

Notas sobre Cacaso e a tradição

Matheus Tomaz¹⁸

Resumo: O presente trabalho visa analisar as reconfigurações da tradição na obra de Cacaso, seja a construtiva utópico-modernizante, ligada à figura de João Cabral, seja o nacional-popular. A partir da análise de poemas de *Grupo Escolar* e “Lero-lero”, canção de *Camaleão*, 1978, realizada em parceria com Edu Lobo, estudar-se-á como a falência de uma “aliança de classes progressista” afetou as realizações e os sentidos configurados na obra do poeta.

Palavras-chave: Cacaso; João Cabral de Melo Neto; Canção; Edu Lobo.

Abstract: This paper aims to analyze the reconfigurations of tradition in the work of Cacaso, both the constructive utopian-modernizing strand associated with João Cabral and the national-popular tradition. Through an analysis of poems from *Grupo Escolar* and “Lero-lero,” a song from *Camaleão* (1978) composed in partnership with Edu Lobo, the study examines how the collapse of a “progressive class alliance” affected the poet’s aesthetic achievements and the meanings configured in his work.

Keywords: Cacaso; João Cabral de Melo Neto; Song; Edu Lobo.

Ensaio

Carlos F.B. Martin¹⁹, no início de seu ensaio, tem o feliz achado de opor cabralinamente as “duas águas” pelas quais corre a obra de Cacaso. Analisando “Sanha na Mandinga”, em parceria com Edu Lobo, percebe que uma mesma matriz ganha tratamento aparentemente oposto, sobretudo do ponto de vista do ritmo e da “musicalidade” se em poema ou letra.

Na canção, que reitera o desejo de “deitar” e “namorar” por diferentes paragens do rio, aparece o seguinte refrão:

¹⁸ Matheus Araujo Tomaz. Doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH/USP em que desenvolve pesquisa sobre o poeta Cacaso. Mestre pelo mesmo departamento com a dissertação *Budapeste no jogo do contra*: um estudo literário sobre a paranoia objetiva em Chico Buarque. Bolsista CAPES.

¹⁹ MARTIN, A *véspera do trapezista: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito*. Diss. Universidade de São Paulo, 2008, p.11 - 13.

Na beira do São Francisco

Eu quero me deitar

Eu quero namorar

Não vou ao correio não

Não tenho a intenção de lhe telegrafar²⁰

Chamam a atenção do crítico os diversos processos de reiteração sonora nos versos, o que os caracterizaria como melódicos. Destaca as rimas consoantes (“deitar”, “namorar” e “fotografar”/ “Carianha”, “façanha” e “estranha”/ “Paratinga” e “Pinga...” e internas (“não” e “intenção”/ “façanha”, “manha” e “estranha”/ “sanha” e “acanha”/ “dor” e “horror...”), além de evidenciar o uso da redondilha, afim à matéria “popular” tematizada²¹. O poeta brinca com os diferentes metros: inicia por um heptassílabo, redondilha maior; faz uma sequência de dois hexassílabos, em que a diferença métrica é, na gravação, compensada pela divisão rítmica; retoma sete sílabas; então retoma um dístico hexassílabo. A transcrição da letra no encarte privilegiou o nexos sintático, por isso o verso aparece grafado como um alexandrino.

A ênfase rítmica é também fortemente marcada pela constância da anáfora (“Eu quero”, “Eu quero”/ “Não”, “Não...”), o que reforça o caráter enumerativo de dicção prosaica dos eventos em torno do rio. Há também dimensão popular instaurada pelo gênero musical, com elementos de baião e música nordestina, como triângulo.

A mesma matriz produziu os seguintes poemas em *Segunda Classe*, 1975:

²⁰ LOBO, Edu. *Camaleão*. Rio de Janeiro, PHILIPS, 1978. 1CD (37 min). Letra conforme o site oficial de Edu Lobo <<http://edulobo.com.br/>> Acesso em: 16 de jul. de 2024: Na beira do São Francisco/ Eu quero me deitar/ Eu quero namorar/ Não vou ao correio não / Não tenho a intenção de lhe telegrafar (BIS) // Certa vez em Carianha/ Escutei uma façanha/ Que se deu em Paratinga/ Muita manha, muita pinga/ Unia terra muito estranha// Uma sanha na mandinga/ Uma dor que não se acanha/ Um horror que não se vinga (BIS)// (Na beira do)// Diz que em Bom Jesus da Lapa/ Quando a noite cai de chapa/ E a memória faz um dique/ Queima o sol em Xique-Xique/ Um dilúvio pelo mapa// Mansidão de piquenique/ Quando a rôlha não destapa/ E a coragem vai a pique (BIS) // (*Na beira do)// Despenquei de Pirapora/ Rolei mais de uma tora/ Dobrei mais de uma esquina/ Quase chego em Petrolina/ Um passado de senhora // Num futuro de menina/ Correnteza que apavora/ Paradeiro que confina (BIS) // Na beira do São Francisco/ Eu quero me deitar/ Eu quero namorar/ Não vou ao correio não/ Não tenho a intenção de lhe telegrafar/ De lhe telegrafar/ De lhe telegrafar...

²¹ Martin, Op. cit., p.13.

Utopia

nas margens do São Francisco quero

sentar para namorar²²

Notícias

não fui ao correio porque não tinha

pra quem telegrafar²³

O esquema de rimas desaparece, a metrificação é modificada, com reforço do verso livre, e os sentidos são alterados. O que na canção era descrição do que intermeava os episódios do eu lírico, com a adição do título, passa a ser desejo que não se alcança. Ele não está mais integrado, mas apartado desse meio. Já em “notícias”, há processo de epicização – a ação é jogada para o passado – e perde-se o interlocutor direto. Cacaso constrói cenas velozes que dependem do entorno virtual das relações sociais para serem compreendidas, em recurso similar ao identificado por ele mesmo na obra de Francisco Alvim²⁴.

Diante disso, Martim afirma:

Percebe-se que em suas letras de música, e ao contrário do que fizeram os tropicalistas, os ritmos populares e, ainda, a **ideologia do “nacional-popular”** não se encontram em crise, são retomados e nada mais. A estrutura de suas letras segue uma linha mais convencional. Diferente do que acontece em sua atividade literária, na qual a linguagem e suas possibilidades de articulação é notoriamente mais explorada (a brevidade dos versos e a ironia são dois elementos que se destacam neste âmbito)²⁵. [grifos nossos]

O autor cria uma oposição entre os dois fazeres de Cacaso: de um lado, estariam as letras de canções, altamente melodiosas, com uso constante de formas fixas, bem metrificadas, com especial apreço pela redondilha, e rimas bem demarcadas; de outro, os poemas breves, “logopeicos” que levariam ao limite as possibilidades expressivas. Em

²² BRITO, Antonio Carlos de. *Poesia Completa/ Cacaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p.147.

²³ Ibid., p.149.

²⁴ Id. *O poeta dos outros* In: Id.. *Não quero prosa/Cacaso*. Org: ARÊAS, Vilma Campinas: Editora da Unicamp: Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

²⁵ MARTIN, Op. cit, p.14.

outros termos, coloca a canção no polo da tradição e a poesia no da inovação. Por fim, propõe continuidade *ideológica* “e nada mais” entre suas letras e o “nacional-popular”.

O presente trabalho almeja modalizar tal ponto de vista, a partir da hipótese que, em ambos os campos, a obra do poeta estaria em processo de autoquestionamento das formas em seus limites internos aos respectivos sistemas – literário ou cancional²⁶. Se correