAS**

CINIRA LEÔNCIO DE LIMA

NARRATIVAS E CANÇÕES: INTERTEXTUALIDADES

**TRÊS LAGOAS
2008**

CINIRA LEÔNCIO DE LIMA

NARRATIVAS E CANÇÕES: INTERTEXTUALIDADES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação –
Mestrado – da Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três
Lagoas, como parte dos requisitos para a obtenção do
grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

TRÊS LAGOAS
2008

L732n Lima, Cinira Leôncio de.
Narrativas e canções: intertextualidades/ Cinira Leôncio de Lima. Três
Lagoas, Ms: [s.n.], 2008.
165 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
Câmpus de Três Lagoas, 2008.
Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

1. Análise dos contos. 2. Conto. 3. Canção. 4. Intertextualidade. I.
Belon, Antônio Rodrigues. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
Câmpus de Três Lagoas. III. Título.

Dissertação de Mestrado apresentada por
Cinira Leôncio de Lima ao Curso de Mestrado em Letras da UFMS

Aprovada em 15 de maio de 2008 pela Banca Examinadora composta pelos Profs. Drs.:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon - UFMS

2º Examinador: Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach - UFSM

3º Examinador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues - UFMS

Pois que dedico tudo isto a meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon pela orientação sempre produtiva e, acima de tudo, pela confiança.

Aos Profs. Drs. Rauer Ribeiro Rodrigues e José Batista de Sales pelas precisas e preciosas observações, contribuindo sobremaneira para o direcionamento deste trabalho.

Aos demais professores e todos os colegas do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMS pelas várias contribuições oferecidas.

A meu marido Valdemir Ferreira de Lima pelo apoio constante.

Deixai de acreditar em ignorância bem-aventurada. A ignorância não possui virtudes. Quereis ignorar o passado para melhor criardes o novo. E não conseguireis senão recriar o passado, sem ver que está morto, ou sem perceber o que ainda possui de vivo e de atual.

(Etienne Souriau)

RESUMO

Este trabalho propõe a investigação sobre o processo de intertextualidade em *Aquela Canção 12 contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005), obra que, mista de livro e CD, reúne doze narrativas inéditas, escritas por doze autores renomados da literatura contemporânea em língua portuguesa, tendo cada qual como fonte de sugestão uma música da nossa tradição cançãoeira do século XX. A investigação parte do estudo sobre a dupla materialidade da obra – livro e CD –, passa pela reflexão sobre as correspondências entre literatura e música, entra no estudo sobre a teoria da intertextualidade e chega à análise dos contos, evidenciando a relação intertextual destes com suas respectivas fontes de criação.

Palavras-chave: Conto, Canção, Intertextualidade.

ABSTRACT

This work proposes research on the process of intertextuality in the book *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, (Publifolha, 2005). It is a contemporary book; it brings a Compact Disc and presents twelve short stories, written by twelve renowned author of contemporary literature of the Portuguese language. Each author had a song of the Brazilian popular music of century XX as source of suggestion. The research presents the following steps: study of the book and CD; reflection on the connections between literature and music; investigation on the theory of intertextuality and analysis of the narratives. After the search, we hope show the intertextual relation of the twelve narratives with their sources of creation.

Keywords: short stories, song, intertextuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: As composições de <i>Aquela Canção</i> (Biscoito Fino, 2005).....	23
QUADRO 2: Os intérpretes de <i>Aquela Canção</i> (Biscoito Fino, 2005).....	35

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Esquema do Sistema das Belas Artes.....	49
FIGURA 2: Gamas 6 e 7 do Esquema do Sistema das Belas Artes.....	52
FIGURA 3: A canção no Esquema do Sistema das Belas Artes.....	53
FIGURA 4: Relação de Influência Triádica.....	76
FIGURA 5: A trama de “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa.....	114
FIGURA 6: <i>Mar Morto</i> em “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa.....	116
FIGURA 7: Jogos de intertextualidade em “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa.....	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AQUELA CANÇÃO: 12 CONTOS PARA 12 MÚSICAS – UMA QUESTÃO DE RELAÇÕES	17
1.1 A relação livro e CD	20
1.1.1 <i>Aquela Canção – O CD</i>	22
1.1.2 <i>Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas – O Livro</i>	39
1.2 A relação literatura e música	46
1.3 A relação intertextual conto e canção	56
2 AQUELA CANÇÃO: 12 CONTOS PARA 12 MÚSICAS – UMA QUESTÃO DE INTERTEXTUALIDADE?	58
2.1 Da Influência à intertextualidade	60
2.1.1 <i>Fonte e influência: imitação e originalidade</i>	60
2.1.2 <i>Relações de influência diádica e triádica</i>	75
2.2 A intertextualidade: conceitos fundamentais	77
2.2.1 <i>A intertextualidade no âmbito discursivo</i>	77
2.2.2 <i>A Intertextualidade como um dos padrões de textualidade</i>	85
2.2.3 <i>A intertextualidade na narratologia</i>	86
2.2.4 <i>A ironia intertextual</i>	89
2.3 <i>Aquela Canção: 12 Contos para 12 músicas: Uma questão de ironia intertextual?</i> ...	93
3 ENTRE CONTOS E CANÇÕES: A INTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO LITERÁRIA	99
3.1 Conto: um gênero especial	100
3.2 O conto brasileiro contemporâneo	105
3.3 Quem conta um conto aumenta uma canção	108
3.3.1 <i>Um conto, uma canção: É doce morrer no mar</i>	109
3.3.2 <i>Um conto, uma canção: A Última Cartada</i>	118
3.3.3 <i>Um conto, uma canção: Vem</i>	123
3.3.4 <i>Um conto, uma canção: Ciranda</i>	130
3.4 Doze contos, doze canções: relações intertextuais	134

CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
REFERÊNCIA DISCOGRÁFICA	151
APÊNDICES	152
APÊNDICE A – Diálogo via e-mail com Arthur Nestrovski.....	153
APÊNDICE B – Entrevista com Arthur Nestrovski sobre a obra <i>Aquela Canção 12 contos para 12 Músicas</i> (Publifolha, 2005).....	154
ANEXOS	161
ANEXO A – Capa do CD <i>Aquela Canção</i> (Biscoito Fino, 2005)	162
ANEXO B – CD <i>Aquela Canção</i> (Biscoito Fino, 2005).....	163
ANEXO C – Capa com Aba do livro <i>Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas</i> (Publifolha, 2005).....	164
ANEXO D – Aba da contra-capas e contra-capas do livro <i>Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas</i> (Publifolha, 2005)	165

INTRODUÇÃO

Os perfumes, as cores e os sons se respondem.
Charles Baudelaire

O nosso objeto de pesquisa é a obra *Aquela Canção 12 Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005), que – mista de livro e CD – reúne doze contos inéditos escritos por doze autores renomados da literatura contemporânea em língua portuguesa, sendo onze brasileiros e um angolano. Cada um desses autores teve como fonte de sugestão uma música da nossa tradição cancionista do século XX. Tais canções são trazidas num CD encartado ao livro, o qual apresenta as letras dessas músicas e, respectivamente, os doze contos.

Baseada em “Anoiteceu”, de Francis Hime e Vinícius de Moraes, Livia Garcia-Roza escreve o conto “A Última cartada”. Tendo “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, como fonte de sugestão, Eucanaã Ferraz escreve “Vem”. A partir de “Sussuarana”, de Hekel Tavares e Luiz Peixoto, Beatriz Bracher cria a narrativa “Zezé Sussuarana”. Da canção “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Paulo Rodrigues dá voz a um narrador protagonista, e elabora o engenhoso conto “Ciranda”. “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo remete Moacyr Scliar à “Maringá”, de Joubert de Carvalho, e sugere a criação do conto “Duas Canções”. “Último Desejo”, de Noel Rosa é a fonte que inspira Marçal Aquino a escrever o intrigante “A exata distancia da vulva ao coração”. “É doce morrer no mar”, de Dorival Caymmi e Jorge Amado é o ponto de partida que sugere ao angolano José Eduardo Agualusa a criação do conto homônimo. A partir de “Corcovado”, de Tom Jobim, Rodrigo Lacerda escreve “Entre nós”. De “Pela luz dos olhos teus”, de Vinicius de Moraes, Glauco Matoso constrói o conto “A menina dos olhos”. Partindo de “Atrás da porta”, de Francis Hime e Chico Buarque, Milton Hatoum escreve “Bárbara no inverno”. Da canção “Se meu mundo cair”, de José Miguel Wisnik, Luis Fernando Veríssimo cria um conto de estrutura epistolar que leva o mesmo título da canção inspiradora. E, baseando-se na canção de Tom Zé e Perna, “Menina Amanhã de Manhã (o sonho voltou)”, Adriana Lisboa elabora a narrativa “Circo Rubião”.

O responsável pela seleção das doze canções, pela organização e edição de *Aquela Canção 12 Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005) é o escritor e editor Arthur Nastrovski, com quem tivemos a oportunidade de gravar em julho de 2007 uma entrevista anexada a este trabalho.

Com base no seu depoimento, na leitura dos contos e na totalidade de nosso objeto, percebemos como traço marcante na obra o processo de intertextualidade ocorrido entre as doze narrativas e as doze canções que lhes serviram como fonte. Por isso, a finalidade de nosso estudo é investigar como se processa essa ligação intertextual.

[...] *tem todos os contos uma ligação com a canção. Mas a canção serve de ponto de partida, de estímulo, de fundo. Às vezes, a própria canção é personagem, às vezes não. Em cada caso, é um caso. Às vezes, a própria canção está presente, está sendo escutada dentro do conto, às vezes não. Às vezes, é uma ligação que você tem que construir, ao pensar na letra, na canção, você tem que pensar como é que se liga com o conto.* (NESTROVSKI, 2007)¹

Assim, propomos neste trabalho um estudo sobre a intertextualidade. Para tanto, apresentamos três capítulos, nos quais descrevemos as principais características da obra, discutimos sobre as várias concepções de intertextualidade e analisamos os contos com foco nos mecanismos intertextuais utilizados pelos autores.

No primeiro capítulo – “*Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas – Uma questão de relações*” – procuramos descrever três características básicas da obra: A relação material, livro e CD; a relação interartística, literatura e música; a relação intertextual, conto e canção.

O leitor é avisado já na capa: *livro + CD*, numa demonstração prévia de que a obra só se faz por completo, em sua materialidade, na união dos suportes que a constituem. Conseqüentemente a esse traço, evidencia-se o segundo: a presença de duas artes, literatura e música. Tal presença, por sua vez, é representada principalmente pelo diálogo entre dois gêneros – conto e canção –, gerando, assim, o terceiro aspecto: a relação intertextual.

Embora os três referidos traços estejam inter-relacionados – um gera conseqüentemente o outro – procuramos, por motivos didáticos, tratar de cada um deles seqüencialmente. Por isso, começamos a exposição pela relação entre o livro e o CD.

Na apresentação do primeiro lado material – o CD – tentamos abordar não somente seu aspecto físico, mas, principalmente, as características das doze canções nele compiladas, evidenciando, entre outras peculiaridades, dois traços marcantes na seleção musical: a representatividade – composições representativas da tradição cancionista do século XX – e conseqüentemente a variedade de gêneros, de épocas e autorias.

Quanto ao outro suporte – o livro – nos propomos a apresentar sucintamente os doze contos, constatando como critérios, utilizados por Arthur Nestrovski na seleção dos doze autores, também a representatividade – autores de excelência – e a variedade – autores de diferentes estilos e regiões.

Em seguida, passamos para a discussão sobre a relação literatura e música, tentando apresentar algumas correspondências históricas e estéticas entre essas duas artes, e evidenciando na canção o ponto máximo dessa ligação interartística. Percebemos, que a

¹ Entrevista em apêndice.

correspondência literatura e música se dá na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* de três maneiras: na relação literomusical no interior da própria canção como gênero híbrido; na relação da canção cantada no CD com a letra da canção grafada no livro, e na relação da canção (grafada e/ ou cantada) com o conto que a toma como fonte de sugestão.

Concluindo o primeiro capítulo, entramos no terceiro traço da obra: a relação intertextual conto e canção, notando três conceitos básicos: Conto, Canção e Intertextualidade. Por serem conceitos complexos, e tratarem da problemática central de nossa investigação, propomos, então, um novo capítulo: “*Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* – Uma questão de intertextualidade?”, no qual buscamos responder se o diálogo entre os contos e suas respectivas canções se dá mesmo através de um processo intertextual. Começamos, assim, pela busca do conceito de intertextualidade.

Iniciamos com os escritos de Sandra Nitrini (2000), que aborda a questão da influência – problematizada no decorrer da teoria literária por diferentes estudiosos – como um dos conceitos essenciais para a literatura comparada, e como a raiz dos estudos sobre a intertextualidade. Antes de adentrarmos nesta última como um conceito fundamental para o nosso trabalho, abordamos os tipos de influência diádica e triádica descritos por Umberto Eco (2003). Isto feito, focalizamos como contexto de renovação dos estudos sobre a influência a teoria da intertextualidade, concebida por Júlia Kristeva – especialmente a partir de suas formulações encontradas em *Introdução a Semanálise* (Perspectiva, 2005) – como uma decorrência do dialogismo e da ambivalência propostos pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin. Em seguida, no campo lingüístico, abordamos a intertextualidade como um dos padrões de textualidade identificados por Beaugrande & Dressler (1981). Depois, apresentamos a intertextualidade na perspectiva da narratologia, tratando-a – conforme postulações de Yves Reuter (2002) – como uma das cinco possíveis manifestações de transtextualidade propostas por Gerard Genette.

Finalizando esse capítulo, abordamos a questão da ironia intertextual como uma das características pertinentes à literatura contemporânea, e acabamos por compreender que na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* a intertextualidade ocorre não apenas no nível conto e canção, mas em sua totalidade, através, principalmente, das relações paratextuais. Por isso, antes que passássemos para o capítulo seguinte, propomos uma discussão sobre as evidências intertextuais no todo da obra, as quais, acreditamos, acabam por influenciar a leitura e a interpretação dos doze contos.

Finalizada essa parte, principiamos o terceiro capítulo – “Entre contos e canções: a intertextualidade na criação literária” –, no qual procuramos, através de uma análise

intertextual – conto e canção –, evidenciar como cada narrativa se liga a sua respectiva fonte de sugestão. Antes de iniciar tal análise, abordamos a teoria do conto, mais especificadamente, do conto brasileiro contemporâneo.

Discutida essa questão, demos início às referidas análises, começando pelo texto de José Eduardo Agualusa – “É doce morrer no mar” – por considerarmos que, dentre todas as narrativas do livro, esta é a que mais apresenta evidências da relação de diálogo entre literatura e música, estabelecendo, no jogo intertextual, ligação não apenas com a fonte de sua criação, a canção homônima de Dorival Caymmi, mas com o romance *Mar Morto*, de Jorge Amado.

Em seguida, passamos para a análise de “A última cartada”, de Livia Garcia-Roza. Essa narrativa, intimamente ligada à canção de Francis Hime – “Anoiteceu” –, traz, na personagem central anônima, a representação da voz feminina, compondo, através de um monólogo interior, uma cena de desespero e aparente alucinação, causada pela iminente separação conjugal. O verbo anoitecer é o principal elo de ligação entre o conto e a canção.

Depois, abordamos o conto de Eucanaã Ferraz, “Vem”, evidenciando nele a diluição de fronteira entre gêneros. Pode ser visto como uma extensão da canção inspiradora, expressa no vocábulo que forma o título da narrativa.

Na seqüência, trazemos a análise do conto “Ciranda”, de Paulo Rodrigues, evidenciando em sua temática uma inter-relação entre “Juazeiro” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e a cantiga “Ciranda, cirandinha”.

Na continuidade das análises, abordamos as demais narrativas, focando-as na perspectiva intertextual.

Em “Duas canções”, de Moacyr Scliar, notamos enredo criativamente construído a partir dos cenários sertanejos de “Maringá” e “No Rancho Fundo”: o pobre moreno de olhar triste e profundo do rancho fundo num botequim da praça conhece a cabocla Maria do Ingá – Maringá. A partir daí, tudo é surpresa. Duas canções, um conto, quatro finais.

Em “Zezé Sussuarana”, de Adriana Lisboa, toda a atmosfera de ritual, de amor e de espera da canção “Sussuarana” é recuperada de forma desmembrada: o Zezé Sussuarana da canção vira os personagens Zezé e Sussuarana do conto. Embora circule em torno do mesmo ambiente – a festa de Sant’Ana – a narrativa transcende a cena relatada na canção de Heckel Tavares e Luis Peixoto. Ambigüidade intensa, suspense, digressões: recursos de uma narração que parece absorver a essência da introdução da canção inspiradora na voz de Maria Bethânia: “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, descanso, uma loucura”. A vida sertaneja

relatada de forma lírica pela narradora protagonista dialogo, ainda, com o discurso “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”.

Correspondência altamente pessoal do conto “Menina dos olhos” com seu autor, o poeta automeado Glauco Mattoso, cego pelo glaucoma. Todos os versos e todo o clima de “Pela luz dos olhos teus” se aplicam à história de amor infantil, contada através de diálogo, envolvendo um garoto buftálmico. Narrador ausente. Narrativa sem narrador: gêneros na zona de fronteiras.

A oblíqua relação amorosa de um casal exilado em Paris compõe a complexidade do conto “Bárbara no Inverno”, de Milton Hatoum. O cenário do exílio e as lembranças do regime ditatorial no Brasil se unem à atmosfera do canto de desespero feminino. Intertextualidade envolvendo a canção inspiradora e seu contexto histórico.

Relato de fim de amor elegante em “Entre nós”, de Rodrigo Lacerda. Vínculo tênue com a atmosfera de amor feliz da canção inspiradora. É o “apagar da velha chama” a temática central dessa narrativa.

Ligação absolutamente direta do conto “Se meu mundo cair”, de Luiz Fernando Veríssimo com a canção homônima, de José Miguel Wisnik. O narrador se dirige ao compositor para contar a transformação que sua canção causara na esposa e em seu casamento. Narração com modo epistolar. Vestígios de narrativa testemunhal: o real e a ficção na produção literária.

Lirismo, sutizando a escatologia: marca que seduz o leitor de “A exata distancia da vulva ao coração”, de Marçal Aquino. Citacionismos evidentes e diálogo implícito com a canção de Noel Rosa.

Por fim, “Circo Rubião”, de Adriana Lisboa: uma relação com a atmosfera circense do ritmo da canção “Menina Amanhã de Manhã (O sonho voltou)”, de Tom Zé e Perna.

Finalizado o terceiro capítulo, partimos para as nossas considerações finais.

Após todo o percurso, esperamos constatar, principalmente, que no processo de criação das narrativas de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* são inevitáveis os jogos com os mais variados mecanismos intertextuais - sejam eles explícitos ou alusivos, conscientes ou não, diretos ou em forma de ironia intertextual - através dos quais os contos retomam discursos e intertextos das canções inspiradoras, configurando-se, verdadeiramente, como um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005).

1 *AQUELA CANÇÃO: 12 CONTOS PARA 12 MÚSICAS*
UMA QUESTÃO DE RELAÇÕES

Nada evidencia melhor o modo de pensamento criador que convém a uma forma de arte que essa reconsideração de uma obra segundo um modo novo de realização.

Etienne Souriau

Ganhador do prêmio *Vinicius de Moraes* da União Brasileira de Escritores, na categoria Literatura e Música, o livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005) reúne doze contos inéditos – baseados cada qual em uma canção da nossa tradição cançãoeira do século passado –, escritos por doze autores renomados da literatura contemporânea em língua portuguesa, sendo onze brasileiros e um angolano. Traz um CD encartado com a gravação das doze canções nas vozes de intérpretes contemporâneos, mas já consagrados da nossa música popular. Classifica-se no índice para catálogo sistemático como “contos baseados em canções da música popular: literatura brasileira”.

O responsável pela seleção das doze canções, pela organização e edição dessa obra, Arthur Nestrovski, é professor titular de literatura na PUC / SP e articulista da Folha de S. Paulo. Escreve periodicamente neste jornal sobre literatura e música desde 1992. São de sua autoria: *Notas Musicais - Do Barroco ao Jazz* (Publifolha, 2000), e *Ironias da Modernidade - Ensaio sobre Literatura e Música* (Ática, 1996). Escreveu, também, livros de literatura infantil, entre eles, *Histórias de Avô e Avó* (Companhia das Letras, 1998) e *O Livro da Música* (Companhia das Letrinhas, 2000). É notável, ainda, seu trabalho como editor da Coleção *Folha Explica* (Publifolha), sendo responsável pela organização do livro *Música popular brasileira hoje* (Publifolha 2002).

Na resenha das abas de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, ele parafraseia a canção “Festa Imodesta”, de Caetano Veloso:

Numa festa imodesta como esta, vamos homenagear todo aquele que nos empresta sua testa, construindo coisas para se ler, com as canções soando forte no ar e a memória delas ecoando mais forte ainda no auditório íntimo de cada um de nós.
(NESTROVSKI, 2005)

Ao fazer essa apresentação, ele revela a força constitutiva das canções na elaboração dos contos, evidenciando, assim, uma relação interartística, mediada pela intertextualidade.

Vale ressaltar que *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* é obra de encomenda. Segundo Arthur Nestrovski (2007), os doze autores convidados a fazer parte do

projeto receberam o CD para que, a partir de uma determinada canção como fonte de sugestão, criassem seus contos².

A encomenda de textos literários, embora muito recorrente na contemporaneidade, especialmente com o crescente mercado da cultura industrial, em que os autores se vêem cada vez mais instigados a produzirem conforme determinada preferência popular, é característica comum na literatura desde os tempos remotos. Conforme lembra Arthur Nestrovski (2007),

isto existe desde o século XVIII, desde, com certeza, o século XIX. Dickens e Balzac ganharam a vida escrevendo folhetim, uma espécie de novela, só que como não tinha televisão, era a seqüência dos capítulos para um jornal, que depois viraram os grandes romances de Balzac e Dickens. (NESTROVSKI, 2007)³

Para Arthur Nestrovski (2007), não é o fato da encomenda que determina a qualidade do texto artístico. Ao contrário, muitas vezes, ela contribui para a criação literária, uma vez que os autores que se propõem a escrever sob essa condição têm ciência de limites, que, segundo ele, são limites estimulantes e não constrangedores. O pai do folhetim em língua portuguesa Camilo Castelo Branco, por exemplo, escreveu muito sob encomenda, a qual não afetou a qualidade de seus textos. Os limites estimulantes a que se refere Arthur Nestrovski, no caso da encomenda das doze narrativas, centram-se na canção como fonte de sugestão e no gênero conto – brevidade na narrativa – como produto final dessa criação literária.

Assim, descartando a questão da encomenda como uma peculiaridade específica de nosso objeto, vale lembrar uma outra apresentação. Carlos Rennó, letrista e jornalista, organizador de *Gilberto Gil Todas as Letras* (Companhia das Letras, 1996), em especial para a Folha de S. Paulo, sob a manchete “Compilação exhibe os vínculos tênues entre os sons e as palavras”, define:

De variados graus e nuances de sutileza ou evidência se revestem as formas de relação entre o conto e a canção em “Aquela Canção”, original livro com CD encartado, trazendo 12 contos e as 12 músicas - clássicas, na maioria – em que foram inspirados. (RENNÓ, 2005)

A partir dessa exposição e da apresentação na resenha de Arthur Nestrovski, é possível identificar três aspectos consecutivos na obra aqui pesquisada: A questão dos portadores: livro e CD; a relação interartística literatura e música e a ligação intertextual conto e canção.

² Diálogo via e-mail em apêndice.

³ Entrevista em Apêndice.

Quanto ao primeiro aspecto, o leitor é avisado já na capa: *livro + CD*, numa demonstração prévia de que a obra só se faz por completo, em sua materialidade, na união dos suportes que a constituem. Conseqüentemente a esse traço, evidencia-se um segundo: a presença de duas artes, literatura e música. Tal presença, por sua vez, é representada principalmente pelo diálogo entre dois gêneros – conto e canção –, gerando, assim, o terceiro aspecto: a relação intertextual.

Nossa finalidade é analisar o processo de intertextualidade ocorrido nos contos de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*. Contudo, antes de focalizarmos nossa atenção para aquele terceiro traço – a relação intertextual –, consideramos imprescindível, como etapa preliminar, a abordagem das referidas correlações materiais e interartísticas, as quais acabam por apontar uma série de outras especificidades da obra.

Embora os três referidos traços estejam inter-relacionados – um gera conseqüentemente o outro – procuraremos, por motivos didáticos, tratar de cada um deles seqüencialmente.

1.1 A relação livro e CD

Em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, a característica que chama a atenção à primeira vista é a materialização livro mais CD numa mesma obra, como demonstração prévia da ligação entre a literatura e a música.

Esse tipo de união das referidas artes, através de dois suportes diferentes, ocorre nos últimos tempos graças, em certa medida, ao “desenvolvimento de novas tecnologias de gravação sonora [que] possibilitou novos meios de armazenamento da música, como as fitas, CDs, DVDs, que transformaram a maneira de produzir, ouvir e consumir a música no século XX.” (ZUBEN, 2004, p. 8). Se de um lado, o livro, após a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, pouca mudança tem sofrido no seu formato – a não ser pela qualidade de impressão, de papel, de diagramação etc –, o mesmo não ocorre com as formas de armazenamento da música. Especialmente no século XX, assistimos a uma radical evolução dos suportes da arte musical: do disco de goma-laca, ao disco de vinil, à fita cassete, ao CD, ao DVD.

É inegável que essa evolução facilita a ligação material entre a literatura e a música. Contudo, é possível afirmar que a materialização das duas artes numa mesma obra pode não ser uma propriedade unicamente contemporânea, propiciada pelos avanços tecnológicos do século XX. Recentemente, José Ramos Tinhorão – bibliófilo minucioso,

pesquisador polêmico – publicou em três volumes uma pesquisa realizada em mais de quinze anos de trabalho, através da qual constatou a presença da música popular brasileira em centenas de romances da nossa literatura. Durante tal pesquisa, verificou a forte hipótese de que o casamento da ficção com a música popular, configurando-se na materialidade da obra, teria ocorrido no Brasil ainda na primeira metade do século XIX com a publicação do livro *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, em 1844. A pista para tal fato, segundo ele, é fornecida por José Veríssimo, que em rodapé de página, como informação complementar a uma notícia sobre Joaquim Manuel de Macedo, em sua *História da literatura Brasileira*, escreve: “*A Moreninha*, romance, Rio de Janeiro, 1844, in 8º, 225 pp., com estampa e música da balata que canta a heroína”. (TINHORÃO, 2002, p. 317, vol III).

Para Tinhorão,

A “balata” a que se refere José Veríssimo – no caso de ter havido realmente inclusão de alguma partitura (quem sabe como folha volante) junto ao volume do romance – devia ser “A Balada do Rochedo”, cujos versos, reproduzidos pelo romancista sob esse título no “Capítulo X” de *A Moreninha*, a personagem canta “em pé, e voltada para o mar, com seus cabelos negros divididos em duas tranças, que caíam pelas espáduas”. (TINHORÃO, 2002, p. 8, vol. III)

Tal informação só não pode ser comprovada oficialmente porque nos únicos dois exemplares da primeira edição do romance existentes no Brasil não consta nenhuma ilustração entre as 225 páginas do volume, e nenhuma partitura encontra-se anexada ao livro. Isso, contudo, não descarta a hipótese de que a informação de José Veríssimo seja verdadeira, pois o encarte pode ter sido retirado da obra e se perdido com o tempo.

Em todo caso, fica aí uma evidência de que a materialidade de diferentes artes na literatura brasileira pode ter origens remotas. Provavelmente no Romantismo.

Ocorre que os avanços tecnológicos vêm facilitando cada vez mais esse tipo de ligação. A aparente tentativa de inovação – que parece ser uma constante em todos os períodos da história da arte, mas que é apontada por Antônio Cândido (1999, p. 107) como um dos “traços de origem romântica que se tornaram essenciais na literatura contemporânea” – mostra-se em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* muito mais como uma reação mercadológica que se beneficia do constante avanço tecnológico, do que propriamente uma produção inovadora.

Hoje, parece haver uma evidência de que a presença de suportes diferentes numa mesma obra tende a ser cada vez mais recorrente. A materialidade livro + CD, por exemplo, já pode ser observada em outras obras literárias. Em *Virgínia Berlim* (Os Viralata, 2007),

romance de Luiz Biajoni, publicado por selo independente, passeiam pela narrativa, entre outros, *Chet Baker*, *Nick Cave* e *Neil Yong*, todos compilados no CD que acompanha o livro, além das letras das canções impressas e traduzidas.

1.1.1 *Aquela Canção – O CD*⁴

Com o título *Aquela Canção*, produzido por Violar S.A. Indústria Brasileira, direção geral de Kati Almeida Braga e direção artística de Olívia Hime, elaborado sob encomenda da Publifolha, o CD que integra a obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* traz doze canções selecionadas por Arthur Nestrovski. É uma realização da Biscoito Fino – uma das mais sofisticadas gravadoras do país – cujo nome é um termo retirado da famosa frase proferida pelo escritor Oswald de Andrade como resposta aos comentários de que não era entendido pelo homem de rua: “a massa ainda comerá do biscoito fino que eu fabrico”. Biscoito Fino é, assim, sinônimo de algo selecionado. De fato, além da gravação das canções serem de alta qualidade em digital áudio, o catálogo dessa gravadora apresenta uma seleção de músicas populares e de intérpretes consagrados pela crítica especializada, o que não necessariamente representa o gosto da maioria do público brasileiro.

As canções compiladas no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) são: “Anoiteceu”, de Francis Hime e Vinícius de Moraes; “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro; “Sussuarana”, de Hekel Tavares e Luis Peixoto; “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo; “Último Desejo”, de Noel Rosa; “É doce morrer no mar”, de Dorival Caymmi e Jorge Amado; “Corcovado”, de Tom Jobim; “Pela Luz dos olhos teus”, de Vinícius de Moraes; “Atrás da porta”, de Francis Hime e Chico Buarque; “Se meu mundo cair”, de José Miguel Wisnik e “Menina amanhã de manhã (o sonho voltou)”, de Tom Zé.

Uma das características em comum a essas canções encontra-se na temática. Com exceção de “Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)”, as demais são de teor lírico amoroso, abordando na letra a perda, o sofrimento e o amor não correspondido. Esta temática é recorrência habitual na nossa música popular. Salvo as músicas de protesto da Tropicália e a música ufanista da época do Estado Novo e da Ditadura Militar, os demais movimentos, estilos, e gêneros musicais, acabam por trazer constantemente a lírica amorosa na construção das letras das canções.

⁴ Constam em anexo as imagens do CD e de sua capa.

Além dessa característica, Arthur Nestrovski (2007) revela que os critérios que o levaram a selecioná-las foram “a representatividade (canções exemplares, de preferência bem conhecidas) e a variedade (de época, gênero, autoria, e interpretações)”⁵ da tradição cancionista do século XX. Podemos melhor visualizar essas características no quadro abaixo:

QUADRO 1: As composições de *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005)

COMPOSIÇÃO		MÚSICA	LETRA	GÊNERO
DEC	TÍTULO			
1920	“Sussuarana”	Hekel Tavares	Luis Peixoto	Sertaneja
1930	“No Rancho Fundo”	Ary Barroso	Lamartine Babo	Samba canção/ Sertaneja
	“Carinhoso”	Pixinguinha	João de Barro	Choro
	“Último Desejo”	Noel Rosa		Samba Canção
1940	“É doce morrer no mar”	Dorival Caymmi	Jorge Amado	Toada/ Canção praiana
	“Juazeiro”	Luiz Gonzaga	Humberto Teixeira	Baião
1960	“Corcovado”	Antonio Carlos Jobim		Samba estilo bossa nova
1970	“Atrás da Porta”	Francis Hime	Chico Buarque	canção
	“Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)”	Tom Zé e Perna	Tom Zé e Perna	Samba
	“Pela luz dos olhos teus”	Vinícius de Moraes		Valsa
	“Anoiteceu”	Francis Hime	Vinícius de Moraes	Samba
1990	“Se meu mundo cair”	José Miguel Wisnik		canção

Nota-se, quanto às composições descritas no quadro acima, as seguintes variáveis: de época, de autorias e de gêneros.

Considerando, primeiramente, os gêneros musicais, a variedade, como se vê, é indiscutível. O que parece flexível é a classificação de cada um deles. É comum encontrarmos na enciclopédia da música popular brasileira, diferentes classificações para uma mesma canção. Algumas das doze canções trazidas no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) sugerem gêneros distintos. É o que acontece, por exemplo, com “No Rancho Fundo” de Ary Barroso e Lamartine Babo, classificada por alguns teóricos como samba canção, e por outros como música sertaneja (caipira). Também ocorre com “É doce morrer no mar”, de Dorival

⁵ Informação obtida via e-mail. Consta em Apêndice.

Caymmi e Jorge Amado, toada em algumas enciclopédias, canção praiana em outras, samba em algumas mais. Outras canções, como “Atrás da Porta”, de Francis Hime e “Se meu mundo cair”, de José Miguel Wisnik apresentam-se nos vários suportes pesquisados apenas como canções, não lhes sendo atribuído um gênero mais específico.

Isso ocorre porque os parâmetros que definem a classificação dos gêneros musicais implicam uma série de fatores, que vão além dos textuais e rítmicos. Para entendermos isso, é preciso considerar que das muitas noções já teorizadas quanto a gêneros textuais – da aristotélica-platonista às modernas – a mais adequada para a análise de textos, orais ou escritos, cantados ou falados, deve ser aquela que não se limite aos gêneros literários, mas que possa abranger todas as esferas de produção e circulação verbal (PINHEIRO, 2003, p. 267).

Nesse sentido, os gêneros da canção podem ser abordados no âmbito discursivo, ou seja, como produto de um determinado campo de atividade humana – a esfera de produção musical. Nos aproximamos, aqui, da definição de gênero, proposta por Mikhail Bakhtin:

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais determinamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2006, p. 262)

Segundo ele, a língua é uma atividade social, histórica e cognitiva, instrumento de ação e intervenção sobre o mundo. Isso implica dizer que na concepção bakhtiniana toda comunicação verbal se realiza por meio de gêneros. Assim, toda e qualquer canção pertence, necessariamente, a determinado gênero, sendo ela mesma um gênero musical.

Os gêneros, especialmente quando falamos a respeito da esfera de produção musical – e aqui nos referimos em específico à canção popular brasileira –, são modos de mediação entre estratégias de produção e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os ouvintes fazem destes modelos através das estratégias de leitura dos produtos que circulam na sociedade. Ou seja, antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero a que esta pertence só pode ser classificado através de suas condições de produção e consumo. Em outras palavras, “momentos de uma negociação, os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (BARBERO, 1997, p. 302). Por isso, a canção “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo,

quando escutada na voz e no tempo de Elisa Coelho ou de Elizeth Cardoso soam como um samba canção caipira, mas ao ser executada numa nova versão por Chitãozinho e Xororó na década de 1980 é entendida e consumida como música essencialmente sertaneja.

Marcuschi (2002), teórico que atualiza e complementa as idéias bakhtinianas, aborda os gêneros discursivos como fenômenos históricos, vinculados aos fatos sociais e culturais. Ele chama a diluição de fronteira entre gêneros de intertextualidade intergênero, ou seja, quando um texto que tenha aspecto de um gênero, é construído em outro. Nesse sentido, a canção por si só é um intergênero, e os gêneros que se formam a partir dela, subgêneros.

Desta forma, podemos dizer que os gêneros musicais são definidos não apenas por seus elementos textuais, mas sociológicos e ideológicos também. Para Luiz Tatit (1987, 1997, 2004), compositor e pesquisador da canção brasileira, pode-se, inclusive, estruturar as diferentes formatações da canção popular brasileira de acordo com três dicções gerais, diferenciadas: a tematização, a passionalização e a figuratização.

A tematização, cuja característica maior recai sobre a regularidade rítmica está centrada nas estruturas dos refrões e de temas recorrentes. Exemplos: a canção da jovem guarda e a música axé.

A passionalização é caracterizada por uma ampliação melódica centrada na extensão das notas musicais. Como exemplo, podemos citar o samba-canção e a canção sertaneja.

A figuratização, na qual se evidencia uma valorização na entonação lingüística da canção, realça os aspectos da fala nela. O rap e o samba de breque são exemplos desta recorrência.

Em linhas gerais, os elementos sonoros, como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo, tudo isto – aliado a fatores ideológicos e sociológicos – contribui para a distinção dos gêneros musicais.

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, rocks, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (TATIT, 1997, p. 101)

De acordo com Luiz Tatit (2004), o surgimento do nosso primeiro gênero da canção popular – o samba – está diretamente relacionado com o aparecimento do gramofone. Isto porque, segundo ele, as primeiras gravações colocaram a necessidade de repetição da

letra, de uma estruturação precisa da peça musical e o reconhecimento da importância de seus autores e intérpretes.

Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o Mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção estética que não podia ser dissociada do entretenimento. (TATIT, 2004, p.40)

Além dos gêneros, os outros dois aspectos que merecem considerações, pois remetem à questão da variedade e representatividade proposta por Arthur Nestrovski na seleção das canções, são as autorias e as épocas de composição. É bom lembrar que tanto as autorias quanto as épocas de composição, muitas vezes, ajudam a definir o gênero.

Cabe aqui um parêntese para recapitularmos um pouco a história da nossa canção popular.

Abrindo esse parêntese, lembramos que no Brasil, a canção popular tem uma história – considerada recente em relação a outros países – que se inicia no período colonial:

A nossa música, de acordo com seus estudiosos, aparece juntamente com os primeiros centros urbanos, no Brasil colonial do século XVII, por volta de 1730, quando Salvador e Rio de Janeiro despontam como as cidades mais progressistas da Colônia. Mas é só a partir do final do século XIX que se configura a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses. (CALDAS, 1985, p. 5)

Na citação de Waldenyr Caldas, se evidenciam três características básicas quanto à origem da canção popular brasileira: a relação com o urbano e o hibridismo cultural.

Na formação cultural da nossa música, o cateretê – de origem indígena –, o lundu – trazido pelos africanos – e a habanera – de origem cubana, mas trazida pelos portugueses – constituem-se como os ritmos de maior significação na construção dos gêneros da nossa música popular.

O mais primitivo de nossos sons é o cateretê. Durante a colonização, ele sofreu com a interferência do cantochão gregoriano, trazido pelos jesuítas no século XVI, e utilizado como uma das formas de catequizar os índios. Nessa catequização, o cateretê era constantemente desprestigiado e desvalorizado, pois havia uma tentativa de “substituir as danças-rituais, a música, as batidas de pés no chão, os volteios de corpo e o canto coletivo pelo cantochão gregoriano” (CALDAS, 1985, p. 7). A canção era, assim, um produto religioso utilizado como meio de manipulação da Igreja a serviço do expansionismo português.

O lundu, gênero musical e dança de par solto, desembarca no Brasil no século XVI, mais especificamente, em 1549 juntamente com a chegada do negro escravo. Nesse momento, formava-se aqui a miscigenação: índio, branco e negro. Assim como o cateretê, o lundu logo se viu influenciado por outros ritmos. No início, era apenas um simples batuque negro, com uma coreografia sensual e insinuante, executado nas senzalas brasileiras. Mas, rapidamente, é absorvido pela cultura burguesa, que tomando gosto pelo som dos africanos, o leva para os salões, transformando-o no lundu de salão. Concomitantemente, ele sofria pequenas alterações constantes através dos contatos com ritmos indígenas, como o cateretê e o cururu. No início da década de 1820, o lundu de salão evolui para o lundu-canção, nome atribuído pela fina aristocracia da época, que incorpora a ele a batucada africana, a cítara, a viola e o violão.

Segundo Waldenyr Caldas (1985), é da fusão da habanera com tango brasileiro e com o lundu africano que se originou, aproximadamente em 1875 no Rio de Janeiro, o nosso primeiro gênero musical genuinamente nacional: o maxixe. Este, por sua vez, no início de século XX, daria origem ao samba, o qual se popularizou como gênero musical a partir de 1917 com a gravação de “Pelo Telefone”. Antes disso, era popular nos salões brasileiros a modinha, especialmente na voz de Chiquinha Gonzaga.

Com o advento do rádio, em 1922, a canção brasileira intensificaria o processo de hibridização. A modinha recebia influências das canções francesas e espanholas. Nesse período, se sobressaía como voz do samba negro, José Barbosa da Silva, o Sinhô. Noel Rosa logo se configuraria como o símbolo maior no cenário do samba-canção.

Na década de 1940, o samba-exaltação ocupava lugar privilegiado nas estações de rádio. Tratava-se de canções elogiosas ao Estado Novo, que censurava toda e qualquer forma de expressão artística contrária a sua política. Nesse período, surgem, entre outras exaltações, “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso.

Nem só de exaltação vivia a música de então. Dorival Caymmi já produzia e tocava seus sambas livres e no final da década de 1940, com o início da agonia do Estado Novo, um ritmo nordestino chegava ao Rio de Janeiro. Era o baião de Luiz Gonzaga.

Já na década de 1950, vários ritmos conviviam harmoniosamente no cenário musical brasileiro – a maioria, subgêneros do samba, em especial o samba-canção. Este “possuía discurso mais ou menos padronizado. Em sua grande maioria abordava as desventuras do amor, culminando com a autopunição e a morte” (CALDAS, 1985, p. 45).

É, então, em meados da década de 1960, que um novo estilo musical, um “comportamento antimusical” surge como uma verdadeira revolução no samba brasileiro,

através do marco inicial, “Desafinado”, de João Gilberto. Tratava-se do movimento da bossa nova, que trazia batidas sutis no violão (os sons suspensos no ar), acordes, dissonâncias e arranjos sofisticados, e era propagado no Brasil e no exterior, principalmente por Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes. O jazz, então, influenciava o samba.

Mas a evolução da canção brasileira não parava aí.

No mesmo período, a canção de protesto era a marca dos artistas que, insatisfeitos com o discurso alienado da primeira fase do movimento bossa nova (cor local), engajavam-se, através da música, numa intensa militância política.

Concomitantemente, surgia o movimento da Jovem Guarda, que na esteira do ritmo internacional em moda no momento – o *rock’n’roll* de Elvis Presley, Paul Anka e Neil Sedaka – trazia para o Brasil uma das mais radicais influências musicais estrangeiras. Liderado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, o movimento ganhava cada vez mais popularidade, a medida em que subia a audiência do programa da TV Record dedicado a eles nas tardes de domingo. Segundo Waldenyr Caldas (1985),

a música *Quero que vá tudo pro inferno*, a mais importante na ascensão de Roberto Carlos, resume, de forma extremamente feliz, as tendências e perspectivas dos jovens adultos adeptos da Jovem Guarda: individualismo, desinteresse pelos acontecimentos da época, certo comodismo e até apatia. (CALDAS, 1985, p. 54-55)

No festival de MPB de 1967, o público brasileiro assistia ao surgimento de um movimento revolucionário, tanto quanto passageiro, na nossa canção popular. Com “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, instaurava-se o Tropicalismo, de cunho ideológico antropofágico oswaldiano, cuja estética tratava, com muito humor e ironia, as disparidades sociais advindas do desenvolvimento desigual do capitalismo. Na construção poética do Tropicalismo, evidenciam-se os paradoxos: novo/ velho; rústico/ moderno; bossa/ palhoça etc.

Em 1968, o golpe do AI-5 decretava o fim da tropicália, e entrava em cena a música verde e amarela imposta pelo autoritário governo Médici, lembrando os tempos de Ary Barroso e o estado novo. Juntamente com as canções da jovem guarda as canções-exaltação lideravam a Audiência das rádios e TV. Nas escolas, a praxe era *Você também é responsável* e *Eu te amo, meu Brasil*. Cantores como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque exilaram-se, e a “música popular brasileira ficava por conta do retorno da bossa nova e de alguns poucos talentos como Milton Nascimento e Elis Regina” (CALDAS, 1985, p. 69).

No início da década de 1980, com a ditadura dando evidências de sua iminente

derrocada, no cenário da canção brasileira, iniciava-se o *Rock dos anos oitenta*, que assim como aquele apresentado pela jovem guarda, evidenciava-se como uma influência do rock americano e europeu. Diferentemente do rock nomeado *Rock Brasileiro* – produzido, então, por Rita Lee, Pepeu Gomes e seus companheiros – que se caracterizava como uma decorrência da tropicália, no *Rock dos anos oitenta*, apresentado por grupos como Blitz, Kid Vinil, Lobão, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, entre outros, a voz e a letra não eram os elementos mais importantes.

Ainda no final da década de 1980, um outro estilo musical – que passava despercebido nas grandes cidades, limitando-se às regiões interioranas do país – cairia no gosto do público urbano: a nova canção sertaneja explodia através, principalmente, da voz de Chitãozinho e Xororó.

De lá para cá, ritmos e estilos, como o Axé e a lambada, perpassam pelo cenário da nossa música, e vão deixando suas marcas, contribuindo para uma formação cada vez mais miscigenada da canção popular brasileira.

Fechamos aqui o parêntese. Consideramos que ele se fez necessário na medida em que, mesmo de maneira concisa, fornece uma visão geral do cenário histórico da nossa música popular. E, principalmente, porque ajuda a perceber como a canção popular brasileira se faz presente em nossa cultura. Para Arthur Nestrovski,

Não dá pra pensar a cultura brasileira sem que a música popular faça parte. Não dá pra tirar o Tropicalismo da cultura brasileira, não dá pra tirar a Bossa Nova da cultura brasileira, não dá pra tirar Chico Buarque da cultura brasileira, não dá pra tirar Dorival Caymmi, não dá pra tirar Tom Jobim. Ou você tira isso e tira também Oscar Niemayer, tira Brasília, tira o futebol de Pelé, tira Gilberto Freire. Isso é o Brasil. (NESTROVSKI, 2005)⁶

É com essa convicção que ele seleciona as doze canções do CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005). Elas marcam presença significativa na construção dessa história, e representam alguns dos ícones da tradição cancionista do século XX, fazendo parte do nosso patrimônio cultural. Duas delas, inclusive, estão entre as quatorze músicas mais marcantes do século passado, conforme enquête encomendada em 1997 pela Academia Brasileira de Letras. Em tal pesquisa, realizada por Ricardo Cravo Albin, dentre centenas de canções lembradas, “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro alcançou o segundo lugar, e “Último desejo”, de Noel Rosa obteve a quarta posição. A nossa música do século XX carrega em si o poder de presença significativa em nossa vida cultural. A canção popular brasileira

⁶ Entrevista em apêndice.

é um dos maiores patrimônios que a cultura brasileira foi capaz de criar. Pouquíssimas outras culturas no mundo têm algo parecido com a variedade, a riqueza e a natureza da canção popular no Brasil. O tipo de canção que a gente pratica como se fosse natural só tem equivalente, em alguma medida, na canção de língua inglesa, não tem outra. [...] um século só [porque] especialmente nos últimos cinquenta anos, de Vinícius de Moraes pra cá, a tradição da canção popular brasileira se tornou uma coisa central pra cultura brasileira (NESTROVSKI, 2005)⁷

Justifica-se, assim, a variedade de época (década) das doze composições. Elas, centradas em um século, dão conta de representar aquela significativa presença da canção na formação da cultura brasileira.

“Anoiteceu”, composta na década de 1970, é fruto de uma parceria que une literatura e música. A composição musical do maestro Francis Hime tem raízes na rítmica da bossa nova, estilo musical, originalmente, de batidas sutis no violão, acordes, dissonâncias e arranjos sofisticados. Foi gravada em 1977, por Francis Hime em seu LP *Passaredo*. A letra do poeta e letrista Vinícius de Moraes soa como um samba-canção.

as letras de Vinicius deixaram de lado o velho ramerrão das fórmulas e trouxeram para a música uma alta qualidade, retornando à beleza de canções fundamentais, [...]. Entre a tradição e a novidade, Vinícius compôs, com seus parceiros, canções de grande beleza, inesquecíveis, que formam uma poética própria, na qual o amor se constitui essencialmente como um problema. (FERRAZ, 2006, p. 70)

“Carinhoso” é uma das obras mais importantes da música popular brasileira. Sua história se inicia de maneira inusitada. A música foi composta entre 1916 e 1917 por Pixinguinha, que a manteve guardada por mais de dez anos. Segundo depoimento, por ele dado em 1968 ao *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro, o motivo dessa não divulgação era o fato da crítica especializada em música da ocasião não admitir choro com duas partes, como é o caso de “Carinhoso”. Choro, para os profissionais da música da época, tinha que ter três partes, um esquema herdado da polca. Somente em 1928, “Carinhoso” viria a ser gravada, apenas instrumentalmente, pela orquestra *Típica Pinxinguinha-Donga*. Tal gravação, contudo, não agradou a crítica de então, que o acusou de deixar-se influenciar pelo ritmo estrangeiro do jazz. Ainda sem letra, foi gravada por duas vezes, continuando até meados da década de 1930 ignorada pelo grande público. Mas, em outubro de 1936, um fato acidental mudaria o curso de sua história. A atriz e cantora Heloíza Helena, convidada a participar do espetáculo *Parada das Maravilhas*, promovido no Rio de Janeiro pela então

⁷ Entrevista em apêndice.

primeira dama, Darcy Vargas, pede ao amigo João de Barro, o Braguinha, uma canção nova que marcasse a sua presença no palco, sugerindo a ele que colocasse versos no choro “Carinhoso”. Ele atende o pedido, procura Pixinguinha, e no dia seguinte estaria escrito, às pressas e sem maiores pretensões, um dos maiores clássicos da música popular brasileira: “Carinhoso”, canção gravada originalmente, com grande sucesso, por Orlando Silva, o cantor das multidões, em 1937. Sob o ritmo do choro, a letra é composta por três estrofes, e sua temática gira em torno do lirismo amoroso – do amor não correspondido.

“Sussuarana, ou “Suçuarana” como é trazida em alguns livros, música caipira da década de 1920, é uma das grandes contribuições do letrista Luiz Peixoto à música popular brasileira. Composta juntamente com o pianista alagoano Hekel Tavares, foi gravada originalmente em 1927 por Gastão Formenti. “Sussuarana” tornou-se símbolo da canção caipira na música popular brasileira. Suçuarana, no seu sentido literal, refere-se a um tipo de onça característica de algumas regiões. Na canção, Sussuarana é o sobrenome de Zezé, o ser amado que, numa festa de Sant’Anna, conduz o eu-lírico da canção a uma experiência amorosa inesquecível e depois parte, deixando a saudade e a dor. A linguagem regional, caracterizada pelos vocábulos “sumana”, “botaro” etc, evidencia a característica rural do ser feminino que canta o seu lamento.

“Juazeiro”, baião composto no final década de 1940, representa o romantismo do caboclo sertanejo. Sua melodia já era tocada pelo pai de Luiz Gonzaga, o velho Januário, quando o rei do baião ainda era menino, e Humberto Teixeira compôs uma nova letra a ela. Segundo Caldas (1985), Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro aproximadamente em 1940, trazendo “sua sanfona e um repertório de mazurcas, *foxes*, valsas, tangos e outros gêneros na mochila” (CALDAS, 1985, p. 44). Ali conheceu Humberto Teixeira, com quem compôs, entre outras canções, “Paraíba”, “Baião de dois” e “Cariri”. A partir de 1947, com a gravação de “Asa Branca”, consagra-se como o rei do Baião. A temática de “Juazeiro” gira em torno do lamento sertanejo ao pé do juazeiro, pela perda da amada. Luiz Gonzaga a gravou em Junho de 1949. Ela chegou a ser regravada pela cantora americana Peggy Lee, numa versão dos compositores Harold Steves e Irving Taylor.

“No Rancho Fundo”, considerada na sua raiz um samba-canção, possui teor sertanejo. Composta por Ary Barroso e Lamartine Babo na década de 1930, assim como “Carinhoso”, deve sua origem a um fato inusitado. Em junho de 1931, era encenada a revista *É do Balacobaco*, de Vitor Pujol e Marques Porto no Rio de Janeiro, no teatro Recreio. Nessa peça estava incluída, entre outras, a música de Ary Barroso, “Na grota funda”, com letra do caricaturista J. Carlos. “Presente à estréia estava o compositor Lamartine Babo, que ficou

impressionado com a música e resolveu escrever outra letra para a melodia. Nascia, assim, *No rancho fundo*” (MELLO, 2000, p. 64). No mesmo ano, Elisa Coelho, cantora admirada por Ary Barroso, realiza a primeira gravação de “No rancho fundo”, tornando-se esse samba seu maior sucesso. Ary Barroso, não apenas a escolheu para realizar a primeira gravação, preterindo-a a sua lançadora, a cantora Araci Cortes, como também a acompanhou ao piano, com Rogério Guimarães ao violão. Nessa gravação, é cantado integralmente o belo poema criado por Lamartine Babo. De ritmo e temática samba-canção, a letra descreve, em terceira pessoa, um caboclo solitário que vive lá no fim do mundo, no rancho fundo, “louco de saudade/ só por causa do veneno/ das mulheres da cidade”.

“Último desejo”, samba-canção de Noel Rosa, é uma espécie de despedida desse compositor em relação ao grande amor de sua vida, a bailarina de cabaré Juraci Correia de Moraes, a Ceci. Foi sua penúltima composição. Noel Rosa conheceu Ceci, dançarina com então dezesseis anos de idade, em 1934 num cabaré da Lapa. Ela foi a inspiradora de muitos de seus sambas. Apesar dessa notória paixão, Noel se casou no mesmo ano com Lindaura. Esta união, contudo, não alteraria em nada a vida boêmia do compositor e as suas noitadas na Lapa, hábitos que acabariam por comprometer sua saúde. Vitimado pela tuberculose e consciente da iminência da morte, como despedida da amada, compõe “Último Desejo” em março de 1937. Este samba só seria passado para a pauta em seu leito de morte, quando mal podia ditar a melodia ao amigo Vadico. Logo em seguida, ele escreve sua última composição, o samba “Eu sei sofrer”, e, em maio de 1937, morre aos vinte e seis anos de idade em Vila Isabel, deixando duzentas e trinta composições, além das que vendeu. “Último desejo” é, assim, um samba autobiográfico, com uma mensagem de despedida à amada. A primeira gravação foi realizada somente depois da morte de Noel Rosa, em julho de 1937, por Araci de Almeida, sua cantora predileta. Perdura, assim, uma incógnita sobre a polêmica gerada em torno das diferentes versões dadas a essa canção, primeiramente, por Aracy de Almeida e depois por Marília Batista.

“É doce morrer no mar”, composta em 1941 por Dorival Caymmi e Jorge Amado, é uma das maiores evidências da relação intertextual entre literatura e música. Faz referência ao romance *Mar Morto*. Nasceu durante uma reunião de amigos na casa do coronel João Amado Faria, pai de Jorge Amado. Nesta reunião, estavam presentes – além do romancista e do compositor – Érico Veríssimo, Clóvis Amorim e outros. No meio do encontro, Dorival Caymmi criou uma melodia sobre um verso da canção presente em *Mar Morto*, de Jorge Amado: “É doce morrer no mar”, marca do personagem central, Guma. E, numa brincadeira, pediu a todos que fizessem versos que completassem aquele. No calor da festa, o romancista

foi completando a canção, juntamente com Dorival Caymmi, na maior parte com versos constituintes de canções do referido romance – retrato mágico da vida arriscada dos pescadores e canoieiros do litoral da Bahia e da magia que o mar exerce no controle da vida e no descontrole da morte. A amizade de Jorge Amado e Dorival Caymmi fica evidente no fragmento a seguir:

Naqueles idos de 1936 o mundo era nosso nas ruas do Rio de Janeiro, lá se vão mais de 30 anos. Uma canção que fizemos juntos naquela época, *É doce morrer no mar*, tirada de uma cena de Mar Morto, continua popular até hoje e pode-se mesmo dizer: cada vez mais. Aliás, eis uma das características fundamentais da música de Caymmi: sua permanência, sua constante atualidade.⁸ (AMADO, 1970)

“É Doce Morrer no Mar” foi gravada, originalmente, por Dorival Caymmi em 1943, no mesmo disco que lançou “A Jangada Voltou Só”, outra de suas obras-primas.

“Corcovado”, uma das canções representativas da bossa nova dos anos de 1960, foi composta por Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim. Teve em João Gilberto, há 48 anos o seu primeiro intérprete. Hoje, já se conhecem diferentes gravações por diferentes intérpretes. “Reflete em seu discurso o clima coloquial, descontraído e cheio de humor que caracteriza a *cor local* [alusão ao Rio de Janeiro]” (CALDAS, 1985, p. 49). Conforme Waldenyr Caldas (1985), a bossa nova é um dos movimentos mais intelectualizados da música brasileira, que redimensionou toda a história da nossa música popular, e reuniu músicos e letristas da mais alta qualidade.

“Pela Luz dos olhos teus”, outra criação de Vinícius de Moraes, composta na década de 1970, integrando-se no estilo bossa nova, constitui-se no ritmo da valsa. Assim como várias de suas composições, entre elas “Se todos fossem no mundo iguais a você”, “a atmosfera é solar, intensamente feliz, e a idealização da amada, longe de ser um motivo para o distanciamento ou a dor, é um maravilhamento absoluto que, numa espécie de utopia, poder-se-ia espalhar pela cidade e pelo mundo” (FERRAZ, 2006, pp. 53, 54). A canção foi gravada em 1977 por Miúcha e Tom Jobim no álbum *Miúcha e Antonio Carlos Jobim*. Nesse mesmo período, a canção foi apresentada no show *Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha*, ficando quase um ano em cartaz no Canecão (RJ), seguindo depois em turnê pela América do Sul e Europa. Esse espetáculo foi gravado ao vivo e lançado em disco um ano depois.

“Atrás da porta”, composta na década de 1970, pelo compositor, pianista, maestro, arranjador e cantor Francis Hime e pelo compositor e escritor Chico Buarque, assim como

⁸Trecho do texto *O poeta e o mar* de Jorge Amado, publicado na coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* (Abril Cultural, 1970), disponível no site <http://www.revista.agulha.nom.br/jamado02.html>, sob o título *Amizade de toda a vida*. Acesso em 19 de jul. 2006.

“Anoiteceu”, “É doce morrer no Mar” e “Pela Luz dos olhos teus”, é outra canção que revela uma intensa ligação interartística. Tendo como um dos compositores Chico Buarque – autor que transita entre a literatura e a música –, apresenta densidade e leveza. A letra, composta nos áureos da ditadura militar, revela o universo feminino abalado pelo adeus do ser amado, um eu-lírico inconformado com a despedida amorosa. Desespero e dor pela despedida. Para além desse universo lírico-amoroso, questões políticas aparecem implícitas, sugeridas por determinadas expressões, especialmente o “atrás da porta”. A primeira gravação aparece no LP *Elis Regina*, de 1972. Francis Hime (2004) revela quanto à composição e à gravação de “Atrás da Porta”:

Em 1972, Elis Regina estava preparando um disco, e me pediu um K-7 com músicas novas. Na fita, incluí, a pedido dela, uma canção com apenas a metade da letra pronta (de Chico Buarque), e Elis, tendo decidido gravar a música, ficou “cobrando” o final da letra do Chico. Algum tempo depois, em Los Angeles (onde eu morava na época), recebi uma ligação do Chico que, eufórico, me passava a letra pelo telefone. Logo depois, saiu aquela gravação antológica de Elis, mas na qual, curiosamente, talvez pela distância, havia algumas notas musicais trocadas. E agora, Zélia Duncan, que eu conheci há pouco tempo, e que me encantou com sua voz e musicalidade, grava *Atrás da Porta*, na versão original, como eu a compus, com direito a todas as notinhas [...] (HIME, 2004)⁹

“Se meu mundo cair”, composta por José Miguel Wisnik na década de 1990, apresenta um jogo de intertextualidade com a canção “Meu mundo caiu”, de Maysa, cantora da bossa e da fossa, nas palavras de Eduardo Logullo, escritor da biografia *Meu mundo caiu – a bossa e a fossa de Maysa* (Novo Século, 2007). Enquanto em Maysa a letra traz: “Meu mundo caiu/ [...] / Eu que aprenda a levantar”, na canção de Wisnik, temos: “Se meu mundo cair/ eu que aprenda a levitar”. O “levantar” de Maysa torna-se, assim, o “levitar” em Wisnik. *Se meu Mundo Cair* foi gravada originalmente em 1992 pelo próprio compositor no álbum que leva o seu nome. Em 1996, Zizi Possi a gravou no CD *Mais Simples*.

“Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)” é canção da década de 1970, de Tom Zé e Perna. Participante do movimento tropicalista no final da década de 1960, Tom Zé é símbolo de irreverência na música brasileira. “Sua produção inovadora, que incorpora formas brasileiras tradicionais e recursos da música erudita contemporânea, afastou-o do grande consumo de massa por muito tempo”. (MELLO, 2000, p. 426). Passou a ser reconhecido internacionalmente quando, em 1984, foi descoberto pelo músico norte-americano David Byrne. Este fez dele o primeiro contratado de sua gravadora nova-iorquina

⁹ HIME, Francis. Francis Hime explica Álbum Musical. In: *Álbum Musical: Apresentação*. Biscoito Fino on-line, 2004. Disponível no site: <http://www.biscoitofino.com.br>. Acesso em 04 de julho de 2007.

Luaka Bop. A canção “Menina amanhã de manhã (o sonho voltou)”, sob ritmo caracteristicamente circense, aborda, na letra, a temática da felicidade. Foi gravada em 1972 por José Miguel Wisnik em seu álbum *Se o Caso É Chorar*, produzido pela Continental.

Como se observa, a variedade e representatividade são fatores constantes nas composições que integram o CD *Aquela canção* (Biscoito Fino, 2005): “A idéia era essa. Era que se fizesse um arco que tivesse gêneros variados”. (NESTROVSKI, 2007)¹⁰.

O fator variedade e, de certa forma, o fator representatividade também podem ser observados nas vozes que interpretam essas canções.

QUADRO 2: Os intérpretes de *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005)

CANÇÕES	INTÉRPRETES		
	1ª GRAVAÇÃO		CD <i>AQUELA CANÇÃO</i> (Biscoito Fino, 2005)
	ANO	Intérpretes	
“Anoiteceu”	1977	Francis Hime	Milton Nascimento
“Carinhoso”	1937	Orlando Silva	Paulinho da Viola e Marisa Monte
“Sussuarana”	1927	Gastão Formenti	Maria Bethânia e Nana Caymmi
“Juazeiro”	1949	Luiz Gonzaga	Gilberto Gil
“No Rancho Fundo”	1931	Elisa Coelho	Elizeth Cardoso e Raphael Rabello
“Último Desejo”	1937	Aracy de Almeida	Olívia Byington
“É doce morrer no mar”	1943	Dorival Caymmi	Olívia Hime
“Corcovado”	1960	João Gilberto	Luciana Souza
“Pela luz dos olhos teus”	1977	Miúcha e Tom Jobim	Miúcha e Daniel Jobim
“Atrás da Porta”	1972	Elis Regina	Zélia Duncan
“Se meu mundo cair”	1992	José Miguel Wisnik	Eveline Hecker
“Menina, amanhã de manhã (o sonho voltou)”	1972	Tom Zé	Mônica Salmaso

As doze canções do CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) não representam as

¹⁰ Entrevista em Apêndice.

interpretações originais. Ao contrário, muitas delas já passaram pelas vozes de vários intérpretes. Essas vozes são determinantes para a construção de sentidos da canção. Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Marisa Monte, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Gilberto Gil, Elizeth Cardoso, Raphael Rabello, Olívia Byington, Olívia Hime, Luciana Souza, Miúcha, Daniel Jobim, Zélia Duncan, Eveline Hecker e Mônica Salmaso são as vozes contemporâneas para as doze composições clássicas selecionadas no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005).

Se compararmos, por exemplo, “Anoiteceu” na voz de seu compositor, Francis Hime, gravada no LP *Passaredo* em 1977, e na voz de Milton Nascimento gravada vinte anos depois, percebemos que a nova versão caracterizada pelas múltiplas vozes de Milton recobre a canção de novos significados. Os vocais de abertura, propostos por Milton Nascimento, sugerem um lamento amoroso ainda maior do que a introdução musical composta e cantada por Francis Hime. Isso ocorre porque a canção não é apenas texto, mas letra e música. As canções, através das “vozes que cantam” ou das “palavras cantadas”, assumem uma outra característica e instância interpretativa.

Luis Tatit (1996), estudioso que procura uma interpretação que compreenda a possibilidade da origem de qualquer canção popular estar justamente na fala, apesar da voz que canta ser diferente da voz que fala, diz: “Em primeiro lugar, a voz da voz. A voz que canta dentro da voz que fala. A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas são adequadas a suas respectivas funções”. (TATIT, 1996, p.15).

Assim, os novos intérpretes, sem desprenderem as canções de suas respectivas raízes rítmicas e melódicas, ajudados pela tecnologia fonográfica avançada, revitalizam as gravações originais, dando um toque de atualidade e *presentificação* àquelas composições tradicionais.

Para Mário Praz (1982, p. 33),

Toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade. [...] Pelo fato de a interpretação de uma obra de arte consistir de dois elementos, o original propiciado pelo artista do passado e o outro que lhe é acrescentado pelo intérprete ulterior, tem-se de esperar até que este último elemento pertença também ao passado a fim de por vê-lo aflorar, como aconteceria com um palimpsesto ou um manuscrito escrito com tinta simpática.

Embora Mario Praz (1982) não se refira à interpretação como voz que canta e

recanta uma canção, pode-se dizer que a sua visão quanto à função do leitor de uma obra de arte associa-se à do intérprete de uma canção. Da mesma forma que a interpretação de um romance, por exemplo, sucinta a união de dois sentidos – do presente e do passado – também um novo intérprete para uma canção possibilita a fusão de dois significados, o original proporcionado pelo intérprete do passado e aquele que é acrescentado pela voz do intérprete posterior. Para evidenciar isso, basta associarmos as gravações das canções trazidas no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) àquelas primeiras interpretações.

As vozes de Paulinho da Viola e Marisa Monte revitalizam a canção na voz de Orlando Silva; As vozes de Maria Bethânia e Nana Caymmi constroem novos sentidos para a canção cantada por Gastão Formenti; Gilberto Gil proporciona com sua voz uma nova apreensão da melodia cantada por Luiz Gonzaga. E assim por diante.

As canções nas vozes dos intérpretes que aparecem no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) foram gravadas originalmente em outros álbuns da gravadora. Destes álbuns é que Arthur Nestrovski foi selecionando as canções por ele consideradas representativas.

A partir do catálogo da Biscoito Fino é que eu escolhi canções que eu achei que seriam canções representativas. A maior parte delas tinha que ser canções muito conhecidas para funcionar o projeto. Então, no catálogo da Biscoito Fino eu fui pescando indícios diversos. Claro que só poderia ter uma faixa de cada disco. Então, nos vários discos, eu fui pescando. Algumas coisas estavam de mão beijada, como “Carinhoso”, cantada por Paulinho da Viola e Marisa Monte. Então, eu fui pescando canções, que eram canções, ou muito conhecidas, ou muito representativas de um gênero. “Sussuarana”, por exemplo. (NESTROVSKI, 2007)¹¹

Se percorrermos os passos de Arthur Nestrovski na seleção dessas canções, encontramos os álbuns do catálogo da Biscoito Fino de onde cada uma delas foi retirada.

“Anoiteceu”, na voz de Milton Nascimento, é a primeira faixa do CD *Álbum Musical*, de Francis Hime, produzido originalmente em 1997 e relançado em 2004. Segundo o compositor e maestro Francis Hime, Milton Nascimento criou na hora os vocais de abertura, numa versão irretocável: “As vozes de Milton são deslumbrantes! Depois de gravar a primeira voz, ele perguntou: será que dá pra abrir outro canal? E depois mais outro... e foi improvisando tudo ali, na hora”. (HIME, 2004)¹²

¹¹ Entrevista em apêndice

¹² HIME, Francis. Francis Hime explica *Álbum Musical*. In: *Álbum Musical*: Apresentação. Biscoito Fino online, 2004. Disponível no site: <http://www.biscoitofino.com.br>. Acesso em 04 de julho de 2007.

“Carinhoso” é a oitava faixa do CD *Meu Tempo é Hoje*, de Paulinho da Viola. Nessa gravação faz dueto com Marisa Monte. Em tal CD consta a Trilha sonora do documentário homônimo dirigido por Izabel Jaquaribe.

“Sussuarana”, na voz de Maria Bethânia, é a vigésima quinta música do DVD *Música é Perfume*, documentário do francês Georges Gachot, que mapeia o processo criativo da cantora, realizado de 1998 a 2003. O título do DVD - *Música é Perfume* - nasceu de uma idéia da própria Bethânia, para a qual “nada como um cheiro ou uma música para nos fazer sentir, viver, lembrar...”.¹³

“Juazeiro”, na voz de Gilberto Gil, é a nona faixa do CD *O Doutor do Baião – Humberto Teixeira*. Contendo dezoito faixas, as primeiras foram gravadas em estúdio, entre setembro e outubro de 2002. As demais, incluindo “Juazeiro”, foram registradas ao vivo no Teatro Rival – BR, no Rio de Janeiro, durante cerimônia de entrega do primeiro *Prêmio Rival – BR de música*, Troféu Humberto Teixeira, na noite de vinte e sete de agosto de 2002.

“No Rancho Fundo”, canção popularmente conhecida na voz da dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó, no CD *Aquela canção*, é cantada por Elizeth Cardoso. Foi retirada da sexta faixa do CD *Todo o Sentimento*, de Elizeth Cardoso, gravado em 1989 com acompanhamento de um dos maiores violinistas brasileiros, Rafael Rabello. Na época da gravação, Elizeth Cardoso já sofria de câncer na garganta e Rafael Rabello se recuperava de um acidente de carro.

“Último Desejo” é a segunda faixa do CD *A Dama do Encantado*, de Olívia Byington, gravado em 1997 e relançado em 2004. O CD é uma homenagem à Aracy de Almeida. Esta, a intérprete preferida de Noel Rosa, gravou originalmente todas as faixas deste CD em disco de vinil, considerado um dos melhores discos da história do samba dos anos de 1930 e 1940.

“É doce morrer no mar” é a décima sétima faixa do DVD *Mar de algodão*, de Olívia Hime, gravado em dois ambientes: nos estúdios da Biscoito Fino em outubro e novembro de 2002, e externas gravadas em Salvador (BA) e no litoral norte da Bahia em fevereiro de 2003.

“Corcovado” é a quinta faixa do CD lançado no Brasil em 2003, *Norte e Sul*, de Luciana Souza, indicado ao Grammy, concorrendo na categoria Melhor Álbum Vocal de Jazz em 2004.

¹³ BETHÂNIA, Maria. *Música é perfume DVD: Apresentação*. Biscoito Fino on-line, 2004. Disponível no site: <http://www.biscoitofino.com.br>. Acesso em 04 de julho de 2007.

“Pela Luz dos olhos Teus” é a décima faixa do CD *Miúcha canta Vinícius & Vinícius*, de Miúcha, filha do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, irmã de Chico Buarque e ex-mulher de João Gilberto. O CD, lançado em 2003, é uma homenagem da cantora aos noventa anos do poeta Vinícius de Moraes.

“Atrás da porta” é a nona faixa do CD *Álbum Musical*, de Francis Hime, o mesmo de onde foi selecionada a canção “Anoiteceu”, interpretada por Zélia Duncan.

“Se meu mundo cair” é a décima terceira faixa do CD *Ponte Aérea*, de Eveline Hecker, lançado em 2004, em que a cantora interpreta músicas de José Miguel Wisnik.

Por fim, “Menina Amanhã de Manhã: o sonho voltou” é a quarta faixa do CD *IAIÁ*, de Mônica Salmaso. Em tal CD, lançado em 2004, Mônica Salmaso canta um repertório de canções de diferentes épocas, estilos, regiões e compositores, entre estes, Tom Zé.

Depois de ter selecionado essas doze canções e encomendado o CD à gravadora Biscoito Fino, o passo seguinte de Arthur Nestrovski foi escolher os doze autores que comporiam a coletânea de textos do livro. A esses escritores foram encomendados contos baseados cada qual em uma canção do referido CD, entregue a eles no ato da encomenda.

Entramos, assim, na criação do outro lado material da obra: o livro.

1.1.2 *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas - O Livro*¹⁴

Antes de tudo, o projeto gráfico, a editoração eletrônica e a capa do livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, de responsabilidade de Mayumi Okuyama, e a produção gráfica de Soraia Pauli Scarpa e Celso Imperatrice, merecem considerações. Essa visualização material contribui para que o leitor antecipe informações pertinentes ao conteúdo da obra.

A capa apresenta uma esfera, representativa do objeto CD. Em tal esfera, são expostos os nomes dos autores dos contos, na ordem em que eles aparecem dentro do livro, e o título *Aquela Canção* [sentido horizontal] *12 contos para 12 músicas* [sentido vertical]. Fora da esfera, a indicação: livro + CD, e o nome da editora, Publifolha. Acoplada a esta capa, temos uma aba com a resenha assinada por Arthur Nestrovski.

Vale lembrar que existem duas versões para a capa, verde ou amarela. Seu conteúdo, contudo, não varia, distribuindo-se em 176 páginas, as doze letras das canções e, respectivamente, cada um dos doze contos. Segundo Arthur Nestrovski (2007), não há nenhum sentido literário na dupla opção de capa,

¹⁴ Em anexo, constam as imagens da capa e da contracapa.

além da graça de se ter duas cores diferentes. Tem o sentido de promoção do livro. Significa que na livraria ao invés de ter um livro exposto, tem dois. Tem pelo menos a chance de que o livreiro queira expor as duas capas diferentes. É um investimento diferente, um pouco maior num livro que o torna especial. Você ganha mais espaço de exposição na livraria. (NESTROVSKI, 2007)¹⁵

Já na contra-capla, o leitor encontra, além de uma aba acoplada com a continuação da resenha de Arthur Nestrovski, uma lista, contendo: o nome de cada autor dos contos, o título das doze canções e os nomes seus respectivos intérpretes.

Dentro do livro, cada um dos doze contos vem acompanhado da respectiva canção que lhe serviu como fonte de criação. Assim, baseada em “Anoiteceu”, de Francis Hime e Vinícius de Moraes, Lívia Garcia-Roza apresenta o conto “A Última cartada”. Tendo Carinhoso, de Pixinguinha e João de Barro, como fonte de sugestão, Eucanaã Ferraz, escreve “Vem”. A partir de “Sussuarana”, de Hekel Tavares e Luiz Peixoto, Beatriz Bracher cria a narrativa “Zezé Sussuarana”. Da canção “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Paulo Rodrigues dá voz a um narrador protagonista, e elabora o engenhoso conto “Ciranda”. “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo remete Moacyr Scliar à “Maringá”, de Joubert de Carvalho, e ele acaba por escrever, criativamente, o conto “Duas Canções”. “Último Desejo”, de Noel Rosa é a fonte que inspira Marçal Aquino a escrever o intrigante “A exata distancia da vulva ao coração”. “É doce morrer no mar”, de Dorival Caymmi e Jorge Amado é o ponto de partida que sugere ao angolano José Eduardo Agualusa a criação do conto homônimo à referida canção. A partir de “Corcovado”, de Tom Jobim, Rodrigo Lacerda escreve “Entre nós”. De “Pela luz dos olhos teus”, de Vinicius de Moraes, Glauco Matoso constrói “A menina dos olhos”. Partindo de “Atrás da porta”, de Francis Hime e Chico Buarque, Milton Hatoum escreve “Bárbara no inverno”. Da canção “Se meu mundo cair”, de José Miguel Wisnik, Luis Fernando Veríssimo cria o conto que leva o mesmo título da canção inspiradora. E, baseando-se na canção de Tom Zé e Perna, “Menina Amanhã de Manhã (o sonho voltou)”, Adriana Lisboa elabora a narrativa, “Circo Rubião”.

Segundo Arthur Nestrovski (2007), os critérios que o levaram a escolher os doze autores foram – assim como na escolha das canções – a representatividade e a variedade: autores conhecidos, capazes de representar todos aqueles que fazem literatura contemporânea de qualidade no país, e que formassem ao todo uma variedade de origens geográficas.

¹⁵ Entrevista em apêndice.

Eu estava atrás... Critério número um: Excelência, quer dizer, autores que fossem autores que tenham uma obra comprovadamente de interesse. Variedade: autores de vertentes distintas. Achei que isso era importante para o livro. Representatividade: são autores que são representativos do que se está produzindo de boa literatura, com, inclusive, origens geográficas distintas, quer dizer, ter um autor de fora do Brasil de língua portuguesa é interessante, ter Moacyr Scliar e Fernando Veríssimo lá de Porto Alegre, mas Eucanaã Ferraz que é do Rio, alias, isso é uma outra coisa: um poeta fazendo um poema narrativo, aí formou uma outra audácia, um conto poema. A Livia Garcia-Roza do Rio, Marçal Aquino aqui de São Paulo, Paulo Rodrigues de São Paulo, Glauco Mattoso e Milton Hatoum que é daqui, mas é de Manaus também. Enfim, a idéia era que se tivesse, dentro do possível, um quadro representativo amplo, não exaustivo, mas é um quadro representativo da produção literária brasileira contemporânea com aceno para a literatura em língua portuguesa, a literatura de fora do Brasil, mas em língua portuguesa, e ao mesmo tempo autores que tivessem interesse neste tipo muito específico de projeto que é este que a gente inventou que é o de se fazer contos casados com canções. São autores que eu sabia que todos eles são autores que tem paixão pela música popular. (NESTROVSKI, 2007)¹⁶

Assim, todos os autores convidados por Arthur Nastrovski para compor essa coletânea de contos são escritores renomados da literatura contemporânea em língua portuguesa – uns já consagrados no cânone literário, outros trazidos pela crítica como as grandes revelações da literatura nos últimos anos.

Romancistas, contistas e até poetas compõem o cenário de autorias dos contos compilados no livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*.

A psicanalista carioca Livia Garcia-Roza é uma das mais destacadas escritoras da nova geração da literatura brasileira. Iniciou sua carreira como ficcionista em 1995 com a publicação do livro *Quarto de Menina* (Editora RCB, 2002) que enfoca o universo de uma garota. Em 1997 publicou *Meus queridos estranhos* (Dumara, 1997) romance psicológico em tom confessional sobre os relacionamentos da mulher contemporânea, como os conflitos mãe-filha. São também de sua autoria, entre outros: *Cartão Postal* (Editora RCB, 1999), *Cine Odeon* (Editora RCB, 2001), *Solo Feminino* (Editora RCB, 2002), *A palavra que veio do Sul* (Editora RCB, 2004), *Meus Queridos Estranhos* (Editora RCB, 2005), *Restou o cão e outros contos* (Cia das Letras, 2005), *Meu Marido* (Editora RCB, 2006) e *A Cara da Mãe* (Cia das Letras, 2007). Em todos eles, se apresenta uma determinada cena psíquica da personagem narradora. Sua ficção caracteriza-se, assim, pela análise do universo feminino. Tal característica evidencia-se também no conto “A última cartada” (Publifolha, 2005, p. 7-12).

Eucanaã Ferraz, poeta carioca nascido em 1961, é professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre e doutor em literatura com teses sobre Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. É membro da Cátedra

¹⁶ Entrevista em apêndice.

Jorge de Sena para estudos literários Luso-Afro-Brasileiros. Considerado um dos melhores poetas da safra de 1990, escreveu os livros: *Livro Primeiro* (1990), *Martelo* (1997) e *Desassombro* (2002) com o qual ganhou o prêmio Alphonsus de Guimarães, da Biblioteca Nacional. Seus poemas caracterizam-se por transitar entre o lírico e o épico. Estranho é que um poeta, reconhecido por sua produção poética, tenha sido convidado por Arthur Nestrovski a escrever um conto.

Beatriz Bracher, nascida em São Paulo em 1961, participou da revista *34 Letras* entre 1988 e 1991. É co-fundadora da revista 34, onde trabalhou até o ano de 2000. Seus romances – *Azul e dura* (2002) e *Não Falei* (2004) – tratam, com voz original, as chagas sociais brasileiras.

Paulo Rodrigues nasceu em São Paulo em 1948. Dos doze autores que compõem a coletânea do livro *Aquela canção 12 contos para 12 músicas*, ele é quem possui história que mais contradiz a velha idéia de que criação literária é para a elite. De origem extremamente humilde, não pôde terminar o ensino fundamental, pois teve que abandonar a vida escolar para ajudar a mãe, empregada doméstica e semi-analfabeta, a criar seus três irmãos. Essa condição, contudo, não impediu seu gosto pela leitura. Ao contrário, lia constantemente, de forma aleatória, os livros que sua madrinha guardava num barracão de sua casa. Trabalhou como torneiro mecânico, jornalista, funcionário da Telesp, e é hoje assessor sindical do Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Telecomunicações de São Paulo. Sua entrada para o mercado literário deve-se graças ao apadrinhamento do escritor Raduan Nassar, que o conheceu através de concurso literário no final dos anos de 1970. Tal apadrinhamento, contudo, nem seria necessário para assegurar a permanência desse escritor na história da literatura contemporânea, dada a qualidade de sua escrita. *À Margem da linha* (Cosac & Naify, 2001) após ter amargado quinze anos na gaveta, é o primeiro romance desse paulistano. Nele, Paulo Rodrigues traz a história de dois irmãos, que, viajando pela linha do trem, saem em busca do pai ausente. E nessa procura, narrada pelo irmão mais novo, as personalidades vão sendo aos poucos desnudas. A mesma característica – descortinamento da personalidade – parece ocorrer no seu conto “Ciranda” (Publifolha, 2005, p. 37-46).

Moacyr Scliar nasceu em 1937 na cidade de Porto Alegre (RS) no bairro do Bom Fim, que ainda hoje reúne a comunidade judaica. É filho de Sara Scliar, professora primária que o alfabetizou. Formou-se na faculdade de medicina na universidade federal do Rio Grande do Sul, e trabalha como médico especialista em saúde pública, além de ser professor universitário, tendo trabalhado na Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre. Seu primeiro livro foi *História de um Médico em Formação* (1962). Publicou mais de

setenta livros, entre crônicas, contos, ensaios, romances e literatura infanto-juvenil. Seu estilo leve e irônico lhe garantiu um público bastante amplo de leitores. É, talvez, dentre os doze autores do livro *Aquela canção 12 contos para 12 músicas*, juntamente com Luis Fernando Veríssimo, o mais experiente e consagrado pela crítica literária, tendo sido sua obra traduzida para mais de onze idiomas. Em 2003 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Antes, contudo, já havia recebido uma grande quantidade de prêmios literários, como o prêmio Jabuti em 1988 e 1993, o prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1989, e o *Casa de las Americas* em 1989. Suas obras freqüentemente tratam da imigração judaica no Brasil, além de abordar temas afins, como o socialismo, a medicina, a vida de classe média etc.

Marçal Aquino, jornalista, atuou como revisor, repórter e redator dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Jornal da tarde*. Dedicou-se hoje à literatura, escrevendo ficção adulta e juvenil. Nasceu em 1958, na cidade de Amparo, São Paulo. É ganhador de vários prêmios, como: primeiro lugar na categoria conto da 5ª Bienal *Nestlé de Literatura*, em 1991, com o livro *As Fomes de Setembro*, e Prêmio Jabuti em 1999, com *O Amor e Outros Objetos Pontagudos*. Além disso, seu trabalho inclui o cinema, sendo responsável pela criação dos roteiros de seus próprios textos: *Os Matadores*, *Ação entre Amigos*, *O Invasor* e *O Amor e outros objetos pontagudos*. Sua ficção retrata a vida e as relações que permeiam a sociedade hoje, abordando temas como traição, ganância e violência.

José Eduardo Agualusa, nascido em Huambo (Angola) em 1960, é, dentre os escritores de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, o único de naturalidade estrangeira. Sua família é portuguesa pelo lado paterno, e brasileira pelo materno. Além de escritor, é jornalista. Estudou Silvicultura e Agronomia em Lisboa, Portugal. Beneficiou-se de três bolsas de criação literária. A primeira em 1997, concedida pelo Centro Nacional de Cultura para escrever *Nação Crioula* (1997) seu primeiro romance. A segunda, em 2000, pela Fundação Oriente, graças à qual escreveu *Um estranho em Goa* (2000). E a terceira concedida pela instituição alemã *Deutscher Akademischer Austausch Dienst*, escrevendo a partir daí o livro *O Ano em que o Zumbi tomou o Rio* (2002). Escreveu, ainda, os romances *O vendedor de Passados* (2004) e *As mulheres do meu pai* (2007), além de uma série de livros de contos que vai desde *D. Nicolau Água-Rosada e outras histórias verdadeiras e inverossímeis* (1990) até *O Filho do Vento* (2006). Sua obra também inclui novela e poesia. É Membro da União dos Escritores Angolanos, assina crônica quinzenal na revista *Pública* e realiza para a RDP *A hora das Cigarras*, um programa de música e poesia africana. Foi consagrado pela crítica brasileira a partir dos elogios a ele atribuídos na mídia por Caetano Veloso. É co-fundador de

Língua Geral, editora brasileira dedicada exclusivamente a autores de língua portuguesa. Vive hoje entre Brasil, Portugal e Angola. Seus livros foram traduzidos em diversos idiomas.

Rodrigo Lacerda nasceu no Rio de Janeiro em 1969. Concluiu o curso de História na Universidade de São Paulo, onde também defendeu recentemente tese de doutorado sobre o escritor João Antônio. Destes estudos, escreveu *O Mistério do Leão Rampante* (Ateliê Editorial, 1995), romance vencedor do Prêmio Jabuti de 1995. São de sua autoria também *A dinâmica das larvas* (Nova Fronteira, 1996), a coletânea de textos *Tripé* (Ateliê Editorial, 2000) e *Vista do Rio* (Cosac Naify, 2004).

Glauco Mattoso é o pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, poeta, ficcionista, ensaísta, letrista, tradutor e articulista em diversas mídias. Nasceu em São Paulo em 1951. Seu nome artístico, trocadilho com a expressão “glaucomatoso”, faz referência à doença congênita que lhe acarretou a perda progressiva da visão, até a cegueira total em 1995, além de aludir a Gregório de Matos, de quem é herdeiro na sátira política e na crítica de costumes. Por isso mesmo, chamado de “poeta maldito”, ou o “poeta das crueldades”. Costuma-se dividir sua poesia cronologicamente em fase visual e fase cega. Iniciou na carreira literária com a publicação do livro *Apocrypho Apocalypse* em 1975. Sua obra caracteriza-se pela exploração de temas polêmicos: aparecem, constantemente, a violência e a discriminação.

Milton Hatoum é amazonense. Embora more atualmente em São Paulo, teve a infância sobre a influência da cultura árabe no Amazonas. É arquiteto, mestre em Letras pela Universidade de São Paulo e professor de Língua e Literatura Francesa da Universidade do Amazonas. Seu primeiro livro, *Relatos de um certo Oriente* (Cia das Letras, 1989) é ganhador do prêmio Jabuti de 1989, e já foi traduzido para várias línguas. Nele, recupera, através de uma implícita subjetividade, inesperadas dimensões do Oriente, de maneira instigante. Seu outro romance – *Dois Irmãos* (Cia das Letras, 2004) – tematiza o incesto, a rivalidade, a revolta e o ciúme, entre outros, que desajustam a vida de uma família de imigrantes libaneses residente em Manaus.

Luís Fernando Veríssimo, filho do grande escritor Érico Veríssimo, nasceu em 1936, em Porto Alegre (RS). Iniciou sua carreira como jornalista no jornal Zero Hora. Participou também da televisão, criando, entre outros, quadros para o programa humorístico *Planeta dos Macacos*, emitido pela TV Globo nos anos de 1970 e 1980, e fornecendo material para a série *Comédia da Vida Privada* do programa jornalístico *Fantástico*, da mesma emissora. Seu primeiro livro, *O Popular*, publicado pela editora José Olympio em 1973, reúne textos publicados na imprensa. De lá para cá, um número inesgotável de contos, romances,

ensaios, adaptações, crônicas confere a esse extraordinário criador literário o status de um dos melhores escritores brasileiros.

Por fim, Adriana Lisboa. Carioca, nasceu em 1970. Passou a sua infância e juventude entre a fazenda familiar no interior do Rio e a cidade, morou em Brasília e Paris. Estudou música, foi flautista e cantora. Formada em letras, foi professora e tradutora. Dedicou-se atualmente prioritariamente à literatura. É, hoje, considerada por muitos críticos como uma revelação na arte da criação literária. Publicou os romances *Os Fios da Memória* (1999), *Sinfonia em Branco* (2001) - livro com o qual ganhou o *Prêmio Literário José Saramago* em 2003 - e *Caligrafias* (2004).

Além dos critérios já mencionados, um outro fator, segundo Arthur Nestrovski (2007), foi determinante para a seleção desses autores: a ligação que cada um deles tem com a música popular.

[...] eu sabia que todos eles são autores que têm paixão pela música popular. [...] Luís Fernando Veríssimo toca saxofone no sexteto dele regularmente. Ele é amador, mas é amador muito envolvido com a música. Adriana Lisboa, eu sabia por conversas ocasionais, casuais, que estudou flauta, fez bacharelado em música, estudou flauta seriamente. A Livia Garcia-Roza, a mãe dela tocou a vida inteira, foi artista profissional da sinfônica brasileira, sempre esteve ouvindo música em casa. O Eucanaã Ferraz já dirigiu vários shows da Adriana Calcanhoto, virou, depois deste livro, por conta desta experiência, meu parceiro em letras, ele acabou fazendo várias letras pra mim num disco que a gente gravou este ano Tudo que gira parece a felicidade. Foi uma trilha que eu fiz para o Ivaldo Bertazzo. Enfim, eu sabia que ele gostava muito de música, mas depois deste livro, eu percebi que o interesse dele era maior do eu imaginava. Como ele é o organizador das obras completas do Vinícius de Moraes, acabou escrevendo um “Folha Explica: Vinícius de Moraes”, já tinha escrito sobre a relação entre literatura e música, organizou o livro de letras de Caetano Veloso. Eu tinha certeza de que era alguém devotado à música popular brasileira, por isso não tinha por que não convidá-lo. E assim por diante. Cada um destes casos, eu tinha que sentir que tinha uma liga com a música, que seria atraente para os autores a idéia de escrever um conto a partir de uma idéia tão específica casada com uma canção. (NESTROVSKI, 2007)¹⁷

Esse depoimento confirma a idéia de que na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* há uma intensa relação interartística, literatura e música. Tal relação vai além da simples materialidade da obra – livro e CD – e encontra no conto seu lugar de repouso. Por isso, passamos, agora, para o segundo aspecto correlacional característico na obra aqui pesquisada: a relação literatura e música.

¹⁷ Entrevista em apêndice

1.2 *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas – A relação literatura e música*

[...] a idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a Antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levianamente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística. (PRAZ, 1982, p.255)

Historicamente falando, a literatura, especialmente no que se refere ao gênero poema, tem suas raízes intimamente ligadas à arte musical. Na Grécia antiga, os versos eram sempre acompanhados de música, pois para os gregos, esta e a poesia andavam sempre juntas. “Diversas formas específicas, que hoje se estudam e se caracterizam como literariamente autônomas, definiam-se em sua origem como composições vinculadas à música” (DAGHLIAN, 1985, p.10). A qualificativa lírica, aliás, usada até hoje para o termo poesia lírica, refere-se ao fato dos poemas primitivos terem sido usualmente apresentados com o acompanhamento da lira. Antes da invenção da escrita, as composições criadas, em especial as poesias épicas, só foram conservadas graças à memória de incontáveis gerações de poetas-cantadores, os *aedos*. Estes já percebiam na época que a única forma de não se perder os poemas no esquecimento, era lhes garantindo a musicalidade. Esses poemas não usavam rimas e sim uma estruturação do verso em sílabas longas e breves, de tal modo que a declamação dos *aedos* adquiria uma musicalidade com características que a aproximava da fonética da língua grega.

Antônio Candido (2000) sugere que os fatores sociais influenciam diretamente na estrutura dos gêneros artísticos e na configuração da obra. Segundo ele, a poesia, por ter originado em fases onde não havia a escrita, prende-se aos requisitos da enunciação verbal, às exigências da memorização e audição. Como exemplo, ele cita os poemas homéricos com sua recorrência de fórmulas, sua “constância dos atributos, [...] repetição de invocações, episódios, reflexões, e mesmo – o que parece estranho para um moderno – a presença de trechos optativos, os famosos *doublets*, que tanto preocupam os eruditos.” (CANDIDO, 2000, p. 32-33). Esse panorama, em que o poema prende-se aos requisitos da enunciação verbal, às exigências da memorização, à audição, só se transforma com o triunfo da escrita. Só então

A poesia deixa de depender exclusivamente da audição, concentra-se em valores intelectuais e pode, inclusive, dirigir-se de preferência à vista, como os poemas em forma de objeto ou figuras, e, modernamente, os “caligramas” de Apollinaire. A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo. (CANDIDO, 2000, p.33)

O fato da literatura estar intimamente ligada à música nas suas origens - é um dos motivos que faz com que essas duas artes sejam, dentre as artes miméticas, as mais comumente comparadas:

a complexidade das relações entre literatura e música e a pertinência de seu estudo se situam até em fenômenos de expressão relativamente simples e repetidos; por isso mesmo, costumam passar despercebidos ou menosprezados. Por exemplo, descobrimos haver uma contínua presença da música soando no fundo de nossa leitura quando queremos compreender mais a fundo referências tais como “tuba canora e belicosa” e a “lira destemperada e a voz enrouquecida” d’*Os Lusíadas*, (...), [e] o ponteio “em toque rasgado” com que o narrador de *Macunaíma* botou “a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente”. (DAGHLIAN, 1985, p.11)

Além de comparadas, elas são as que mais facilmente se comunicam dentro da produção de um mesmo artista. É fácil encontrarmos na lista de nomes da arte literária brasileira aqueles que se dedicam, concomitantemente, à literatura e à música. Mario de Andrade, um dos mais célebres literatos do Modernismo, por exemplo, dedicou grande parte de seu trabalho à produção sobre musicologia. Mesmo não explicitando diretamente a relação da literatura com a música nestas produções, remete-nos a características e origens da música, deixando implícitas as correspondências entre ela e a arte literária. São de sua autoria: *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928); *Compêndio de História da Música* (1929); *Modinhas Imperiais* (1930); *Música Doce Música* (1933); *Música do Brasil* (1941); *Danças Dramáticas do Brasil*, 3 vols (1959) e *Música da Feitiçaria no Brasil* (1963). Além dele, poderíamos citar alguns autores, também compositores, que fizeram e fazem, concomitantemente, a história da música e da literatura no país. São os casos, por exemplo, de Vinícius de Moraes, Jorge Amado, Chico Buarque de Holanda, Arnaldo Antunes, Arthur Nestrovski, entre tantos outros.

Cabe lembrar, aqui, *Sr. Brasil*, programa emitido pela TV Cultura, em que Rolando Boldrin, unindo literatura e música, traz “histórias para serem contadas e cantadas – Um alinhavo da cultura brasileira”¹⁸. Os contos da literatura oral e escrita embalam as canções que, melodicamente, se tornam a trilha sonora dos causos do apresentador. E a voz desse contador de histórias, Rolando Boldrin, aliada à trilha de músicas, nos faz perceber tanto o conto quanto a canção, como dois, e ao mesmo tempo, como um só fenômeno.

Recentemente, o escritor Flávio Moreira da Costa organizou uma antologia de contos da literatura brasileira, os quais, de uma forma ou de outra, contam com a presença da nossa música popular. Entre os autores, estão Machado de Assis, João do Rio, Marques

¹⁸ Frase que consta na abertura do programa *Sr. Brasil*, emitido semanalmente pela TV Cultura.

Rabelo, Magalhães de Azevedo, Lima Barreto, Anibal Machado, João Antônio e Sérgio Sant'Anna. Esses contos estão reunidos no livro *Aquarela do Brasil: contos da nossa música popular* (Ediouro, 2006), e são uma evidência da comunicação literatura e música no texto literário.

Para José Miguel Wisnik¹⁹,

há no Brasil, a figura do escritor capaz de transitar entre o livro e a música. Antônio Cícero, Wally Salomão, Paulo Leminsky, Alice Ruiz, Cacaso e Jorge Mautner são alguns exemplos. E não importa saber se as letras das canções podem ser consideradas poesia. Importa a existência de textos que tenham, ao mesmo tempo, leveza e densidade. (WISNIK, 2005)

Segundo Wisnik (2005), dois exemplos atuais que conseguem construir textos com densidade e leveza – esta última, aliás, uma das propostas de Ítalo Calvino (1990) para a literatura deste milênio –, transitando, assim, entre a música e a literatura, são: Caetano Veloso e Chico Buarque. O primeiro, conhecido e reverenciado como cancionista pop star, escreveu um livro – *Verdade Tropical* (1998) – com aproximadamente quinhentas páginas, em que autobiografia, memórias e ensaio mesclam-se numa forma elegante de narrar. O segundo, compositor de muitas canções consideradas entre as melhores do país, está, hoje, entre os nossos mais importantes romancistas, sendo, inclusive, premiado no exterior pela criação de *Budapeste* (2003), romance que evidencia a engenhosidade do trabalho literário, em que se sobrepõem narrativa (*O Ginógrafo*) dentro de narrativa (*Budapeste*).

José Miguel Wisnik (2005) chama este processo, que transita entre a literatura e a música, possibilitando a presença de leveza e de densidade nos textos, de *gaia ciência*:

Trata-se de característica absolutamente brasileira, a que eu chamo de “gaia ciência”, expressão dos trovadores provençais e catalães para o “saber alegre”, representado, no caso, pela relação entre música e poesia. No Brasil, existe a gaia ciência. E nada garante que um texto poético, publicado em livro, seja superior à expressão musical.²⁰ (WISNIK, 2005)

Pode-se dizer, que essa expressão é uma retomada do último trabalho da fase positiva de Nietzsche – *A Gaia Ciência* –, alude ao nascimento da poesia européia moderna

¹⁹ WISNIK, José Miguel. *Poesia é a palavra em estado de música*: entrevista. [30/06/2005]. Entrevistador: Maurício Silva Jr. Minas Gerais, 2005. Disponível em: <http://www.ufmg.br/boletim/bol1490/quarta.shtml>. Acesso em 26 fev. 2006.

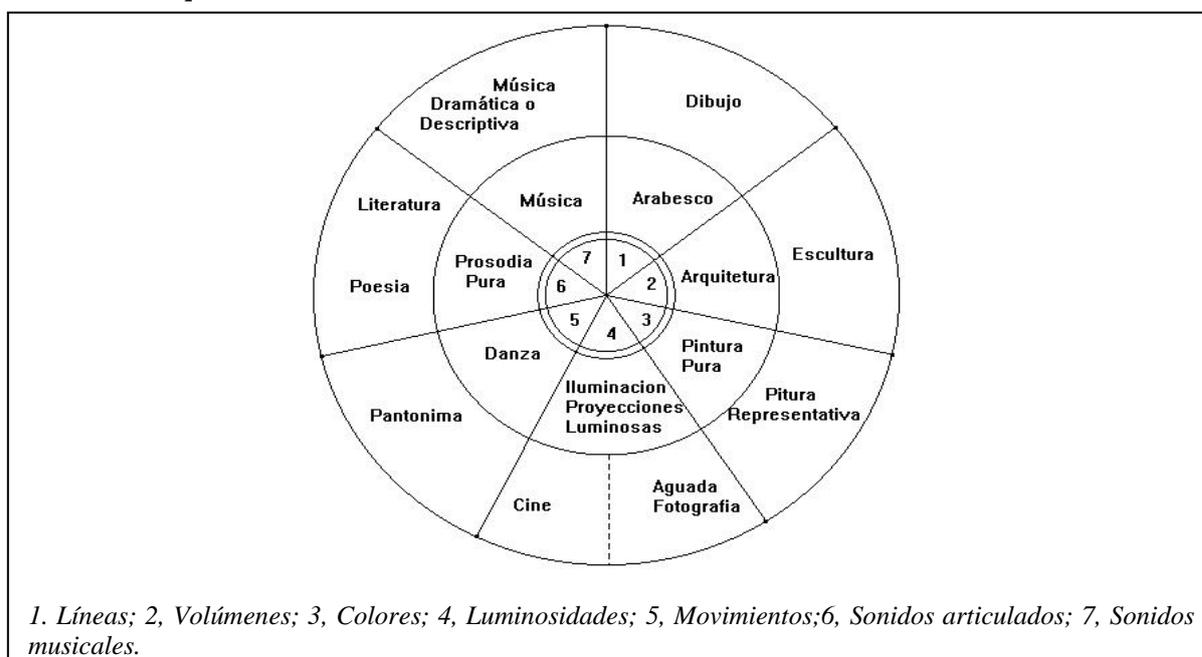
²⁰ Idem.

que ocorreu na Provença durante o século XII, e corresponde à habilidade técnica e ao espírito livre que toda escrita de poesia requer.

Essa *gaia ciência* redefinida por Wisnik (2005), independente de ser tratada como característica de nosso país, mostra, de certa maneira, uma ligação entre literatura e música, que vai além das relações históricas, na medida em que provoca, mediante reflexão especialmente sobre os gêneros poema e canção, questões relacionadas às correspondências estéticas entre estas duas artes: O que há em comum e de disparidades entre estas duas formas de expressão artística? O que permite um artista (autor/ compositor) transitar entre as duas artes? Por que tantos se perguntam se letra de música é poema, ou se um poema ao ser musicado põe em xeque a sua própria natureza enquanto gênero literário?

Não pretendemos responder a todas estas perguntas. Tais questionamentos demandariam uma longa investigação, e por si só requereriam um outro estudo, além deste a que nos propusemos aqui. Contudo, acreditamos que levantar alguns aspectos estéticos correspondentes entre literatura e música constitui um passo inicial para o nosso trabalho. Nesse sentido, algumas correspondências entre tais artes se tornam mais clara quando consideramos o esquema do sistema das belas-artes proposto por Etienne Souriau (1965).

FIGURA 1: Esquema do Sistema das Belas Artes



Fonte: SOURIAU, Etienne. *La correspondencia de la artes. Elementos da estética comparada*. (Trad. Margarita Nelken). México: Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 122.

Para se entender o esquema acima e a relação estética da literatura com a música, é preciso compreender, primeiramente, os planos de existência de uma obra de arte, sugeridos

por Etienne Souriau (1965). Segundo ele, toda obra existe em quatro planos: no Material, no Fenomenológico; no *Reico* e no Transcendental.

O plano Material da obra é o seu corpo físico. Nenhum objeto pode existir sem ele. Numa obra literária, tal plano configura-se através do livro, do papel impresso e de toda a produção gráfica que a constitui. Já na música, ou na canção, percebemos a presença desse plano, através do ar vibrante, seja em forma de sons musicais ou sons articulados (a voz).

Já no plano Fenomenológico, a existência da obra de arte, segundo Souriau (1965), se constrói através das qualidades sensíveis, construídas a partir da percepção de certas propriedades do objeto, como cor, linha, relevo, som etc. É por meio desses fenômenos que o receptor da obra aciona suas percepções sensitivas, e configura uma aparência fenomenológica a ela. A função do receptor na configuração do objeto da arte nesse plano é essencial, uma vez que ele só é compreendido, sentido, ou mesmo percebido, se o receptor se dispuser a ativar suas percepções sensoriais. Contudo, não estamos por completo no terreno da subjetividade. Ao contrário, a percepção da obra no plano Fenomenológico está pautada nas qualidades sensíveis, nos chamados *qualia*, que só começam a se configurar a partir das propriedades fenomenológicas presentes no objeto. *Qualia*, plural de *quale*, termo recuperado por Clarence Irving Lewis (1929), se refere às experiências individuais que as propriedades do objeto (som, cor, cheiro etc) provocam no indivíduo. São, por isso, chamados de qualidades sensíveis, até certo ponto subjetivas, que acompanham a percepção. Só ativamos nossa percepção sensorial quanto ao objeto a partir das propriedades sensíveis nele presentes.

Segundo Etienne Souriau (1965), existem sete propriedades sensíveis, também chamadas fenômenos, utilizadas no processo dos *qualia*: a linha; o volume; as cores; a luminosidade; os movimentos; os sons articulados e os sons musicais. É somente através desse complexo sensorial que se percebe o sentido próprio fenomenológico do objeto da arte, seja ela literária, musical, ou qualquer outra das belas artes. A literatura, conforme Souriau (1965), configura-se no plano Fenomenológico a partir da percepção que o leitor tem de sua propriedade sensível hegemônica, o som articulado (as palavras). Já a música é percebida nesse plano através do som musical.

O plano *Reico*, considerado por Etienne Souriau (1965) como o plano das Coisas, ou *Coisal*, consiste no fato de que, ao ativarmos nossa percepção quanto à obra organizada através de entidades fenomenológicas, mentalmente somos conduzidos a um mundo de coisas que não estão na obra enquanto entidades material e fenomenológica, mas que são por elas sugeridas e por nós reconhecidas à medida que partilhamos de conhecimentos básicos para o seu reconhecimento. Segundo Etienne Souriau (1965, p.77), o mundo da arte não impõe de

maneira alguma a obrigação de se respeitar todas as leis do universo tido como real. Para ele, o único limite a ser respeitado na configuração de uma obra em seu plano *Reico* é de ordem prática, consiste em não nos enfrentarmos com seres de tal modo estranhos a toda a nossa experiência, que não nos seja possível compreendê-lo de nenhuma forma, nem figurativa, nem abstrata.

Finalmente, o quarto plano em que uma obra se faz existir, conforme postula Etienne Souriau (1965), é o Transcendental, em que a impressão da obra transmite um sentimento de vago mistério, de um segredo que se nos oferece enigmático (SOURIAU, 1965, p. 85). As sensações provocadas no plano Fenomenológico e as imagens criadas mentalmente no plano *Reico* proporcionam, então, uma sensibilidade para além da própria obra.

Considerando estes quatro planos de existência, a arte, estética e filosoficamente falando, pode ser assim considerada:

A arte, neste sentido (e esta definição caracteriza especialmente as belas artes) consiste em nos encaminhar para uma impressão de transcendência com relação a um mundo de seres e de coisas que nos é oferecida unicamente por meio de uma ação concentrada de qualia, sustentada em um corpo físico disposto de tal maneira a produzir tais efeitos.²¹ (SOURIAU, 1965, p. 90, tradução nossa)

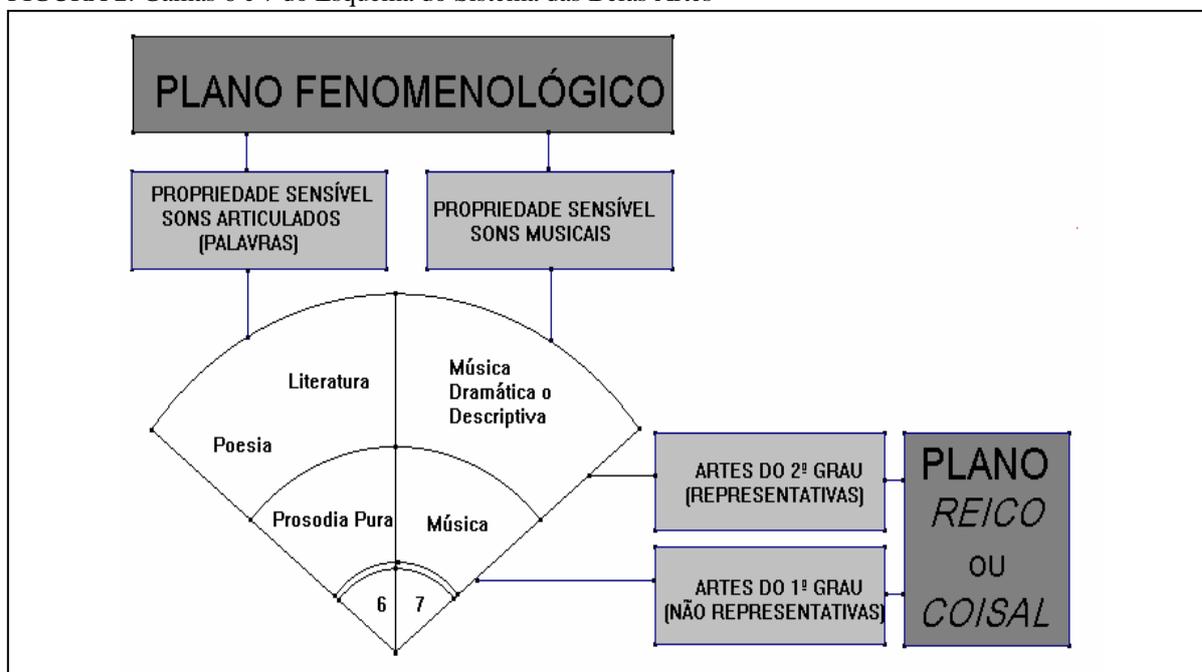
No esquema sobre o sistema das belas artes, que suscitou a discussão sobre os quatro planos de existência de uma obra conforme concepção estética, os planos determinantes para o estabelecimento das fronteiras entre as artes, segundo Etienne Souriau (1965), são o Fenomenológico e o *Reico*. Expliquemos.

No centro do círculo, se apresentam sete fenômenos, as propriedades sensíveis do objeto, artisticamente utilizáveis para os *qualia*: a linha, os volumes, as cores, as luminosidades, os movimentos, os sons articulados e os sons musicais. Cada um desses *qualia*, no plano Fenomenológico, dá origem a duas artes, uma do primeiro grau, no círculo ao meio, também chamada de não-representativa, e outra do segundo grau, no círculo superior, que se configura como arte representativa. A ordem em que as gamas de qualia estão dispostas no círculo central é proposital. Nas gamas seis e sete, lado a lado, aparecem determinadas, no plano Fenomenológico e no *Reico*, através das qualidades sensíveis do som, a literatura e a música. Enquanto a literatura é determinada em seu plano Fenomenológico através do som articulado, constituindo-se no plano *Reico* como arte representativa, a música

²¹ *el arte, en este sentido (y esta definición caracteriza especialmente las bellas artes) consiste en encaminarnos hacia una impresión de trascendencia con relación a un mundo de seres y de cosas que nos ofrece únicamente por medio de una acción concertada de "qualia" sensibles, sostenido por un cuerpo físico dispuesto con vistas a producir tales efectos.* (SOURIAU, 1965, p.90).

existe naqueles planos através do som musical e como arte não representativa. Este é um traço determinante que estabelece a fronteira estética entre elas. Para melhor se entender essa classificação, propomos a ilustração explicativa das gamas 6 e 7 a seguir.

FIGURA 2: Gamas 6 e 7 do Esquema do Sistema das Belas Artes



Na gama 6, temos as artes, cujas existências no plano Fenomenológico constituem-se através de sua propriedade sensível, os sons articulados, as palavras. Nessa gama estão a prosódia pura e a literatura. Ambas são percebidas principalmente pelos sons articulados. A prosódia pura, simples pronúncia das palavras com entonação adequada à tonicidade própria da língua, não estabelece relação direta com a representação da realidade. Ela dá origem à arte literária, Poesia e Literatura. Segundo Souriau (1965), o fenômeno do som articulado utilizado na arte literária causa uma sensação, e esta sensação evoca uma coisa ausente, mas que obrigatoriamente forma uma idéia no intermédio entre a imaginação pura e a presença concreta. No plano *Reico*, a literatura é, pois, uma arte do segundo grau, ou arte representativa, enquanto a prosódia é arte do primeiro grau, não representativa.

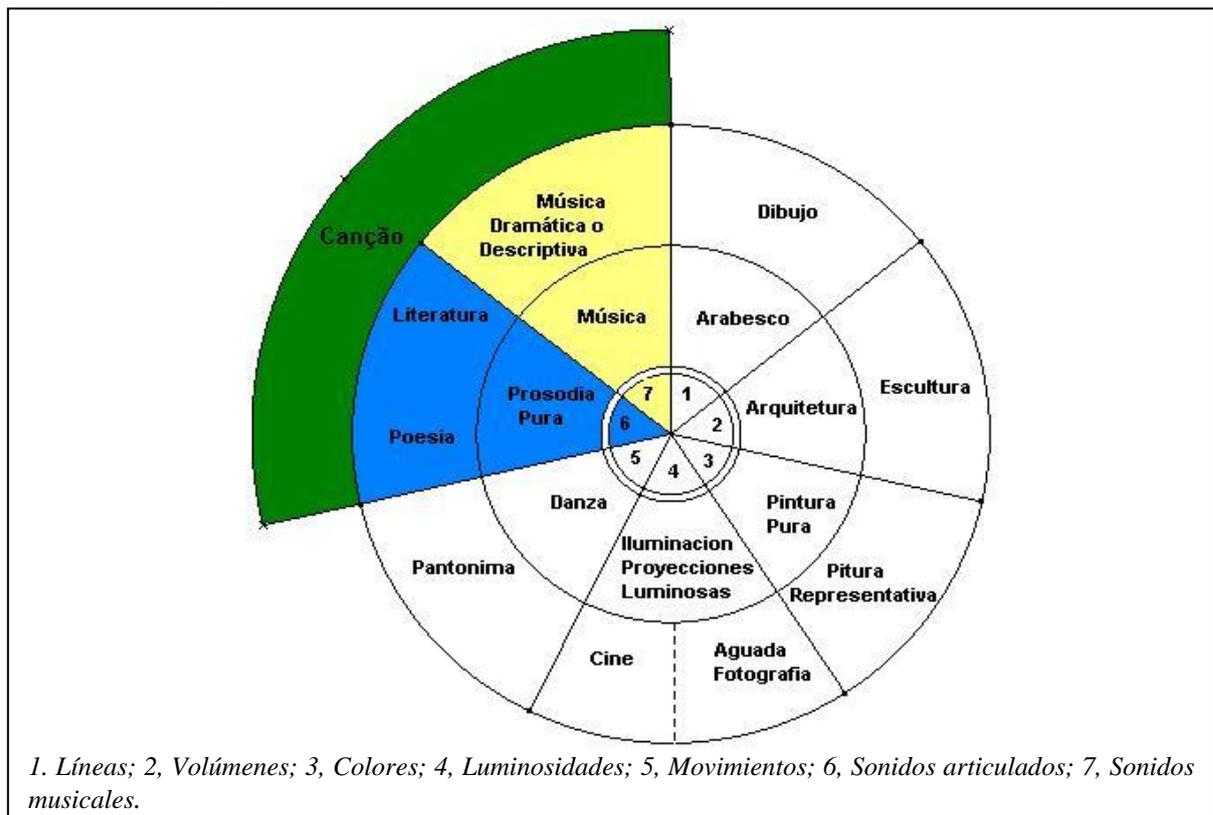
O mesmo podemos observar na gama 7 com relação à música, cujo fenômeno recorrente para a configuração da obra no plano fenomenológico são os sons musicais. Estas propriedades sensíveis desencadeiam a existência da música no primeiro grau e da música dramática e descritiva no segundo grau. No plano *Reico*, enquanto a primeira não estabelece relação direta com as coisas do mundo real, a segunda conduz o ouvinte através daquelas sensações fenomenológicas à formação de uma idéia que se corresponde com as coisas da

obra em si e do mundo real. Uma é não representativa, a outra arte representativa.

Assim, temos no plano Fenomenológico a prosódia pura como origem da literatura, e a música como origem da música dramática ou descritiva. Todas essas artes têm em comum, nesse plano, a propriedade sensível hegemônica, os sons (articulados no caso da literatura, e musical no caso da música.). Já no plano *Reico*, temos a prosódia pura e a música como artes do primeiro grau, não representativas, e literatura e música descritiva e dramática como artes do segundo grau, ou representativas.

Se pensarmos na canção como gênero, que no plano Fenomenológico se vale tanto dos sons musicais, quanto dos sons articulados – gamas 6 e 7 –, percebemos que tais fronteiras se tornam, no mínimo, discutíveis. Estendendo o gráfico proposto por Etienne Souriau, e acrescentando-lhe a canção, podemos, em analogia à referência que ele faz à arte teatral, chamá-la de arte do terceiro grau, ou obra em síntese. Isso pode ser visualizado na figura abaixo, representativa de uma proposta de extensão daquele esquema do sistema das belas artes.

FIGURA 3: A canção no Esquema do Sistema das Belas Artes



Refletindo sobre a figura proposta, podemos dizer que a canção é, esteticamente falando, um elo de ligação entre literatura e música, pois, valendo-se das qualidades sensíveis

do som articulado e do som musical, acaba constituindo-se como arte do terceiro grau, ou, em outras palavras, como uma obra em síntese, que une as duas artes. Ela é, assim, gênero híbrido de caráter intersemiótico, ou seja, produto de domínio artístico que resulta da combinação verbal e musical. Isto confirma aquela classificação, já citada em tópicos anteriores, da canção como intergênero, proposta por Marcuschi (2003).

Segundo José Miguel Wisnik (2005), é o caráter rítmico da palavra na canção que estabelece a relação mais direta entre literatura e música:

São duas artes do tempo, e que têm em comum a dimensão da pulsação. Muitas vezes, a palavra procura ritmos recorrentes, que são musicais. A potencialidade musical da palavra, que está no ritmo, vem à tona com a poesia. Por outro lado, a fala possui melodia sugerida. Na verdade, há uma zona comum, misteriosa, onde as coisas se dizem verbalmente, e, ao mesmo tempo, de maneira não-verbal. Tal confluência entre o verbal e o não verbal, entre a música e a literatura, dá-se, justamente, na canção. A poesia possui fundamento musical. É a palavra em estado de música. (WISNIK, 2005)²²

Podemos, assim, dizer que no livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* a relação interartística, literatura e música, evidencia-se de três maneiras: na relação literomusical no interior da própria canção como gênero híbrido; na relação entre a canção cantada no CD e a letra da canção grafada no livro e, finalmente, na relação da canção (grafada e/ ou cantada) com o conto que a toma como fonte de sugestão.

Primeiramente, ao nos debruçarmos nas doze canções selecionadas no CD, e pensarmos na canção como gênero híbrido de caráter intersemiótico, podemos considerar todas as suas especificidades musicais, assim como também podemos nos deparar com aspectos pertinentes a sua construção literária. É visível, por exemplo, nas composições do poeta e letrista Vinícius de Moraes – “Anoiteceu” e “Pela Luz dos Olhos Teus” – a recorrência do trabalho literário com a palavra na canção.

Eucanaã Ferraz (2006), realizando estudo sobre a criação de Vinícius de Moraes, observou o trabalho criativo com a palavra na obra desse poeta compositor. Segundo ele,

[...] a palavra de Vinícius instala um necessário processo de singularização das coisas, do tempo, do espaço, dos afetos, exigindo, por isso, uma percepção aguda e demorada. [...] é certo que essa palavra, tanto no poema quanto na canção, reinstala o mundo de modo tão generoso e acolhedor que logo nos abrigamos nele, sem nos darmos conta, por vezes, de que estamos dentro de uma invenção, de uma linguagem para sempre nova, na qual predominam a imaginação e a transformação. (FERRAZ, 2006, p. 9-10)

²² WISNIK, José Miguel. *Poesia é a palavra em estado de música*: entrevista. [30/06/2005]. Entrevistador: Maurício Silva Jr. Minas Gerais, 2005. Disponível em: <http://www.ufmg.br/boletim/bol1490/quarta.shtml>. Acesso em 26 fev. 2006.

Vinícius de Moraes, como aponta Tom Jobim (apud Ferraz, 2006, p. 49), “é um grande poeta. No entanto isso não é condição para se fazer uma bela letra. Uma palavra, além do sentido verbal, tem uma sonoridade e um ritmo. Só um indivíduo como Vinícius, que conhece a música da palavra, que poderia ter sido um músico profissional, poderia ter feito as letras que fez”. Ele é, certamente, uma evidência daquela *gaia ciência* sugerida por José Miguel Wisnik, na medida em que, como poeta, “pôde tornar-se letrista porque sabia adequar a escrita à melodia, sem sobreposição da primeira sobre a segunda e vice-versa [...]” (FERRAZ, 2006, p. 49)

Além de Vinícius de Moraes, podemos, sem medo de exageros, dizer que os demais letristas das outras composições cantadas no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) e grafadas no livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* fazem, cada um ao seu estilo, uma ponte artística entre o teor musical e o teor literário, com seus refrões, seus arranjos, suas combinações, seus ritmos, mas também com suas rimas, com seus versos, metros, aliteraões, assonâncias etc.

A segunda ligação entre literatura e música no livro aqui pesquisado se dá ao olharmos para a dupla materialização da canção na obra. O leitor, que também pode ser ouvinte, se depara com duas formas de configuração material da canção: sons musicais e sons articulados proporcionados na execução do CD e os sons articulados das palavras das letras das canções grafadas no livro.

Independente do ritmo dessas letras grafadas, a memória da melodia da canção cantada pode ecoar no ato da leitura, e, assim, o que a princípio é definido apenas como um texto escrito – visto que se configura na materialidade da página – pode, a encargo de cada leitor, receber interferências diretas dos sons musicais armazenados na memória e de todas as sensações por eles provocados. A canção cantada e a canção grafada não são, necessariamente, a mesma composição artística, no sentido de que uma fala ao ouvido e a outra aos olhos. Mesmo assim, uma dialoga com a outra, na medida em que, uma vez escutada determinada canção, é quase impossível que os sons musicais dela, bem como toda a sonoridade característica do ritmo das palavras, não perpassem pela mente do leitor quando este lê a letra dessa composição. Tente ler, por exemplo, “Carinhoso”, sem em momento algum se deixar tomar pelo ritmo da canção enraizado na tua memória, seja na voz de qual intérprete for. Trabalho vão. Os sons, o ritmo, e, enfim, a melodia da canção “Carinhoso” estão tão consolidados em nós que é praticamente impossível não nos seduzirmos pela voz que canta dentro da nossa própria voz que lê.

A terceira forma de ligação entre a literatura e a música no livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* se dá através da relação entre a canção – seja ela grafada ou cantada – e o conto. Este, gênero especificamente literário, liga-se à sua respectiva canção através de um processo de intertextualidade. Tal processo não se dá de forma simples. Ao contrário, há uma complexidade de relações entre a fonte de sugestão – a canção – e o produto final da criação literária – o conto.

A canção pode reaparecer no conto de inúmeras maneiras, visto que o autor pode deter-se no sentido estabelecido na face literária, na face musical, ou nos dois lados desse intergênero literomusical. Ela pode, ainda, reaparecer devido ao fato do criador do conto valer-se de todas as lembranças – sejam elas pessoais ou com relação ao contexto da composição ou da interpretação – armazenadas na memória e trazidas à tona na audição ou na leitura da canção.

De qualquer forma, é fato que no livro *Aquela Canção 12: Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005) cada uma das doze canções, de uma maneira ou de outra, está presente em cada um dos doze contos, respectivamente.

[...] tem todos os contos uma ligação com a canção, mas a canção serve de ponto de partida, de estímulo, de fundo. Às vezes, a própria canção é personagem, às vezes não. Em cada caso, é um caso. Às vezes a própria canção está presente, está sendo escutada dentro do conto, às vezes não. Às vezes é uma ligação que você tem que construir, ao pensar na letra, na canção. Você tem que pensar como é que se liga com o conto. (NESTROVSKI, 2005)²³

Assim, a relação interartística nesse aspecto está diretamente ligada à relação intertextual estabelecida entre o conto e sua respectiva canção, fonte de sugestão.

O leitor mais atento perceberá que entramos aqui naquele terceiro traço da obra *Aquela Canção 12 contos para 12 Músicas*, apontado nas páginas iniciais deste capítulo: a relação intertextual conto e canção. É esse traço a problemática central de nossa investigação e no qual nos deteremos mais pormenorizadamente daqui para diante e nos capítulos que se seguirão.

1.3 A relação intertextual conto e canção

A relação interartística, literatura e música, na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* desemboca, como vimos, na relação entre dois textos de gêneros distintos: o

²³ Entrevista em apêndice.

conto e sua respectiva canção, fonte de sugestão. Nessa correlação, três conceitos se fazem presentes: canção, conto e intertextualidade.

Quanto à canção, já dissemos em tópicos anteriores, que conforme concepção bakhtiniana dos gêneros do discurso, ela pertence à esfera de produção musical, e que, embora ela mesma classifique-se como um gênero, há uma série de especificidades que geram outros gêneros a partir dela, como o samba, o baião, o choro etc. Dissemos, ainda, que a classificação desses subgêneros da canção, em muitos casos, não transcorre de forma bem definida, dependendo dos meios de produção e recepção, bem como de uma série de fatores históricos, culturais e sociais. Apresentamos uma concisa história da nossa música popular, descrevemos as doze canções compiladas no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005), e, ainda, refletimos, numa concepção estética, a canção como a correspondência maior entre literatura e música. Consideramos, assim, que essas noções sobre a canção se fazem suficientes para o trabalho aqui proposto, restando-nos apenas lembrar que:

é um caso insólito e maravilhoso: na nossa cultura, as canções têm um destino que ultrapassa toda a urgência das contingências – ultrapassa, em tantos casos para sempre, o momento específico de sua criação –, sem perder jamais a contingência dessa urgência, ao mesmo tempo coletiva e intransferivelmente pessoal. (NESTROVSKI, 2005)

Quanto ao conto, limitamo-nos a apresentar cada um dos doze autores da antologia aqui estudada, e por isso reconhecemos que um estudo mais detalhado sobre ele se faz necessário.

Já sobre a intertextualidade nada dissemos.

Entendemos que para a compreensão da relação intertextual conto e canção – presente na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* – é imprescindível que haja uma investigação do conto, e, antes de tudo, do terceiro conceito envolvido nessa relação.

Tal investigação demanda um longo percurso. Por isso, encerramos aqui este capítulo, e passamos para a próxima parte deste trabalho, na tentativa de percorrer o caminho para a construção do conceito da intertextualidade, e só, então, na análise intertextual dos contos, compreender sua relação com a canção inspiradora.

**2 *AQUELA CANÇÃO 12 CONTOS PARA 12 MÚSICAS:*
UMA QUESTÃO DE INTERTEXTUALIDADE?**

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.
Julia Kristeva

Vimos no capítulo anterior, as correlações – livro e CD, literatura e música, conto e canção – presentes em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*. Vimos, ainda, que essas correlações são consecutivas na medida em que a materialização da obra remete, automaticamente, a uma correspondência interartística, a qual evidencia-se, principalmente, por meio do diálogo entre dois gêneros. Tal diálogo concretiza-se através de um processo de intertextualidade. Será? Não seria prudente dizermos: Tal diálogo concretiza-se através de um processo de intertextualidade?

Ao colocarmos um ponto de interrogação naquela afirmativa, não desdizemos as afirmações anteriores. Ao contrário, reafirmamos os três aspectos correlacionais e consecutivos da obra, especialmente no que se refere ao diálogo intertextual conto e canção. Mas colocamos em questão: Afinal, o que é intertextualidade?

Buscando responder a este questionamento, trazemos aqui algumas noções fundamentais para a construção do conceito – ou dos conceitos – de intertextualidade.

Iniciamos com os escritos de Sandra Nitrini (2000), que aborda a questão da influência – problematizada no decorrer da teoria literária por diferentes estudiosos – como um dos conceitos essenciais para a literatura comparada, e como a raiz dos estudos sobre a intertextualidade. Antes de adentrarmos nesta última como um conceito fundamental para nosso estudo, abordaremos os tipos de influência diádica e triádica descritos por Umberto Eco (2002). Isto feito, focalizaremos como contexto de renovação dos estudos sobre a influência a teoria da intertextualidade, concebida por Júlia Kristeva – especialmente a partir de suas formulações encontradas em *Introdução a Semanálise* (Perspectiva, 2005) – como uma decorrência do dialogismo e da ambivalência propostos pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin. Em seguida, no campo lingüístico, abordaremos a intertextualidade como um dos padrões de textualidade identificados por Beaugrande & Dressler (1981). Depois, apresentaremos a intertextualidade na perspectiva da narratologia, tratando-a – conforme postulações de Yves Reuter (2002) – como uma das cinco possíveis manifestações de transtextualidade propostas por Gerard Genette.

Por fim, abordaremos a questão da ironia intertextual como uma das características pertinentes à literatura contemporânea, e procuraremos elucidar essa questão na

obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*.

2.1 Da Influência à intertextualidade

De acordo com Sandra Nitrini (2000, p. 125-126), todas as discussões sobre o objeto, o método e a finalidade da literatura comparada são congregados em torno do conceito de Influência, “seja para afirmá-la, seja para negá-la, seja para transformá-la, seja para substituí-la por um novo conceito, como o da intertextualidade, [...]”. Para ela, as teorias da intertextualidade constituem-se como uma evolução do estudo sobre a influência.

É com base nesses pressupostos que iniciamos nossos estudos sobre a intertextualidade. Acreditamos que a questão da influência, independente do âmbito de estudo comparatista, está intimamente ligada às relações intertextuais, no sentido de que estas constituem uma evolução daquela, e na medida em que o estudo de uma em determinada obra pode representar, muitas vezes, a localização da outra.

Ao mesmo tempo, no estudo das influências, questões sobre fonte, imitação e originalidade não passam despercebidas. Ao contrário, elas constituem importantes questionamentos para o entendimento da influência nas várias concepções. Por isso, construímos nosso percurso de estudo, da influência à intertextualidade, discutindo a relação de todos esses conceitos, descritos no decorrer da história literária por diferentes estudiosos, abordados por Sandra Nitrini (2000).

2.1.1 *Fonte e influência: imitação e originalidade*

O conceito de fonte associa-se intimamente ao de influência. Ambos dizem respeito aos mecanismos da criação literária e funcionam como conceitos operatórios [...]. Fonte e influência constituem duas faces de um mesmo problema; o que as diferencia é a linha de direção do emissor ao receptor, privilegiando o pólo ativo da ação de influir. A pesquisa das fontes faz o caminho inverso: remonta do receptor ao emissor. Deste modo acentua o pólo passivo da ação de influir. (NITRINI, 2000, p. 169)

Pensamos ser praticamente impossível estudar as relações de influência sem se pensar, em algum momento, na questão da fonte. Esta está implícita todas as vezes que tratamos dos jogos das influências. Pesquisar uma fonte é, basicamente, procurar, nos manuscritos de um determinado autor, a história ou episódio no qual ele se inspirou. Ao encontrarmos tal história ou episódio e nos debruçarmos sobre seu estudo, podemos perceber jogos de influência entre os envolvidos. O mesmo ocorre, se o caminho escolhido for o

inverso: pesquisando a influência de um autor sobre outro, encontramos pistas no texto, tanto do precursor quanto do sucessor, que podem nos conduzir às fontes utilizadas. Podemos, por exemplo, procurar nos manuscritos do escritor francês Émile Zola um recorte de jornal que ele usou para criar o enredo de seu romance naturalista, então, estamos no terreno do estudo das fontes. Podemos, ainda, estudar nos manuscritos do poeta francês Lamartine, por exemplo, as referências a poemas de Victor Hugo, comprovando, assim, que este foi uma influência para aquele.

Para Nitrini (2000, p. 130), “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”.

E se fonte e influência constituem os dois lados de uma mesma moeda, a imitação e a originalidade formam essa própria moeda. Acreditamos que um estudo sobre influências há que considerar o objeto por inteiro.

Sandra Nitrini (2000), discutindo sobre os conceitos fundamentais na literatura comparada – entre eles, influência e intertextualidade – traz quatro importantes estudiosos que abordaram de diferentes maneiras a questão da influência na teoria literária: Alejandro Cionarescu; Owen Aldridge; Cláudio Guillén e Paul Valéry.

O primeiro deles, Alejandro Cionarescu, é um estudioso filiado à literatura comparada tradicional, que, segundo Sandra Nitrini (2000), mesmo sendo por vezes esquemático e simplificador demais, se sobressai no estudo dos conceitos de influência e imitação devido à clareza com que aborda o assunto.

De acordo com Sandra Nitrini (2000), na concepção cionarescuana há duas acepções diferentes para o conceito de influência. Uma, de aspecto quantitativo, indica “a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor, [a outra, de caráter qualitativo, concebe a influência como o] resultado artístico autônomo de uma relação de contato” (NITRINI, 2000, p.127). A noção de contato deve ser entendida como o conhecimento direto ou indireto de um autor com relação à fonte utilizada, enquanto resultado autônomo refere-se ao fato de uma obra literária ser produzida

com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (NITRINI, 2000, p. 127)

A influência – especialmente na acepção quantitativa – tende a confundir-se com imitação. Por isso, Cionarescu propõe duas diferenças fundamentais entre esses dois conceitos. Em primeiro lugar, é preciso considerar que a imitação refere-se a detalhes materiais como traços de composição, episódios, procedimentos, tropos bem determinados, enquanto a influência constitui-se como uma transmissão menos material e mais difícil de se apontar “cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor” (CIONARESCU, *apud* NITRINI, 2000, p. 127). Depois, deve-se entender que a imitação permite observar na obra um contato localizado e circunscrito em relação à fonte, e reconhecível por um simples cotejo ao texto; enquanto a influência evidencia a aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor, dificultando o reconhecimento da fonte em seu sentido literal.

Nitrini (2000) informa que Alejandro Cionarescu apontou quatro sentidos para a imitação, com a finalidade de intensificar as características que a diferem da influência.

O primeiro sentido refere-se à *mimesis*, no sentido da tradição platônica, padrão uniforme ou universal da experiência como norma da arte, cuja imitação da natureza é sua fonte. Tal imitação é concebida não como uma representação de uma ação, mas como a idealização de uma experiência geral ou comum, conforme a prática tradicional dos antigos e a visão atual do escritor. Imitação nesta acepção supõe, pois, seleção e transposição, muito mais do que uma simples reprodução da fonte.

O segundo sentido cionarescuano de imitação, conforme aborda Nitrini (2000), vincula-se à retórica do Renascimento, ou seja, à imitação dos grandes autores clássicos da antiguidade, adaptando esses cânones e as formas e estado de espírito contemporâneos aos gêneros literários vigentes. Embora haja nessa visão uma idéia de que a imitação tenha vigorado de maneira límpida e tranqüila, Nitrini (2000) nos lembra que no Renascimento havia uma confusão – que perdurou nos séculos XVII e XVIII – entre poética e retórica. Segundo ela,

os comentadores renascentistas, comprometidos com a verdade literal, a exortação moral e as necessidades de um público específico, fundamentaram-se, sem rigor, em Aristóteles. Os cânones de verossimilhança e probabilidade ficaram sujeitos a reivindicações contemporâneas, tendo-se apagado a distinção entre poética e história. (NITRINI, 2000, p. 128-129).

Os críticos renascentistas, levados pela noção de imitação de Platão como cópia literal da realidade externa, privilegiaram o objeto de imitação e o grau de conformidade entre a obra e o modelo, em detrimento da estrutura artística da obra. E assim, nesse período – em

que o conceito de imitação foi utilizado para descrever a experiência literária – a teoria de imitação de Platão chocou-se com a teoria da *Poética* de Aristóteles. Para Nitrini (2000, p. 129) “foi uma ironia que a noção literal de imitação (conformidade entre a obra e o modelo), tão combatida por Aristóteles em sua *Poética*, tenha servido como uma importante fonte de deformação desse conceito durante e depois do Renascimento”. Por isso, a segunda acepção de imitação proposta por Cionarescu – acepção que priorizava a adaptação dos clássicos – não pode ser vista como límpida e tranqüila, pois não reinou sozinha, teve de conviver com aquela que privilegiava a conformidade entre a obra e o seu modelo. Tal fato prejudicou a concepção de imitação como uma experiência de criação literária.

O terceiro sentido de imitação na classificação de Cionarescu, apontado por Sandra Nitrini (2000), vincula-se ao processo de adaptação renascentista. Tal processo culminava num produto literário – uma obra escrita – cujo título é sempre uma referência ao seu modelo. Como exemplo, podemos citar a tragédia *Iphigénie* do escritor francês Jean Racine, escrita no século XVII, que é uma imitação da tragédia do grande dramaturgo da Grécia antiga Eurípides. Segundo Sandra Nitrini (2000), nos séculos XVI e XVII, geralmente, se denominava imitação a obra literária que trai a presença de princípio e procedimento.

O quarto sentido cionarescuano de imitação trazido por Nitrini (2000) é aquele utilizado pelo comparatismo. Nessa acepção, é possível verificar equivalência entre imitação e influência. Tal fato se explica como decorrência da concepção de imitação do século XVII, uma vez ser neste período que a imitação livre constituía no diálogo que o escritor mantinha com os grandes modelos do passado, e por meio do qual podia mostrar sua originalidade. Como essa quarta categoria de imitação mantém estreita relação com o sentido de influência, Cionarescu, segundo Nitrini (2000), recorreu a cinco componentes da obra literária – tema; forma; recursos estilísticos expressivos; idéias e sentimentos ligados à camada ideológica e ressonância afetiva – para estabelecer, de modo prático, a distinção entre os dois conceitos. Para ele, o fenômeno da influência limita-se a absorção de apenas um ou outro desses elementos, enquanto na imitação há um maior aproveitamento desses aspectos. Assim, quanto mais componentes forem aproveitados, mais o autor se aproxima da imitação, e se todos os elementos forem considerados chega-se à tradução.

Para Sandra Nitrini (2000), essas quatro classificações de Alejandro Cionarescu pecam pela excessiva simplicidade oferecida a um assunto tão complexo. Mas, por isso mesmo, seus pensamentos podem constituir um pontapé inicial para os estudos sobre influência.

O segundo estudioso lembrado por Nitrini (2000) em seus escritos sobre a influência é o comparatista tradicional Owen Aldridge. Segundo ela, ele merece ser considerado pela funcionalidade de seus pensamentos, mesmo parecendo várias vezes o teor de sua definição óbvia demais. Para ele, podemos definir a influência como “algo que existe na obra de um autor que o precedeu” (ALDRIDGE *apud* NITRINI, 2000, p. 130), devendo ser buscada em diferentes manifestações, pois não se revela no singular, tão pouco de maneira concreta. Assim, na concepção de Aldridge é o estudo da influência que ajuda a expor por que determinado escritor expressa um pensamento ou mesmo um sentimento daquela determinada maneira, bem como compreender todo o processo de composição. Como argumento para esta idéia, ele aponta que

podemos analisar uma passagem altamente poética em Shakespeare e elucidar os valores estéticos que aí encontramos, mas não podemos estar seguros de que Shakespeare passou pelo mesmo processo estético e emocional na criação da obra que passamos na nossa experiência de sua interpretação. Mas se nós conhecemos que certas passagens de *A Tempestade* são paráfrases de Montaigne, então ficamos sabendo algo concreto sobre o pensamento de Shakespeare e seu processo de composição. (ALDRIDGE *apud* NITRINI, 2000, p. 130)

O terceiro estudioso lembrado por Sandra Nitrini (2000) trata-se de Cláudio Guillén, que, destacando-se nos estudos sobre o conceito de influência nos anos da década de 1960, aborda a influência em duas acepções: uma relacionada estritamente à criação e outra como conceito operacional da teoria literária.

A primeira concebe a influência como parte reconhecível e significativa da obra literária, tratando da relação entre a obra e a experiência do escritor. Cada fonte é, assim, uma fonte vivenciada. Pautada nessa primeira acepção, Nitrini (2000) define influência na concepção guilleniana:

Influencias, desde que desenvolvidas estritamente no nível criativo, são experiências individuais de uma natureza particular, porque representam uma espécie de intrusão no ser do escritor ou uma modificação. A alteração que elas trazem tem um efeito indispensável sobre os estágios subsequentes da gênese da obra. [...] [Influências] são forças que se introduzem a si mesmas no processo de criação, *élans* e incitações que acarretam o movimento “genético” mais além e permitem que o artista prossiga sua elaboração do “segundo mundo” da literatura.

Nesse sentido, são as influências que tornam possível o poema, o qual no ato de sua existência transcende a elas. O efeito delas desaparece na extensão da consciência do escritor, fazendo parte de sua experiência psíquica.

A segunda acepção de influência guilleniana, trazida nos estudos de Sandra

Nitrini (2000), refere-se à presença de convenções técnicas na obra literária. Tais convenções pertencem ao equipamento do escritor e às possibilidades tradicionais do meio em que vive. Surgem aqui dois outros conceitos fundamentais para a teoria literária: convenção e tradição.

Convenções e tradições são sistemas cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que supõem ou conotam seqüências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica. Uma constelação de convenções determina o meio de expressão de uma geração literária – o repertório de possibilidades que um escritor compartilha com seus rivais vivos. As tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados. Tais coordenadas não apenas regulam a composição de uma obra, como também se fazem presentes no processo de leitura. (NITRINI, 2000, p. 137-138)

De acordo com Nitrini (2000), Guillén postula que, se de um lado o estudo das convenções pode trazer uma certa iluminação ou compreensão dos processos criadores e genéticos, de outro o estudo das influências pode contribuir para uma análise mais crítica da obra literária. Assim, embora sejam as convenções e tradições que mais facilmente demonstram configurações sincrônicas e diacrônicas da literatura, é o exame intenso das influências – contatos entre autor e autor, entre obra e obra – que permite o acesso com maior rigor ao processo complexo da criação literária. Ainda segundo Nitrini (2000), Guillén discorda que influências e paralelismos (quando uma influência conduz para a presença em uma determinada obra de elementos, de algum modo, comparáveis com outros encontrados em outra obra) são indivisíveis. Para ele, estímulos genéticos – influências – fazem parte da experiência psíquica do escritor, enquanto semelhanças textuais – paralelismos – existem na literatura. Daí sua convicção de que “uma influência não precisa adotar a forma reconhecível de um paralelismo, assim como nem todo paralelismo procede de uma influência” (GUILLÉN, *apud* NITRINI, 2000, p. 137). Segundo ele, um estudo completo das influências há que percorrer duas fases muito diferentes: Primeiramente, se interpreta os fenômenos genéticos, apurando se uma influência ocorre e avaliando a relevância ou *função genética*. Depois, apoiando-se nessa interpretação, volta-se o olhar para o texto num estudo comparativo, considerando o resultado objetivo que pode ter sido o produto da influência, e definindo a *função textual*.

Embora considere a importância dos estudos de Guillén, Nitrini (2000) aponta que a operacionalidade de suas propostas é questionável, uma vez serem tarefas praticamente impossíveis verificar se uma influência realmente ocorreu e avaliar seu papel na gênese de uma obra.

Após as considerações sobre Cláudio Guillén, Sandra Nitrini (2000) aborda a concepção do quarto estudioso, destacado especialmente pela renovação que atribuiu ao conceito de influência em seus escritos situados entre 1924 e 1927, o poeta francês Paul Valéry. Segundo ela, na concepção valeryana, as influências, consideradas, até então, por grande parte dos estudiosos, como dependência de um autor em relação a outro ou como imitação, são, ao contrário, fonte de originalidade, isto é, a intrusão do novo na criação.

Para Nitrini (2000), a definição de Valéry, embora significativa, não se apresenta bem resolvida, conforme ele próprio deixa evidente em sua “Carta sobre Mallarmé”, endereçada a Jean Royère. Lembra a idéia de que Mallarmé, famoso poeta simbolista, “desenvolve em si algumas das qualidades dos poetas românticos e de Baudelaire [de tal forma que chega a elaborar não apenas uma poética específica, como também uma doutrina nova, colocando novos problemas] prodigiosamente estranhos aos próprios modos de sentir e de pensar de seus pais e irmãos em poesia” (VALÉRY 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 132). Segundo Valéry,

Não há palavra que venha mais facilmente nem com mais freqüência sob a pluma da crítica que a palavra *influência* e não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõem o armamento ilusório da estética. Nada, entretanto, no exame de nossas produções, que interesse mais filosoficamente o intelecto e deva excitá-lo mais à análise que esta modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro. Ocorre que a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando conseqüências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com freqüência, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros. (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 132)

Esta formulação de Paul Valéry sobre a problemática da influência funcionou como uma espécie de prefácio à sua tese sobre Mallarmé, e serviu para que ele antecipasse uma distinção importante entre imitação e influência. Assim, na concepção valeryana, imitação constitui-se como uma ação previsível, enquanto a influência engendra conseqüências atuantes impossíveis de serem previstas.

A sistematização do pensamento formulado nos escritos de Paul Valéry permitiu a localização de quatro categorias de influências: a influência recebida; a influência exercida sobre a posteridade; a influência de um autor sobre si mesmo e a influência sobre reação ou recusa da influência.

A primeira categoria – a influência recebida – chamada por Valéry de “modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro” (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 133), consiste no ato misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor

para com outro. Através desta categoria, Nitrini (2000) constata que a problemática da influência na concepção valeryana detém-se no estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos, sendo essencial, nesta relação, o caráter emocional, e não somente intelectual. Estudar as influências, segundo este poeta francês, é, pois, pesquisar as semelhanças escondidas entre duas visões de mundo, recorrendo, para tanto, à psicologia. De acordo com Nitrini (2000), ele chegou a essa conclusão, lembrando o tempo em que “sofreu o choque da obra de Mallarmé” – expressão por ele empregada para transformação que a leitura da obra de Mallarmé provocou nele:

Ainda na idade bastante tenra de vinte anos, e no ponto crítico de uma estranha e profunda transformação intelectual, sofri o choque da obra de Mallarmé; conheci a surpresa, o instantâneo escândalo íntimo, não só o fascínio como também a ruptura dos liames com meus ídolos desta idade. Senti-me tornar-me fanático; experimentei o progresso fulgurante de uma decisiva conquista espiritual. (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 133)

Para Nitrini (2000), essa lembrança revela um traço paradoxal na concepção valeryana de influência. Se de um lado, o choque recebido faz com que o autor influenciado volte-se para a própria personalidade, possibilitando-o a originalidade, de outro, provoca nele, imediatamente, uma ruptura de seus liames com outros ídolos dos quais se nutrira até então, levando-o a rejeitar influências anteriormente recebidas. Em outras palavras, o escritor se libera de uma influência por meio de outra, e atinge sua identidade valendo-se de exemplos dos outros, dos quais sente a necessidade de se distinguir de qualquer maneira, o tempo todo. Por isso, o conceito de originalidade, nessa acepção, está inevitavelmente atrelado aos conceitos de influência e imitação.

Na concepção de Paul Valéry, a influência recebida em nada minimiza a originalidade. Ao contrário, aquela é uma das formas desta: “Dizemos que um autor é original quando ignoramos transformações ocultas que modificaram os outros nele; queremos dizer que a dependência daquilo que faz em relação àquilo que foi feito é excessivamente complexa e irregular”. (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 134).

Assim, o que conta verdadeiramente como originalidade no ato da criação literária é o grau de assimilação, expresso por Valéry através da imagem do “leão que é feito de carneiro assimilado [:] Nada mais original, nada mais próprio do que se nutrir dos outros. Mas é preciso digerir-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 134). Nesta expressão está implícita a noção de que originalidade pode confundir-se com o ato de ingerir, digerir, ou “nutrir-se”.

Podemos concluir daí, que o movimento antropofágico brasileiro – baseado no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade – foi uma manifestação artística da década de 1920 que procurou basicamente a originalidade a partir da influência recebida, na medida em que pregava a negação à cópia fiel da cultura estrangeira. Se a imitação era inevitável, esta deveria acontecer no nível da deglutição ou da antropofagia, assimilando-se apenas o que poderia servir para a cultura local, e adaptando a influência à realidade brasileira.

Nitrini (2000) observa, então, que a originalidade na obra literária é, no sentido valeryano, um caso de assimilação ou, usando a expressão do próprio Valéry, “caso de estômago”, não existindo no sentido absoluto de origem primeira:

Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis. A originalidade, caso de estômago. Não há escritores originais, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis. Mas existem aqueles que aparentam sê-lo. (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 135)

Ainda sobre Paul Valéry, Nitrini (2000, p. 135) coloca que a idéia de originalidade opõe-se a de plágio, cujo sistema falho de digestão deixa visíveis os pedaços assimilados. Ao mesmo tempo, tal idéia está aliada à de imitação no processo criador: “O desejo de originalidade é o pai e todos os empréstimos, de todas as imitações” (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 135). No sentido valeryano, a originalidade está também associada à escolha feita pelo autor exposto a uma influência. Para que seja garantida a originalidade, não é preciso que uma obra aja sobre um autor por todas as suas qualidades, mas apenas por algumas. Tão pouco é necessário que seja atestada a qualidade da fonte. Ao contrário, uma obra secundária ou mesmo medíocre pode conduzir um escritor a sua identidade. Foi o que ocorreu com o próprio Valéry, que – conforme lembra Sandra Nitrini (2000, p. 136) – confessou ter, uma vez, reconhecido seu caminho, lendo o folhetinista Adolphe Brisson.

O outro conceito-chave do método crítico valeryano, trazido por Sandra Nitrini (2000, p. 136), capaz de explicar o mecanismo psicológico da influência, é o orgulho, uma espécie de descontentamento permanente consigo mesmo. Como exemplo disso, Valéry cita Baudelaire, afirmando que “nos domínios da criação, que são também os domínios do orgulho, a necessidade de se distinguir é indissociável da própria existência, [o desejo de Baudelaire era] ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Hugo, nem Musset” (VALÉRY, 1960 *apud* NITRINI, 2000, p. 136). A originalidade de Baudelaire, na visão valeryana, de acordo com Nitrini (2000, p. 136), provém de sua nítida oposição ao sistema

romântico. Mas, ao recusar a influência, sofria-a de maneira oculta.

Finalizando seu estudo sobre a concepção valeryana de influência, Nitrini (2000) lembra que, apesar de todo acima exposto, Paul Valéry não reduz o fenômeno da criação artística aos mecanismos de influência. Ao contrário, “a influência sob seus múltiplos aspectos é condição necessária, mas não suficiente, para a criação” (NITRINI, 2000, p. 136).

Cabe lembrar aqui, saindo um pouco dos estudiosos arrolados por Sandra Nitrini (2000), um ensaio breve, mas persuasivo, que expressa uma visão manifestadamente diversa da influência – “Tradição e Talento individual” de T. S. Eliot – escrito ainda na primeira metade do século passado. Em tal ensaio, este poeta, crítico e dramaturgo inglês expõe uma ordem ideal dos monumentos da arte. Ordem, contudo, que só “se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra [...]” (ELIOT, 1989, p. 39). Em outras palavras, as relações e valores de cada obra com o todo são constantemente reajustadas à medida que o surgimento de uma nova produção vai provocando a alteração da ordem integral da arte. O talento individual é, assim, a capacidade de reconstrução da tradição através da nova obra. Instaura-se aí um paradoxo, pois “não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais [da obra de um poeta] podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade”.(ELIOT, 1989, p. 38).

Nesse sentido,

Todo poeta [escritor], quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influências passadas. (NESTROVSKI, 1996, p. 102)

Sobre o conceito de originalidade, cabe ressaltar, ainda, duas comunicações lembradas por Sandra Nitrini (2000) em seus estudos sobre influência: “*Originalité*” de Odette de Mourgues e “*L’originel et l’ original – Nuance linguistique, distance poétique*”, de Anna Balakian, apresentadas no IV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizada em Friburgo, em 1964.

Odette de Mourgues (1964 *apud* NITRINI, 2000, p. 140), apoiando-se no dicionário *Littré*, aborda os dois sentidos da palavra original: como originalidade absoluta, isto é, criação a partir do nada, e como originalidade relativa, termo mais atual que começou a ser empregado no século XVII.

Embora tenha vigorado no referido século, a originalidade no sentido relativo, segundo Nitrini (2000, p. 140), já no século anterior era validada pelos escritores, que a

exprimiam servindo-se de um outro termo: simplicidade. Este termo significava, principalmente, que o poeta deveria ser fiel à sua própria natureza. A imitação constituía-se como um princípio artístico neste período, contudo, não se caracterizava como uma imitação servil. Ao contrário, na criação de uma obra o escritor deviria assegurar sua individualidade, impregnando-a através de uma marca pessoal.

A originalidade relativa apresenta duas características muito importantes, de acordo com Sandra Nitrini (2000). A primeira delas ligada à idéia de inspiração, em que o escritor no ato da criação literária era tomado por poderes divinos e num impulso de imaginação cristaliza e organiza um conjunto de palavras até então confusas e desordenadas. A segunda característica implica submissão do escritor em relação à época e lugar nos quais vive. Assim a marca pessoal na obra literária está relacionada à consciência afiada do escritor sobre certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu tempo.

A partir do Romantismo, o caráter de individualidade do termo original foi aumentando cada vez mais, a ponto de verificarmos nos séculos XIX e XX, conforme observa Nitrini (2000), a tendência da “marca própria” como reflexo não somente do esforço criador pessoal do escritor, mas de toda a sua personalidade individual. Buscando essa individualidade incessantemente, o escritor se opõe à sociedade de seu país e de seu tempo. Segundo Nitrini,

Isso não passa de uma ilusão romântica, pois o escritor do século XIX ou XX sofre as influências do meio e do tempo tanto quanto o do século XVI e XVII. Mas a grande diferença e também a causa de muita confusão é que, no romantismo, valoriza-se extremamente o termo “original”, certamente por causa do cultivo do indivíduo. (NITRINI, 2000, p. 140)

Para Odette Mourgues (1964 *apud* NITRINI, 2000, p. 141), a concepção de originalidade do século XVI é a mais adequada. A marca própria, ou a originalidade em uma obra literária “não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época” (NITRINI, 2000, p. 141). Por isso, se devem considerar a relação entre o esforço criador e o condicionamento da época – os dois elementos da originalidade relativa.

Segundo Nitrini (2000), enquanto Odette Mourgues trata do termo original sob uma perspectiva histórica, Anna Balakian aborda teoricamente o assunto e tenta uma classificação. Seus estudos partem da duplicidade terminológica permitida pela língua francesa à palavra original, que pode significar origem (*originel*) ou novidade (*original*). No

primeiro caso, o escritor original é um ser iluminado que abre caminho, e lança problemas sem dar respostas, podendo ganhar na história literária o lugar de precursor. Já no segundo significado – o original como novidade – observa-se no escritor um espírito crítico capaz de entender e aperfeiçoar o que outros já criaram. Contraditoriamente, tal escritor se inspira na convenção, buscando romper com ela. Nesses dois sentidos (original como origem e original como novo), a originalidade deixa de ser aquele raio ou iluminação pregada pelos românticos e passa a ser uma metamorfose, uma alquimia.

Pensando no segundo significado para o termo original (novo), Anna Balakian (1964 *apud* NITRINI, 2000, p. 142) aponta quatro meios pelos quais há a ruptura com a convenção, e, por conseguinte, a originalidade: o desvio; a reversibilidade; a sátira da convenção e o aperfeiçoamento da técnica.

O desvio, também chamado de deformação da convenção, por meio do qual um escritor se inspira em fontes anteriores e as transforma através de uma deformação sutil das convenções, ocasiona o surgimento de uma orientação poética totalmente nova. Esse desvio, por vezes, é produzido por um espírito de combate à tradição, e leva a uma reversibilidade do tema original. Alguns escritores modernos, por exemplo, tomam emprestados títulos clássicos para dizer justamente o contrário. Essa reversibilidade, contudo, não é capaz de produzir uma nova convenção, tão pouco de produzir imitadores. A terceira forma de ruptura, a sátira de tema conhecido, é menos radical que a reversibilidade. Ela se inspira mais no clima social do que numa filosofia de revolta pessoal. Alguns escritores, por exemplo, tomam emprestados os temas de outros textos, e através de um exagero grosseiro, criam um clima de uma nova época e dão a impressão de uma profunda originalidade. No quarto meio de ruptura com a convenção, a originalidade provém da técnica. Através do tema mais banal, o escritor pode ser extremamente original, trabalhando a língua, a sonoridade, a forma, a estrutura etc.

Segundo Nitrini (2000), Anna Balakian defende a idéia de que o estudo das fontes e influências deva avançar para uma perspectiva de análise textual, pois uma boa investigação não deve se limitar á localização das origens, “caindo numa erudição estéril” (NITRINI, 2000, p. 144). De nada serve encontrar uma fonte num determinado texto se não se fizer, ao mesmo tempo, uma análise textual que permita compreender de que maneira se construiu sua organização e qual o papel da fonte nesse texto.

Vale lembrar que da mesma idéia compartilham René Wellek e Austin Warren (2002, p. 163), para os quais “a mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise os próprios objetos da arte [...]”. Neste sentido, Sandra Nitrini (2000) também se pronuncia:

[...] durante muito tempo, em nome da assimilação, a fonte foi considerada uma simples pista encontrada no texto. O investigador transformava-se em detetive e o único interesse da investigação – transformada em inquérito policial – era o de identificar, por baixo de várias máscaras ou disfarces, um corpo estranho; o texto que tinha sido utilizado para a elaboração de um outro texto. Todavia, de nada serve identificar uma fonte num determinado texto se não se fizer, ao mesmo tempo, uma análise textual que permita compreender de que maneira se construiu a organização do texto e a própria função da “fonte” nesse texto. Em outras palavras: quanto mais a análise textual é profunda mais a problemática das fontes deverá chamar a atenção do investigador. (NITRINI, 2000, p. 145)

Pode-se observar que os estudiosos citados nos estudos de Sandra Nitrini (2000) – Cionarescu, Owen Aldridge, Cláudio Guillén e Paul Valéry – a partir de certas reflexões, propõem uma sistematização para o conceito de influência, aliada tanto à imitação quanto à originalidade. O estudioso norte americano, Harold Bloom, por sua vez, defensor do cânone universal, se propõe a apresentar uma teoria da poesia, baseada na idéia da angústia da influência. Em seu livro *A angústia da influência*, publicado originalmente em 1973 (*The Anxiety of Influence*), Bloom (1991) defende a idéia de que a influência constitui mecanismo indispensável para se obter a originalidade através da riqueza da tradição literária ocidental. Aborda, pois, dois lados de uma mesma moeda, influência e originalidade, repensando-os no contexto dos estudos literários. Sua teoria é marcada pela idéia de “morte do sujeito”. Traz, tanto uma manifestação de resistência às novas postulações, como uma defesa às idéias humanistas – não apenas o humanismo romântico, mas incluindo-o ao contexto das ciências humanas – progressivamente descartadas nas teorias da época, e à idéia de autonomia do estético em que o leitor é visto como um eu profundo e não apenas como uma pessoa a mais na sociedade.

Três conceitos são fundamentais para se entender a teoria de Bloom (1991): poetas fortes, poetas fracos e desleitura. Para este crítico norte americano, os poetas fortes são aqueles que combatem seus precursores, também poetas fortes, até a morte. Em contraposição, os poetas fracos sequer se aventuram no embate que se concretiza por meio da desleitura de seus precursores. A desleitura, por sua vez, constitui um processo de reescrever e revisar precursores, a partir do qual os poetas fortes criam, envolvendo várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever num espaço imaginativo próprio. Assim, a criação está diretamente relacionada à apropriação, e por isso, “imensas angústias de débito” (BLOOM, 1991) para o escritor forte. O ato de negar uma influência é também princípio de angústia.

Assim como Paul Valéry, Harold Bloom (1991) considera que a influência poética não acarreta necessariamente a diminuição da originalidade. Tão pouco, a originalidade

equivale à qualidade. Segundo ele, as idéias e imagens que podem servir como fonte não são atributos exclusivos da poesia, e mesmo os poetas fortes podem ficar sujeitos a outras influências que não a poética. Segundo Nitrini (2000, p. 147) Nietzsche e Freud, por exemplo, constituem-se como influências primárias sobre a teoria de Harold Bloom, que, contudo, não aceita algumas postulações desses dois estudiosos: a idéia nietzschiana sobre o papel crucial da prioridade divisionária para todo poeta forte, e a idéia otimista de Freud, segundo a qual é possível na criação de uma obra de arte chegar-se a uma substituição feliz, uma segunda chance capaz de salvar o poeta forte da busca repetitiva por suas primeiras ligações. Contrariamente a essas idéias, para Bloom (1991), os poetas fortes não se contentam com qualquer substituição, por isso lutam somente pela primeira chance.

Pode-se afirmar, assim, que a base da teoria explicitada em *A angústia da influência* recai sobre a tese de que a relação entre poetas fortes é conflituosa. Trava-se entre poderosos opostos, um verdadeiro combate, num processo ininterrupto de desleitura, ou seja, de correção criativa, materializado por meio de movimentos que visam a revisão das obras desses poetas. Embora tais movimentos revisionários sejam variados, o crítico norte americano enumera somente seis deles, por julgar suficiente para a compreensão de como um poeta forte se desvia de outro. Essas seis proposições revisionárias constituem cada um dos seis capítulos do referido livro e são nomeadas por termos clássicos: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e *Apophrates*.

No primeiro capítulo, Bloom (1991) se detém a explicitar o primeiro movimento revisionário, o *Clinamen*. Conceito central para uma teoria da influência, diz respeito à desleitura ou desapropriação propriamente dita. Consiste em um desvio que o jovem criador executa ao ler o poema de seu precursor. Tal desvio equivale a uma leitura que busca a correção do poema antecessor, sugerindo que este, até certo ponto, esteja sendo acurado. Ao poeta forte, cabe, portanto, movê-lo a uma outra direção.

A *Tessera*, apresentada no segundo capítulo, também chamada por Bloom (1991) por “complementação antitética”, consiste em uma complementação que o poeta jovem atribui ao poema de seu precursor, constituindo como antítese a este. Em outras palavras, os poetas afebos preservam os termos do poema antecedente, porém alteram seu significado, dando a impressão de que seu precursor não foi longe o suficiente.

No terceiro capítulo, Bloom (1991) aborda o processo da *Kenosis*, movimento revisionário caracterizado pela descontinuidade em relação ao precursor, acarretando no poema novo uma espécie de esvaziamento positivo que o liberta do anterior, e possibilitando a criação de um poema, cuja existência seria impossível se o poeta novo repetisse a qualidade

divina daquele que o antecedeu. Apesar dessa descontinuidade, tal poeta acaba, também por isolar-se e, diante dessa postura, livra o seu precursor da transformação em tabu.

O quarto movimento revisionário, explicitado no quarto capítulo, denominado *Daemonização* ou *Demonização*, trata-se da desleitura direcionada para o Contra-Sublime personalizado, apontando sua reação à perfeição (Sublime) atingida pelo precursor. O poeta posterior percebe que aquilo que supunha ser um poder no poema antecedente não pertence exclusivamente a este, mas a uma gama de seres que estão imediatamente além desse precursor. A partir daí, o afebo realiza uma leitura completamente generalizada do poema anterior, desprezando os aspectos peculiares ao trabalho daquele poeta antecessor.

O quinto capítulo é dedicado ao movimento revisionário *Askesis*, o qual consiste na auto purgação do poeta ascendente, que tem por finalidade imediata chegar a um estado de isolamento. Nesse ato revisionário, o poeta forte tem consciência somente de si próprio e de seu precursor, o qual precisa ser, afinal, destruído. Ocorre, assim, um combate entre o poeta novo e seu precursor. Há uma luta até a morte para que o primeiro possa realizar o desejo de estar consigo e somente consigo.

O último movimento revisionário, denominado *Apophrades* – apresentado por Bloom (1991) no sexto capítulo – trata da volta dos poetas antecessores. A chave desse movimento consiste no modo como os poetas fortes voltam. Se o retorno ocorrer de maneira intacta, os poetas posteriores serão lembrados no futuro como poetas fracos. Se, ao contrário, os poetas mortos voltarem no poema novo com as cores e as vozes dos poetas posteriores, estes serão considerados como poetas fortes, pois a persistência terá lhes garantido tal qualificação.

De acordo com Arthur Nastrovski (1996), Paul de Man – para quem a influência é uma metáfora que “dramatiza uma estrutura lingüística numa narrativa diacrônica” (MAN *apud* NESTROVSKI, 1996, p. 111) – ironicamente traduz os seis movimentos revisionários propostos por Bloom, em figuras de linguagem. Assim, *Clinamen* seria ironia; *Tessera*, sinédoque; *Kenosis*, metonímia; *Demonização*, hipérbole; *Askesis*, metáfora e *Apophrades*, metalepse.

Uma vez expostos, de maneira sucinta, os seis movimentos revisionários propostos por Harold Bloom (1991), cabe tecermos algumas considerações acerca dos comentários de Sandra Nitrini (2000) sobre a pertinência de *A angústia da Influência* para os estudos comparados a propósito da influência. Segundo ela, embora seja opinião unânime o caráter polêmico, instigante e ambicioso desse livro, tal obra se aproxima muito mais de um ensaio ou mesmo de uma crítica criativa, com discurso marcado pelo estilo metafórico, do que

propriamente um livro de teorias. Esse paradigma é reforçado pelo próprio corpus que se limita à poesia anglo-americana, pós-iluminista. Além disso, como lembra Arthur Nastrovski (1991), nem mesmo Bloom, no âmbito de seus livros, procurou aplicar os movimentos revisionários operacionalmente na leitura de poemas individuais ou no estudo de uma obra poética completa.

Segundo Sandra Nitrini (2000), uma importante crítica aos estudos de Harold Bloom quanto à influência é a postulada por Cláudio Guillén, para o qual os ensinamentos desse crítico norte americano pouco contribuem para o estudo comparativo da poesia. Para esse estudioso comparatista o excesso de biografismo na teoria de Harold Bloom, “psicologizou” a intertextualidade, limitando-a às relações psíquicas entre escritores, constituindo, assim, um atraso no conceito de influência, na medida em que reabre o caminho das ambigüidades e vai à contramão do que se considera a direção mais adequada : da influência à intertextualidade.

Para Nitrini (2000), embora haja realmente a ausência de perspectivas de um aproveitamento metodológico das teorias de Harold Bloom, especialmente no campo dos estudos comparados, não se pode negar que ele

entra em cena, em plena década de 1970, com uma copiosa e densa reflexão sobre a complicada problemática da criação literária [...], sua teoria literária humanística serve de contraponto à despersonalização do processo criador, tal como este é postulado pela teoria da intertextualidade de Julia Kristeva. (NITRINI, 2000, p. 157)

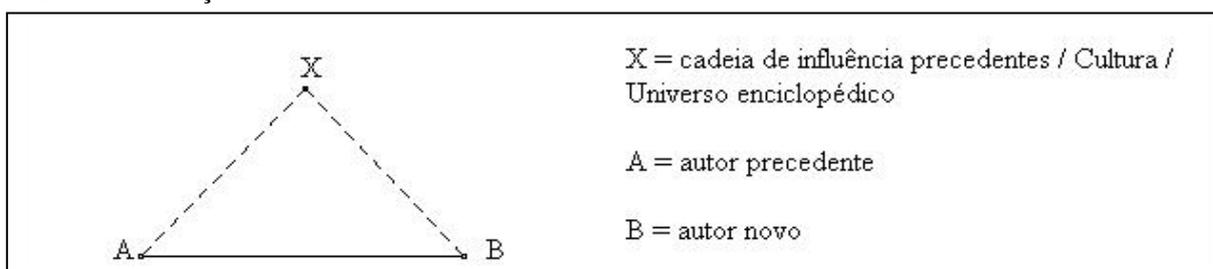
2.1.2 *Relações de influência diádica e triádica*

Mesmo sendo considerada, especialmente no âmbito dos estudos comparados, como um retrocesso no estudo sobre influências, a teoria de Bloom continua a provocar reflexões e postulação de novas idéias quanto ao assunto. Humberto Eco, por exemplo, em uma intervenção no congresso *Relaciones literárias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* – realizado na Universidade de Castela-La Mancha em 1997 – argumentando sobre suas angústias da influência de Borges em sua obra, indica que toda forma de influência pode ocorrer através de dois tipos de relação: diádica ou triádica.

Na relação de influência diádica, considera-se dois autores envolvidos, podendo ocorrer em duas situações diferente: de forma sincrônica em que os dois autores escrevem ou escreveram no mesmo período, e de maneira anacrônica, considerando-se, nessa relação, um autor precedente e um autor novo. Nesse último caso – relação anacrônica – considera-se apenas a influência do autor precursor sobre o autor novo.

Quanto à relação triádica, observa-se no jogo das influências entre dois autores um terceiro elemento, a cultura. Em outras palavras, cadeia de influências precedentes ou universo da enciclopédia. Umberto Eco (2002, p. 114) defende a idéia de que esse terceiro elemento deve ocupar o topo do triângulo das relações, propondo o seguinte esquema:

FIGURA 4: Relação de Influência Triádica



Fonte: ECO, Humberto. Borges e a minha angústia da influência. In: _____. *Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.114.

Para Eco (2003), na relação triádica, a influência pode ocorrer de diferentes maneiras: “(1) B encontra alguma coisa na obra de A e não sabe que por trás existe X; (2) B encontra alguma coisa na obra de A e através da obra de A remonta a X; (3) B refere-se a X e somente depois percebe que X está na obra de A” (ECO, 2003, p. 114).

Apesar de demonstrar na sua própria obra exemplos das três maneiras de relação triádica, Eco admite que a manifestação da influência pode não ser assim tão simples como aparenta o diagrama acima, especialmente quando se considera um quarto elemento neste jogo: o *Zeitgeist*, por ele chamado de cadeia de influências recíprocas:

O diagrama, aliás, não é assim tão simples, pois além de A, B e da cadeia por vezes milenar representada por X, há também o *Zeitgeist*. O *Zeitgeist* não deve ser um conceito metafísico ou meta-histórico, creio que possa ser resolvido em uma cadeia de influências recíprocas, [...].(ECO, 2003, p. 115)

No jogo das influências recíprocas, esse *Zeitgeist* pode, extraordinariamente, “trabalhar até mesmo na mente de uma criança [que provavelmente nunca leu a obra de cujo autor lhe atribuem influência], pode até fazer pensar em inversões da flecha do tempo [em que o precursor é que parece ter recebido influências do seu sucessor, o qual jamais conheceu].” (ECO, 2003, p. 115).

Analisando a sua própria obra em relação à influência recebida de Jorge Luis Borges, Umberto Eco (2003) evidencia certas semelhanças e disparidades entre eles.

Quanto às diferenças, aponta principalmente: Enquanto a produção de Borges caracteriza-se pelo minimalismo (assim como Ítalo Calvino, chega rapidamente à conclusão

da história) e pelo fascínio pelo neoclássico, Umberto Eco se autodenomina maximalista, um autor de delongas, voltado para o neobarroco.

Quanto às semelhanças, são elas que evidenciam mais fortemente a influência de Borges na obra de Umberto Eco. Este reconhece ter herdado de Borges a noção de narração como modelo de conhecimento, sendo “possível fazer afirmações filosóficas, metafísicas, contando uma parábola (ECO, 2003, p. 126). Também reconhece que assim como em Borges, há nele também um *arquivista delirante*, ou seja, um auto-apelo constante que o faz “reler toda a enciclopédia à luz da suspeita e do contrafactual para buscar nas imagens a palavra reveladora, para virar do avesso a situação para fazer a enciclopédia jogar contra ela mesma”. (ECO, 2003, p. 126)

Por fim, Eco (2003) compreende que a complexidade do estudo das influências, por vezes, tem provocado enormes equívocos, uma vez que se desconsidera que “há temas comuns a muitos autores, [pois], por assim dizer, eles [temas] vêm diretamente da realidade” (ECO, 2003, p.115). É por esse motivo que a intertextualidade pode ser vista como o meio menos perigoso para se encontrar conexões entre autores. “Nos jogos com a intertextualidade e com as influências, é preciso [contudo] estar sempre atento para não escolher jamais a solução mais ingênuas.” (ECO, 2003, p.125).

2.2 Intertextualidade: Conceitos Fundamentais

Discutida a questão dos estudos sobre a influência, é hora de adentrarmos na teoria da intertextualidade. Para tanto, traremos, a seguir, alguns conceitos que consideramos fundamentais para o seu entendimento. O primeiro deles, abordado como uma decorrência dos estudos de Mikhail Bakhtin, aponta como princípio a concepção de Julia Kristeva (2005). O segundo, sob a perspectiva da lingüística, trata da intertextualidade como um dos padrões de textualidade. O terceiro conceito refere-se àquele estudado no campo da narratologia, mais especificamente na teoria de Gerard Genette, para o qual a intertextualidade é apenas uma das cinco possibilidades de transtextualidade. Por fim, o quarto – não exatamente um conceito, mas uma tendência – trata da ironia intertextual, marca da intertextualidade em muitos textos literários, especialmente nos contemporâneos.

2.2.1 Princípios da Intertextualidade no âmbito discursivo

No contraponto da teoria da influência proposta por Harold Bloom temos a

intertextualidade concebida por Julia Kristeva no final década de 1960. Para Sandra Nitrini (2000), tal teoria constitui uma renovação nos estudos dos conceitos de fonte e influência.

Com base em uma perspectiva semiótica, a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva (2005) engloba as relações do texto com o sujeito, o inconsciente e a ideologia. Esse conceito – trazido originalmente no livro *Recherches pour une sémantologie: Essais* de 1969 – foi elaborado a partir dos estudos acerca das reflexões e proposições de Mikhail Bakhtin, apresentadas em *La poétique de Dostoievski* de 1929.

Assim, para que se possa compreender a teoria da intertextualidade proposta por Julia Kristeva, é preciso, antes, conhecer alguns preceitos chave de Mikhail Bakhtin que serviram de base para a formulação de tal teoria, a saber: “palavra literária”; “diálogo” e “ambivalência”.

Mikhail Bakhtin (2006), um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra, trouxe a concepção de “palavra literária”, entendida no campo de uma ciência da linguagem – chamada por ele de Translinguística – como “enunciado literário”. O termo “palavra” ao ser compreendido como “enunciado” passa a ter um significado bem mais amplo, pois para ele, a unidade mínima da estrutura literária – a “palavra literária” – não é estática, ao contrário, ela engloba um diálogo entre diversas escrituras (vozes): a do escritor, a do destinatário (ou personagem) e a do contexto atual ou anterior. Isso equivale a dizer que o texto se situa na história e na sociedade. Estas, por sua vez, constituem outros textos, os quais são lidos pelo escritor, que, ao reescrevê-los, neles (na história e na sociedade) se inseri. Há aí uma transformação do diacrônico em sincrônico, em que a história linear nada mais é do que uma abstração. É a transgressão dessa abstração que permite ao escritor tornar-se sujeito ativo na história através de sua escritura-leitura. Assim, a história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos.

A lógica da “palavra literária” é diferente daquela proposta no discurso codificado, pois para Bakhtin (2006) a palavra poética é plurivalente e plurideterminada, e só se realiza plenamente às margens da cultura oficial. As raízes da lógica da palavra literária estão, por isso, no discurso carnavalesco, uma vez haver neste uma espécie de contestação social e política, provocada especialmente pela quebra das leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica.

O estatuto da palavra só pode ser entendido por meio das articulações que ela, enquanto complexo sêmico, mantém com as outras expressões ou frases do texto, bem como

suas relações em níveis de articulação e seqüências maiores. Há, por conseguinte, uma concepção espacial da linguagem, apontando para uma lógica correlacional entre três dimensões (três elementos em diálogo): o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Estes são responsáveis pela realização das diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das seqüências poéticas. Disso decorre que, segundo Bakhtin (*apud* KRISTEVA, 2005), o estatuto da palavra se define a partir de dois eixos fundamentais: eixo horizontal (relações entre sujeito e destinatário) e eixo vertical (relações entre texto e contexto).

A definição pautada no eixo horizontal refere-se ao fato de que a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário. Daí surge o conceito de dialogismo. O diálogo, segundo Bakhtin (2006), constitui, conjuntamente, a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo e uma escritura na qual se lê o outro. Para ele, as relações de significação e de lógica só se tornam dialógicas caso se tornem discurso e obtenham um autor do enunciado, e a concepção de escritura pauta-se, conseqüentemente, na subjetividade e na comunicabilidade. Entram em jogo o dialogismo e a polifonia da linguagem, analisados por Bakhtin, especialmente no universo do gênero romance.

O dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada. (BEZERRA, *in* BRAIT, 2006, p. 191-192)

Em contrapartida, o estatuto da palavra definido verticalmente, apóia-se no terceiro elemento: os textos exteriores. Verifica-se, então, que a palavra no texto está orientada para o sentido diacrônico ou sincrônico da obra literária. Surge daí, o outro conceito de Mikhail Bakhtin fundamental para a construção da intertextualidade de Julia Kristeva, a ambivalência. Esta implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história. Para Bakhtin (2006), a escritura é, ao mesmo tempo, a leitura de um *corpus* anterior, o texto, a absorção e a réplica a um outro texto.

Bakhtin estabelece, segundo Julia Kristeva (2005, p. 76-77), três tipos de palavras na narrativa (vale lembrar que o sentido de palavra aqui equivale a enunciado): palavra direta, palavra objetal e palavra ambivalente.

A palavra direta exprime denotação, representando dentro de um contexto o enunciado do autor como a última instância significativa do sujeito do discurso.

A palavra objetal é expressa também de forma denotativa, mas refere-se ao discurso direto das personagens. Embora tenha uma significação objetiva direta, não se situa

no mesmo nível do discurso do autor. Ao contrário, distancia-se dele. O enunciado das personagens, mesmo sem ter consciência, é subordinado ao enunciado do autor, que o utiliza em seu texto sem introduzir-lhe nenhum significado novo.

A palavra ambivalente, diferentemente das duas anteriores, não é unívoca. O autor se serve da palavra de outro, injetando nela um novo significado e conservando o sentido que o enunciado já tinha. Este adquire, então, duas significações e torna-se ambivalente.

Ao estabelecer essa tipologia de enunciados, Bakhtin (2006) concebe que no universo discursivo de um texto literário, o destinatário está incluído também como discurso, fundindo-se com outros discursos – os do texto propriamente dito – criados pelo escritor. Desta forma,

o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas *um cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (KRISTEVA, 2005, p. 66, grifos da autora).

Assim, a relação entre discursos é constitutiva de cada discurso, e, ao mesmo tempo, é condição de existência dos discursos. Para Bakhtin (2006, p. 300), “o falante [locutor] não é um Adão Bíblico”. Para ele, o objeto de um discurso, inevitavelmente, é o ponto onde se encontram teorias, opiniões, visões de mundo e tendências vindas de outros discursos.

Disso decorre que – na concepção bakhtiniana – os discursos não são auto-suficientes nem indiferentes uns aos outros. Ao contrário, eles se refletem mutuamente, pois há uma dialética do discurso: De um lado, todo discurso está repleto de ecos e lembranças de outros discursos, aos quais responde, refutando-os, completando-os, fundamentando-se neles, supondo-os conhecidos. De outro, o próprio discurso se põe como um elo nessa cadeia verbal, propondo sentidos, pedindo respostas. Nessa dinamicidade de inter-relações, o discurso presente – impregnado pelas marcas sociais, culturais, políticas e ideológicas de sua origem, de seu entorno e de seu porvir – é concebido por Bakhtin como uma rearticulação do passado e, ao mesmo tempo, como uma projeção do futuro. Nessa visão bakhtiniana está implícita a noção de interdiscursividade.

É a partir de toda essa concepção bakhtiniana que Kristeva (2005) elabora seu conceito para intertextualidade. Para ela, embora Bakhtin não distinga claramente aqueles dois eixos – horizontal e vertical –, sua teoria contribui sobremaneira para uma importante descoberta na área da teoria literária:

todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68. grifo da autora).

A noção de “duplo” é, pois, fundamental para a concepção de intertextualidade proposta por Kristeva (2005). A unidade mínima da linguagem poética é sempre um duplo que parte do diálogo e da ambivalência, relações características de todo texto literário. Tais relações estabelecem outras relações, também duplas, entre autor e leitor (escritor e destinatário), entre texto e contexto (texto e outros textos).

Texto, para Julia Kristeva (2005), possui uma noção bem ampla. Segundo ela, todo “sistema de signos”, sejam obras literárias, linguagens orais ou sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes, é texto. Especificamente quanto ao texto literário, embora se apoiando nos princípios da elaboração teórica do lingüista suíço Ferdinand de Saussure, ela propõe uma revisão da concepção geral tida até então para a noção de texto poético. Apresenta, para tanto, uma abordagem “paragramática” da linguagem literária, defendendo três idéias: a linguagem poética é a única infinidade do código; o texto literário é um duplo: escritura-leitura; o texto literário é uma rede de conexões.

Quanto à primeira tese – a linguagem poética como infinidade do código –, Kristeva (2005) defende a idéia de que o texto literário se insere num conjunto de outros textos. Ele é uma forma de escritura e réplica a outros escritos. Através de um modo particular de escrever, o autor, lendo outras obras literárias anacrônicas ou sincrônicas, vive na história e escreve a sociedade no texto. Assim, deve-se levar em conta, no campo da ciência paragramática, a ambivalência da linguagem poética: diálogo de dois discursos.

É com base nesse fundamento que começa a defesa da segunda tese apresentada pela autora: o texto literário como a relação entre escritura e leitura. Para ela, os textos lidos pelo escritor, ao entrarem na rede de sua escritura, são absorvidos automaticamente. Tal absorção é efetuada segundo leis específicas ainda não descobertas pela ciência da linguagem, contudo, é possível afirmar que todos os textos do espaço lido pelo escritor são funcionais dentro de sua escritura (texto). Kristeva (2005) reafirma esta idéia ao lembrar o significado do verbo “ler” para os antigos. Ler significava, também: recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar ou roubar. Por isso, podemos inferir o sentido de ler como um ato, até certo ponto agressivo, de expropriação do outro. Neste sentido, “ ‘Escrever’ seria o ‘ler’ convertido em produção, indústria. Disso decorre que a linguagem poética, segundo Julia Kristeva (2005)

surge como um diálogo de textos. Toda escritura orienta-se por dois atos: ato da reminiscência e ato da somação. Pelo primeiro entende-se a evocação de uma outra escrita, quando um escrito remete a outros escritos; e pelo segundo, a transformação dessa outra escritura evocada, conferindo-a um novo modo de ser. Através desses dois atos, reminiscência e somação, a escritura elabora sua própria significação. É dessa perspectiva, então, que surge aquela terceira tese da autora: o texto literário é um sistema de conexões múltiplas.

Toda essa concepção paragramática da linguagem poética, implicada nas teses apresentadas por Kristeva, deu origem a várias elaborações do conceito de intertextualidade, tanto no campo dos estudos literários quanto no âmbito da poética literária.

Roland Barthes, por exemplo, seguindo a mesma linha de pensamento sobre a intertextualidade, esclarece:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas. (BARTHES 1974 *apud* KOCH, 2000, p. 46).

Na mesma linha de pensamento apresenta-se também o estudioso lingüista José Luiz Fiorin (2002), para o qual o intertexto é o conjunto de discursos a que um determinado discurso remete, e no interior do qual ele ganha seu significado pleno. Segundo ele, essa incorporação de um texto em outro pode ser polêmica – quando propõe uma oposição ao sentido do texto original – ou contratual – quando o reforça e o enaltece.

Para José Luiz Fiorin (2003), a intertextualidade pode ocorrer por meio de três processos: da citação, da alusão ou da estilização. A citação, segundo ele, pode manter ou modificar o sentido do texto mencionado, contudo as idéias de outro texto aparecem de maneira explícita nesse gênero. Na alusão, não há uma referência explícita ao texto original, mas se reproduzem certas construções sintáticas, substituindo certas figuras por outras. Nesse gênero, “todas [as figuras] mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tempo” (FIORIN, 2003, p. 31). Já a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos de um determinado discurso ou estilo de outro autor, seja no plano da expressão, seja no plano do conteúdo.

Alguns estudiosos, contudo, especialmente na área da literatura comparada,

opõem-se a certos pensamentos formulados por Julia Kristeva sobre a intertextualidade. Por isso, cabe voltarmos aqui aos estudos de Sandra Nitrini (2000), a qual lembra dois comparatistas tradicionais opositores à idéia de Julia Kristeva com relação à intertextualidade relacionada aos estudos da fonte e da influência.

Segundo Sandra Nitrini (2000), um deles é Laurent Jenny, que, preocupado em re-elaborar o conceito de intertextualidade, contesta a seguinte afirmação de Kristeva:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi freqüentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa ou denotativa. (KRISTEVA, 1974 *apud* NITRINI, 2000, p. 163)

Segundo Sandra Nitrini (2000, p. 163), Laurent Jenny considera redutora a interpretação de Julia Kristeva, para qual a intertextualidade, em seu sentido estrito, não tem relação com a crítica das “fontes”. Para ele, a intertextualidade não deve ser entendida como uma adição confusa e misteriosa de influências, mas como um trabalho de transformação e assimilação de vários outros textos operados por um texto centralizador que mantém o comando do sentido.

Cabe ressaltar que, de acordo com Sandra Nitrini (2000), Laurent Jenny reconhece alguns pontos essenciais no estudo sobre a intertextualidade: Todo e qualquer texto literário conta com a presença de outros textos. Estes, ao serem assimilados, apresentam-se modificados no novo texto, o qual possui um sentido unificador, ou seja, o intertexto absorve uma multiplicidade de outros textos, mas fica unificado por um único sentido. Nessa problemática intertextual, entram em jogo, pois, três elementos – o texto que serviu de fonte, o enunciado assimilado desse texto e o intertexto – e dois tipos de relações entre eles: Relação entre o texto de origem e o enunciado dele retirado e modificado no novo texto, e relação entre esse enunciado e o intertexto. Isto implica dizer, segundo Nitrini (2000, p. 164), que a análise de uma obra literária deve buscar primeiramente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, depois, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.

Vale frisar, ainda, que, segundo Nitrini (2000), toda essa discussão trouxe à tona um delicado problema de identificação para os estudos comparados: Em termos de intertextualidade, a partir de que momento pode-se falar da presença de um texto em outro?

Sandra Nitrini (2000), acolhendo a idéia de Laurent Jenny, observa que a

intertextualidade só deve ser considerada quando se puder localizar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, em qualquer nível de estruturação, mas que não seja uma simples alusão ou reminiscências.

Quaisquer que sejam os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de um superdiscurso, uma vez que seus constituintes não são mais palavras, mas fragmentos textuais, o já-falado, o já-organizado. O texto originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá-lo. Isso confere ao intertexto uma riqueza, uma densidade excepcional. Por outro lado, ainda segundo Laurent Jenny, o texto citado é desprovido de sua função denotativa. Atua exclusivamente na esfera da conotação. (NITRINI, 2000, p. 165)

O outro estudioso que, segundo Sandra Nitrini (2000), se revela contrário à idéia de que o intertexto não tem nenhuma relação com a noção de fonte e influência é o comparatista espanhol Cláudio Guillén. Ele se opõe tanto à concepção de Kristeva, quanto à de Barthes. Embora considere evidente e óbvia a idéia desse último, segundo a qual as alusões de um texto a outro nem sempre são explícitas, Guillén, conforme lembra Nitrini (2000), acredita que a intertextualidade limitada a essa concepção em nada acrescenta aos estudos das fontes e influências. Ao contrário, para Guillén, “o caráter vago e ilimitado de dados que caracterizam os estudos de fontes e influências volta-se a intertextualidade significa o anonimato e a generalidade” (NITRINI, 2000, p. 166), e a idéia de intertextualidade nessa concepção se reduz a uma teoria geral de signo, de texto, e não a um método para a investigação sobre as relações existentes entre diferentes obras.

Para Nitrini (2000, p. 166), há nessas considerações de Guillén um grande exagero. Ao se fixar no comentário de duas citações pontuais de Julia Kristeva e Roland Barthes, sem maiores explicações para contextualizá-las, ele empobrece a teoria da intertextualidade. Esta “não foi construída para resolver o método da literatura comparada, mas, indiscutivelmente, a partir dela, decorreram novas elaborações” (NITRINI, 2000, p. 166).

Assim como Laurent Jenny, Nitrini (2000) defende a idéia de que a finalidade da análise intertextual da obra literária deve ser verificar de que maneira o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se limitar nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem.

A intertextualidade implícita é tão problemática e delicada quanto o conceito de influência. Tanto esta, quanto aquela

constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor. (NITRINI, 2000, p. 167)

Para Nitrini (2000), tanto a influência quanto a intertextualidade lidam com problemas relacionados à criação literária. A diferença entre um e outro conceito é que a influência focaliza sua atenção para o sujeito criador, enquanto a intertextualidade para os objetos criados (o texto). A primeira situa-se num espaço teórico, onde o escritor se mantém e garante a continuidade da literatura através de sua produção, e no qual a idéia de modelo é instrumentalizada. A segunda, em termos teóricos, está situada no pólo oposto, onde prevalece a visão desconstrutivista, cuja idéia principal está na morte do sujeito, e a idéia de modelo é derrubada.

2.2.2 A Intertextualidade como um dos padrões de textualidade

No campo da Linguística Textual, cabe lembrar uma importante definição para a intertextualidade, concebida por Beaugrande & Dressler (1981) como um dos sete princípios constitutivos da textualidade.

Interessados em compreender como os textos funcionam na interação humana, e comprometidos com o estudo sobre o uso da linguagem como uma atividade humana crucial, esses estudiosos postulam que um texto só se configura como tal se apresentar: coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade. Estes sete padrões textuais são regulados, segundo Beaugrande & Dressler (1981) por três princípios básicos: eficiência, eficácia e adequação.

Sem adentrarmos na concepção de todos os sete padrões de textualidade, nem nas especificidades daqueles princípios básicos, tentaremos a seguir traçar uma definição para a intertextualidade no sentido proposto por Beaugrande & Dressler.

Para eles, a intertextualidade deve ser entendida como concernente aos fatores que fazem a produção e a recepção de um texto depender do conhecimento de outros textos. Um desses fatores é a diversidade de tipos textuais. Nesse sentido, a construção e a avaliação da textualidade de um determinado texto se faz por meio das relações que se estabelecem entre esse texto e outros do mesmo tipo (VAL, 1999).

Pode-se dizer que os modos de manifestação e processamento de outros princípios de textualidade, como a coesão, a coerência, a intencionalidade e a informatividade costumam

diferir conforme o gênero a que pertence o texto. Em outras palavras, os modos de manifestação desses princípios normalmente não são idênticos quando se trata de tipos ou gênero de textos diferentes.

Já a intertextualidade se coloca como uma condição prévia na produção e recepção de determinados gêneros textuais, como os resumos, as paráfrases, as resenhas, as críticas etc. Contudo, como fator decisivo no processamento de qualquer texto, a intertextualidade não se restringe somente a esses gêneros. Beaugrande & Dressler (1981) entendem o ato de compreensão e aceitação de uma ocorrência linguística – texto – como um processo de resolução de problemas (superação e integração de discontinuidades e discrepâncias). Tal processo envolve tanto os conhecimentos, crenças e ações explícitos e implícitos no material verbal, quanto a interpretação que o leitor faz desses elementos a partir de seu próprio modelo prévio de mundo, de texto e de comunicação.

Para Engedore Villaça Koch (1997), o leitor só interage com o texto, e lhe estabelece total coerência se houver – além dos conhecimentos prévios de mundo, textual e linguístico – o conhecimento partilhado com o autor que produziu o enunciado verbal. Isso significa que a intertextualidade só é percebida pelo leitor, se ele estiver suficientemente conquistado o mesmo nível de conhecimentos prévios dominados pelo autor do texto. Assim, segundo Fávaro & Koch (1985), o conceito de intertextualidade abrange as várias maneiras pelas quais a produção e a recepção de determinado texto pressupõe o conhecimento de outros textos, ou seja, a intertextualidade “diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes” (FÁVARO & KOCH, 1985, p. 28). Nesse sentido, se consideramos que aqueles conhecimentos prévios são interiorizados pelo leitor a partir de outros textos com os quais ele interagiu anteriormente, compreendemos, então, que o processamento de um texto é basicamente o trabalho de relacioná-lo com outros textos. Em outras palavras, é uma questão de intertextualidade.

Cabe aqui ressaltar que, embora a concepção de intertextualidade proposta por Beaugrande & Dressler (1981) constitua um conceito importante para a compreensão do processamento dos textos dentro de uma comunicação verbal, ela deixa escapar certos aspectos da existência social dos discursos, especialmente no sentido proposto por Mikhail Bakhtin, visto no tópico anterior.

2.2.3 *A Intertextualidade na narratologia*

Yves Reuter (2002), estudioso da narratologia, aponta que a intertextualidade

geralmente é definida da seguinte maneira:

toda narrativa se inscreve em uma cultura. Nesse tocante, ela não remete apenas às realidades extralingüísticas do mundo, mas também a outros textos, escritos ou orais, que a precedem ou acompanham e que ela retoma, imita, modifica... Este fenômeno é geralmente chamado de intertextualidade. (REUTER, 2002, p. 167-168)

Enquanto a maioria dos estudiosos chama o fenômeno acima de intertextualidade, Gerard Genette, segundo Yves Reuter (2002, p. 169), chama-o – em seu livro *Palimpsesto* (1982) – de Transtextualidade, especificando-o em cinco tipos de relações possíveis: intertextualidade; paratextualidade; metatextualidade; hipertextualidade e arquitextualidade.

Como se vê, a intertextualidade, para Gerard Genette, é apenas uma das cinco possibilidades de relações transtextuais. Ela se limita à “relação de co-presença entre dois ou vários textos que se concretiza, mais freqüentemente, pela presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE 1982 *apud* REUTER, 2002, p. 168), e pode ocorrer, na concepção genetteana, a partir de três formas: da citação, do plágio, ou da alusão.

Segundo Yves Reuter (2002), das três formas possíveis de intertextualidade, a citação é a mais explícita e mais literária. Já o plágio, embora ocorra de forma literal, não explicita a relação intertextual. Essa não explicitação é observada também, ainda que em menor grau, na outra forma de intertextualidade, a alusão. Contudo, esta em relação ao plágio é menos literal. A relação de intertextualidade, segundo Yves Reuter (2002), está presente em todos os textos. Descobrir através de qual forma – se citação, alusão ou plágio – depende de uma análise precisa sobre o tipo de empréstimo, a forma como o texto precedente foi integrado, e os efeitos visados pelo autor ao estabelecer daquela determinada forma a relação intertextual. Para Yves Reuter (2002), encontrar essa relação não é tarefa fácil, pois depende de dois fatores: de uma marcação clara da relação intertextual feita pelo autor e de uma certa erudição do leitor para inferir essa marcação.

Essa importância da cultura do leitor para a apreensão dos empréstimos é válida tanto para os escritos de séculos anteriores, cujo intertexto não nos é familiar, quanto para os romances contemporâneos que certos autores (Eco, Perec...) se divertem em ‘recheiar’ de referências mais ou menos acessíveis. (REUTER, 2002, p. 169)

A segunda possibilidade de relação transtextual, conforme postula Gerard Genette, é a paratextualidade. Ela se refere às relações que o texto estabelece com outros textos que de certa forma o sustentam, como por exemplo: o próprio livro nos seus aspectos gráficos visuais (capa, sobrecapa, formato, lombada, título, epígrafe, prefácio etc), outros

escritos anteriores ou simultâneos à composição do livro (notas, esboços, manuscritos etc) e todo tipo de comentários aubiográficos ou não que o cercam. São esses componentes que, em geral, determinam as escolhas do leitor (ler ou não ler a obra, que tipo de leitura mais adequada, quais expectativas o livro permite etc) e influenciam no sentido a ser estabelecido ao texto.

A terceira relação de transtextualidade, proposta por Gerard Genette (1982), diz respeito à metatextualidade, definida como uma relação crítica em forma de comentário explícito ou implícito “que une um texto a outro do qual se fala” (GENETTE 1982 *apud* REUTER, 2002, p. 171). A metatextualidade pode ocorrer, por exemplo, quando num determinado texto é inserido um comentário crítico – pontual ou não, visível ou não – sobre um ou vários outros escritos. Esse tipo de relação transtextual pode confundir-se com a intertextualidade, na medida em que o comentário crítico traz para o texto novo textos precedentes. Pode também se confundir com a paratextualidade, uma vez ser freqüente, na quarta capa de um livro, comentários críticos reproduzidos em geral para fins publicitários, sob a forma de citação.

Essa confusão entre os tipos de relações transtextuais ocorre porque a fronteira que separa cada um deles é tênue. Além disso, as cinco possibilidades de relações transtextuais se articulam constantemente umas com as outras.

A quarta possibilidade de transtextualidade, segundo Gerard Genette (1982), refere-se à hipertextualidade. Ela se define como “a relação que une um texto B a um texto A, que lhe é anterior, e com o qual ele não se situa em uma relação de comentário, mas de imitação ou de transformação, para fins lúdicos, satíricos ou sérios”. (REUTER, 2002, p.172). A hipertextualidade ocorre nos textos chamados comumente de “textos de segundo grau”: pastiches, paródias, transposições (atualizações ou novas versões para textos clássicos).

Por fim, de acordo com Yves Reuter (2002), a quinta forma de transtextualidade possível apresentada por Gerard Genette é a arquitextualidade, definida como a inscrição de um texto em um determinado gênero. Dos cinco tipos possíveis, ela é considerada a mais abstrata, sendo fundamental tanto para a produção quanto para a recepção do texto. É comum o leitor ter predileção por esse ou por aquele gênero, com o qual tem mais familiaridade. Os modos de leitura serão variados conforme o gênero do texto, porque a arquitetura do texto – seu gênero – dialoga com todo o escrito. Para Yves Reuter (2002, p. 174-175), embora a noção de gênero seja uma das mais úteis e mais empregadas na crítica literária, é também uma das mais difíceis de se definir, pois mistura critérios relacionados às formas, aos conteúdos temáticos e aos efeitos visados. Além disso, é uma das categorias historicamente mais

variáveis, enfrentando no curso da história várias mudanças de classificação. Há casos, inclusive, de debates entre críticos que defendem posições diferentes quanto ao gênero que uma mesma obra pertence.

Vale lembrar que as cinco possibilidades de relação transtextual transcritas acima se referem apenas à esfera literária. Contudo, Yves Reuter (2002) acrescenta que no quadro literário constantemente os textos se referem a outros discursos sociais – jornalísticos, publicitários, científicos etc.

2.2.4 A Ironia Intertextual

Segundo Umberto Eco (2003, p. 199), há quatro características consideráveis na narrativa atual: a metanarratividade, o *dialoguismo*, o *double coding* e a ironia intertextual. Para se entender esta última, é preciso, ao menos, uma rápida explanação sobre as três anteriores.

A metanarratividade se refere à “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre a própria natureza, ou à intrusão autoral que reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões [...]” (Eco, 2003, p. 199). Esse tipo de estratégia, segundo Umberto Eco, não é exclusividade dos textos contemporâneos, e está relacionada ao conceito de dialogismo.

Cabe lembrar aqui uma daquelas possibilidades de transtextualidade – ou como preferimos chamar: possibilidades de intertextualidade – proposta por Gerard Genette: a metatextualidade. Há uma linha tênue que difere a metatextualidade no sentido narratológico da metanarratividade apresentada por Umberto Eco. Na primeira, o texto apresenta-se em diálogo com outro texto (ou outros textos), sobre o qual reflete, critica, comenta etc. Ela é, assim, uma das maneiras pela qual a transtextualidade (intertextualidade) se manifesta no texto literário. Na segunda, por sua vez, o diálogo é feito no texto sobre o próprio texto, que inevitavelmente vale-se de outros textos. Em outras palavras, o autor utiliza-se do texto para refletir sobre o que ele próprio escreve no interior do mesmo texto. Por isso, a noção de dialogismo apresenta-se intimamente relacionada com a noção de metanarratividade.

Para esclarecer essa questão do dialogismo na literatura contemporânea, Umberto Eco (2003) recorre ao que ele denomina *dialoguismo artificial*. Este é por ele definido como a ação de “colocar em cena um manuscrito sobre o qual a voz narradora reflete, tenta decifrar e julgar no momento mesmo em que narra” (ECO, 2003, p. 200). Em sua natureza mais evidente de *citacionismo*, empregado no sentido bakhtiniano, o *dialoguismo*, de acordo com

Umberto Eco (2003), assim como a metanarratividade, não é propriedade exclusiva da narrativa contemporânea. Ao contrário, diferentemente do que pregam alguns defensores da teoria pós-moderna, o dialogismo (*dialoguismo*) “não é virtude nem vício do [dito] pós-moderno, ou não teria sido possível a Bakhtin falar a seu respeito com tanta antecedência”. (ECO, 2003, p. 200). Tratam-se, assim – o dialoguismo e a metanarratividade – de uma certa forma de citação intertextual. Para Umberto Eco (2003), “o leitor que for incapaz de reconhecer esta forma de citação intertextual é excluído da compreensão do texto”. (ECO, 2003, p. 200).

O *double coding* trata-se, a princípio, de expressão recuperada por Charles Jenks sobre a arquitetura pós-moderna. Para ele, “o edifício ou obra de arte pós-modernos dirigem-se simultaneamente a um público minoritário de elite, usando códigos ‘altos’, e a um público de massa, usando códigos populares”. (JENKS *apud* ECO, 2003, p. 200-201). O *double coding* se refere na literatura, portanto, ao fato de numa mesma obra apresentarem-se o erudito e o popular, ou, ao fato de uma obra ser predominantemente erudita, e, ainda assim, agradar a um público popular.

Muitas obras literárias, por causa de uma grande redescoberta do enredo romanesco, foram aceitas também por um grande público que seria de supor repelisse soluções estilísticas de vanguarda, como o recurso ao monólogo interior, o jogo metanarrativo, a pluralidade de vozes que se encaixam no curso da narração, a desarticulação das seqüências temporais, os saltos de registro estilístico, o intrincar-se de narrações em terceira ou em primeira pessoa e discurso indireto livre.

Para Umberto Eco (2003), há na literatura atual essa capacidade de “propor contos capazes de atrair um grande público, mesmo que empreguem referências doutas e soluções estilísticas cultas, ou (nos casos mais felizes) [a capacidade de saber] fundir ambos os componentes de modo não tradicional” (ECO, 2003, p. 202). Essa característica acabou provocando uma série de estudos sobre a questão da qualidade dos *best-sellers*: *best-seller* é a obra de vocação popular que faz uso de algumas estratégias cultas, ou, ao contrário, é uma obra culta que por razões misteriosas torna-se popular?

Umberto Eco (2003) entende que, independente da resolução para a incógnita acima, também o *double coding* na literatura não é uma condição apenas da atualidade. Ao contrário, *best-seller* de qualidade é “um fenômeno velho como o mundo” (ECO, 2003, p. 202). Um exemplo disso é a *Divina Comédia* que, segundo a lenda, era cantada até mesmo por um simples ferreiro, o qual por cantá-la mal recebeu punição do próprio Dante Alighieri. Também podem ser tomados como exemplos de *best-seller* as obras de Shakespeare, que,

embora apresentassem sutilezas e reutilização de textos clássicos precedentes, eram lidas por um grande público popular. Assim, best-sellers são:

todas as grandes obras que chegaram a nós em múltiplos manuscritos e edições impressas, na onda de um sucesso que não chegou apenas aos leitores de elite, da *Eneida* a *Orlando Furioso*, de *Dom Quixote* a *Pinóquio*. Portanto não se trata de fenômenos extraordinários, mas costumeiros na história da arte e da literatura, embora a cada época possam ser explicadas de modos diversos. (ECO, 2003, p. 203)

A ironia intertextual relaciona-se com a metanarratividade, com o citacionismo e com o *double coding*. Ela consiste em certos procedimentos irônicos empregados pelo autor, que, se referindo a outro (outros) texto (textos) de maneira implícita, brinca com os conhecimentos prévios do leitor.

Como exemplo, Umberto Eco (2003) aponta uma experiência de escritura pessoal. Ao iniciar seu romance *O Nome da Rosa* contando como o autor encontrara um antigo manuscrito, traz, num só texto, a metanarratividade, o citacionismo (dialoguismo), o *double coding* e a ironia intertextual.

O manuscrito exemplificado pressupõe reflexões metanarrativas no sentido de que o autor, valendo-se de outro texto – inventado –, dialoga com o seu próprio. Apresenta dialoguismo, pois, ao citar um outro texto, dialoga com ele e com todo o discurso que ele carrega. Traz o *double coding* na medida em que instiga o leitor a entrar em contato com reflexões douradas, entre um manuscrito antigo – embora inventado, com informações em uma linguagem erudita – e um romance popular. O “leitor ‘popular’ não poderá usufruir a narração que se segue se não tiver aceitado este jogo de encaixe de fontes que confere à história um halo de ambigüidade, dado que a fonte [manuscrito] não se mostra segura.”. (ECO, 2003, p. 203). Quanto à ironia intertextual, ao iniciar a página que fala do manuscrito, Umberto Eco (2003) apresenta o título “Naturalmente, um manuscrito”. Segundo ele, esse “naturalmente” tem duas finalidades:

de um lado pretende sublinhar que se está recorrendo a um topos literário e, de outro, desnuda uma angústia da influência, dado que a remissão pretende dirigir-se (pelo menos para o leitor italiano) a Manzoni – que, justamente, fazia nascer seu romance de um manuscrito setecentista. (ECO, 2003, p. 203).

Esse “naturalmente” é justamente o recurso empregado pelo autor para realçar a ironia intertextual. Nem todos os leitores podem colher as várias espessuras irônicas desse termo empregado, e, assim, a leitura pode seguir diferentes caminhos.

De acordo com Umberto Eco (2003), aqueles que entendem a alusão estabelecem

uma relação privilegiada com o texto, ao passo que aqueles que não conseguem perceber essa ironia, seguem adiante com a leitura da mesma forma, mas dificilmente podem ter acesso ao resto da história sem perder muito de seu sabor. Sabem apenas que estão lendo um manuscrito, mas perdem a remissão e a afetuosa ironia.

Cabe lembrar que, de acordo com Umberto Eco (2003), há uma diferença entre ironia e ironia intertextual.

A primeira é definida por Cherubin (1989) como sendo uma afirmação, que, na verdade, deseja exprimir o oposto daquilo que afirma. O texto, assim, possibilita duas leituras equivocadas não pretendidas pelo seu produtor: Se o leitor não conseguir captar que se trata de ironia, a mensagem muda de sentido, e ele, dependendo de seus conhecimento prévios, entenderá como mentira a afirmação. De outro lado, se o leitor entender como ironia uma afirmação que, na verdade, não foi produzida com intenção irônica, ele construirá um texto totalmente oposto àquele pretendido pelo autor. Para Umberto Eco, a ironia “consiste em dizer, não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro” (ECO, 2003, p. 217). Por isso, o texto irônico só permite uma leitura aceitável. Se o leitor não conseguir perceber e entender a ironia no texto, certamente fará uma leitura totalmente equivocada.

Já a ironia intertextual, conforme Umberto Eco (2003), ao contrário da ironia, não pretende ser, necessariamente, o contrário do que o destinatário entende como verdadeiro, nem impossibilita a leitura, mesmo que o leitor não perceba a remissão.

[...] em termos de ironia intertextual, posso contar a história de um sócia sem que o destinatário perceba a remissão ao *topos* barroco, e nem por isso o destinatário terá desfrutado menos da história respeitabilíssima e literal de um sócia. Em *A ilha do dia anterior* há alguns golpes de cena que são nitidamente dumasianos, e a citação é por vezes literal, mas o leitor que não percebe a referência pode se deliciar, mesmo que ingenuamente, com o golpe de cena. [...] [A ironia intertextual] é como um banquete em que sejam distribuídos no andar de baixo os restos da ceia posta no andar de superior, mas não os restos da refeição, mas os da panela e bem postos eles também e, como o leitor ingênuo acredita que a festa desenrola-se em um andar apenas, há de saboreá-los pelo que valem (e serão, ao fim e ao cabo, saborosos e abundantes), sem supor que alguém tenha recebido mais. (ECO, 2003, p. 217)

Resta-nos dizer que nem toda obra que apresenta citações de textos alheios utiliza-se de ironia intertextual. Ao contrário, conforme aponta Umberto Eco (2003), muitas só permitem uma leitura. É o caso, por exemplo, dos textos de T. S. Eliot, que não permitindo leitores ingênuos, oferece uma série de notas explicativas. Para concretizar efetivamente a leitura, o leitor de T. S. Eliot só tem uma possibilidade: entender a proposta do autor e caminhar adiante no texto.

Na ironia intertextual, ao contrário, entram em jogo sentidos plurinominais de um texto, pressupondo a possibilidade de vários níveis de leitura, e tipos diferentes de leitores.

É inútil esconder que não o autor, mas o texto privilegia o leitor intertextual em relação ao ingênuo. A ironia intertextual é um seletor 'classista'. Pode haver uma leitura esnobe da Bíblia que se satisfaça com o sentido literal ou que, no máximo, aprecie a beleza rítmica do texto hebraico ou da Vulgata (certamente fazendo intervir no jogo o leitor estético), mas não pode haver uma leitura esnobe de um texto que jogue com ironia intertextual que nele ignore o elemento dialógico. (ECO, 2003, p. 212-213)

Assim, ao leitor intertextual uma tarefa se impõe: amplitude de enciclopédia textual. Essa amplitude proporciona duas vertentes distintas: Se de um lado, por vezes esse conhecimento enciclopédico em excesso acarrete conclusões precipitadas, conduzindo o leitor a perceber dialogismos onde de fato não existem, de outro, é só por meio dele que se conquista plenamente a ironia intertextual.

Por fim, cabe lembrar que a ironia intertextual, conforme aponta Umberto Eco (2003), assim como as demais tendências aqui discutidas, não é uma particularidade exclusiva das narrativas atuais. Ao contrário, embora haja uma recorrência mais evidente desse fenômeno hoje, podemos observá-la em obras clássicas também.

2.3 *Aquela Canção: doze Contos para 12 Músicas: Uma questão de ironia intertextual?*

Agora que percorremos pelo longo caminho em busca dos conceitos da intertextualidade, e desembarcamos na ironia intertextual como uma das formas possíveis a que se vale o autor para brincar com os mecanismos intertextuais, acreditamos poder avançar no estudo sobre a relação intertextual presente na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*.

Para começar, voltemos àquela interrogação: *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, uma questão de intertextualidade?

Seja qual for a concepção – dentre todas aquelas aqui destacadas para o conceito de intertextualidade – acreditamos que a resposta será a própria frase na afirmativa. Se tivéssemos que, obrigatoriamente, modificar algum vocábulo, cremos que a única possibilidade seria pluralizar o último termo da frase, pois a intertextualidade se mostra evidente nas mais variadas acepções.

A começar pela concepção lingüística de que a intertextualidade é um dos princípios de textualidade, e, por isso, evidente em todo e qualquer texto, óbvia será a

afirmação de que todos os doze contos constroem-se em diálogo com outros textos, iniciando pela canção.

Parece-nos óbvia, ainda, a constatação de que no âmbito discursivo, os contos retomam as canções, reconstruindo seus discursos, constituindo-se como um *mosaico de citações* implícitas ou explícitas. Na obra aqui pesquisada, há o diálogo entre discursos da contemporaneidade com discursos de uma tradição. No ato da criação literária, os autores dos doze contos do livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* buscaram na canção, representativa de determinados discursos do século passado, a sugestão para a criação.

Para Arthur Nestrovski (2005), há uma naturalidade na relação intertextual estabelecida entre o discurso das canções e os discursos dos respectivos contos. Para ele:

É um caso insólito e maravilhoso: na nossa cultura, as canções têm um destino que ultrapassa toda a urgência das contingências – ultrapassa, em tantos casos para sempre, o momento específico de sua criação –, sem perder jamais a contingência dessa urgência, ao mesmo tempo coletivos e intransferivelmente pessoal. [...] Na música popular, o que se escuta não é nada menos do que a nossa existência, para não dizer nossa essência, com toda a devida dose de cautela no uso dessas palavras e a incorrespondente dose de largueza na aceitação desse repertório como enciclopédia de modos da nossa civilização. (NESTROVSKI, 2005)

De um lado, essa transformação do discurso da tradição – as canções – pela nova obra – os contos – constitui um resgate, como aponta T. S. Eliot (1989). De outro, acompanhando o pensamento de Borges, “essa mudança é mais propriamente uma criação, uma invenção de elementos novos que surpreendentemente passam a fazer parte do passado” (NESTROVSKI, 1996, p. 105). É como se depois de termos lido os contos de *Aquela canção 12 contos para 12 músicas* (Publifolha, 2005), mudássemos nossa interpretação sobre as próprias canções, como se a afirmação de que estas foram compostas a partir dos contos fosse tão verdadeira quanto a certeza de que eles é que foram criados a partir delas.

Arthur Nestrovski (1996, p.103) afirma que “a tradição dá significado ao tempo, e a construção de linhagens passadas faz parte, portanto, de uma tarefa de depuração ou salvamento, eticamente imposta ao poeta moderno”. Sendo assim, ao criarem seus contos inspirados em canções clássicas da música popular, os autores dos doze contos dão, de certa forma, um novo significado a essa tradição cancionista.

O próprio Arthur Nestrovski reconhece:

A essa altura, fica mesmo difícil saber quem acompanha quem, nesse contraponto de literatura e música. Não só porque o acervo de letras da canção popular – a canção popular urbana, cujo modelo começa a se fixar nas primeiras décadas do século 20 – tem ligações características com a poesia e a prosa modernas – a poesia e a prosa de

livro, além da literatura oral -; mas porque a literatura responde à música, incorporando o que pode, seja como assunto, seja como forma. (NESTROVSKI, 2005)

É nessa relação entre a criação literária contemporânea e a tradição cançãoeira brasileira que se mostra com maior evidência a relação intertextual no âmbito discursivo. Há uma polifonia de vozes em cada uma das doze narrativas, trazendo, não apenas os discursos reproduzidos nas doze canções, mas, discursos de outros textos pertencentes à enciclopédia textual dos autores, reconhecíveis à medida que se compartilha desse conhecimento enciclopédico.

Cabe ressaltar que, conseqüentemente a essa característica de dialogismo, podemos observar, na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, a dicotomia popular/alta cultura, evidenciada através daquilo a que os adeptos da teoria do pós-moderno chamam de *double coding*, em que o erudito e o popular se juntam para atrair a sociedade de consumo.

Ocorre que a ligação intertextual não acontece apenas entre os dois gêneros apresentados na obra, e nem apenas no âmbito lingüístico e discursivo.

A intertextualidade, especialmente na concepção narratológica proposta por Gerard Genette, se apresenta na totalidade obra, começando pela resenha nas abas, pelas informações na capa e contra capa do livro, passando pelo CD encartado, pelas letras das canções trazidas na introdução de cada conto, pela projeção gráfico-visual, até chegar nos doze contos.

Ao trazer para a resenha do livro uma paráfrase da canção *Festa Imodesta*, de Caetano Veloso, Arthur Nastrovski explicita através de uma intertextualidade a própria intertextualidade característica nas narrativas que apresenta.

Ao mesmo tempo, as informações dessa resenha, bem como a capa, o CD encartado, as páginas iniciais, além de toda a parte gráfico-visual, apontam para um paratexto no sentido genetteano, informando previamente o leitor sobre todo o conteúdo da obra, dialogando com esse próprio conteúdo. Os contos estabelecem, assim, em diálogo com todas as informações paratextuais, uma ligação direta com as canções.

O leitor, sendo explicitamente avisado dessa relação intertextual, entra na leitura dos contos consciente da fonte utilizada como inspiração, e, dificilmente, consegue penetrar numa leitura mais profunda sem relacionar a lembrança ou interpretação que fez da canção – cantada ou grafada – com o entendimento proporcionado pela narrativa.

Mas essa prévia fornecida ao leitor pode constituir, na verdade, uma armadilha para a compreensão textual, na medida em que o conhecimento prévio dessa ligação

intertextual pode acarretar conclusões precipitadas, levando-o a perceber dialoguismos onde de fato não há.

Essa idéia nos faz pensar que os paratextos, de certa forma, direcionam a leitura dos doze contos. Suponhamos que essas doze narrativas não se apresentassem na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*. Que viessem, por exemplo, em antologias de seus respectivos autores, nas quais não fossem oferecidas ao leitor todas as informações paratextuais aqui destacadas. A leitura desses contos percorreria o mesmo caminho? Acreditamos que não. Cada uma das doze narrativas, ao serem apresentadas na totalidade de da obra, permanecem em constante diálogo com a paratextualidade.

Outras intertextualidades²⁴ no nível narratológico podem ser observadas no todo da obra. A metatextualidade evidencia-se na própria resenha, se pensarmos que ela apresenta um comentário explicativo sobre as doze narrativas, e que, portanto, se une a elas num diálogo metatextual. Além disso, quando os doze autores pensam nas canções como fonte de sugestão, estão refletindo sobre todo o discurso nelas presente, e ao mesmo tempo, refletindo sobre sua própria escrita no ato da criação literária. Se pensarmos na metanarratividade no sentido proposto por Umberto Eco (2003), podemos dizer que esses doze autores refletem sobre seus textos, no ato mesmo da criação literária, na mesma medida e no mesmo tempo em que refletem sobre outros textos, em especial, as canções e todo o discurso da tradição cançãoeira nelas trazido.

A arquitextualidade – a nosso ver, evidente em todo e qualquer texto, uma vez terem todos os textos uma função social e, por isso, constituírem-se como gêneros – evidencia-se no diálogo estabelecido entre a própria arquitetura das doze narrativas – contos – e tudo nelas escrito. Em outras palavras, o leitor dos doze contos – conhecedor da estrutura desse gênero – se predispõe a ler todo o discurso em conformidade com seus conhecimentos prévios das possibilidades de estruturação de uma narrativa. No caso dos doze contos a serem aqui analisados, há algumas quebras de expectativas quanto ao diálogo arquitextual entre o gênero proposto na obra a estruturação oferecida pelo autor. Por exemplo, o conto *Vem*, de Eucanaã Ferraz, que seria de se esperar dialogasse com todos os elementos e a estruturação tradicional do gênero narrativo, e, ao contrário, apresenta-se como poema-conto.

Uma vez evidenciada toda essa intertextualidade em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, um outro questionamento se apresenta.

²⁴ Estamos nos valendo da intertextualidade no sentido de transtextualidade proposto por Gerard Genette – que engloba todos os níveis de relações transtextuais, desde a referência explícita a outros textos (intertextualidade no sentido genetteano: citação, plágio ou alusão) até as outras formas como a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

Sabemos que a ironia intertextual é a maneira pela qual o autor brinca com os mecanismos da intertextualidade, constituindo-se, segundo Umberto Eco (2003), como uma das tendências remotas na literatura, mas com maior evidência na contemporaneidade. Então, seria coerente supor que os mecanismos intertextuais se apresentam ironicamente na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*. Na verdade, acreditamos que seria prudente perguntar: Ocorre nela ironia intertextual?

Se pensarmos na totalidade da obra, podemos, precipitadamente, responder não. Afinal, assim como as notas de T. S. Eliot possibilitam ao seu texto, conforme Umberto Eco (2003), apenas um nível de leitura, também o livro editado por Arthur Nestrovski, com todas as informações prévias apresentadas nos paratextos, aparentemente, conduzem o leitor a perceber os reais jogos intertextuais presentes na obra. E, uma vez percebidos esses jogos, ele facilmente prossegue a leitura dos contos, colhendo neles as relações intertextuais.

Ocorre que o processo não é tão simples assim.

Conforme Arthur Nestrovski (1996), a partir do Romantismo, há uma evidência de que a linguagem começa a refletir sobre si, buscando, ao mesmo tempo, ir além de si mesma, procurando se confundir com as coisas. Tanto na música, quanto na literatura, nenhuma palavra ou som é desprovido de significado. De lá para cá, essa característica metatextual faz da ironia a marca da modernidade.

A ironia está na raiz de todo o período moderno. Acima das diferenças entre os muitos períodos que marcam a história da consciência a partir de Kant, esse gesto de suspensão e autocancelamento da linguagem se repete, na literatura como na música, com a força de uma obrigatoriedade, como se não fosse mais possível imaginar outro modo de expressão. Na medida em que a ironia é uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte, pode-se dizer que a literatura – toda literatura – é ironia. (NESTROVSKI, 1996)

Se literatura é realmente ironia, e se a linguagem é sempre carregada de múltiplos significados, não seria prudente desconfiarmos de todas as informações paratextuais do livro aqui pesquisado?

Sabemos que, conforme lembra Umberto Eco (2003), ironia e ironia intertextual não apresentam o mesmo significado. E, concordando que a linguagem, em sua natureza moderna, é predominantemente irônica, e que a literatura carrega em si o dom de ser ironia, poderíamos, então, supor que os textos paratextuais da obra aqui estudada podem apresentar ironia, sem, contudo, configurarem-se como ironia intertextual.

Mas, acreditar que *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* não apresenta

ironia intertextual seria impossibilitar os vários níveis de leitura possíveis na obra. Seria, a nosso ver, determinar ao leitor que, obrigatoriamente, enxergasse em todos os contos sua ligação com as canções, pois, sem essa visão, ele não poderia prosseguir na leitura. Acreditamos que isso não acontece. O leitor de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* pode, desconhecendo a relação intertextual, seguir por outro caminho na leitura dos contos. Será outro caminho, mas não deixará de ser um caminho possível de leitura. Ele pode, ainda, aceitar cegamente a relação intertextual pré-informada, e, então, ir estabelecendo ligações entre um e outro texto, onde de fato não existem. Mesmo, assim, estará caminhando pela leitura. Por um outro caminho. Mas, de novo, um caminho possível de leitura.

Alguém poderia pensar que estamos querendo dizer que Arthur Nestrovski (2005) ironicamente brinca com o leitor, pois na verdade os contos não estabelecem relação intertextual com as canções. Não é bem assim. Aliás, não é nada disso. As canções, como já afirmamos no decorrer deste trabalho, estão de fato presentes nos contos, os quais, de uma forma ou de outra, dialogam com elas.

Acreditamos que a ironia pode estar, não na afirmação de que ocorre intertextualidade entre os dois gêneros apresentados em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, mas em como essa ligação se processa no interior dos contos, e em que medida essa relação joga com os conhecimentos prévios do leitor. Em outras palavras, a totalidade da obra pode não apresentar ironia, e, contudo, a ironia intertextual pode estar ali, presente nos contos e nas relações que eles estabelecem com as canções, com os demais textos da enciclopédia dos autores, com a totalidade da obra.

Assim, para compreendermos melhor essa relação intertextual, principalmente a ligação do conto com sua respectiva canção, propomos, no capítulo a seguir, análise das narrativas de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, com destaque para os contos: “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa, “A última cartada”, de Lívia Garcia-Roza, “Vem”, de Eucanaã Ferraz e “Ciranda”, de Paulo Rodrigues.

**3 ENTRE CONTOS E CANÇÕES:
A INTERTEXTUALIDADE NA CRIAÇÃO LITERÁRIA**

A coisa mais importante é que os livros falam entre si.
Umberto Eco

Tentaremos neste capítulo, respaldados pelos pressupostos teóricos discutidos anteriormente, especialmente pela teoria da intertextualidade, analisar a presença da canção nas narrativas de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, verificando as possíveis ligações intertextuais.

Nosso foco neste momento serão os próprios contos. Por isso, antes de adentrarmos na análise, acreditamos que se faz necessária uma abordagem sobre as características do conto, com destaque para o conto brasileiro contemporâneo. Tais características perpassam, de uma maneira ou de outra, pelas doze narrativas a serem aqui analisadas, contribuindo, assim, para a compreensão dos jogos intertextuais.

3.1 O Conto: um gênero especial

Acreditamos não ser possível abordar a questão do conto brasileiro contemporâneo sem tecer comentários importantes sobre esse gênero.

Primeiramente, importa sabermos que o conto originou-se da tradição oral, e que, por isso, apresenta uma forte ligação com o relato no decorrer da história da humanidade.

O relato começa com a própria história da humanidade; não há nem houve jamais, em parte alguma, povos sem relatos; todas as classes, todos os grupos humanos têm os seus relatos, que freqüentemente são saboreados em comum por homens de cultura diversa e, inclusive, oposta: o relato zomba da boa e da má literatura: internacional, transitório, transcultural, o relato está aí, como a vida. (BARTHES, 1997, p. 65, tradução nossa)

Conforme a teoria bakhtiniana de gênero, o conto nasce da esfera de circulação literária. É de tipo narrativo, pois apresenta, normalmente, os elementos da narrativa: narrador, tempo, espaço, personagem e ação. Em geral, a trama tende a se apresentar de forma linear e objetiva. Essas características, porém, nem sempre são recorrentes na literatura contemporânea.

O conto, assim como a novela e o romance, constitui-se como uma manifestação ficcional em prosa. Entende-se por ficção – vocábulo, segundo Antônio Geraldo da Cunha (2001), originado do latim *fictionem*, cognato do verbo *fingere*, que em português significa

fingir – fingimento, invenção, simulação e imaginação. Assim, ao afirmarmos que o conto é uma narrativa de ficção, dizemos que ele se constitui como uma história fictícia ou simulada, nascida da imaginação.

A forma definitiva do gênero estabeleceu-se a partir de 1812, na Alemanha, quando os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm publicaram *Contos para Crianças e Famílias*.

Geralmente, se define o conto como a narrativa que simula – através de um momento singular, um episódio, fragante ou instantâneo – uma determinada amostra da vida real. Constitui-se, assim, como uma história curta, simples, com economia de meios, concentração da ação, do tempo e do espaço.

Sua definição é comumente relacionada ao gênero romance. Segundo Carlos Reis (2002),

Constituindo, tal como o romance, a novela ou a epopéia, um gênero do modo narrativo, o conto é normalmente definido e analisado em conexão com aqueles gêneros narrativos e em particular com o romance. Deste modo, não é raro centrar uma reflexão sobre o conto predominantemente na sua configuração material de relato pouco extenso, atitude inspirada na aludida relação com a dimensão normalmente muito mais ampla do romance. (REIS, 2002, p. 78)

A extensão da narrativa é fator determinante para a classificação do gênero conto. Em alguns países, como a França, por exemplo, esta questão de limite é tão levada a sério a ponto de, conforme observa Julio Cortázar (1999) “passar a receber, quando passa de vinte páginas, o nome de *nouvelle*, gênero equilibrado entre o conto e o romance propriamente dito.” É bom frisar que essa questão da extensão do gênero é, contudo, por vezes transgredida, havendo contos longos e romances curtos.

Para Carlos Reis (2002), “a extensão do conto tem que ver também com suas origens socioculturais e com as circunstâncias pragmáticas que envolvem a sua comunicação narrativa” (REIS, 2002, p. 79). Isto implica dizer que sua origem é anterior ao advento da escrita. Seu nascimento está intimamente ligado à tradição cultural da oralidade, em que aglutinações comunitárias eram feitas para que membros da comunidade relatassem feitos e contassem histórias. Esses relatos tinham que ser contados de uma maneira que empolgasse o ouvinte, daí seu elemento característico, a intriga. A duração desses relatos não poderia ultrapassar o limite da reunião comunitária. Em geral, esses contos tinham teor moralizante, como as fábulas e os contos de fadas.

O conto é, assim, uma narrativa que, por natureza, tem o poder de fascinação, de prender a atenção do leitor, ou ouvinte. Este poder de fascinação é facilmente observado

desde as narrativas clássicas do gênero. *Mil e Uma Noites* - obra clássica da literatura árabe do século X, em que Sheherazade, contando histórias, vai adiando a morte e prolongando a vida - e *Decameron*, de Boccaccio - em que um grupo de jovens, refugiando-se de Florença, conta em cada noite uma história diferente e empolgante, são exemplos do referido poder de encantamento do conto.

Contudo, embora o conto tenha essa característica comprovadamente eficaz, é, comumente, subalternizado em relação ao gênero romance. Tal subalternização reflete-se até mesmo na vendagem. Poucos editores no Brasil têm a coragem de investir em contos, porque o retorno em termos lucrativos dificilmente ultrapassa as expectativas de tiragem de um romance. O livro que aqui pesquisamos, segundo Arthur Nestrovski, seu editor, é uma antologia de contos que, mesmo tendo uma boa aceitação pelo público, reflete esta realidade:

Foi um livro que foi bem [aceito] para os padrões de literatura de alto repertório no Brasil. Isso significa que ele deve ter vendido uns três mil e quinhentos exemplares, o que, por incrível que pareça, é um resultado muito bom para o Brasil, por ser um livro de contos, que tradicionalmente não é um gênero que vende muito, com autores, alguns bastante conhecidos, mas de qualquer maneira, de um público de leitores de literatura, que é um público seletivo. (NESTROVSKI, 2007)²⁵

Segundo Carlos Reis (2002, p. 79), tal subalternização, em relação ao romance, pode ser conseqüência daquela origem sociocultural do conto. Enquanto este se origina da oralidade, sem compromisso com padrões pré-estabelecidos pela técnica do escrito, o romance nasce com o surgimento do sistema da escrita, exigindo assim, aparentemente, maior técnica, e – como conseqüência – destinado a um público de suposta superioridade intelectual.

Alguns teóricos, contudo, ao estudarem as características da narrativa breve, saem em defesa do conto. Vale apontarmos, aqui, pelo menos dois: Cortázar e Mario de Andrade.

Cortázar (1999) faz duas comparações do conto em relação ao romance. Primeiro compara o conto a uma fotografia, e o romance a um filme. Enquanto a fotografia, com seu poder de condensação, em apenas uma imagem revela um mundo de coisas e acontecimentos, o filme, com várias cenas, limita-se ao encenado. A lacuna entre a fotografia e o seu observador pode ser completada por um número infinito de inferências e lembranças, enquanto o expectador de um filme se vê condicionado apenas às cenas apresentadas. Da mesma forma, o conto, para Cortázar (1999), diz muito mais com menos palavras, na medida em que suas entrelinhas permitem uma gama de possibilidades de inferências, do que o romance que com toda a sua extensão.

²⁵ Entrevista em apêndice

A segunda comparação feita por Cortázar (1999) refere-se ao boxe. Para ele, enquanto o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, um bom conto é incisivo, mordaz desde as primeiras frases. Este fato implica numa caracterização do conto, observada por Julio Cortázar (1999). Segundo ele, justamente porque esse gênero é milimetricamente elaborado desde as primeiras palavras, a introdução condiciona o desfecho. Assim, o leitor de um conto pode inferir que o final será sempre uma retomada do início, o que não é possível observar no romance.

Já Mário de Andrade, contrariando a idéia de limite de extensão desse gênero, justamente porque defendia a liberdade de linguagem preconizada pelos modernistas, diz que conto deve ser tudo aquilo que o autor quiser chamar de conto.

No século XIX, ao comentar criticamente um livro de histórias curtas de Nathanael Hawthorne, o norte-americano Edgar Allan Poe teceu o que se considera, hoje, a primeira teoria do conto. Para ele, os ingredientes básicos do gênero são a intensidade, que resulta de um bom domínio do autor quanto à brevidade, e a unidade do enredo. Essa intensidade busca um efeito único para ser bem aceito pelas massas. Edgar Allan Poe é considerado o precursor do conto policial e do conto de terror.

Assim, a intensidade e a tensão surgem a partir de um tema. Segundo Nádía Gotlib (2006), Ernest Hemingway – assim como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Ernest Hemingway e Katherine Mansfield, entre outros - é um exemplo de contista que vai direto ao assunto, apresentando automaticamente a tensão.

Pode-se dizer que a base da teoria do conto se sustenta nos contos maravilhosos da tradição oral e no conto popular.

Wladimir Propp (1984), que desenvolveu em 1928, um estudo a partir dos contos maravilhosos da Rússia, identificou neste gênero trinta e uma ações de personagens com significação para o desenvolvimento da intriga. Essas ações foram chamadas por ele de funções. Ele reconheceu como núcleo narrativo básico do conto a jornada do herói em busca da reparação de um dano (coletivo ou individual) causado por um agressor.

Já Luís Câmara Cascudo (2006), considerando o conto popular, afirma que esse gênero revela informações históricas, etnográficas, sociológicas, jurídicas e sociais. Para ele, o conto popular é um documento vivo, que denuncia costumes, desnuda mentalidades, idéias, decisões e julgamentos.

Ao longo do tempo, compreende-se que o conto assumiu múltiplas facetas, reconhecidas por diferentes tipologias. Dentre as classificações possíveis, temos: conto policial, de mistério, de suspense, de ficção científica, conto rural (referente à geração

modernista), psicológico, alegórico (encaixando-se na literatura do absurdo), picaresco, de costume. Vale ressaltar que no conto psicológico há a presença de monólogo interior, ou de solilóquio, e que o autor revela uma preocupação insistente com a personagem e sua posição diante do mundo. Além desses tipos, há também os contos que contam com a presença do realismo fantástico, além do conto de atmosfera. Neste, a personagem é disposta numa determinada situação cotidiana, em que se prepara para um incidente ou um evento pressentido. Após o acontecimento desse evento ou incidente pressentido, a personagem se ilumina e o desfecho apresenta a situação posterior.

Os vários tipos de contos apresentam aspectos em comum.

Ricardo Piglia (1999) aponta como característica do conto o modo elíptico e fragmentário como a história é narrada. Para ele, aliás, o conto, na verdade, conta sempre duas histórias, uma visível e outra secreta. A secreta seria, assim, aquela lacuna entre a fotografia e o seu observador a que se refere Cortázar.

Segundo Massaud Moisés (1979), o conto trabalha sobre um espaço restrito, um curto lapso de tempo e absoluta objetividade. Por isso, vai diretamente ao assunto, sem deter-se em pormenores secundários, buscando na unidade de ação e de tom, a provocação de uma única impressão do leitor. A posição deste, conforme Massaud Moisés (1979), é de quem deseja se livrar do tédio e enriquecer-se intelectualmente através da valorização do episódio. Assim, além de outros aspectos, espera-se do contista imaginação, observação, experiência, persistência, e, acima de tudo, um contínuo corte do texto, capaz de alcançar o efeito final. Esse efeito, expresso continuamente no conteúdo e na forma adotada pelo autor, deve ser o objetivo básico do gênero.

É por conta disso, que a estrutura do conto recai sobre aquela unidade de seus elementos, apontada por Edgar Allan Poe. Esse gênero é essencialmente objetivo, plástico e horizontal. Geralmente, apresenta narrador em terceira pessoa e foge do introspectivo porque a realidade presente e concreta constitui seu campo de ação.

Com relação à linguagem utilizada, pode-se dizer que, na estrutura tradicional do conto, ela, em geral, também se apresenta de forma objetiva e plástica, utilizando metáforas de curto espectro e de imediata compreensão, dispensando a abstração. O diálogo, geralmente se faz presente. Os conflitos e os dramas, normalmente, residem na fala, nas frases faladas ou pensadas.

Para Julio Cortázar (1999), diferentemente do que aponta Edgar Allan Poe, o que torna um conto inesquecível não é o extraordinário anormal da própria narrativa, mas as qualidades literárias do autor, que deve ser capaz de condensar, compactar os elementos. Essa

capacidade literária pode ser observada, como lembra Nádia Gotlib (2006), em Machado de Assis, que em seus contos traduz com perspicácia e compreensão a natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, sem jamais se entregar à ingenuidade. Suas personagens aparecem motivadas por um interesse próprio, um tanto sórdido, um tanto desculpável.

O conto é, assim, um gênero muito especial, pois não se constrói na mediocridade literária de qualquer autor. Ao contrário, requer técnica, capacidade e um certo dom natural que pouquíssimos conseguem alcançar.

3.2 O conto brasileiro contemporâneo

Por ser o conto uma narrativa de ficção, iniciaremos a abordagem desse gênero na perspectiva contemporânea, olhando para o cenário da nossa narrativa atual.

Manuel da Costa Pinto (2004, p. 82) afirma que “a ficção brasileira contemporânea está centrada em solo urbano”. Isso significa dizer que a narrativa atual, nela incluído o conto, está embutida da vivência e experiências do homem na cidade. “Enquanto que nos romances velhos a cidade é uma ausência que faz sentir suas arbitrariedades misteriosas, no mundo dos novos romancistas [incluímos aqui os contistas] a cidade é o eixo, o centro, esse lugar onde todos os caminhos se cruzam” (Benjamin, *apud* AVELAR, 2003, p. 39).

A princípio, então, entender a narrativa de ficção atual seria entender o homem contemporâneo, categoricamente urbano. Mas, na impossibilidade de entender toda a complexidade do ser humano moderno, trazer à tona algumas de suas características pode significar visualizar certas tendências da criação narrativa hoje.

Antônio Candido, voltado para uma amplitude de questões sociais na literatura, traça algumas tendências da narrativa de ficção contemporânea as quais ajudam a compreender a criação literária atual. Dentre seus vários estudos, consideramos aqui pertinente, as formulações por ele teorizadas no texto de intervenção para a mesa de literatura do *I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea*, realizada em 19 de maio de 1975: *Vanguarda: renovar ou permanecer* (Editora 34, 2002). Nessa intervenção, Antônio Cândido aponta como traço marcante do nosso tempo a atmosfera de vanguarda vivida pela literatura hoje. Para ele, “temos um pouco a idéia de que a literatura só tem sentido quando for de vanguarda” (CANDIDO, 2002, p. 214), o que significa ao mesmo tempo “glória e pena da literatura de nosso tempo” (CANDIDO, 2002, p. 215), uma vez que no Brasil temos, segundo ele, uma tendência para transformar o provisório em permanente, e conseqüentemente,

vivemos a fase da vanguarda devorada pela vanguarda constantemente. Esta tendência de nosso tempo se manifesta na literatura contemporânea, conforme observa Antônio Candido, através de cinco características:

A primeira é por ele descrita como a supressão ou ocultamento dos nexos sintáticos, ou seja, a passagem do discurso contínuo para o discurso descontínuo. Segundo ele, “aquela idéia tradicional de que o discurso é uma coisa unida, fechada, completa em si, começa a ser rompida pelo Romantismo” (CANDIDO, 2002, p. 217), a partir do qual “nos mergulháramos cada vez mais no discurso descontínuo, no fragmento e numa espécie de perda do senso de totalidade” (CANDIDO, 2002, p. 217).

A segunda característica seria a passagem da linearidade para a sua ruptura, “a busca de uma ordem espaço-temporal não linear, em vez de ordem temporal linear, a narrativa que segue do princípio, meio e fim, de A para Z, é substituída por uma ordem que altera esses nexos, e que parece sair do tempo para se projetar no espaço” (CANDIDO, 2002, p. 215).

A terceira particularidade da narrativa contemporânea, segundo ele, refere-se “à substituição da metáfora para a paronomásia. Isto é, nós tínhamos uma literatura dominada pela imagem, pela analogia [...], e agora temos uma literatura dominada pela paronomásia, ou seja, por aquela figura que junta palavras pela sonoridade muito parecida, mas de significado diferente” (CANDIDO, 2002, p. 216).

A quarta característica tem relação com o uso da ambigüidade. “Todos sabemos que a nossa linguagem é ambígua, e que freqüentemente a literatura procurava diminuir a ambigüidade. No nosso tempo, ao contrário, ela procura aumentá-la, reforçá-la ao máximo” (CANDIDO, 2002, p. 216).

A quinta tendência apontada por Antônio Cândido (2002) volta-se exclusivamente para a ficção. Segundo ele, “vivemos um tempo de ficção não imitativa, ou mesmo deliberadamente antiimitativa, ficção não mimética ou deliberadamente antimimética, inclusive com uma exploração cada vez maior da paródia” (CANDIDO, 2002, p. 216). Esta característica recai sobre a transformação dos gêneros, que na verdade é reflexo de um fato, segundo Antônio Candido, marcante também no terreno social atual, a completa transformação das hierarquias.

O nosso tempo é de recomposição total das hierarquias tradicionais, com a força que a luta de classes assumiu, com a substituição da posição das classes e as tensões nesse sentido. Na literatura é o problema da transformação dos gêneros literários; houve uma perda de posição dos gêneros, uma fusão de gêneros, como decorrência dos elementos colocados em contextos que são alternativos, são paralelos ao mundo existente, ou seja: no limite, só temos antimimese. (BOSI, 1974, p. 7)

A diluição de fronteiras entre gêneros é, assim, uma das evidências da narrativa de ficção contemporânea. Nessa *antimimese*, abordada por Antônio Candido, em que a representação da representação é recurso cada vez mais recorrente, os gêneros vão se misturando, se afunilando e, ao mesmo tempo se multiplicando.

Todas essas tendências recaem sobre o conto contemporâneo brasileiro, no qual percebemos, grosso modo, uma propensão ao minimalismo, à diluição de fronteiras entre gêneros, à recorrência na temática da violência da vida urbana e ao desenraizamento proporcionado pela cidade, além de, no campo da linguagem, observarmos duas conquistas modernistas que ainda hoje vigoram na ficção em geral: um constante desmonte estrutural, e um coloquialismo recorrente.

Segundo Alfredo Bosi (1974),

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem. (BOSI, 1974, p. 7)

Esse crítico literário acredita que os temas escolhidos pelos contistas de hoje ocupam lugar privilegiado, no qual se dizem situações exemplares da vida do homem contemporâneo. Constituindo-se no espaço de uma linguagem moderna, mas não forçosamente modernista, os padrões mais significativos da produção contemporânea “têm sido escritores que fizeram, nos anos de 1930 e de 1940, romance neo-realista, memórias ou crônica do cotidiano” (BOSI, 1974, p. 21).

De acordo com esse pesquisador da literatura brasileira, “o segundo modernismo e a literatura de fora mais divulgada a partir de 1940 foram o principal quadro de referência estilístico do conto brasileiro [contemporâneo]” (BOSI, 1974, p. 15),

Além das vertentes temáticas, é considerável, segundo Alfredo Bosi (1974) as conquistas formais do nosso conto atual. Para ele, o movimento modernista contribuiu sobre maneira para que o conto atingisse o patamar que conquistou, seja na escolha e desenvolvimento temático, seja na forma empregada: “vê-se que não se deu em vão a intensa experiência estética que foi o Modernismo” (BOSI, 1974, p. 14).

Depois de Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Aníbal Machado e João Alphonsus, a narrativa ficcional brasileira apresenta escritores como Guimarães Rosa e

Clarice Lispector, que conseguem atingir a dimensão metafísica, em certo sentido atemporal, das realidades da vida.

Ao mesmo tempo, o conto brasileiro conseguiu absorver de forma admirável as influências estrangeiras.

No conto intimista absorvemos autores como Katherine Mansfield e Virginia Woolf, com seus modos alusivos, e, ao mesmo tempo, “o gosto da análise moral de Gide e Mauriac” (BOSI, 1974, p. 15). Já o conto fantástico e metafísico recebe as influências de Edgar Allan Poe, de Kafka e de Borges, representado principalmente por Murilo Rubião. A pungência cruel da narrativa de Dalton Trevisan expressa, como nenhuma outra, o ressoo norte-americano de Hemingway, de Steinbeck e Faulkner.

O conto contemporâneo vem ao encontro das necessidades mais extremas do homem moderno.

O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa descer aos subterrâneos da fantasia onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão da vida diurna [...], mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta da natureza, do jogo estético, da comunhão afetiva. (BOSI, 1974, p. 22)

3.3 Quem conta um conto aumenta uma canção

Respaldados nos pressupostos discutidos neste trabalho, especialmente quanto às noções de canção, intertextualidade e conto, iniciaremos agora as análises das narrativas de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*.

Essas análises representam a continuidade de investigação sobre o terceiro traço da obra, apontado no primeiro capítulo: a relação intertextual conto e canção.

Assim, abordaremos, inicialmente, e com maior intensidade, quatro contos: “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa, “A última cartada”, de Lívia Garcia-Roza, “Vem”, de Eucanaã Ferraz e “Ciranda”, de Paulo Rodrigues.

As outras oito narrativas, contudo, não ficarão de fora desta investigação. Procuraremos, num estudo menos criterioso, abordar, através da totalidade que as constituem e de acordo com o grau de evidência da relação intertextual, sua ligação com as respectivas canções inspiradoras.

3.3.1 *Um conto, uma canção: É doce morrer no mar*

A nosso ver, o conto “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa é, dentre todas as narrativas compiladas no livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, a que mais evidencia a ligação interartística, demonstrando uma forte relação intertextual, não apenas com a canção homônima, que lhe serviu como fonte de criação, mas com o romance *Mar Morto*, de Jorge Amado.

Seu autor, o angolano José Eduardo Agualusa, é o único escritor estrangeiro trazido no livro aqui pesquisado. Arthur Nestrovski justifica tal fato, dizendo: “*Angolano, sim, mas já publicado no Brasil, com leitores no Brasil. O Caetano falou especialmente bem do Agualusa. Então, se tornou mais conhecido aqui*”. (NESTROVSKI, 2007)²⁶

Como já mencionamos em tópicos anteriores, a canção “É doce morrer no mar”, de Jorge Amado e Dorival Caymmi nasceu a partir de versos constantes em *Mar morto* (Record, 2001). Este romance é uma das narrativas brasileiras em que a musicalidade se faz mais presente. Inicia-se com as seguintes palavras: “Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções”. (AMADO, 2001, p. 9)

Nele, várias canções funcionam como trilha sonora para as personagens. Tais canções – criação muito mais do povo do cais da Bahia, do que do próprio Jorge Amado – são responsáveis pela instauração de uma atmosfera lírica na narrativa. Vários versos de “É doce morrer no mar”, de Jorge Amado e Dorival Caymmi foram retirados na íntegra das páginas do romance, que, estruturado em três partes, conta a história de amor de Lívia e Guma, e evidencia a forte ligação dos marinheiros, pescadores e canoieiros do cais da Bahia com o mar. Para esses homens, o mar é sagrado, e morrer no mar é um chamado de Iemanjá.

Na primeira parte do romance, “Iemanjá”, a canção cantada pelo misterioso negro Jeremias aparece no segundo e no décimo segundo capítulos, respectivamente: “Cancioneiro do Cais” e “Marcha Nupcial”.

Em “Cancioneiro do Cais”, a canção é trazida para compor duas cenas subseqüentes. Primeiro como fundo musical para o cortejo dos corpos do marinheiro Raimundo e seu filho, mortos num naufrágio: “[...] No fundo de tudo, vinda do forte velho, vinda do cais, dos saveiros, de algum lugar distante e indefinível, uma música confortadora acompanha os corpos. Diz que: *É doce morrer no mar... [...] É doce morrer no mar...*”.

²⁶ Entrevista já referida, anexada a este trabalho.

(AMADO, 2001, p. 22, grifos do autor). Depois, como trilha sonora para a aflita Lívía à espera de Guma, que estava no mar:

A voz negra atravessa novamente a noite:
É doce morrer no mar... [...]

Ele [Guma] vem para os seus braços, para o seu amor. Um homem canta ao longe:
É doce morrer no mar... (AMADO, 2001, p. 26, grifos do autor.)

Em “Marcha Nupcial”, a canção, agora cantada pela personagem Clara, aparece na passagem em que Lívía e Guma se casam:

Depois Maria Clara cantou. A sua voz penetrou pela noite, como a voz do mar, harmoniosa e profunda. Cantava:
A noite que ele não veio
Foi de tristeza pra mim...
 Sua voz era doce. Vinha do mais profundo do mar, tinha em seu corpo um cheiro de beira de cais, de peixe salgado. Agora a sala a ouvia atenta. A canção que ela cantava era bem deles, era do mar.
Ele ficou nas ondas
Ele se foi afogar.
 [...]

Eu vou para outras terras,
Que meu senhor já se foi
Nas ondas verdes do mar.
 [...]

Nas ondas verdes do mar.
 [...]

Eu vou para outras terras...(AMADO, 2001, p. 145-146, grifos do autor.)

Na segunda parte do romance, “O Pacote Voador”, a canção reaparece em dois capítulos: no primeiro, “Roteiro do mar grande”, e no oitavo, “Contrabandista”.

Em “Roteiro do mar grande”, ela funciona como um presságio de Lívía quanto aos perigos enfrentados por Guma no mar, e ajuda a compor a atmosfera de sofrimento da mulher de marinheiro na beira do cais baiano.

[Lívía] Não dormia e lhe parecia ouvir na voz do vento a voz e Maria Clara cantando:
Ele ficou nas ondas
Ele se foi afogar.
Eu vou para outras terras,
Que meu senhor já se foi
Nas ondas verdes do mar. (AMADO, 2001, p. 155, grifos do autor.)

Em “Contrabandista”, a canção novamente aponta para um presságio, não mais de Lívía, mas do próprio Guma, que ao selar acordo com os árabes contrabandistas, ouve, misteriosamente, a canção lhe soando aos ouvidos. Essa canção antecipa, assim, o lance

fatídico para Guma, iniciado justamente com aquele acordo selado.

Os dois árabes sentaram no madeirame do saveiro e começaram a trocar língua. Guma fumava silenciosamente ouvindo a canção que vinha do forte velho:

Ele ficou nas ondas,

Ele se foi a afogar. (AMADO, 2001, p. 229, grifos do autor.)

Por fim, a canção volta a aparecer, agora no primeiro capítulo - “O mar é doce amigo” - da terceira e última parte do romance, intitulada “Mar Morto”, especificadamente, na passagem em que é revelada à Lívia a morte de Guma.

Doutor Rodrigo aplica uma injeção em Lívia. Ela volta como morta também. No cais cantam aquela velha moda:

ele se foi a afogar.

Lívia abre os olhos. Vem do mistério da noite recém-chegada a voz triste da música:

... meu senhor já se foi

nas ondas verdes do mar. (AMADO, 2001, p. 251), grifos do autor)

Se compararmos os versos constantes nas canções, apresentadas no romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, com a letra de “É doce morrer no mar”, composta por esse escritor baiano juntamente com o compositor Dorival Caymmi, perceberemos a forte relação intertextual romance e canção:

As canções no romance MAR MORTO (Jorge Amado)

- Canção cantada por Jeremias:

É doce morrer no mar...

- Canção cantada por Maria Clara:

A noite que ele não veio

Foi de tristeza pra mim...

Ele ficou nas ondas

Ele se foi afogar.

Eu vou para outras terras,

Que meu senhor já se foi

Nas ondas verdes do mar.

Nas ondas verdes do mar.

Eu vou para outras terras...

“É DOCE MORRER NO MAR” (Dorival Caymmi e Jorge Amado)

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

A noite que ele não veio foi
Foi de tristeza pra mim
Saveiro voltou sozinho
Triste noite foi pra mim

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

Saveiro partiu de noite foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

Nas ondas verdes do mar meu bem
Ele se foi afogar
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

Assim, na canção “É doce morrer no mar”, de Jorge Amado e Dorival Caymmi, percebemos a presença da atmosfera musical do romance desse escritor baiano. Essa atmosfera aborda, principalmente, a temática do mar como símbolo maior na vida dos marinheiros do cais, para os quais a morte no mar não é temor. Ao contrário, fim de todos os marinheiros, constitui a dádiva de entregar-se aos braços de Iemanjá.

O verso “É doce morrer no mar”, que dá título à canção, é representativo desta crença dos marinheiros. O eu que fala, dentro do eu que canta na canção, retrata um eu-lírico feminino, que, através da cadência melódica da canção, e de vocábulos representativos como “tristeza”, “triste noite”, canta a sua dor pela perda do amado, levado pelas ondas do mar. O canto representa, assim, a dor pela perda amorosa.

O misticismo - trazido da tradição marinheira do cais da Bahia, em que a morte no mar nada mais é do que um chamado da deusa das águas, com seu canto de sereia: “*O marinheiro bonito, Sereia do mar levou/ Fez sua cama de noivo, No colo de Iemanjá.*” (AMADO, 2001, grifos do autor) -, toma conta da atmosfera textual.

A canção é, assim, paradoxalmente, não só um canto de lamento e de dor, mas de conforto e aceitação.

Todo esse teor lírico amoroso, e, em certa medida, dramático, fica ainda mais evidente na voz de Olívia Hime, intérprete desta canção no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005). Tal intérprete, com voz macia e suave, parece trazer o próprio canto de sereia para representar o sentimento de dor e aceitação da mulher de marinheiro do cais da Bahia.

Importante realçar que essa música, interpretada por Olívia Hime, apresenta na introdução sons trágicos, representando a dramaticidade do que será cantado. Essa introdução instrumental em tons fortes simboliza as ondas do mar agitado. É como se neste exato momento, em que a introdução é tocada, o naufrágio fatídico estivesse acontecendo. Curioso é perceber, contudo, que lentamente os tons decaem, vem o silêncio, e, finda a introdução, começam os sons suaves, criando, em oposição à imagem criada por aquela introdução, um canto triste e melancólico, mas tranquilo e sereno. Entra, então, a voz de Olívia Hime, que ao interpretar a letra, confirma a serenidade da dor, reflexo da aceitação da morte pela crença em Iemanjá.

Entendida a canção e sua intertextualidade com o romance de Jorge Amado, podemos agora partir para a análise do conto de José Eduardo Agualusa.

Construído em primeira pessoa, o conto “É doce morrer no mar” apresenta como narrador protagonista, Pedro Pacheco, um escritor português. O foco narrativo é determinante

para a construção da narrativa, uma vez ser a partir da perspectiva da personagem central que toda a trama se mostra.

Pedro Pacheco, tendo visto seu último romance ser massacrado pela crítica literária, se vê impossibilitado de escrever novamente: “Esses mesmos críticos não gostaram do meu último romance. Troçaram dele, destroçaram-no. Depois disso nunca mais consegui concluir nem sequer um conto”. (AGUALUSA, 2005, p. 87)

Observa-se que na expressão “nem sequer um conto” está implícita a idéia de subalternização desse gênero em relação ao romance. Além disso, o problema da escrita e da decadência da narratividade na contemporaneidade também está subentendido nas entrelinhas.

É a partir deste sentimento de derrota que a narração prossegue, projetando na personagem Pedro Pacheco as dificuldades da escrita da narrativa: “Escrevia meia dúzia de páginas e parava por falta de idéia e de convicção. A convicção, a propósito, é muito mais importante do que uma boa idéia. Apagava tudo. Recomeçava, lembrava-me das críticas e voltava a apagar”. (AGUALUSA, 2005, p. 87)

“É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa, não contraria o pensamento trazido por Cortázar (1999) de que um bom conto apresenta a introdução diretamente ligada ao desfecho. Evidenciando nas primeiras linhas o drama do fracasso na escrita, termina com a restauração desse conflito inicial. Assim, se no primeiro parágrafo, o narrador protagonista relata a sua impossibilidade de escrever, causada pela experiência traumática de ver o seu romance massacrado pela crítica destrutiva do colega Américo, no último, ele retoma essa idéia, e a complicação para o problema da escrita se resolve, graças a um fato desencadeado pela personagem Virgínia, que, não por acaso, é a primeira palavra apresentada no conto:

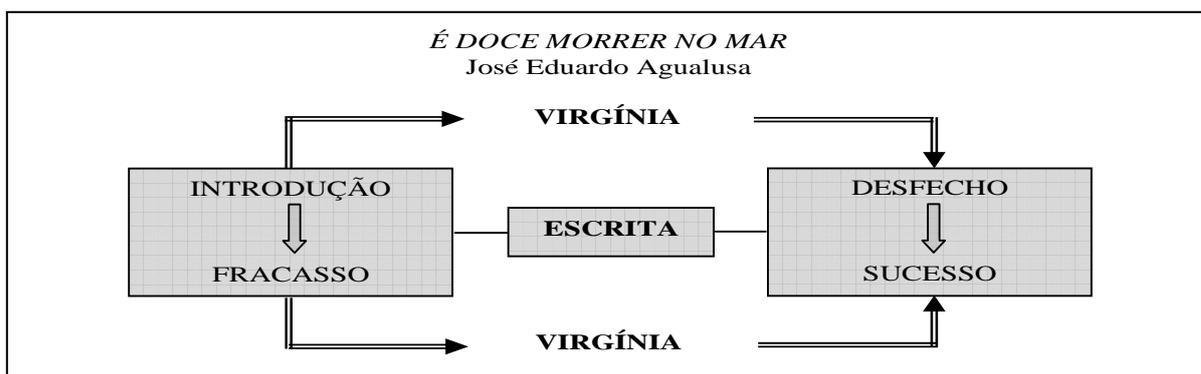
INTRODUÇÃO (Primeiro parágrafo):

Virgínia parecia-me um nome vagamente anacrônico, quase ridículo – até que a conheci. Foi no dia em que fiz cinquenta anos. Naquela época eu já perdera o brilhante futuro que, num passado recente, alguns críticos me haviam prometido. Esses mesmos críticos não gostaram do meu último romance. Troçaram dele, destroçaram-no. Depois disso nunca mais consegui concluir nem sequer um conto. (VÁRIOS AUTORES, 2005, p. 87)

DESFECHO (Último parágrafo): “Voltei a escrever. Escrevo sem urgência. Se não escrever não morro, não definho, não sufoco [...]”. (AGUALUSA, 2005, p. 99)

A personagem Virgínia é, assim, fundamental na construção da trama, conforme se percebe na figura a seguir.

FIGURA 5: A trama de “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa



O problema da escrita na vida do protagonista Pedro Pacheco, embora seja central na introdução e no desfecho do conto, e perpassa, periféricamente, principalmente através de digressões, por todo o desenvolvimento da narrativa, não se constitui como evidência de relação intertextual. Pelo menos, não no nível conto e canção que buscamos aqui.

A ligação entre “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa e “É doce morrer no mar”, de Jorge Amado e Dorival Caymmi pode ser encontrada no desenvolvimento da trama, apresentando, também, correspondência com o romance que deu origem à canção.

No primeiro parágrafo do conto, se apresenta uma retrospectiva, que, como vimos, se refere ao desencadeamento da experiência traumática do narrador-protagonista com a escrita, e, ao mesmo tempo, à recordação do momento em que a personagem Virgínia entrara em sua vida. Finda essa retrospectiva, o conto retoma a linearidade da ação. Começa, então, o desenvolvimento da trama, a partir da tentativa de suicídio do protagonista, sugerida pela lírica mística da canção “É doce morrer no mar”. Esta é trazida no conto como atmosfera instauradora da trama, conforme fragmento abaixo:

O dono do barzinho, um mulato sonolento a apagado – no sentido, realmente, de uma vela cuja chama se apagou –, vestido apenas com umas velhas bermudas azuis, trouxe-me a caipirinha e afastou-se depois a controlar baixinho. Reconheci a melodia antes de, como uma revelação, perceber o significado dos versos.

“É doce morrer no mar / nas ondas verdes no mar./ Nas ondas verdes do mar / ele se foi a afogar / fez sua cama de noivo / no colo de Iemanjá.”

Não sei nadar. Cresci numa terra de pescadores, filho e neto de pescadores, pelo lado de pai, mas nunca aprendi a nadar. O meu pai também não sabia nadar. O meu avô paterno morreu afogado quando o pequeno barco em que seguia se virou ao entrar na barra. O barco chamava-se *Flor do Atlântico*. Não se via ninguém a praia. Levantei-me e entrei no mar. A água, de tão leve, mal se sentia no corpo. O chão não parecia feito de areia mas de uma substância macia e quente, que se afeiçoava aos pés. Já não me sentia triste, pelo contrário, uma espécie de euforia empurrava-me agora para diante. Não voltaria a Lisboa. Quando, no dia seguinte, os jornais trouxessem a notícia da minha morte talvez Manuela se arrependesse da forma como me tratara. Os mesmos críticos que me haviam condenado viriam, em procissão, exaltar a minha obra, e eu regressaria ainda que morto, às tabelas de vendas,

Américo tentaria ocultar o seu crime mas seria denunciado e nunca mais nenhum jornal aceitaria as suas recensões. Estava tão entusiasmado que tive de me controlar pra não correr. Morrer, sim, mas devagar. [...] (VÁRIOS AUTORES, 2005, p. 90-91, grifos do autor).

Quando falamos em atmosfera instauradora, nos referimos ao poder místico exercido na personagem central, Pedro Pacheco, através da canção “É doce morrer no mar”, instaurando, assim, uma cena que lembra aquele chamado de Iemanjá, subentendido nos versos da canção de Dorival Caymmi. Seduzido pelas águas do mar, Pedro Pacheco diz: “Morrer, sim, mas devagar”, demonstrando ser *doce morrer no mar*.

Nessa passagem, há citações explícitas da canção: “chama se apagou”; “É doce morrer no mar / nas ondas verdes no mar. / Nas ondas verdes do mar / ele se foi a afogar / fez sua cama de noivo / no colo de Iemanjá”.

É nesse trecho, ainda, que podemos observar o primeiro diálogo com o romance *Mar Morto*, de Jorge Amado. Quando o narrador protagonista diz que crescera numa terra de pescadores, que era filho e neto de pescadores pelo lado de pai, e que o avô morrera num naufrágio do barco Flor do Atlântico, José Eduardo Agualusa faz uma alusão ao cenário de beira do cais daquele romance, deixando subentendido que sua personagem central, Pedro Pacheco, pode representar a personagem principal, Guma, construída por Jorge Amado. Curioso é notar que há uma subversão nessa representação. Enquanto Guma sugere a figura do próprio herói, pescador destemido que enfrentava todos os perigos do mar, Pedro Pacheco apresenta-se como um escritor falido, que sequer sabe nadar. Nem mesmo seu pai e avó, pescadores experientes, sabiam nadar. A referência surge, então, como uma remissão paródica ao romance.

Mas o jogo de intertextualidade ocorrido no conto não pára por aí. Ele volta a se mostrar, especialmente, no clímax da narrativa, através principalmente da ação passional que envolve as seguintes personagens: Virgínia, garota por quem Pedro Pacheco se apaixona, durante uma viagem para um congresso de literatura em língua portuguesa em Parati, e com quem se casa; Américo, romancista e crítico literário responsável pela crítica que destruíra o primeiro romance do protagonista; e Martin, o amigo de Pedro Pacheco:

Matou-a. Duas balas no peito. A seguir forçou Américo a ajoelhar-se (é o que presumem os peritos da polícia) e deu-lhe um tiro na nuca. Finalmente, enfiou a arma na própria boca e disparou. Quatro balas. Três mortos. Um drama que durante semanas a fio trouxe a cidade perplexa. (AGUALUSA, 2005, p. 98)

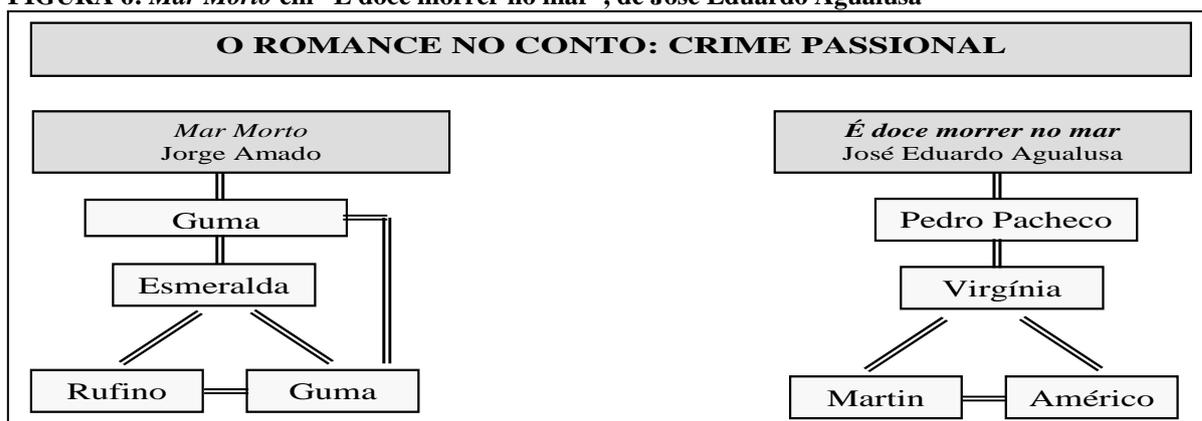
Se pensarmos que essa “culminância, [apresenta] um duplo assassinato passionai, seguido de suicídio, nem um pouco caymmianos” (RENNÓ, 2005), observamos novamente uma ligação do conto com o romance de Jorge Amado.

Essa ligação ocorre como uma alusão a uma passagem de *Mar Morto*, especificamente encontrada no capítulo “Água Mansa”, em que é narrada a cena na qual a personagem Rufino - ao descobrir que Esmeralda o traía com seu melhor amigo, o personagem central, Guma - mata a amada em seu saveiro no meio do mar, e em seguida se suicida.

[...] Mas seu coração pedia a morte e já que não podia ser a de Guma, seria a dele. A grande lua do mar brilhava no céu. Esmeralda ainda ria. E foi rindo assim que morreu, o remo abriu sua cabeça. Rufino ainda olhou o corpo que afundava. Os tubarões atendiam ao chamado do sangue que ficou boiando nas águas do rio. [...] Não pensou em Guma um só momento. Era como se o amigo tivesse morrido há muito. Passou longamente a mão pelo casco da canoa, olhou pela última vez as luzes distantes do seu porto, as águas se abriram para seu corpo. [...] Seus olhos quase sem vida viram Guma rindo dele. Morreu sem alegria. (AMADO, 2001, p. 194-195)

Enquanto no romance de Jorge Amado o crime passionai envolve as personagens Esmeralda, Rufino e Guma, sendo este último poupado da cena de homicídio, no conto de José Eduardo Agualusa, a traição é fatal para o trio amoroso Virgínia, Martin e Américo. Podemos visualizar uma comparação entre a atmosfera passionai instaurada no romance e no conto, através da figura a seguir:

FIGURA 6: *Mar Morto* em “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa



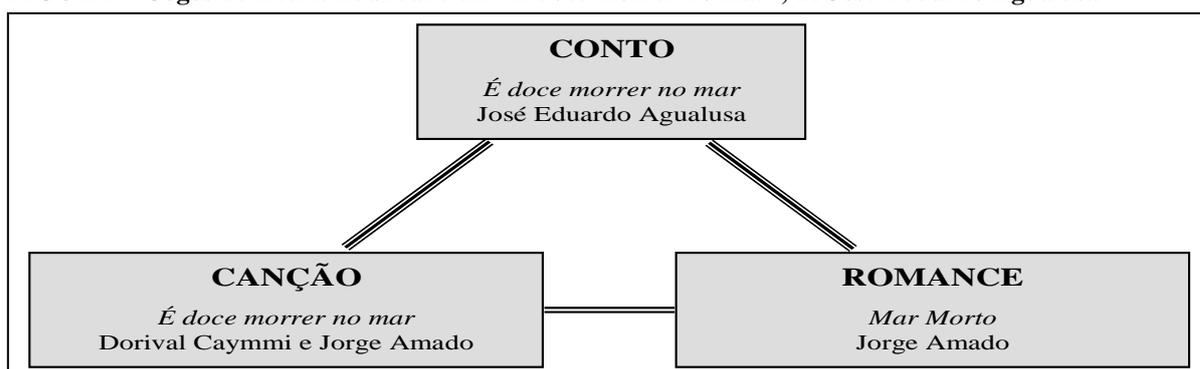
Embora a personagem central do romance apareça como uma das pontas da pirâmide, e o protagonista do conto, surja apenas numa perspectiva externa à relação triangular amorosa, podemos dizer que mais uma vez os dois apresentam correspondências.

Afinal, tanto Guma quanto Pacheco não participam da cena do crime, mas ambos possuem envolvimento com a personagem que desencadeia o crime passional.

A intertextualidade é evidenciada, ainda, no final do conto, que, em contraste com a canção, traz: “[...] Gosto de passear na praia ao fim da tarde. Entro na quietude das águas e deito-me de costas, a flutuar. É muito bom”. (AGUALUSA, 2005, p. 90). Enquanto na canção de Dorival Caymmi, a morte no mar é uma dádiva e um chamado inevitável da mãe das águas, Iemanjá, no desfecho do conto de José Eduardo Agualusa, viver no mar, na praia, é o verdadeiro deleite da vida. O “É doce morrer no mar” da canção se transforma, então, no *é doce viver no mar*, subentendido nas últimas linhas finais do conto.

Com base em todo o exposto, constata-se que em “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa, a intertextualidade é evidente não apenas no nível conto e canção, mas na tripla relação das fontes.

FIGURA 7: Jogos de intertextualidade em “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa



Assim, é importante observarmos que o estudo dos jogos intertextuais no conto de José Eduardo Agualusa evidencia uma relação de influência triádica. Podemos afirmar que esse autor, ao valer-se da canção como fonte de sugestão, encontrou nela a presença de Jorge Amado - a influência precedente - deixando-se influenciar por ele.

Além da intertextualidade, cabe aqui ressaltar outros aspectos característicos do conto de José Eduardo Agualusa.

Há, durante a narrativa, uma unidade de tempo - a trama se desenrola em cinco anos - e uma unidade de espaço - Parati. A narração é concentrada, carregada de elipses, enquadrando-a, estruturalmente, na classificação clássica do gênero conto. A pontuação convencional, os diálogos separados da narração por meio das aspas, a brevidade da narrativa e a linguagem pouco coloquial - lembremos que prevaleceu em alguns momentos a grafia do português de Portugal - são outras fortes evidências da ligação desta narrativa com a

concepção clássica do gênero, embora possamos também evidenciar algumas tendências contemporâneas, como a banalização da violência na temática e o relato da vida urbana.

E, para finalizar, observamos linguagem utilizada pelo autor no conto caracteriza-se, principalmente:

Pela ironia - marcada pela maneira de narrar do protagonista Pedro Pacheco, como no fragmento: “Neguei com horror: Camilo o quê? Camilo Durão fora o pseudônimo com que eu assassinara Do Amor e da Morte. Não meu arrependia” (AGUALUSA, 2005, p. 93).

Pelas frases curtas - com preferência às orações absolutas -, por exemplo: “Voltei a escrever. Escrevo sem urgências”. (AGUALUSA, 2005, p. 99).

Pelas digressões - que interrompem a linearidade da narrativa e criam uma atmosfera de suspense, e, ao mesmo tempo direciona a narração para o outro campo temático: a escrita -, por exemplo: “Irrita-vos (agora estou a dirigir-me aos críticos) que eu resuma num breve parágrafo a minha história de amor, além da bela relação de amizade que criei com Dona Marta?” (AGUALUSA, 2005, p. 92).

Pela mistura de linguagem lírica e escatológica, como nos trechos: “O Sol picava-me o rosto. Sonhei com algas, águas vivas, caravelas naufragadas, sereias afogadas na maré rasa.” (AGUALUSA, 2005, p. 91), e “Explicação?! A puta estava lá, na cama, com outro cara, e você acha que tem explicação? Não sai daqui, caralho, [...]” (AGUALUSA, 2005, p. 98).

E pela comicidade, evidenciada, especialmente, no desfecho do conto:

Uma tarde, enquanto caminhava pela praia, dei-me conta de que Martim resolvera, com aqueles quatro tiros, todos os meus problemas, inclusive alguns que eu nem sequer sabia que tinha.

Vejamos:

1. Matou o meu crítico.

2. Matou os dois amantes da minha mulher.

3. Matou a minha mulher.

4. Fez de mim um rico herdeiro.

5. Ofereceu-me um bom argumento para um romance. (AGUALUSA, 2005, p. 99, grifo do autor)

Finalizada a análise de “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa, passemos agora para um outro conto do livro *Aquela Canção 12 Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005).

3.3.2 Um conto, uma canção: A Última Cartada

O Conto “A Última Cartada”, de Livia Garcia-Roza - primeiro na ordem das doze

narrativas trazidas em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* - estabelece ligação direta com a canção “Anoiteceu”, de Francis e Vinícius de Moraes, apresentado uma intertextualidade explícita.

Todo a natureza temática da canção é reconstruída pela autora, transferindo o canto masculino para o universo psíquico feminino.

Assim, para se entender essa intertextualidade, é preciso que comecemos pelos sentidos estabelecidos na canção.

Materializada no CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005) através da voz de Milton Nascimento, que na introdução, traz várias vozes justapostas, “Anoiteceu”, de Francis Hime e Vinicius de Moraes, cria a expectativa de um suplício melancólico amoroso.

O eu que fala no eu que canta é masculino. Isto é identificado através do último verso da quarta estrofe: “Porque foi assim / que ela me enlouqueceu”.

A melancolia, presente já no primeiro verso, “a luz morreu”, se confirma durante toda a estrofe que se repete: “A luz morreu / o céu perdeu a cor / Anoiteceu / No nosso grande amor”. A figura de linguagem, personificação, representada na expressão “luz morreu”, simboliza a morte no sentido metafórico do próprio eu-lírico, o eu que fala dentro da voz que canta. A metáfora “anoiteceu no nosso grande amor” revela a razão da melancolia: o fim de um relacionamento amoroso.

A súplica se intensifica quando, na terceira estrofe, a voz que fala na voz que canta parece implorar para que lhe arranquem a tristeza do peito, provocada pelo adeus da pessoa amada.

O som choroso da cuíca reforça o tom de desalento.

E se na terceira estrofe, o eu da canção suplica, pede para que lhe levem a dor, “Ah, leva a solidão de mim / Tira esse amor dos olhos meus / Tira a tristeza ruim do adeus / [...] / Pelo amor de Deus”, na quarta instância, este mesmo eu clama pelo ser amado: “Vem suavizar a dor / Dessa paixão que anoiteceu / Vem e apaga do corpo meu / Cada beijo seu”, numa constatação de que a dor só irá, se a amada voltar.

Ainda nesta quarta estrofe, dois versos são determinantes na construção da atmosfera temática da canção: “Porque foi assim / que ela me enlouqueceu”. O vocábulo “enlouqueceu”, paralelo a “anoiteceu”, reforça o teor da súplica, revelando um decadente estado emocional do eu que suplica na voz do eu que canta. Esse estado emocional será determinante na construção do conto de Lívia Garcia-Roza, como veremos adiante.

O sentido metafórico das expressões “A luz morreu” e “Dessa paixão que anoiteceu” soam como a causa dos versos “[...] foi assim / que ela me enlouqueceu”.

A canção termina com um tom conformista. É como se o eu que lamenta dentro do eu que canta, embora suplicasse pela volta da amada, aceitasse a dor que sente, pois essa seria a sina de todos os que amam: “Mas não faz mal / Quem ama não tem paz”.

Assim, a letra da canção, aliada à música melancólica, e à voz suplicante, mas conformista, de Milton Nascimento, confirma a característica marcante nos sambas canção compostos por Vinícius de Moraes, em que “Nada [é] mais importante para o poeta que a presença da mulher amada. O poeta, embora sofrendo, quase morrendo de amor, prefere entender tudo, atribuir seu infortúnio ao destino e resignar-se diante da situação”. (CALDAS, 1985, p.45)

Compreendida a canção, passemos para o conto.

Na narrativa “A Última Cartada”, de Livia Garcia-Roza, a personagem central, se dirigindo ao marido, Bruce, vai compondo através de um monólogo interior uma cena de desespero e aparente alucinação, provocada pela iminente separação conjugal.

O vocativo “Bruce”, recorrente em todo o conto (“Bruce, já reparou que quando...”, “Não é, Bruce?”), além dos marcadores conversacionais (“Não é?”, “Hein?”), não garantem, contudo, a presença do marido na cena que se passa dentro da residência do casal. Ao contrário, o monólogo instaurado cria uma atmosfera de aparente loucura.

A personagem central, não nomeada pela autora - pode representar toda mulher desesperada, enlouquecida pela separação. Esse anonimato pode sugerir, ainda, uma alusão ao próprio clima de alucinação instaurado na cena. Assim como a protagonista não tem nome, toda a ação, subentendida no monólogo, pode de fato não estar acontecendo, não passando de um simples fruto da imaginação da mulher abandonada.

Essa personagem, representativa da súplica feminina, vai, ao longo do conto, traçando um perfil do marido, através de ações que são narradas no momento presente aos acontecimentos.

São evidências dessa progressão temporal: Primeiro, o interfone que toca, “O interfone está tocando [...] já volto pra terminarmos a conversa. [...] O porteiro avisou que vai fechar a água por três minutos.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 9); Depois, o telefonema da tia: “O telefone está tocando, deixa eu atender. Era a minha tia querendo passar aqui pra devolver o casaco [...]” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 9); e por último, a vizinha que chama à campainha, “A campainha da frente está tocando. Quem será? Espera aí, Bruce. [...] Era a vizinha da frente ...” (GARCIA-ROZA, 2005, p.10).

Essas evidências, contudo, não garantem ser o monólogo retrato de uma cena real. As ocasiões em que a protagonista cita outras pessoas só são narradas no momento em que ela

volta a se dirigir ao marido, havendo uma elipse entre o instante que ela diz verificar as chamadas - do interfone, do telefone e da campainha - e o tempo que ela volta à cena do monólogo.

Embora durante o desenvolvimento do monólogo, não seja dada a voz à personagem Bruce, é possível traçar seu perfil através da ótica da personagem central. A ele é associada, duas vezes, a figura do cachorro. Logo na introdução podemos observar: “Bruce, já reparou que quando se fala seu nome depressa, engrossando a voz e juntando bem as letras, parece um latido?” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 7). Essa referência ocorre também no trecho: “Pelo amor que você teve ao seu cachorro que morreu, e que foi a melhor companhia que você teve na vida.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 8).

Importante observar que a figura do cachorro é relacionada também ao personagem de suas lembranças, João Carlos, seu ex-namorado. “[...] e seu único cachorro morreu degolado. Não me pergunte como. Nem ele soube explicar.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 11), “[...], subitamente, o João Carlos emitiu uma espécie de rosnado grosso.” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 12). Tal fato reforça a idéia de decepção amorosa, uma vez que a expressão cachorro é usada metaforicamente, na cultura popular, como símbolo de canalhice.

Durante o desencadear da cena, o monólogo evidencia, mesmo na hipótese de alucinação da protagonista, a relação conflituosa e o desgaste de relacionamento, com certa agressividade do marido. Nas poucas vezes em que a personagem central aponta para uma ação da personagem Bruce, este demonstra uma aversão à esposa, com pequenas agressões físicas: “[...] deixa eu passar, tira os pés da frente, você estava querendo que eu caísse pra poder rir, não é?” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 8), “Quem será? Espera aí, Bruce. Porque você apertou meu cotovelo? O que acontece que de vez em quando você faz estas coisas?” (GARCIA-ROZA, 2005, p.10), ou ainda: “Já volto. Foi impressão minha, ou você empurrou minhas costas?” (GARCIA-ROZA, 2005, p.11). Todas essas agressões físicas sofridas pela mulher, na verdade, podem simbolizar a dor emocional provocada pelo adeus do marido.

O desespero vai tomando conta cada vez mais da cena. Na tentativa de convencer o esposo a não ir embora, a protagonista, então, joga a última cartada: Recorda um antigo relacionamento, o ex-namorado João Carlos, senhor de idade avançada, considerando as passagens “Assim ele dizia, era antigo o João Carlos” e “Era uma cena bonita, a mãe e o namorado da filha, grisalhos [...]” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 12). Numa aparente tentativa de provocar ciúmes no marido, ou de fazê-lo enxergá-la como mulher, ela lembra cenas picantes vividas com ele “[...] nos atracávamos com fúria; rolávamos pela cama, pelo chão e pelo corredor [...]” (GARCIA-ROZA, 2005, p.12). Ao mesmo tempo, a protagonista se entrega às

lembranças, e num tom carnavalesco recorda a impotência sexual do ex-namorado, banalizando e animalizando a cena recordada:

[...] rolávamos pela cama, pelo chão e pelo corredor (fazíamos isso bem, estávamos treinados), para nada. Depois, arfávamos de barriga pra cima, suados, arranhados, e com o corpo pinicando sobre o carpete. Uma bosta aquele carpete. Da pior qualidade. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 12)

Logo em seguida, revela: “Você sabe que apesar de tudo o João Carlos quis se separar?” (GARCIA-ROZA, 2005, p.12)

Nesse momento - dirigindo-se a Bruce, “É isso mesmo que você não escutou, Bruce.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.12) - fica evidente o grande teor de ambigüidade do conto. A expressão “não escutou” tanto pode denunciar que a cena não passa de alucinação da protagonista, como pode levar à inferência de que, embora Bruce estivesse ali, não lhe dava ouvidos, pois estava determinado a ir embora.

Outra passagem em que o forte teor de ambigüidade aparece tem ligação direta e explícita com o título do conto. Referindo-se a João Carlos, diz: “E deu a última cartada. Pediu para jogar uma partida de buraco com a mamãe antes de ir embora.” (GARCIA-ROZA, 2005, p.12). A expressão “deu a última cartada” pode ser entendida tanto no sentido literal - João Carlos jogara a última partida com a mãe - ou no sentido conotativo. Em todo caso, parece-nos evidente que o título do conto, “A última cartada” está implicitamente ligado ao sentido metafórico da expressão, ou seja: à tentativa derradeira e desesperada da protagonista de segurar o marido.

Tal tentativa, porém, revela-se frustrada. Com um só verbo, “anoiteceu”, - não por acaso a última frase do conto - a personagem Bruce destrói todas as cartadas da mulher. Num trecho extremamente elíptico, em que a maior parte das ações são subentendidas, a pontuação é fator determinante para a construção de sentidos do desfecho. O uso do travessão pode significar a voz dada, em forma de discurso direto, a personagem Bruce. Esta seria, então, a única passagem que comprova a presença do marido na cena. Já o uso do ponto final “_Anoiteceu.”, indicaria um ponto final na relação. Final “fatal”, “cruel demais”, como diz a letra da canção de Vinicius de Moraes.

Assim, analisados os dois textos - a canção e o conto - podemos perceber que eles se ligam, principalmente, no que se refere à temática abordada. Enquanto na canção o eu-lírico masculino suplica pela amada, num lamento de dor e desalento, no conto, a protagonista, através de um monólogo, vai construindo uma cena de desespero, da última

cartada, usada para que o marido não a deixe. Nos dois, tanto no conto quanto na canção, a atmosfera de loucura é instaurada. Na canção, esta atmosfera fica evidente pelo uso do vocábulo “enlouqueceu”, no conto pelas próprias ações e modo de narrar da personagem.

Durante a narrativa, a canção é referida por várias vezes explicitamente. Às vezes, essas citações retomam a canção, parodiando-a, como em: “[...] falta luz, você diz que eu esqueci de pagar a conta [...]” (GARCIA-ROZA, 2005, p.7), e “[...] pelo amor que você teve ao seu cachorro que morreu [...]” (GARCIA-ROZA, 2005, p.8). A luz que na canção apresenta-se no sentido metafórico, no conto, refere-se à conta de energia. A expressão “pelo amor de Deus” da canção, é subvertida, e Deus dá lugar ao “cachorro que morreu”.

Esse teor paródico, contudo, não é observado na expressão “anoiteceu”, referência direta ao significante e significado recorrente na canção “Anoiteceu”, de Francis Hime e Vinícius de Moraes.

3.3.3 *Um conto, uma canção: Vem*

Escrito por Eucanaã Ferraz, o conto “Vem” - segundo na ordem de contos compilados em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* - evidencia, com forte intensidade, a diluição de fronteira entre gêneros. Estruturado em versos, possui teor poético, aproximando-se do poema. É, portanto, conto que transita entre o lírico e o épico.

Escrito a partir da escuta de “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, pode ser visto como uma extensão da canção inspiradora, expressa no vocábulo que forma o título. Para compreendermos tal ligação, começemos por investigar sua fonte.

“Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, cantada por Marisa Monte e Paulinho da Viola, através de uma linguagem simples e da cadência do choro, traz como tema central o lamento amoroso.

Seu título, um adjetivo, constrói a perspectiva de uma construção descritiva, o que em parte se confirma na canção, pois, embora não predomine o teor descritivo, seu enredo apresenta estaticidade e nenhuma progressão ao nível das ações.

Estruturada em três estrofes, sendo um sexteto, um quarteto e um quinteto, no nível lexical chama-nos a atenção o uso do tempo verbal.

Na primeira estância, o poeta João de Barros²⁷ faz uso do presente do indicativo através dos verbos “sei”, “bate”, “ficam”, “vão” e “foges”, evidenciando que o sentimento amoroso e a não-correspondência do ser amado estão associados ao agora vivido pelo eu-poemático.

Meu coração, não sei por quê
 Bate feliz quando te vê
 E os meus olhos ficam sorrindo
 E pelas ruas vão te seguindo
 Mas mesmo assim
 Foges de mim

Já na segunda estrofe, o pretérito perfeito do subjuntivo é predominante. Verbos como “soubesses” e “fugiria” nos fazem perceber que o ser amado desconhece os sentimentos do eu-poemático, mas, “se” os conhecesse, os corresponderia:

Ah se tu soubesses como sou tão carinhoso
 E o muito, muito te quero
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Esse tempo do subjuntivo só é quebrado na estrofe pelo presente do indicativo novamente, quando o eu da canção através do verbo “ser” qualifica-se a si mesmo, “sou tão carinhoso”, e ao seu amor, “é sincero o meu amor”. Ou, ainda, quando, utopicamente, por meio do verbo “saber”, afirma que se a amada soubesse do seu amor, ela o aceitaria: “eu sei que tu não fugirias mais de mim”.

Já na terceira estrofe, o poeta se vale do imperativo para suplicar a vinda da amada: “Vem, vem, vem, vem”. A repetição reforça a súplica, e dá a idéia de desespero, o qual só se acabará quando o ser amado vier “sentir o calor dos lábios [...] e matar essa paixão”.

É na hipótese da vinda, que aparece, então, o verbo no futuro: “E só assim então serei feliz / Bem feliz”.

Podemos perceber, por essa ligeira análise, que há uma abordagem romântica no texto, confirmando uma tendência da época, especialmente no que tange à música. Não só a abordagem do tema, mas a construção sintática na ordem direta, a linguagem simples, evitando ambigüidades, embora com algumas construções metafóricas como “meus olhos

²⁷ Por estarmos tratando da análise da letra da canção com os recursos próprios da análise de poema, preferimos o termo poeta a compositor para designar João de Barro. No que, dada a definição de poesia, nada há de impróprio.

ficam sorrindo” e “vem sentir o calor dos lábios meus”, também configuram ao “poema-canção” uma linha extremamente romântica. Tal procedimento não acontece no conto-poema “Vem”, de Eucanaã Ferraz, que embora tenha “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro como fonte de inspiração, aborda o mesmo tema, mas numa perspectiva absolutamente contemporânea.

Estruturado em vinte e sete tercetos, o poema-conto “Vem”, de Eucanaã Ferraz não somente resgata o tema amoroso da canção “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, como também, transcende a proposta da canção, configurando-se não somente enquanto outra arte, a literária, mas numa linguagem própria a outro tempo, a contemporaneidade.

Aqui, não se trata somente da súplica pelo amor da amada que desconhece os sentimentos do ser apaixonado, mas, também, da dura realidade do homem isolado na vida urbana, e do contraponto entre o tradicional e o moderno.

Como se notará na análise adiante, esse conto-poema de Eucanaã Ferraz, enquanto obra contemporânea, enquadra-se nas tendências apontadas por Antônio Candido (2002). Aparece a predominância da ordem não linear das ações, o apreço pela ambigüidade e a tendência antimimética ou não imitativa imediata da realidade.

Antes de tecermos considerações sobre essas tendências, evidenciadas no todo do poema, faz-se necessária uma análise detalhada de suas partes.

Começemos pelo título.

O poeta Eucanaã Ferraz, ao se propor a criar um conto, inspirado em “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, traz no título o principal verbo constituinte da canção - vem -, criando uma perspectiva de que as ações sejam desencadeadas em torno de um poema narrativo. Essa perspectiva se confirma no decorrer da leitura. Contudo, diferentemente da canção, o vocábulo “vem” não mais representa o imperativo, mas a terceira pessoa do presente do indicativo, indicando que não haverá uma súplica direta ao ser amado, mas uma história a ser contada.

A primeira estrofe, com verbos no presente, “Porque os dias quebravam contra sua cara / porque trocara as horas por nada, / quis o espinho extremo” (FERRAZ, 2005, p. 15), apresenta-se, sintaticamente, em ordem indireta. Constrói-se metaforicamente, em terceira pessoa, expressando que a protagonista quis a dor extrema, porque seus dias passavam em vão.

Na segunda estância, encontramos uma reflexão, iniciada pela conjunção adversativa “mas”, e marcada pelos sinais de pontuação, em especial, o ponto de interrogação:

Mas, sobre encontrá-lo ninguém/ nem nada respondia. Saberá reconhecê-lo/ em meio a tudo? Algum sinal?” (FERRAZ, 2005, p. 15). Há uma referência subentendida ao ser amado.

Começa a aparecer, então, verbo no futuro do pretérito do indicativo - “saberá” - condicionando a ação presente a algo do passado. O ser amado é desejado, procurado, buscado. Mas como encontrá-lo?

A primeira resposta aparece nas estrofes seguintes, indicando que o reconhecimento poderia vir através da observação à distância.

Um cisne gravado na testa? Talvez
 bastasse, à distância, atentar
 nos modos de dobrar
 ou desfazer as frases, um lenço, que
 talvez ali, no levar água à boca, moeda
 à bolsa, banal, vislumbrasse
 um rasto, imaginava, mesmo sem saber
 (não saberia nunca?) o que fosse
 aquilo que faria do acaso
 o certo,
 até que se manifestasse numa forma
 inadiável, que figuraria o fruto de
 uma longa matemática. Porque seria assim,
 poderia ver na matéria mínima a sua fábrica,
 o incêndio (FERRAZ, 2005, p. 15)

Observa-se nesse trecho, o encadeamento ou *enjambement* entre as estrofes, recorrente em todo o conto-poema, marcando uma tensão relativa entre som, sintaxe e sentido, caracterizando uma marca que se intensificou, especialmente, na poesia contemporânea. O encadeamento indica no texto, ainda, um desequilíbrio interno do personagem do poema, recaindo sobre a seqüência das ações. O advérbio “Talvez” (recorrente ao logo do texto) e os verbos no futuro do pretérito do indicativo e no pretérito imperfeito do subjuntivo marcam o tom de dúvida quanto ao encontro do ser procurado.

Na oitava estrofe, o eu poemático-narrador evidencia que a distância poderia impossibilitar o reconhecimento do ser amado, seria preciso uma procura detalhada, pois “as ruas são compridas / era preciso estar mais perto para perceber” (FERRAZ, 2005, p. 16).

E assim, mistura “unhas, vozes, cabelos” das mulheres que via, e imaginava nessa construção uma nova mulher como “uma teia aos pedaços”:

logo baralhava unhas, vozes, cabelos
 à maneira de uma teia aos pedaços que
 o fazia adolescente como um pombo

tonto. [...] (FERRAZ, 2005, p. 16)

A imaginação o fazia sentir como um adolescente, como “um pombo tonto”. A palavra pombo simboliza, aqui, “enamorado”, basta lembrarmos da expressão “como dois pombinhos”. Um “pombo tonto” transtornado pela paixão, pelo sonho, pela espera.

E mesmo sem nenhuma pista, instintivamente, continua a procura - “Mesmo sem vestígios, farejava” - como se tivesse a certeza de que aquele amor perdido, ou nunca encontrado, realmente existisse.

Em meio à realidade urbana, procurava. Mas, “o que as costelas dos viadutos escondiam?”. Na resposta a essa pergunta, percebemos na antítese “inocência” e “desejo” um contraponto entre o amor ideal e o amor carnal: “Becos, praças, ruas, paisagens que lhe subiam/ à boca enchendo-o de inocência e desejo./ Era mais seguro não querer. [...]” (FERRAZ, 2005, p. 16)

A procura provoca reações físicas indesejadas na personagem do conto-poema, por isso, “era mais seguro não querer”!. Contudo, a convicção de encontrar o ser amado o fazia prosseguir: “envenenara-se com o anseio de que/ a cidade desaguasse em alguém, não fosse tão-só/ pedras de seus olhos se ferirem. Mais seguro [...]” (FERRAZ, 2005, p. 16)

Nesses versos, evidenciamos mais uma vez um recurso do autor, trazendo a construção sintática em ordem indireta, provocando uma certa ambigüidade, podendo-se ler “não fosse seus olhos se ferirem tão só de pedras” - embora seus olhos só vissem prédios, ou embora sozinho, seus olhos vissem prédios - Em todo caso, fica evidente a temática da solidão do homem urbano e solitário à procura de companhia, materializada pela construção gráfico-visual “tão-só”.

Como seus olhos só se feriam de pedras, mais uma vez ele constata ser mais seguro não se deixar levar pelo excesso da emoção, era preciso “cegar as vontades”, pois,

[...]Cerrados, os olhos
calariam o teatro excessivo dos gestos. Talvez
dormisse. Mas a insônia vinha branca

e ácida e alta. [...] (FERRAZ, 2005, p. 17)

Nessa construção sinestésica, “insônia vinha branca/ e ácida e alta”, percebemos a intranqüilidade e a solidão do homem contemporâneo urbano.

Na estrofe que se segue, percebemos uma quebra da seqüência narrativa, em que tradição e modernidade se mesclam. O poema-conto corta a seqüência de fatos, para na introspecção do personagem único e central, apresentar um outro conto, característico da literatura tradicional em que

[...] uma vez um comandante
prussiano, recostado ao fundo da poltrona,
cavando com as esporas de sua bota o mármore
da lareira [...] (FERRAZ, 2005, p. 17)

Tal introspecção logo é desfeita, e na volta à seqüência narrativa, o narrador, em defesa do personagem-poemático, aponta que “era mais fácil deixar a solidão crescer no vento, vir ao quadril,” e por isso “lembrava-se do conto enquanto seus olhos / erravam pelas avenidas, esperança em pêlo, juízo / em vão, fome de um relance, um fio”.

As expressões “juízo em vão” e “fome de um relance” remontam para uma lucidez indesejada, que desemboca na solidão e na procura cada vez mais inútil. “Suave, / se ainda soubesse, era beber sem supor alguém / após o drinque, gastar-se só, sem presumir / um abraço à saída do cinema, à saída de sábado. [...]”.

Ainda assim, ele sacrificaria esta suavidade da vida,

[...] sacrificaria qualquer ponderação
para persistir no engano de seguir
à própria sorte por mundos que semelhavam
estacionamentos abarrotados de frases moles,
blogs, celulares, fazer amigos, impressionar pessoas,
dicionários como se fósforos para queimar o tempo,
o tédio, saudades de quando não vagava devastado
pela espera (pela espora, dizia o conto)
de uma lâmpada após o labirinto,
por aquela presença tão-só pressentida, (FERRAZ, 2005, p. 17-18)

Em outras palavras, o personagem poemático trocaria toda aquela estabilidade e certezas da vida para, mesmo se enganando, viver ou, ao menos, encontrar um grande amor. Nessas estrofes, fica marcada – mais uma vez – a forte presença da oposição passado / presente, evidenciada através das expressões “(pela espora, dizia o conto)”, referindo-se àquele conto sobre “o comandante prussiano recostado ao fundo da poltrona”, relembrando o início do século passado, e as expressões “blogs, celulares”, representando a atualidade. É importante, ainda, percebermos na última estrofe da seqüência acima o uso da expressão “por aquela presença tão-só pressentida”. Ela evidencia mais uma vez a solidão do presente, e, ao mesmo tempo, a certeza de uma presença (ser amado) que chegará, “mas que talvez por adivinhada ardia ainda mais”.

Na seqüência do conto-poema, mais uma vez, observamos o diálogo com o tradicional.

[...].
Tudo (um exagero) escarnecia dele, sequioso de que
regressasse quem nem mesmo houvera, Ulisses
ou o filho pródigo caminhando sobre o mar
etélico, turbulento. [...] (FERRAZ, 2005, p. 18)

Ulisses, o herói da *Odisséia*, de Homero, e “o filho pródigo” da parábola bíblica – dois símbolos da luta pelo regresso ao lar – são evocados (num ato de exagero) para demonstrar quão esperada seria a volta, ou a vinda, do ser desejado. E continua:

[...] Canções de amor
foram o seu veneno,
todas à roda da mesma víscera,
da mesma válvula sentimental (FERRAZ, 2005, p. 18)

Nesses trechos, percebemos o jogo intertextual de maneira explícita conto e canção. Ela é trazida como fonte da própria perdição. E, assim, a presença da amada, mesmo que ainda não existisse,

podia senti-la,
sem amores nem romances, sangue
e bomba apenas, como no peito de um bicho,
que é só um bicho. (FERRAZ, 2005, p. 18)

Comparando-se a um “bicho”, condenado a uma vida sem sentimentos, à solidão, “então, exausto”,

sem nenhum grito, deitou-se
sobre a pedra escura da rua, ou da escarpa
mais alta, ou da lua mais miserável e suja.

Esteve ali, parado, manso,
Talvez por anos, sem que nada pedisse
ou pretendesse. [...] (FERRAZ, 2005, p. 18)

A desencadeamento temporal nessas estrofes se intensifica, e a narrativa lírica ganha em progressão, enquanto o personagem perde em ânimo, e esperança. Até que...

[...] era só uma noite

entre as noites, quando despertou agitado
(deve ter sido assim) pela visão de uns lábios,
vinham acesos, na direção dos seus. (FERRAZ, 2005, p. 18-19)

A expressão da estrofe final “(deve ter sido assim)” acaba por desencadear no leitor uma dúvida sobre a própria história do conto, ao mesmo tempo que enche de lirismo o

poema. A expressão “despertou agitado” parece evidenciar que todo o narrado não passou de um sonho, e que a “visão de uns lábios acesos” pode estar representando o ser amado que o acordara.

Fica evidente na análise desenvolvida - muito mais descritiva que analítica - que “Vem”, de Eucanaã Ferraz, constitui-se, enquanto gênero híbrido, em arte antimimética. É conto, é poema, e tem como base uma canção. Trata da temática da canção inspiradora, e traz as características da criação literária contemporânea. Vimos nele a realidade do homem isolado na vida urbana, o contraponto entre a tradicional e o moderno, a predominância da ordem não linear das ações, e o apreço pela ambigüidade. Além disso, enquanto representação (poema) da representação da realidade (canção), enquadra-se na tendência antimimética da literatura contemporânea. É, pois, texto que não obedece a fronteira entre os gêneros. Na relação antimimética, e no diálogo entre a música e a literatura, sobressai o lirismo na narrativa: um poeta escrevendo um conto, a prosa no verso.

Percebemos durante a análise, fortes jogos intertextuais, especialmente no plano discursivo, em que a contemporaneidade dialoga com a tradição: o conto do comandante prussiano, remetendo à antiga Rússia em Guerra; as referências explícitas a Ulisses, o herói da *Odisséia* de Homero - que também pode representar o romance *Ulisses*, no sentido de que, como um James Joyce, Eucanaã Ferraz se propõe a renovar a linguagem, criar, subverter o gênero -; a citação ao menino pródigo, dialogando com o discurso bíblico; e, acima de tudo, a canção “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, retomada em sua essência através do verbo “Vem”.

Sabemos que a receptividade para a poesia varia de leitor para leitor, e de época para época. Mesmo assim, afirmamos que “Vem”, de Eucanaã Ferraz, mais do que conto, é poesia, porque carregada de lirismo, encanta, emociona e transcende a própria linguagem. Fala além das palavras, fala com o ritmo, com o tempo, com a criação e a recriação. Dialogando com o passado, constrói o presente. Construindo o presente, resignifica o passado.

Passemos para a próxima narrativa.

3.3.4 *Um conto, uma canção: Ciranda*

O conto “Ciranda”, de Paulo Rodrigues - quarto na ordem de contos trazidos no livro *Aquela Canção 12 Contos para 12 Músicas* - dialoga não apenas com a canção que

sugeriu sua criação - “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira - mas com uma certa tradição da cultura popular, a cantiga de roda “Ciranda Cirandinha”.

Para entendermos esse processo, iniciaremos a análise pela leitura da fonte de inspiração.

Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que irrompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia. (TATIT, 1996, p. 19)

Embora se tenha essa consciência de que o sentido de uma canção só se pode alcançar completamente através do diálogo entre texto e melodia, propomos uma análise de “Juazeiro” no que tange à temática, sugerida inicialmente pelo campo semântico das palavras, passando pela sua estrutura enquanto forma poética, e, só eventualmente, em algumas relações melódicas, quando estas se fizerem essenciais para a compreensão tanto do conteúdo e da forma da canção quanto para o reconhecimento da gênese do conto de Paulo Rodrigues.

O baião exaltação, “Juazeiro”, constitui-se numa lírica amorosa em que o pranto pela perda da amada provoca no enunciador um canto maravilhosamente triste. A perda da amada é vivida como a perda do sentido próprio da vida: “Eu prefiro inté morrer”.

O juazeiro aparece como a essência da súplica, “Ai, juazeiro”, o único capaz de aliviar o sofrimento do eu-sofredor, um nordestino, evidenciado pela entoação melódica e instrumental do baião, pela pronúncia e escolha do repertório lingüístico: “inté”, “alembra”, “arresponda” e mesmo “juazeiro”.

O significado do vocábulo “juazeiro” é representativo para a construção de sentidos na canção. No nordeste, é uma das poucas árvores respeitadas pelo homem da caatinga, pois se mantém com aspecto viçoso e de folhagem abundante, mesmo quando todas as outras árvores perdem as folhas nas secas mais terríveis. Da mesma forma, o “juazeiro”, na canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, está presente desde os momentos de satisfação amorosa, “Quando o nosso amor nasceu / toda tarde à tua sombra / conversava ela e eu”, até os tempos de pranto e de dor, “Ai, juazeiro / To cansado de sofrer”.

É por esta representativa fortaleza e em confraternidade com a vida do eu que fala na canção que, alegoricamente, o juazeiro é evocado como símbolo da amizade “juazeiro, velho amigo / onde anda o meu amor”. O lamento e a súplica no decorrer da letra e da melodia desperta no leitor/ouvinte a imagem do choro de um sertanejo ao pé de uma árvore,

suplicando o paradeiro da amada.

Por fim, outro vocábulo que merece ser destacado, por ser representativo do nordeste, e, simbolizar a temática da canção, é “roer”. Para os nordestinos, esse verbo significa “remoer uma dor de cotovelo”. Dessa forma, nos versos “Não me deixe assim roer” e “Eu não agüento mais roer”, o eu que fala, oculto pelo eu que canta, suplica ao juazeiro, agora não a volta da amada, mas o fim da dor. Fim que não chega, pois a cura da dor não se encontra no juazeiro, e sim no próprio objeto de desejo, impossível de reaver: o ser amado.

Para construir a temática da súplica, quase que derradeira, de um sertanejo ao pé de uma árvore, Humberto Teixeira, o letrista, constrói o poema-canção em torno de oito quadras. Estas muito se assemelham, enquanto forma, às cantigas de roda, em especial, à tradicional “Ciranda, Cirandinha”. Tomemos uma estrofe da canção e a primeira quadra da cantiga:

“Juazeiro”

Juazeiro, meu destino
tá ligado junto ao teu.
No teu tronco tem dois nomes,
Ela mesmo é que escreveu.

“Ciranda, Cirandinha”

Ciranda, cirandinha,
Vamos todos cirandar.
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar.

Ao se comparar os dois trechos acima, fica evidente a semelhança da forma e do ritmo. Ambas as estrofes possuem quatro versos, com rimas ABCB. A métrica e o ritmo também são os mesmos nas duas quadras. Nelas o primeiro verso é hexassílabo com acentos na segunda e sexta sílabas, e os demais são heptassílabos com acentos na terceira e sétima sílabas métricas.

Como se vê, enquanto texto, as duas construções têm a mesma estrutura. Se há diferenças, elas só se solidificam no nível ritmo quanto ao gênero musical, pois é no arranjo instrumental da sanfona de Luiz Gonzaga que o tom festivo e ritmado da cantiga infantil se transforma no baião, cujo sonoro pranto de súplica é reafirmado no conteúdo da letra.

É com base nessa inter-relação da forma de “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com a estrutura de “Ciranda, Cirandinha”, associada à temática desenvolvida na referida canção nordestina, que Paulo Rodrigues vai construir os sentidos, e, gerar o seu engenhoso conto “Ciranda”.

À primeira vista, o conto de Paulo Rodrigues pode parecer distante, semanticamente, da canção que o originou. Um leitor menos atento poderia até dizer que da fonte geradora, “Ciranda” só carrega algumas referências nordestinas: os personagens e certos costumes. Ou, ainda, que a correspondência entre um e outro texto está no fato de em certo momento do conto, o autor utilizar a canção “Juazeiro” como desencadeadora de uma reação da personagem central, decisiva para a compreensão da trama.

Todos estes recursos são factuais e perceptíveis numa leitura mais superficial. Contudo, a engenhosidade da narrativa é tão minuciosamente construída que, num olhar sensível e profundo, é possível constatar que “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, muito mais que fonte inspiradora de “Ciranda”, de Paulo Rodrigues, é sua própria essência. Para se perceber essas múltiplas e complexas correspondências, é preciso compreender três aspectos dialógicos importantíssimos neste conto: o título, as correlações entre personagens e a temática.

O título “Ciranda” parece ser inspirado, muito mais na cadência e estrutura rítmica de “Juazeiro”, por conta de sua semelhança já apontada com a cantiga de roda “Ciranda, Cirandinha”, do que no conteúdo da letra propriamente dita.

O narrador protagonista apresenta-se, no início do conto, como voluntariamente isolado do mundo, “minha meta é o isolamento”, fechado em si mesmo, sentindo-se ele próprio o círculo que o aprisiona. Círculo que ora tenta se abrir, ora é levado ao retorno do isolamento voluntário. Ao nível da progressão temporal, o círculo vicioso é constante, só sendo quebrado quando, ao som da canção “Juazeiro”, Gracindo é arremessado para um passado que explica toda a sua introspecção.

Esse retorno ao passado é representado alegoricamente, no texto, pela roda tradicional na dança do baião: “Enfim, eu sentia que dançava quase dentro do ritmo, embora girasse no sentido contrário da roda” (RODRIGUES, 2005, p. 42).

É nessa intempestividade, que “seria aquilo que pensa o fundamento do presente, desgarrando-se dele para vislumbrar o que esse presente teve que ocultar para constituir-se enquanto tal – o que em outras palavras, falta a esse presente”. (AVELAR, 2003, p. 32), que Gracindo vai reconstruir o percurso da sua infância, deixando, então, mais perceptível, o processo de releitura da canção “Juazeiro”. As relações entre as imagens retratadas no conto e na canção tornam-se tão próximas que, o leitor mais sensível da releitura de Paulo Rodrigues é induzido a perceber as correlações entre os personagens de um e outro texto.

Gracindo, o eu que fala no conto, é o mesmo ser metafórico que suplica na canção. Ambos, estimulados pela dor da perda, fogem da vida. Ao proferir “minha meta é o

isolamento”, o eu do conto se comunica, ou mesmo comunga com aquele eu que suplica, “eu prefiro inté morrer”, naquele baião exaltação.

Um e outro buscam, inutilmente, numa figura amiga que tenha compartilhado momentos importantes em suas vidas, as respostas para a salvação. Assim, Juazeiro na canção “Juazeiro” - “Juazeiro, velho amigo / Onde anda o meu amor” - e Vermelho no conto “Ciranda” - “Era com ele, o meu amigo do peito, que eu poderia me abrir e reatar a ponta objeta do novelo” (RODRIGUES, 2005, p. 45)- são evocados como os salvadores da pátria.

A personagem Belinha em “Ciranda”, de Paulo Rodrigues simboliza a amada que se foi em “Juazeiro”, princípio do desencadeamento de toda uma vida de dor, desenvolvendo a aversão pela vida.

Assim, A temática da alienação e do isolamento, provocados por uma experiência traumática na infância, é a essência do conto aqui analisado. O protagonista, fechado em si mesmo, preso à experiência, nas várias tentativas frustradas de libertação, volta inconscientemente a se fechar, num círculo vicioso constante.

Observa-se, portanto, que a relação de intertextualidade ocorre além do nível conto e canção, estendendo-se para conto, canção e cantiga.

3.4 Doze contos, doze canções: relações intertextuais.

Ao analisarmos os contos “É doce morrer no mar” de José Eduardo Agualusa, “A Última Cartada”, de Livia Garcia-Roza, “Vem”, de Eucanaã Ferraz e “Ciranda”, de Paulo Rodrigues, demonstramos quão tamanha é a intertextualidade intergênero contida nos textos da obra *Aquela canção 12 contos para 12 músicas*.

Algumas vezes, a canção ativou conhecimentos armazenados na bagagem da memória do autor, e o jogo de intertextualidade se tornou ainda mais intenso, como é o caso da narrativa “É doce morrer no mar”. Quase impossível afirmar que no ato da percepção estética da canção homônima, José Eduardo Agualusa não tenha se deixado contagiar pelas lembranças de *Mar Morto*, de Jorge Amado, ativando seus conhecimentos e deixando-se influenciar pelas cenas do romance do escritor baiano, muito mais do que pelo canto de Dorival Caymmi.

Outras vezes, a sensibilidade estética musical aguçada, aliada a experiências profissionais, como é o caso da psicanalista e ouvinte de música a vida toda, Livia Garcia-Roza, possibilitou a captação e registro da atmosfera mais dramática da canção inspiradora,

trazendo no conto todo o teor dramático de “Anoiteceu”, de Francis Hime e Vinícius de Moraes.

Houve, ainda, aqueles que, numa interdiscursividade, aliaram a canção inspiradora a uma determinada tradição. Em “Vem”, de Eucanaã Ferraz, a erudição de um *Ulisses*. Em “Ciranda”, de Paulo Rodrigues, a dança do baião aliada à tradição de cantiga de roda.

Enfim, em todos eles, notamos que uma intensa ligação com a canção.

O mesmo acontece com as outras narrativas do livro aqui analisado.

Em “Zezé Sussuarana”, de Beatriz Bracher, e “Duas Canções”, de Moacyr Scliar, os enredos são criativamente construídos a partir dos cenários sertanejos das canções, fonte que inspiraram a criação.

No conto da jovem escritora paulistana, Adriana Lisboa, toda a atmosfera de ritual, de amor e de espera da canção “Sussuarana” é recuperada de forma desmembrada: o Zezé Sussuarana da canção vira os personagens Zezé e Sussuarana do conto. Este traz na narrativa em primeira pessoa a alusão à cena relatada na canção de Heckel Tavares e Luis Peixoto, circulando em torno do mesmo ambiente: a festa de Sant’Ana, e do enredo: relato de um envolvimento amoroso com um moço da cidade que, após contato físico, parte para não voltar.

Ambigüidade intensa, suspense, digressões. Tudo isso, recursos de uma narração que parece absorver a essência da introdução trazida na voz de Maria Bethânia: “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, descanso, uma loucura”.

A vida dura do sertanejo nordestino, relatada nas linhas da narrativa, remonta para um diálogo estilístico com o discurso de Euclides da Cunha - especialmente, em alusão à frase “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” - e, ao mesmo tempo, lembra a expressão marcante das figuras de retirantes de Portinari:

A verdade é que de trabalhador mesmo sobramos poucos. A vida é dura e o povo que cresce e dá um jeito de ir embora. E muito sem graça, é o que eles dizem, meus primos e os tios moços e as que vão ficando mulher. Quem volta é porque não deu certo, volta triste e sem força. (BRACHER, p. 22)

Contudo, nem só de alusão se faz o recurso intertextual utilizado por Adriana Lisboa. A canção de Hekel Tavares e Luiz Peixoto aparece explicitamente nas citações: “Ele não vai voltar” (BRACHER, 2005, p. 24) e “Tinha duas bocas para dizer e nenhuma falou”. Essas citações remetem diretamente à canção “Sussuarana”.

Já em “Duas Canções”, de Moacyr Scliar, o cenário sertanejo remonta não apenas

para a canção “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo, mas à “Maringá”, de Joubert de Carvalho. O enredo da narrativa em terceira pessoa é construído através da correspondência sertaneja entre as duas músicas caipiras: o pobre moreno de olhar triste e profundo do rancho fundo num botequim da praça conhece a cabocla Maria da Ingá ou Maringá. A partir daí, tudo é surpresa. Duas canções, quatro finais, “Assim deveria terminar a história, mas vocês querem um final feliz, não é?” (SCLIAR, 2005, p. 56).

Com citações explícitas no decorrer do conto - “No Rancho Fundo [...] Bem pra lá do fim do mundo [...] Onde a saudade a dor e a saudade/ contam coisas da cidade” (SCLIAR, 2005, p. 51) - trechos da canção são trazidos na íntegra, como uma composição do protagonista.

Todo o discurso de “No Rancho Fundo”, de Ary Barroso e Lamartine Babo, é recuperado através do personagem central, o caboclo que mora lá no fim do mundo. Seu nome, Napoleão, remete a uma referência irônica: Napoleão Bonaparte, figura importante no cenário político mundial, que liderou a França durante 15 anos, período em que conquistou grandes partes do continente europeu. Napoleão de “Duas Canções”, diferentemente de Napoleão Bonaparte, não conheceu nada além dos limites de seu rancho fundo.

Chamava-se Napoleão. Nome pomposo demais para um rapaz magrinho, moreno, desmilinguido, desdentado. Mas representava a esperança de seu pai, já falecido, que ao batizá-lo assim pensara num futuro glorioso para o filho. Vã esperança, naturalmente. Como o pai, Napoleão criara-se na roça; como o pai, e ao lado dele, trabalhava na lavoura desde pequeno, e sempre de sol a sol. (SCLIAR, 2005, p. 49)

Em “Menina os olhos”, de Glauco Mattoso, correspondência altamente pessoal com o autor, cego pelo glaucoma, todos os versos e todo o clima de “Pela luz dos olhos teus”, de Vinícius de Moraes, se aplicam à história de amor infantil envolvendo um garoto buftálmico, contada através de diálogo. Narrador ausente. Narrativa sem narrador: gêneros na zona de fronteiras.

Emoção e humor recobrem a narrativa. A expressão “A luz dos olhos teus”, que na canção retrata o amor e fascinação do eu-lírico, no conto de Glauco Mattoso vira a “menina dos olhos” de Isaurinha no sentido literal do termo: “Mesmo sofrendo a dor, Maurinho continuava sorrindo pra ela, só pra ver a alegria refletida dentro da menina-dos-olhos dela como se fossem os dele. Que imagem curiosa! A pupila dela abria pelos dois...” (MATTOSO, 2005, p. 125). Ao mesmo tempo, percebe-se um sentido simbólico na expressão. Isaurinha simboliza a amada, última visão do protagonista, o garoto Maurinho, que, representa, na verdade, o próprio narrador e o próprio autor. O termo “luz” é, assim, a

maior ligação entre a canção de Vinícius de Moraes e o conto de Glauco Mattoso: “A cegueira não contagia e a luz do olhar às vezes contagia. Na falta de luz, vai ver que a lágrima serve de condutor, né?” (MATTOSO, 2005, p. 130).

No conto “Bárbara no Inverno”, do escritor amazonense Milton Hatoum, observamos a complexidade da oblíqua relação amorosa de um casal exilado em Paris: Lázaro, professor de português para um grupo de executivos da La Défense e Bárbara, secretária na redação da Rádio France Internationale. O cenário do exílio e as lembranças do regime ditatorial no Brasil se unem à atmosfera do canto feminino de desespero pelo abandono do ser amado em “Atrás da porta”, de Francis Hime e Chico Buarque.

Composta no período ditatorial, a canção traz subentendido no título a repressão cultural da época. Atrás da porta está, assim, carregada de ambigüidade. Pensando no contexto, o “atrás da porta” significa escondido. Pensando no teor lamurioso da letra da canção, o “atrás da porta” simboliza o sofrimento escondido e solitário da mulher que vê o amor do marido por ela se acabar:

[...]
 E me agarrei nos teus cabelos
 Nos teus pelos
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho.

Narrado em terceira pessoa, o enredo do conto remonta ao contexto histórico da canção, que, aliado ao teor lírico amoroso, constitui-se como evidência maior de ligação intertextual. O termo “inverno”, que ajuda a compor o título do conto, dialoga com ambos os discursos da canção, o contextual e o lírico. O inverno representa a frieza do estrangeiro, e por isso, Bárbara insiste em voltar para o Brasil, em encerrar o auto-exílio. Ao mesmo tempo o inverno do título simboliza a própria poética da canção de Francis Hime e Chico Buarque, no sentido de que representa a frieza cada vez maior com que o marido a tratava. E o universo feminino, tão bem descrito na letra de Chico Buarque volta no conto.

A canção aparece é referida explicitamente,

[...] e quando a melancolia os deixava abatidos, Bárbara colocava o disco e esperava a música, como se *aquela* música tivesse o poder ou a magia de exorcizar qualquer vestígio de ameaça e mesmo indiferença à vida amorosa. Essa música não conta a nossa história, dizia ela, e Lázaro, rindo, claro, o inferno dessa canção pertence aos outros. (HATOUM, 2005, p. 136, grifo do autor)

Nesse instante, início da narrativa, a canção é referida como não representativa do relacionamento de Lázaro e Bárbara, justamente porque - início de namoro - a relação era repleta de amor.

Já no final, a canção é expressa de forma explícita, mas, agora, como analogia ao relacionamento do casal, especialmente quanto ao sentimento da protagonista: “Ficaram assim por algum tempo, os dois imobilizados pelo pânico ou culpa, a voz cantando baixinho *E me vingar a qualquer preço...*” (HATOUM, 2005, p. 146, grifos do autor).

O conto *Entre Nós*, de Rodrigo Lacerda, narrado em primeira pessoa, absorve toda a canção estilo bossa nova de Antônio Carlos Jobim, “Corcovado”. Desta, a atmosfera de amor feliz. Atmosfera que na canção se faz presente e no conto reflete um passado vivido. É o “apagar da velha chama” a temática central de “Entre nós”. Enquanto na canção, o amor feliz é cantado no momento em que ele se realiza, no conto de Rodrigo Lacerda, o presente é triste e tomado pelas lembranças. Dividido por dois amores, duas cidades o protagonista sofre.

As interrogações são constantes na narrativa:

Do que eu estava fugindo, afinal? Da solidão de ter uma namorada em outra cidade? E o que era essa solidão? A solidão de ver minha erra natal se transformando sem me transformar junto? E o que era essa solidão? A solidão de ver meus pais sofrendo longe de mim [...] E o que era essa solidão? A solidão da consciência de que uma vida só é muito pouco? (Tão aguda quando se tem dois amores.) (LACERDA, 2005, p. 109)

Da canção, todo o lirismo da composição. O eu-lírico,

[...] que era triste,
descrente desse mundo,
ao encontrar [a amada] conhece
o que é felicidade
[...]

No conto, o que antes era indecisão, insegurança, encontra no fim a despedida do amor proibido: “Já não foi mais possível conter gestos, olhares, nada. E nossos corpos, finalmente, puderam se despedir”. (LACERDA, 2005, p. 113)

No conto “Se meu mundo cair”, de Luiz Fernando Veríssimo, ligação absolutamente direta com a canção homônima de José Miguel Wisnik. O narrador se dirige ao compositor real para contar a transformação que sua canção causara na sua mulher e no seu

casamento. Narração com modo epistolar. Vestígios de narrativa testemunhal: o real e a ficção na produção literária:

Ela não tinha outro homem. Eu é que tinha outra mulher. Culpa sua. A outra Amélia é a Amélia do Wisnik. Ficou distante, distraída, e às vezes a pego me olhando como se me visse pela primeira vez, com a testa franzida. A testa franzida é obra sua Wisnik. Ouvi a sua música, escondido da Amélia, para descobrir o que nos separou. Não entendi. Não sou muito dessas coisas. “Ter o mundo a sua mão sem ter mais onde segurar...” O que é isso? Talvez seja a nossa história, a minha e de Amélia, a minha mulher de verdade, até ela perder o chão. (VERÍSSIMO, 2005, p. 152)

Assim, a canção de Wisnik é trazida no conto de Luis Fernando Veríssimo como a “canção da Amélia”, que, paradoxalmente, transformou a esposa do narrador, de Amélia, no sentido figurado - submissa - , à mulher independente e segura de si. O mundo caído, então, passa a ser do próprio narrador: “Outra noite, Wisnik, na cama, tentei salvar o que restava de pé no meu mundo e cochichei no ouvido dela: ‘Lembra as borboletas?’ . Acho que ela nem ouviu. Acho que acabou. Eu sei, eu sei. Eu que aprenda a levitar.”(VERÍSSIMO, 2005, p. 152)

Cabe lembrar que a canção de Wisnik dialoga com “Meu Mundo caiu”, de Maysa, por isso, podemos inferir que a esposa, Amélia, simboliza a canção da cantora da bossa e da fossa, enquanto o narrador remete ao teor de “Se meu mundo cair” de José Miguel Wisnik.

Para finalizar, apontamos os dois contos, que, a nosso ver, resgatam a canção inspiradora da forma mais poética possível. Trata-se de “A exata distancia da vulva ao coração”, de Marçal Aquino e “Circo Rubião”, de Adriana Lisboa.

Em “A exata distancia da vulva ao coração”, Marçal Aquino, em alusão à canção de Noel Rosa - “Último Desejo” - compõe, através de narrador em terceira pessoa, uma narrativa marcada pela oposição amor e sexo, erotismo e pornografia, construindo a partir do envolvimento amoroso entre a professora universitária, Marilu - com tese de doutorado as personagens das canções de Noel Rosa - e o misterioso mendigo e poeta Jorge, um enredo intrigante e fascinante.

A letra de “Último desejo”, somada ao ritmo lamurioso do samba-canção, revela o tom angustiado e triste de um eu-lírico, “tenho medo de chorar”, que consciente da separação inevitável do grande amor de sua vida, revela seu último desejo: que a amada faça a ele elogios perante os amigos, e o maldiga diante dos inimigos. Subentendido nesses versos, está a conflituosa relação amorosa entre Noel Rosa e a dançarina de Cabaré, Ceci, por quem, ele, mesmo depois de casado, cultivou paixão até morrer. É captando esse contexto da canção de Noel Rosa, que Marçal Aquino propõe na narrativa, o conflito da protagonista. Esta acaba

por encontrar em Jorge - um mendigo que ela tirara da rua e trouxera pra dentro de sua casa - os prazeres que jamais experimentara com o ex-marido:

Um egoísta e, no fundo, sem imaginação. Pode-se dizer, para encurtar, que ele e Marilu nunca passaram da página de agradecimentos do *Kama-sutra*. Com Jorge foi diferente. Ele inventou posições, fez algumas coisas acontecerem com Marilu pela primeira vez. Visitou regiões e despertou reações que ela desconhecia no próprio corpo. Espantos. Tinha uma espécie de sabedoria instintiva, que entrou em sintonia com o pensamento dela. A ponto de antecipar aquilo que Marilu queria, sem que ela precisasse pedir. (AQUINO, 2005, p. 73)

Apesar da escatologia, o lirismo é tão presente na obra que a aparente pornografia, se revela como um singular erotismo.

A personagem Jorge é construída milimetricamente de forma intrigante. Mesmo sendo acolhido por Marilu, esconde dela - e do leitor - um segredo misterioso. Vivia como mendigo, mas se portava como um verdadeiro cavalheiro, tinha o dom da palavra, e escrevia poesias lindas. Esse segredo perpassa por toda a narrativa, aguçando a curiosidade do leitor.

Mas, diferentemente Noel Rosa, Marilu não se contentou com o sexo “ A sorte masculina é que, na geografia feminina, a vulva fica mais próxima do coração do que da cabeça” (AQUINO, 2005, p. 83). Ao contrário, ela oferece sua casa e seu amor a Jorge, e eles acabam por construir um final feliz.

A personagem Jorge é construída milimetricamente de forma intrigante. Mesmo sendo acolhido por Marilu, esconde dela - e do leitor - um segredo misterioso. Vivia como mendigo, mas se portava como um verdadeiro cavalheiro, tinha o dom da palavra, e escrevia lindas poesias, próprias de um verdadeiro poeta. Esse segredo perpassa por toda a narrativa, aguçando a curiosidade do leitor. E, no final, quando chega, finalmente, o momento da revelação, o enredo se acaba - “Senta aqui. Eu vou contar a minha história pra você.” (AQUINO, 2005, p. 85) -, criando no leitor as mais variadas hipóteses, todas possíveis, que, contudo, jamais se confirmarão. Magia da literatura.

Uma dessas hipóteses pode estar relacionada ao fato da personagem Jorge representar o próprio Noel Rosa, que durante toda a sua vida viveu boemianamente, nunca assumindo verdadeiramente seu caso com Ceci, bebendo e, de certa forma inconformado com o defeito físico - o problema no queixo - o qual causara na adolescência o desencadeamento da timidez. Jorge é descrito como tendo também um problema físico, uma cicatriz na têmpora.

Resta-nos dizer quanto à intertextualidade no conto de Marçal Aquino, que, além da forma alusiva à biografia do compositor, a canção também aparece de maneira explícita no trecho:

Marilu reservou o dia para trabalhar em sua tese de doutoramento, um estudo da personagem nas canções de Noel Rosa. Trabalhar é força de expressão: ela passou boa parte do dia esticada no sofá da sala, tomando notas e ouvindo e reouvindo o disco em que a baiana Ione Papas homenageia Noel com sua bela voz. [...] (AQUINO, 2005, p. 64)

Por fim, o conto “Circo Rubião”, de Adriana Lisboa - último na ordem de narrativas apresentadas em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* -, assim como o conto de Marçal Aquino, trabalha na esfera da prosa carregada de lirismo. Da sua fonte de criação, a canção “Menina Amanhã de Manhã (O sonho voltou)”, de Tom Zé e Perna, traz a atmosfera circense da música, o jogo de imagens, a repetição constante de “menina” e “felicidade”, reinventando-os através do cenário mágico do circo.

Depois de passarmos pela construção das doze narrativas, verificando o processo de intertextualidade ocorrido entre elas e suas respectivas canções, podemos dizer que a ligação intertextual é evidente de diversas maneiras. Em Alguns casos, ela começa no título (através de referência literal, como no caso de “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa, e “Se meu mundo cair”, de Luis Fernando Veríssimo; através de alusões visíveis à canção inspiradora como em “Vem”, de Eucanaã Ferraz, “Zezé Sussuarana”, de Beatriz Breacher; ou através de diálogo indireto, subentendido na relação com o enredo, como nas demais narrativas). Em outros contos, as citações literais a certas referências presentes na canção, permitem facilmente a observação da presença da canção no conto. Mas a ligação intertextual, contudo, não se limita à leitura literal de cada canção. Ao contrário, em muitos contos, podemos observar a intertextualidade para além dos discursos presentes na própria fonte, com remissões a contextos e outros textos, intertextos da canção.

Assim, cada conto aumenta uma canção, no sentido de que, ao trazer à tona os discursos nela presentes, ele a reconstrói, atribuindo-lhe novos significados, que vão além dos sentidos originais, porque dialogam com outros textos, numa cadeia necessária e inevitavelmente intertextual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo por objetivo analisar o processo de intertextualidade ocorrido em *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas*, trouxemos, neste trabalho, uma discussão sobre a correlação entre os aspectos material, interartístico e intertextual. Discutimos a ligação entre o livro e o CD, focando o olhar para a nossa canção e sua importância na cultura popular brasileira. Por conseguinte, constatamos o diálogo entre literatura e música, que, longe de ser uma particularidade contemporânea, perpassa pela história literária desde os tempos remotos. Percebemos que essa correspondência interartística, no livro aqui pesquisado, recai especificadamente sobre dois gêneros textuais, conto e canção. Por isso, buscamos, nas mais variadas concepções, o conceito de intertextualidade, o que permitiu chegar até a análise dos doze contos, e compreender sua relação com a canção.

É com base em toda essa trajetória que tecemos nossas considerações finais, observando algumas conclusões evidenciadas no decorrer de nosso trabalho. Podemos, assim, apresentar as seguintes afirmações: O processo de intertextualidade é inevitável em qualquer texto. Os doze contos compilados na obra *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* apresentam, indiscutivelmente, ligação direta com as doze canções que lhe serviram como fonte de sugestão. A canção da nossa música popular faz parte do nosso patrimônio cultural, constituindo-se como gênero discursivo. A releitura das canções dentro do conto recai sobre a reconfiguração de seu significado original. Na relação de diálogo com a fonte, os contos trazem outros textos, que, direta ou indiretamente, dialogam com a canção. Nessa manifestação intertextual, o conto mantém relação dupla entre a tradição e a contemporaneidade. Não perceber a intertextualidade ocorrida com relação à fonte de criação, não implica, necessariamente, na impossibilidade de leitura do conto.

A intertextualidade é inevitável na produção e recepção de qualquer texto. Nenhum texto é uma entidade autocontida. Ao contrário, ele é sempre produzido a partir de outros textos. Nos jogos com os mecanismos intertextuais, uma verdadeira rede de conexões múltiplas se estabelece, na medida em que um texto remete a outro, que remete a outro, e a outro... E assim por diante. Na busca pela intertextualidade, somos levados cada vez para mais distante do texto, e, encontrando outros textos com os quais ele dialoga, paradoxalmente, nos aproxima ainda mais dele.

Assim, quando encontramos a relação intertextual do conto com sua respectiva canção, entramos nos discursos que ela promove, e, conseqüentemente, a outros discursos.

A nossa canção popular é um dos patrimônios culturais que mais influenciam nosso modo de ver, sentir e estar no mundo. Sendo textos carregados de discursos - pessoais

ou coletivos, ideológicos, sociais ou políticos - como quaisquer outros gêneros discursivos -, ela carrega em si a força de uma tradição. Assim, quando um texto literário se propõe a dialogar com uma canção da nossa música popular, está também, concomitantemente, dialogando com todo o discurso nela embutido.

Ao mesmo tempo, esse processo de intertextualidade propõe uma via de mão dupla. Dialogando com as canções, os doze autores de *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* constroem novos sentidos para elas. É por meio dessa resignificação, que a canção se apresenta nos contos aqui analisados, seja de forma explícita – por meio de citações ou alusões – seja de maneira implícita, quando a intertextualidade é estabelecida para além da fonte, remetendo a intertextos da própria canção.

A intertextualidade pode ser compreendida como a tese de que nenhum texto existe fora de sua contínua interpretação e reinterpretação. Nunca pode haver uma leitura definitiva para um texto, pois cada leitura gera um novo texto, e ela própria torna-se parte da moldura dentro da qual o texto original é interpretado. (EDGAR, SEDGWICK, 2003, p. 185)

Assim, o conto remete à canção que, por sua vez, remete a outros textos, os quais se apresentam em diálogo com o próprio conto. É o que acontece, por exemplo, com “É doce morrer no mar”, de José Eduardo Agualusa. Quando buscamos a presença da canção homônima no conto, encontramos a presença do romance de Jorge Amado. Acontece também em “Ciranda”, de Paulo Rodrigues, em que, buscando “Juazeiro”, encontramos “Ciranda Cirandinha”.

Nessa manifestação intertextual, o conto mantém relação dupla entre o presente e o passado. A tradição é representada pelos discursos trazidos da canção, pelos intertextos nela presentes, e pela presença dela no conto. Já a contemporaneidade evidencia-se na própria narrativa. Os contos apresentam, cada um a sua maneira, relato da vida urbana, demonstrando os conflitos do homem moderno. Até mesmo aqueles que tomam como fonte de sugestão uma canção caipira, como é o caso “Duas Canções”, de Moacyr Scliar, e “Zezé Sussuarana”, de Beatriz Brecher, apresentam a cidade como fator importante na construção da narrativa, bem como a alusão a alguns conflitos que afligem o homem moderno. Alguns contos, como “Vem” de Eucanaã Ferraz, propõem uma reflexão sobre as fronteiras entre gêneros literários, derrubando paradigmas pré-estabelecidos.

Ao se constituírem como uma representação da representação da realidade, tomando por base um outro texto ficcional, as doze narrativas apresentam características

antimiméticas, e uma linguagem recheada de ambigüidades, em que as remissões tanto podem se referir ao sentido literal da canção tomada como fonte de sugestão, como também podem trazer discursos de outros textos. Tudo depende da localização da referência intertextual, que, como dissemos, nem sempre se apresenta explícita.

Encontrar a remissão implícita a outros textos não é tarefa fácil. Implica um certo conhecimento enciclopédico compartilhado com o autor. É impossível que dois seres partilhem exatamente dos mesmos conhecimentos, que tenham vivido as mesmas experiências de leitura. Por isso, muitas das remissões passam despercebidas.

Mesmo assim, ignorar a intertextualidade ocorrida na obra *Aquela Canção 12 Contos para 12 Músicas* entre o conto e sua fonte não implica, necessariamente, na impossibilidade de leitura. Ainda que o leitor não tenha conhecimento de que cada narrativa da obra foi criada a partir de uma canção, pode caminhar por outras leituras possíveis. Isso nos remete à questão da ironia intertextual.

Tomemos como exemplo dessa ironia intertextual o conto de José Eduardo Agualusa. Quando buscamos a canção no conto, encontramos a presença de um romance. Mas essa remissão não é explícita, e nem todos os leitores podem se beneficiar dela. Contudo, a leitura pode ser prosseguida, mesmo que não se perceba as referências à narrativa de Jorge Amado, nem conheça que a canção que inspirou a criação do conto originou-se do romance. Assim, José Eduardo Agualusa brinca com os jogos intertextuais, sem, contudo, privar o leitor menos avisado da relação com outros textos por ele estabelecida. Mas, certamente, quem reconhece as remissões, compreende o tom paródico do escritor, e pode saborear melhor a leitura.

Terminamos aqui nosso trabalho com a convicção de que no processo de criação literária são inevitáveis os jogos com os mecanismos intertextuais, sejam eles explícitos ou alusivos, conscientes ou não, diretos ou em forma de ironia intertextual.

Quanto ao processo de recepção – leitura –, consideramos também inevitável o diálogo intertextual. Contudo, sabemos, a remissão encontrada, ou estabelecida pelo leitor, nem sempre coincide com os textos que o autor, consciente ou inconscientemente, pretendeu aludir.

[...] um texto (como um romance, poema ou documento histórico) não é uma entidade autocontida e autônoma, mas é produzido a partir de outros textos. A interpretação que um leitor específico fará de um texto dependerá do reconhecimento da relação entre o texto dado e outros textos (Edgar, Sedgwick, 2003, p. 185)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, José Eduardo. É Doce Morrer no Mar. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- AGUIAR, Joaquim. *A poesia da Canção*. São Paulo: Scipione, 1993. (Margem do Texto)
- AMADO, Jorge Amado. *Mar Morto*. 80.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. O poeta e o mar. In: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/jamado02.html>. Acesso em 19 de jul. 2006.
- ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a musica brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- AQUINO, Marçal. A exata distância da vulva ao coração. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. (vários tradutores). 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Trad. Paulo Bezerra). 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBERO, Jesus M. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BARTHES, R. *El grano de la voz: entrevistas 1962 – 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BARTHES, R. Introducción al análisis estructural de los relatos. In AA. VV. *El análisis estructural*. Buenos Aires: CEAL, 1997.
- BEAUGRANDE, R. A. de & DRESSLER, W. U. *Introduction to Text Linguistics*. London : Longman, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETHÂNIA, Maria. *Música é perfume DVD: Apresentação*. Biscoito Fino on-line, 2004. Disponível no site: <http://www.biscoitofino.com.br>. Acesso em 04 de julho de 2007.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O Conto Brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRACHER, Beatriz. Zezé Sussuarana. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUENO, André. *Literatura e Sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

- BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: MATOS, C. N. de; MEDEIROS, F. T.; TRAVASSOS, E. (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2001. p. 299-308.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antônio. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: *Textos de Intervenção*. (org. Vinícius Dantas). São Paulo: Editora 34, 2002. p. 214-221.
- _____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. Literatura, espelho da América? In: *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 1999.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. 8.ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia Limitada, 1997.
- _____; CASTELLO José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia*. 10.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CASCUDO, Luis Câmara. *Facécias: Contos populares divertidos*. São Paulo: Global, 2006.
- CHEPTULIN, Alexandre. *A Dialética Materialista: Categorias e leis da dialética*. (Trad. Leda Rita Cintra Ferraz). São Paulo: Alfa-Omega, 2004.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. (Trad. Cleonice P. B. Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto (1962-1963). In: _____. *Obra Crítica 2*. ALAZAKI, Jaime (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- COSTA, Flávio Moreira. *Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2001.
- DAGHLIAN, Carlos. *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ECO, Umberto. Borges e a minha angústia da influência. In: _____. *Sobre Literatura*. (Trad. Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Record, 2003a. p. 113-127.
- _____. Ironia Intertextual e Níveis de Leitura. In: _____. *Sobre Literatura*. (Trad. Eliana Aguiar). Rio de Janeiro: Record, 2003b. p. 199-219.
- EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (Orgs). *Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. (Trad. Marcelo Rollemberg). São Paulo: Contexto, 2003.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. (Trad. Ivan Junqueira). São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERRAZ, Eucanaã. *Palavra Plástica: entrevista*. [23/07/2007]. Entrevistadora: HOLANDA, Heloísa Buarque de. Disponível no site: <http://eucanaaferraz.com.br/entrevista.htm>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

- FERRAZ, Eucanaã. *Vinícius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. Vem. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- FÁVERO, L.L. & KOCH, I. G. V. *Critérios de textualidade*. São Paulo: Revista Veredas 104: 1985. p. 17-34.
- FIORIN, J. L. Polifonia Textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- _____. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 2002.
- GARCIA-ROZA, Livia. A Última Cartada. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HATOUM, Milton. Bárbara no Inverno. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- HIME, Francis. Francis Hime explica Álbum Musical. In: *Álbum Musical: Apresentação*. Biscoito Fino on-line, 2004. Disponível no site: <http://www.biscoitofino.com.br>. Acesso em 04 de julho de 2007.
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- KOCH, I. G. V. & TRAVAGLIA L. C. *A coerência textual*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: *Introdução à Semanálise*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACERDA, Rodrigo. Entre Nós. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- LEWIS, Clarence Irving. *Mind and the World Order*. Dover: Nova Iorque, 1956.
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LISBOA, Adriana. Circo Rubião. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.
- MATTOSO, Glauco. A Menina dos Olhos. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- MEDINA, Carlos Alberto. *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MOISES, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

- NESTROVSKI, Arthur. *Aquela canção 12 contos para 12 músicas*: entrevista. [23/07/2007]. Entrevistadora: LIMA, Cíntia Leôncio de. São Paulo: prédio da Publifolha, 2007. Entrevista concedida com a finalidade de auxiliar na dissertação de mestrado.
- _____. *Aquela canção 12 contos para 12 músicas*: Resenha (capa). In: Vários autores. *Aquela canção 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- _____. (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. Influência. In: _____. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996. p. 100-118.
- _____. Apresentação. In: BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p 19-20.
- NITRINI, Sandra. Conceitos Fundamentais. In: _____. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 125-182.
- PAZ, Otávio. *O arco e a lira*. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix/Usf, 1982.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- PINHEIRO, Najara Ferrari. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In:
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1984.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- _____. *Técnicas de Análise Textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1981.
- RENNÓ, Carlos. *Compilação exhibe os vínculos tênues entre os sons e as palavras*. São Paulo: Folha Ilustrada, dez. 2005. Disponível em <http://www.folha.uol.com.br/folha/ilustrada> . Acesso em: 10 dez. 2005.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. (Trad. Mario Pontes). Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil LTDA, 2002.
- RODRIGUES, Paulo. Ciranda. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. (Trad. Marisa Trench O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal). São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.
- SCLIAR, Moacyr. Duas Canções. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- SOURIAU, Étienne. *Chaves da Estética*. (Trad. Cesarina Abdalla Belém). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *La correspondencia de la artes. Elementos da estética comparada*. (Trad. Margarita Nelken). México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *O Cancionista, composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *A Canção, Eficácia e Encanto*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. *A música Popular no Romance Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2002. (vol. I)

_____. *A Música Popular no Romance Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2002. (vol. II)

_____. *A Música Popular no Romance Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2002. (vol. III)

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e Textualidade*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Se meu mundo cair. In: VÁRIOS AUTORES. *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In:_____, *Teoria da Literatura*. (Trad.) 2. ed. São Paulo: Publicações Europa-América, 2002. p. 157-170.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *Poesia é a palavra em estado de música: entrevista*. [30/06/2005]. Entrevistador: Maurício Silva Jr. Minas Gerais, 2005. Disponível em:

<http://www.ufmg.br/boletim/bol1490/quarta.shtml>. Acesso em 26 fev. 2006.

ZUBEN, Paulo. *Música e Tecnologia: o som e seus novos instrumentos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

REFERÊNCIA DISCOGRÁFICA

VARIOS CANTORES. *Aquela Canção*. [Vários compositores]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. 1 CD. 12 Faixas.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Diálogo via e-mail com Arthur Nestrovski

iG Webmail - Leitura de mensagem Página 1 de 1

[Mover para pasta] OK x fechar








De: Arthur Nestrovski <arthur.nestrovski@publifolha.com.br> 
Data: 21/05/2007 (15:37:06)
Assunto: Re: Aquela canção 12 contos para 12 músicas
Prioridade: Normal
Para: 'ciniraleonciolima' <ciniraleonciolima@ig.com.br>

[ver cabeçalho da mensagem]

cara cinira-
 não sei se estarei em sp nessa data (22/7)
 tenho shows com zé miguel wisnik em s joão del rey e ouro preto logo antes;
 e talvez façamos mais um em diamantina. por favor entre em contato na semana
 anterior--

respondo muito rapidamt às suas questões abaixo
 obrigado
 arthur

----- Original Message -----
 From: "ciniraleonciolima" <ciniraleonciolima@ig.com.br>
 To: <arthur.nestrovski@publifolha.com.br>
 Sent: Friday, May 18, 2007 10:32 AM
 Subject: Aquela canção 12 contos para 12 músicas

> Caríssimo Arthur Nestrovski,
 >
 > Motivos de força maior impediram-me de entrar em contato com você antes.
 > Estarei na ABRALIC dias 23, 24 e 25 de julho apresentando comunicação
 > sobre
 > "Aquela Canção". Gostaria que nesta ocasião (se possível, dia 22 ou dia 26
 > de julho) você me concedesse "aquela entrevista" de que tanto preciso para
 > o
 > fechamento de minha dissertação. Por agora, necessito de algumas respostas
 > para questões determinantes à reflexão que faço no trabalho quanto a
 > possíveis relações entre a tradição cançãoeira do séc. XX e a literatura
 > contemporânea, e do papel da recepção no processo entre a escuta e a
 > escrita. Sem querer tomar o seu tempo, e já tomando... Poderia me
 > responder:
 >
 > - QUEM SELECIONOU AS CANÇÕES E QUE CRITÉRIOS FORAM UTILIZADOS?
 > 1. Eu
 > 2. Representatividade (canções exemplares, de preferência bem conhecidas) e
 > variedade (de época, gênero, autoria)

ESSA SELEÇÃO
 > TEM ALGUMA RELAÇÃO COM A ENQUETE REALIZADA PELO PESQUISADOR RICARDO CRAVO
 > ALBIN ENCOMENDADA PELA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS EM QUE "CARINHOSO"
 > FICOU EM 2º LUGAR, E "ÚLTIMO DESEJO" EM QUARTO?
 > Nenhuma.
 > - COMO SE DEU O PROCESSO DE ENCOMENDA? (A ENCOMENDA DOS CONTOS PARA OS
 > AUTORES OCORREU ANTES OU DEPOIS DA ENCOMENDA DA GRAVAÇÃO DO CD PARA A
 > BISCOITO FINO? CASO TENHA SIDO DEPOIS, OS AUTORES ESCREVERAM OS CONTOS A
 > PARTIR DA ESCUTA DAS GRAVAÇÕES ORIGINAIS OU A PARTIR DA REGRAVAÇÃO
 > REALIZADA
 > PELA BISCOITO FINO. FOI ENTREGUE O CD PARA CADA UM DELES ANTES?)
 > Foi entregue o CD, sim.
 > Escolhi as canções a partir do que já havia no catálogo da Biscoito Fino.

> Contando com a sua consideração, aguardo respostas.
 > Um grande abraço.
 > Cinira Leôncio Lima
 >
 >
 >








[Mover para pasta] OK x fechar

http://wm64.ig.com.br/inmail/inmail.n?acao=ler&mensagem=31&ITDI=1403021200718 8/8/2007

APÊNDICE B – Entrevista com Arthur Nestrovski sobre a obra *Aquela Canção 12 contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005)

Entrevista concedida a Cinira Leôncio de Lima dia 23 de julho, às 16 horas, no prédio da editora Publifolha – São Paulo – SP.



CLL: O livro tem duas capas. Por quê?

ARTHUR NESTROVSKI: É só um charme. Aqui não tem nenhum sentido, além da graça de se ter duas cores diferentes. Tem um sentido de promoção do livro. Significa que na livraria ao invés de ter um livro exposto, tem dois. Tem pelo menos a chance de que o livreiro queira expor as duas capas diferentes. É um investimento diferente, um pouco maior num livro que o torna especial. Você ganha mais espaço de exposição na livraria. Só isso.

CLL: Como anda a vendagem do livro? Teve uma boa aceitação do público?

ARTHUR NESTROVSKI: Foi um livro que foi bem para os padrões de literatura de alto repertório no Brasil. Isso significa que ele deve ter vendido uns 3.500 exemplares, o que, por incrível que pareça, é um resultado muito bom para o Brasil, por ser um livro de contos, que tradicionalmente não é um gênero que vende muito, com autores, alguns bastante conhecidos, mas, de qualquer maneira, de um público de leitores de literatura, que é um público seletivo.

CLL: Teve algum critério para a seleção desses autores? São todos da literatura contemporânea brasileira, com exceção do angolano Agualusa.

ARTHUR NESTROVSKI: Angolano sim, mas já publicado no Brasil, com leitores no Brasil. O Caetano falou especialmente bem do Agualusa. Então, se tornou um autor mais conhecido aqui.

CLL: Tem mais homens que mulheres.

ARTHUR NESTROVSKI: Mas é que tem mais escritores homens do que escritoras mulheres. Não tem como. Não há um sistema de cotas. É claro que eu como editor, eu é quem escolhi os autores. Eu estava atrás... Critério número um: Excelência, quer dizer, autores que fossem autores que tenham uma obra comprovadamente de interesse. Variedade: autores de vertentes distintas. Achei que isso era importante para o livro. Representatividade: são autores que são representativos do que se está produzindo de boa literatura, com, inclusive, origens geográficas distintas, quer dizer, ter um autor de fora do Brasil de língua portuguesa é interessante, ter Moacyr Scliar e Fernando Veríssimo lá de Porto Alegre, mas Eucanaã Ferraz que é do Rio, alias, isso é uma outra coisa: um poeta fazendo um poema narrativo, aí formou uma outra audácia, um conto poema. A Livia Garcia-Roza do Rio, Marçal Aquino aqui de São Paulo, Paulo Rodrigues de São Paulo, Glauco Mattoso e Milton Hatoum que é daqui, mas é de Manaus também. Enfim, a idéia era que se tivesse, dentro do possível, um quadro representativo amplo, não exaustivo, mas é um quadro representativo da produção literária

brasileira contemporânea com aceno para a literatura em língua portuguesa, a literatura de fora do Brasil, mas em língua portuguesa, e ao mesmo tempo autores que tivessem interesse neste tipo muito específico de projeto que é este que a gente inventou que é o de se fazer contos casados com canções. São autores que eu sabia que todos eles são autores que tem paixão pela música popular.

CLL: Então, em comum, eles têm isso: essa paixão pela música, pela música popular?

ARTHUR NESTROVSKI: Sim, senão não teria nem como participar, senão não daria liga. Luís Fernando Veríssimo toca saxofone no sexteto dele regularmente. Ele é amador, mas é amador muito envolvido com a música. Adriana Lisboa, eu sabia por conversas ocasionais, casuais, que estudou flauta, fez bacharelado em música, estudou flauta seriamente. A Livia Garcia-Roza, a mãe dela tocou a vida inteira, foi artista profissional da sinfônica brasileira, sempre esteve ouvindo música em casa. O Eucanaã Ferraz já dirigiu vários shows da Adriana Calcanhoto, virou, depois deste livro, por conta desta experiência, meu parceiro em letras, ele acabou fazendo várias letras pra mim num disco que a gente gravou este ano *Tudo que gira parece a felicidade*. Foi uma trilha que eu fiz para o Ivaldo Bertazzo. Enfim, eu sabia que ele gostava muito de música, mas depois deste livro, eu percebi que o interesse dele era maior do que eu imaginava. Como ele é o organizador das obras completas do Vinícius de Moraes, acabou escrevendo um “Folha Explica: Vinícius de Moraes”, já tinha escrito sobre a relação entre literatura e música, organizou o livro de letras de Caetano Veloso. Eu tinha certeza de que era alguém devotado à música popular brasileira, por isso não tinha por que não convidá-lo. E assim por diante. Cada um destes casos, eu tinha que sentir que tinha uma liga com a música, que seria atraente para os autores a idéia de escrever um conto a partir de uma idéia tão específica casada com uma canção.

CLL: Como se deu o processo?

ARTHUR NESTROVSKI: O processo, na verdade, caminhou de trás pra adiante. Eu primeiro peguei o catálogo da Biscoito Fino. A partir do catálogo da Biscoito Fino é que eu escolhi canções que eu achei que seriam canções representativas, a maior parte delas tinha que ser canções muito conhecidas pra funcionar o projeto. Então, no catálogo da Biscoito Fino eu fui pescando indícios diversos. Claro que só poderia ter uma faixa de cada disco. Então, nos vários discos, eu fui pescando. Algumas coisas estavam de mão beijada, como *Carinhoso*, cantado por Paulinho da Viola e Marisa Monte. Então, eu fui pescando canções, que eram canções..., ou muito conhecidas, ou muito representativas de um gênero, *Sussuarana*, por exemplo.

CLL: Esta questão do gênero das canções, você escolheu pela variedade também. Não só um gênero, mas vários?

ARTHUR NESTROVSKI: Exatamente, pela variedade. Tinha que ter Luis Gonzaga, mas tem Rancho Fundo, aí tem *Carinhoso*, aí tem Chico Buarque. Mas aí também tem Tom Zé e Zé Miguel Wisnik, pra também não ficar só nos grandes clássicos do passado. A idéia era essa. Era que se fizesse um arco que tivesse gêneros variados. Primeiro eu fiz a seleção das canções. Com as canções na mão, eu tinha que fazer um convite para os autores já sugerindo a canção. Às vezes os primeiros autores que foram convidados tinham uma margem de escolha, duas ou três canções, a medida em que eles foram escolhendo, eu tinha que fazer um convite de tal forma que a pessoa aceitasse escrever sobre aquela canção.

CLL: Foi você quem direcionou, selecionou cada canção para cada autor, ou eles é que escolheram?

ARTHUR NESTROVSKI: Não. Primeiro eu escolhi o disco. Se eles fossem escolher livremente nunca daria certo com o catálogo real que existe na Biscoito Fino. Não é um catálogo infinito, são os discos que existem na gravadora. Primeiro eu tinha que definir o disco, aí eu tinha as doze canções. Aí vem a parte que no início é mais fácil, depois exige muito tato, muita diplomacia, muito jeito pra você fazer o convite pra um escritor pra escrever sobre aquela canção específica, não pode ser outra, porque senão, se cada um fosse escolher livremente não ia dar certo. Mas é claro que você não vai dizer para o último escritor que ele é o último.

CLL: Então, primeiro você pensou na canção e depois é que vieram os autores?

ARTHUR NESTROVSKI: Depois é que vieram os autores, é claro.

CLL: Então não foi uma coisa pensada, casada?

ARTHUR NESTROVSKI: Não, não foi casada assim: essa canção tal será para aquele autor. Isso eu não sabia. O que eu já sabia era que eu queria convidar alguns autores. Eu pensei: “Puxa, eu podia convidar o Luis Fernando. Se ele topasse, seria tão bom. Luis Fernando escrevendo num livro da Publifolha.”. Esse é um caso até mais fácil porque eu tenho relações familiares com a família Veríssimo desde a infância. Meu pai levava a mim e a filha dele para a escola e o Luis Fernando nos trazia de volta. Os avós eram próximos, meu avó foi amigo do Érico. Então, são famílias muito próximas. Então, eu sabia que esse era um projeto que eu podia convidar o Luis Fernando, e que tinha uma chance dele topar porque ele acharia a idéia engraçada. Calhou também – a vida do editor também é um pouco isso – você tem uma idéia, você tem que estar muito atento pra certas coincidências, contingências, que parecem coincidências, mas não são exatamente coincidências, que é de onde você vai conseguir fazer suas idéias virarem um livro concreto. No caso do Luis Fernando, eu tinha pensado nele. Nem sabia que eu ia fazer o livro. Houve a feira literária de Parati, e o José Miguel Wisnik deu uma palestra lá sobre João Guimarães Rosa e o Luis Fernando escreveu umas duas semanas depois um texto lindíssimo no Estado de São Paulo sobre aquela aula do José Wisnik. Ele tinha ficado muito comovido, vendo o José Miguel falar. Eu tinha estado em Porto Alegre tocando, aí é minha atividade musical que não tem nada a ver com a carreira, neste caso tem diretamente com a carreira de editor. Eu tinha feito um show com Zé Miguel e o José Celso Martinez Correia em Porto Alegre, e a gente tinha ido pra casa do Luis Fernando depois. Então, tinha uma conexão ali. Luis Fernando conhecia um pouquinho da música do José Miguel. Já tinha ouvido o disco e tinha comentado. Quando ele escreveu esse texto, num contato numa noite depois de um show, uma coisa breve, quando ele escreveu este texto lindo sobre a aula do José Miguel em Parati, eu pensei: eu vou fazer o convite direto, eu vou convidá-lo para escrever sobre uma canção do José Miguel, que ele topou na hora.

CLL: Aliás, o conto do Luis Fernando parece meio autobiográfico, você concorda?

ARTHUR NESTROVSKI: Não. Pra mim não tem nada de autobiográfico. Aquilo é a figura que ele faz sempre. Ele sempre na narração fala em primeira pessoa. Não... Aquilo é uma graça do escritor.

CLL: O conto do Aqualusa parece remeter mais ao romance de Jorge Amado, *Mar Morte*, fonte que originou a canção, do que à própria canção inspiradora do conto, você concorda?

ARTHUR NESTROVSKI: Alguns contos ficaram muito ligados, muito próximos à canção, outros nem tanto. O Moacyr Scliar resolveu usar duas canções. Eu acho que também faz parte. Eu edito livros, regularmente, desde 1991. Então, são mais de quinze anos. Uma das coisas que a gente aprende é que você tem que ter uma idéia muito clara de cada projeto. Você tem que saber o que é importante num projeto. Mas ao mesmo tempo, você tem que saber e ter elasticidade pra deixar as coisas acontecerem que não estava previsto. Um projeto não é uma camisa de força. Um projeto deste tipo vai ficar mais interessante se os autores bagunçarem um pouco. Você faz uma proposta que é uma proposta clara, como eles são autores e são muito originais, com idéias próprias, eles bagunçam um pouco sua idéia, tanto melhor. E a gente tem que saber acomodar isso da melhor forma possível. Então em alguns casos houve maior liberdade no tratamento das canções, em outros menos, tanto melhor.

CLL: **Se a sua intenção, ao escolher os autores, era a questão da representatividade da literatura contemporânea brasileira, de certa forma este livro traça um perfil desta literatura?**

ARTHUR NESTROVSKI: Representativo apenas. No sentido que eu disse antes. Tem autores de vertentes distintas de lugares distintos, com interesses diferentes, praticando gêneros distintos de literatura, mas só isso. É uma amostragem muito seleta. São doze autores só. Agora doze autores dentro da literatura, da prosa de ficção no Brasil hoje, doze autores já dá pra você ter uma noção de que tipo de coisa está se fazendo no país hoje, mas são só doze. É claro que não tem nenhuma pretensão maior do que essa. Nem precisa, porque não é um livro pensado pra ser uma amostragem da literatura brasileira. É só um livro de contos, com doze autores.

Eu estou editando um outro livro agora que é uma espécie de seqüência, não é uma seqüência, mas vai fazer par com ele. Vai sair em novembro. Chama-se: *O Brasil não existe!*, com ponto de exclamação. O Brasil não existe nos dois sentidos da expressão: O Brasil não existe como uma coisa boa, maravilhosa, e o Brasil não existe no sentido de que aquela maravilha sonhada, pensada, tudo aquilo que poderia ser o Brasil, não existe, ainda não chegou esse dia. O Brasil é uma espécie de sonho, que ele se realiza pontualmente, mas ele é uma espécie de projeto que está sempre acontecendo e se frustrando a si mesmo. Este é o título do livro e vai sair em novembro. Neste livro, serão oito contos, cada um casado com uma canção. Vem junto um CD de André Mehmari, maravilhoso, tocando seis arranjos muito inteligentes, reconstruções de cada uma destas canções, que são “as canções”. Aí sim, são as canções que definem pra gente o que é uma curta idéia de Brasil: *Aquarela do Brasil*; tem *Odeon*, tem *Alegria, alegria*; *Construção*; *Samba da minha terra*. São as canções conhecidas que definem uma certa idéia deste país. Então, são oito contos de oito autores e seis destes contos viraram um CD do André Mehmari. Então, é um projeto parente de *Aquela Canção*. Muito próximo, mas tem coisas que são próprias: só o André Mehmari. É uma versão que não tem letra, não é cantada, são só versões instrumentais, mas as canções são tão conhecidas.

CLL: **Em *O Brasil não existe!* são oito, já em *Aquela canção* são doze músicas. Esta quantia – doze - você só pensou pelo fato de ser uma boa quantia para o formato de um CD?**

ARTHUR NESTROVSKI: É, e também porque doze autores num livro de contos é um bom número. Oito porque, enfim, tem uma questão econômica aí, porque são livros mais caros, envolve direitos autorais das canções. Tem uma parte que não é teoria literária, tem uma parte que se chama simplesmente planilha de custos. É uma editora, não é uma fundação cultural. Aqui não é a Fapesp nem a Edusp, ninguém financia. Esta editora tem que estar no azul, senão ela fecha. Tem limites para a minha loucura. Você pode ter idéias estranhas e tal, mas

elas no mínimo terão que dar certo. Pode não se o maior resultado, mas elas têm que se sustentar. Então a gente resolveu fazer um livro um pouco menor, por conta disso aí, por causa do cálculo do que a gente tem que pagar adiantado os direitos que não é pouca coisa, fora do esquadro para um orçamento normal de um livro. No Brasil tudo na indústria editorial é muito apertado. Tirando o mercado didático que uma outra coisa completamente diferente, este tipo de linha especial de volumes de ficção com autores que trabalham com uma literatura a margem da grande literatura de mercado, uma literatura com maior arrocho, maior originalidade, maior sofisticação, isso tudo é muito pouco, a gente faz isso pra vender dois mil, três mil. É muito pouco para um país como o nosso. É ridiculamente pouco, tristemente pouco. E é a realidade aqui, no *Companhia das Letras*, na *Cosac*, é tudo a mesma coisa.

CLL: Os contos de *Aquela canção* foram encomendados. Você acha que a encomenda pode ser tida como uma característica contemporânea?

ARTHUR NESTROVSKI: Não vejo como uma característica contemporânea não. Isso existe desde o século XVIII, desde, com certeza, no século XIX. Dickens e Balzac ganharam a vida escrevendo folhetim, uma espécie de novela, só que como não tinha televisão, era a seqüência dos capítulos para um jornal, que depois viraram os grandes romances de Balzac e Dickens. Não, eu não acho que seja uma característica da literatura de hoje, e também não é isso que define o que vai ser feito. A maior parte do tempo, a maior parte dos autores com quem eu trabalho e conheço gosta de ter uma idéia. Na verdade é só um ponto de partida e define um tamanho, um limite. Isso resolve boa parte da angústia do escritor. Ele não tem que inventar um projeto, eu já inventei pra ele. Eu já proponho, já ligo com uma idéia. Pode acender uma faísca ou não. Teve um autor, não vem ao caso quem é, um autor bastante conhecido que topou fazer, tentou fazer, durante algumas semanas, e depois me mandou um e-mail, muito constrangido, dizendo “olha, realmente eu tentei. Não é por falta de esforço, eu não consigo, eu não consigo trabalhar com uma encomenda. Eu só consigo fazer uma coisa que vem mais livremente. Eu tentei mais de uma vez, não fica bom”, e desistiu. Existe isso. Agora, a maior parte dos autores é o contrário. Eu agora estou editando uma série de novelas infanto-juvenil. Saiu uma do Antônio Risério, lindíssima. Cada uma tem a ver com uma cidade. E a cidade é personagem. Os lugares, o vocabulário, o modo de viver, tudo isso tem que ser personagem. De alguma forma, a cidade tem que fazer parte. Chama-se *Cidades Visíveis*, o nome da série. Saiu o livro do Risério, *A banda do companheiro mágico*. Risério nunca tinha escrito ficção. Um grande ensaísta, letrista de música, trabalhou no ministério da cultura, é uma figura muito conhecida na Bahia. Só que o Risério é um grande prosador. E eu fiquei com aquele negócio na cabeça: “Puxa! Quem poderia escrever sobre Salvador? Não sei se ele topa, mas a prosa dele é uma prosa tão literária, tão bonita, é uma prosa forte, ele tem uma voz de escritor tão forte...” E eu liguei pra o Risério, e ele não acreditava no telefone. O sonho dele, só que nunca ninguém tinha tido a pachorra de fazer um convite desse. E ele tava numa época de férias, e em duas semanas ele mandou uma novela primorosa de cinquenta páginas. Então aqui é exatamente o contrário, é o caso de alguém que nem teria pensado em escrever uma obra de ficção, fez uma novela lindíssima, um livro que pra mim entra para o cânone da literatura contemporânea brasileira, esse livro do Risério. Se as pessoas chegarem a conhecer, se as editoras derem o alcance que merece, é um livro lindíssimo nesse repertório. Isso é pouco o papel de um editor, quer dizer, você às vezes provoca numa pessoa, num escritor, alguma coisa que não iria acontecer se não fosse isso, nem teria pensado naquela idéia, naquele formato. Pra muita gente ajuda. Você já fala: “é uma novela, é infanto-juvenil, a cidade tem que fazer parte, são quarenta e cinco a cinquenta páginas.”. Tudo isso ajuda muito. Você já começa a pensar com limites que são limites estimulantes e não limites constrangedores. Isso é o trabalho do editor.

CLL: Entrando na questão da edição, você disse que as canções selecionadas são representativas do cancioneiro brasileiro, em um período específico. A ordem em que as canções e os contos foram dispostos no livro foi intencional?

ARTHUR NESTROVSKI: Não. Nossa intenção não era lançar um livro para um curso de história da canção popular pra universidade, vamos dizer assim. É só um livro de ficção. Ele tem que funcionar para as pessoas que vão sentar e vão ler por prazer, por interesse, porque gostam de literatura. Não teve nenhuma intenção porque não é um manual. Com este livro a gente está pensando projetos que não são projetos... Até tem livros que são ensaios. Tem a área de humanas que é outra coisa. Estou organizando ensaios sobre canção popular. É outro projeto. Aí são onze ensaios, onze canções. Aí é um livro de ensaio com todo rigor acadêmico, com onze grandes ensaístas escrevendo sobre canções. Faz parte desse, da Publifolha. Claro, muito diretamente por conta do meu interesse e do meu envolvimento há dois anos, um envolvimento profissional, com a música, por eu ser crítico musical também. Por conta disso, a gente acabou criando outras coisas, que aos poucos vai se criando um repertório de livros na área de música popular que é uma área de extraordinário interesse para a cultura brasileira e de extraordinária austeridade em termos de resposta crítica. É impressionante o buraco, a ausência de uma bibliografia de todos os tipos na área da canção popular quando você pensa a importância que tem a canção popular na cultura brasileira. É um dos maiores patrimônios que a cultura brasileira foi capaz de criar. Pouquíssimas outras culturas no mundo têm algo parecido com a variedade, a riqueza e a natureza da canção popular no Brasil. O tipo de canção que a gente pratica como se fosse natural só tem equivalente, em alguma medida, na canção de língua inglesa, não tem outra. O que é a canção de língua inglesa? O que é a canção francesa? A canção italiana, alemã? A canção holandesa? A canção chilena? A canção belga? Comparadas à canção brasileira? Não existe! Não tem como comparar. Os únicos repertórios que têm analogia são os repertórios da canção de língua inglesa e o repertório das canções românticas do início do século XIX, Schubert e Schumann, e seus contemporâneos. Ali você tem um tipo de canção onde a relação entre poesia e música se dá de uma forma absolutamente intrincada, onde uma lê a outra, a outra lê a uma, e gera um outro tipo de obra que é essa espécie de poema musicado, tem força poética e tem força musical ao mesmo tempo, e uma coisa cruza coma outra constantemente. É isso que você tem na canção brasileira assim aos magotes, e com uma variedade de estilos impressionantes, e não pára de se multiplicar e se suceder. E um século só, especialmente nos últimos cinquenta anos, de Vinícius de Moraes pra cá, a tradição da canção popular brasileira se tornou uma coisa central pra cultura brasileira que só a universidade parece não tratar com a seriedade que precisa. É uma loucura que não existam cursos de música popular em todos os departamentos de música importantes do país. Não faz sentido isso. Você tem curso de literatura, tem curso de artes plásticas, aí tem música, mas só música clássica. Não faz sentido, não faz o menor sentido num país onde a música popular teve e tem a influência que se vê no caso da cultura brasileira. Não dá pra pensar a cultura brasileira sem que a música popular faça parte. Não dá pra tirar o Tropicalismo da cultura brasileira, não dá pra tirar a Bossa Nova da cultura brasileira, não dá pra tirar Chico Buarque da cultura brasileira, não dá pra tirar Dorival Caymmi, não dá pra tirar Tom Jobim. Ou você tira isso e tira também Oscar Niemayer, tira Brasília, tira o futebol de Pelé, tira Gilberto Freire. Isso é o Brasil. Então, este livro, *Aquela Canção 12 contos para 12 músicas*, assim como o outro, *O Brasil não existe!*, como os vários livros sobre a música na coleção *Folha Explica*, que aos pouquinhos a gente vem fazendo. Já saiu João Gilberto, já saiu Chico Buarque, Dorival Caymmi, vai sair Tom Jobim. Vinícius de Moraes já saiu, e está nas duas áreas. Agora, o livro de ensaios, o livro do Tom Zé, *Tropicalista Lenta Luta*, o *Sem Receitas* do Zé Miguel Wisnik, o livro do Arnaldo Antunes ano passado. E eu agora estou editando um livro do Luis Tatit. Esses livros grandes

assim... É uma espécie de arremate da carreira do Luis Tatit. Todos estes livros aos pouquinhos vão compondo uma área, dentro da editora, de música popular.

CLL: Pra você, quais são as principais correspondências entre literatura e música?

ARTHUR NESTROVSKI: Não existe uma resposta pra isso. Não tem receita. Mas no caso da canção. A canção é impossível você analisá-la vendo só poema como é muito freqüente. É muito freqüente nos departamentos de literatura tratarem uma canção como se fosse só poema. Só fala da letra. Ou, ao contrário, que menos freqüente, nos departamentos de música se fala muito pouco ou se faz muito pouco análise de música popular. Mas os músicos tendem a falar da música, e as pessoas das letras tendem a falar da letra. Então não faz sentido. Uma canção não é uma coisa mais a outra, é as duas. É tão simples quanto isso: uma canção é um poema cantado. É diferente de um poema na página. Ele é pra ser cantado, e ele só faz sentido musical, tem que estar junto com aquela canção. Então, você não precisa criar nada, isso é a realidade. O arbitrário é existir um departamento de literatura, onde a literatura parece que não conversa com mais nada, ou um departamento de música onde você é capaz de estudar uma ópera sem estudar a literatura, como se o texto não fosse nada, só o que interessasse fosse a construção musical, e o libreto fosse só uma história.

CLL: Os autores escutaram o CD, ou a interpretação das canções, já que você disse serem canções bem conhecidas, foi de memória?

ARTHUR NESTROVSKI: Não. Um projeto desses, é claro que eles receberam o CD e, no mínimo, ouviram a sua canção muitas vezes. Mas a canção é só um estímulo. Não é como se você pegasse a canção e fosse reescrevê-la. Alguns, como eu disse pra você, ficaram muito próximos, outros não. Isso é só um estímulo. Claro que tem todos os contos uma ligação com a canção, mas a canção serve de ponto de partida, de estímulo, de fundo. Às vezes, a própria canção é personagem, às vezes não. Em cada caso, é um caso. Às vezes, a própria canção está presente, está sendo escutada dentro do conto, às vezes não. Às vezes, é uma ligação que você tem que construir, ao pensar na letra, na canção, você tem que pensar como é que se liga com o conto.

É engraçado que eu não assinei este livro, *Aquela Canção: 12 contos para 12 músicas*. Eu estou aqui como editor nos créditos, claro. Eu organizei o livro e tal, mas eu não apareço como organizador, e o livro acabou ganhando um prêmio, prêmio *Vinicius de Moraes União Brasileira de Escritores* da UBE, na área de literatura e música. Então, é um livro que teve uma repercussão maior do que a gente poderia ter imaginado.

ANEXOS

ANEXO A – Capa do CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005)

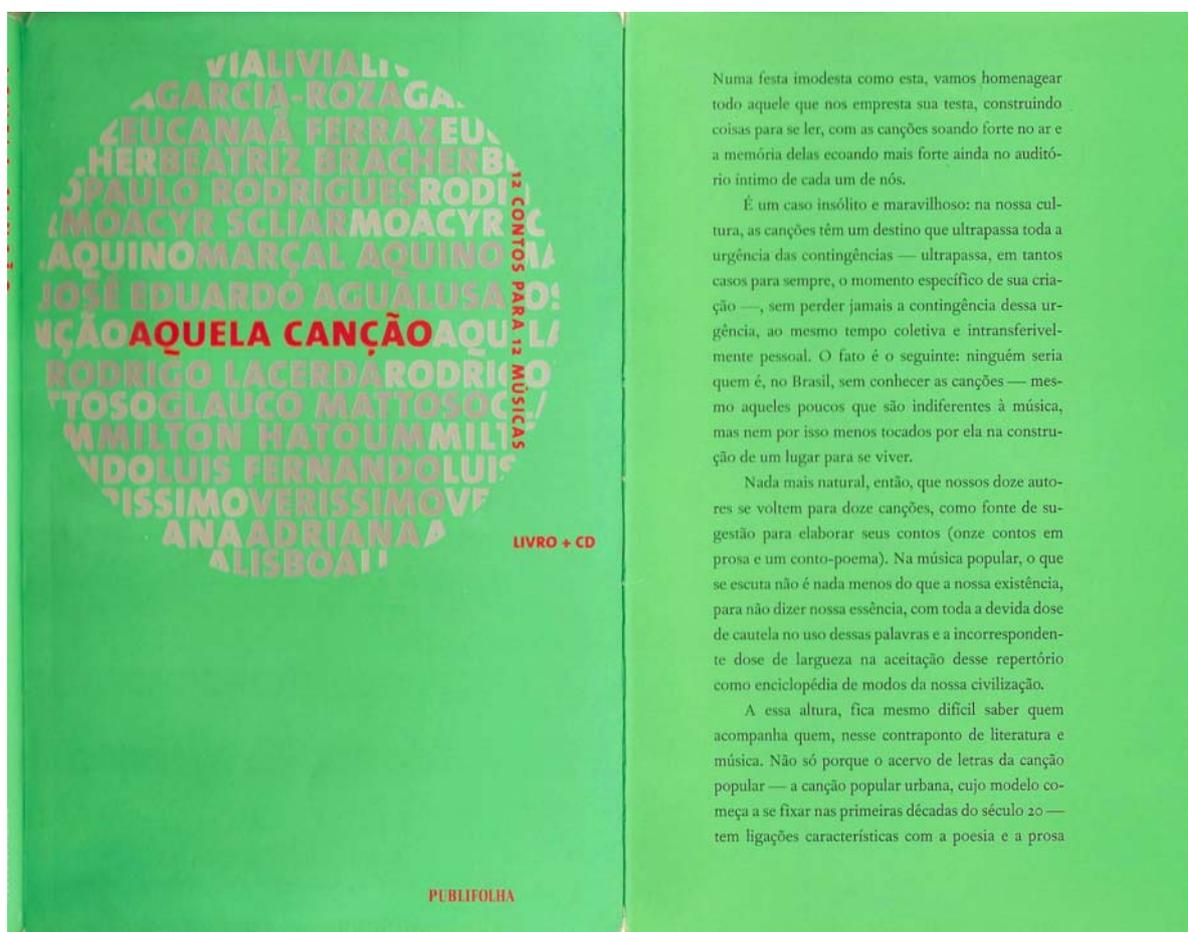
- 1. ANOITECEU (FRANCIS HIME/VINICIUS DE MORAES) MILTON NASCIMENTO 5'07" ED: TREVO (ARLEQUIM) BRWMB-98-06425** **2. CARINHOSO (PIXINGUINHA/JOÃO DE BARRO) PAULINHO DA VIOLA E MARISA MONTE 1'47" ED: MANGIONE/ADDAF BRPUI-03-00281** **3. SUSSUARANA (HEKEL TAVARES/LUIZ PEIXOTO) MARIA BETHÂNIA E NANA CAYMMI 4'08" ED: ADDAF BRPUI-03-00010** **4. JUAZEIRO (LUIZ GONZAGA/HUMBERTO TEIXEIRA) GILBERTO GIL 4'30" ED: RIO MUSICAL (FERMATA) BRPUI-02-00284** **5. NO RANCHO FUNDO (ARY BARROSO/LAMARTINE BABO) ELIZETH CARDOSO E RAPHAEL RABELLO 4'43" ED: MANGIONE/ADDAF BRPUI-02-00323** **6. ÚLTIMO DESEJO (NOEL ROSA) OLÍVIA BYINGTON 5'42" ED: MANGIONE BRPUI-04-00002** **7. É DOCE MORRER NO MAR (DORIVAL CAYMMI/JORGE AMADO) OLÍVIA HIME 3'21" ED: MANGIONE BRPUI-01-00106** **8. CORCOVADO (ANTONIO CARLOS JOBIM) LUCIANA SOUZA 6'14" ED: JOBIM MUSIC BRPUI-03-00221** **9. PELA LUZ DOS OLHOS TEUS (VINICIUS DE MORAES) MIÚCHA E DANIEL JOBIM 5'42" ED: BMG BRPUI-03-00401** **10. ATRÁS DA PORTA (FRANCIS HIME/CHICO BUARQUE) ZÉLIA DUNCAN 4'44" ED: CARA NOVA (ARLEQUIM) BRWMB-01-00597** **11. SE MEU MUNDO CAIR (J. MIGUEL WISNIK) EVELINE HECKER 2'22" ED: UNIVERSAL BRPUI-03-00376** **12. MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ (O SONHO VOLTOU) (TOM ZÉ/PERNA) MÔNICA SALMASO 5'27" ED: FERMATA BRPUI-03-00476** **AQUELA CANÇÃO**



REALIZAÇÃO BISCOITO FINO; DIREÇÃO GERAL KAYI ALMEIDA BRAGA; DIREÇÃO ARTÍSTICA OLÍVIA HIME
 COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO PEDRO SEILER; ASSISTENTE DE PRODUÇÃO TOMAZ SECCO

ANEXO B – CD *Aquela Canção* (Biscoito Fino, 2005)

ANEXO C – Capa com Aba do livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005)



Numa festa imodesta como esta, vamos homenagear todo aquele que nos empresta sua testa, construindo coisas para se ler, com as canções soando forte no ar e a memória delas ecoando mais forte ainda no auditório íntimo de cada um de nós.

É um caso insólito e maravilhoso: na nossa cultura, as canções têm um destino que ultrapassa toda a urgência das contingências — ultrapassa, em tantos casos para sempre, o momento específico de sua criação —, sem perder jamais a contingência dessa urgência, ao mesmo tempo coletiva e intransferivelmente pessoal. O fato é o seguinte: ninguém seria quem é, no Brasil, sem conhecer as canções — mesmo aqueles poucos que são indiferentes à música, mas nem por isso menos tocados por ela na construção de um lugar para se viver.

Nada mais natural, então, que nossos doze autores se voltem para doze canções, como fonte de sugestão para elaborar seus contos (onze contos em prosa e um conto-poema). Na música popular, o que se escuta não é nada menos do que a nossa existência, para não dizer nossa essência, com toda a devida dose de cautela no uso dessas palavras e a incorrespondente dose de largueza na aceitação desse repertório como enciclopédia de modos da nossa civilização.

A essa altura, fica mesmo difícil saber quem acompanha quem, nesse contraponto de literatura e música. Não só porque o acervo de letras da canção popular — a canção popular urbana, cujo modelo começa a se fixar nas primeiras décadas do século 20 — tem ligações características com a poesia e a prosa

ANEXO D – Aba da contra-capa e contra-capa do livro *Aquela Canção: 12 Contos para 12 Músicas* (Publifolha, 2005)

modernas — a poesia e a prosa de livro, além da literatura oral —; mas porque a literatura responde à música, incorporando o que pode, seja como assunto, seja como forma. Quer um exemplo? Um é pouco. Mas doze é bom; acompanhados das doze canções, vêm ampliar o que não tem medida, nem nunca terá, na ciência alegre de entender o que se pode e o que se quer.

Arthur Nestrovski

CONTOS DE
INSPIRADOS EM
CANTADAS POR

LIVIA GARCIA-ROZA
ANOITECEU (FRANCIS HIME/VINIcius DE MORAES)
MILTON NASCIMENTO

EUCARÁ FERRAZ
CARINHOSO (PIXINGUINHA/JOÃO DE BARRO)
PAULINHO DA VIOLA E MARISA MONTE

BEATRIZ BRACHER
SUSSUARANA (HEKEL TAVARES/LUIZ PEIXOTO)
MABIA BETHANIA E NANA CAYMMI

PAULO RODRIGUES
JUAZEIRO (LUIZ GONZAGA/HUMBERTO TEIXEIRA)
GILBERTO GIL

MOSCYR SCLAR
NO RANCHO FUNDO (ARY BARROSO/LAMARTINE BABO)
ELIETH CARDOSO E RAPHAEL BABELLO

MARCEL AQUINO
ÚLTIMO DESEJO (NOEL ROSA)
OLIVIA RYINGTON

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA
É DOCE MORRER NO MAR (DORIVAL CAYMMI/JORGE AMADO)
OLIVIA HIME

RODRIGO LACERDA
CORCOVADO (ANTONIO CARLOS JOBIM)
LUCIANA SOUZA

GLAUCO MATTOSO
PELA LUZ DOS OLHOS TEUS (VINICIUS DE MORAES)
MÍUCHA E DANIEL JOBIM

MILTON HATOUM
ATRÁS DA PORTA (FRANCIS HIME/CHICO BUARQUE)
ZELIA DUNCAN

LUIZ FERNANDO VERISSIMO
SE MEU MUNDO CAIR (ZÉ MIGUEL WISNIK)
EVELINE HECHER

ADRIANA LISBOA
MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ (O SONHO VOLTOU) (TOM ZÉ/PERNA)
MÔNICA SALMASO

PUBLI-FOLHA
10 ANOS

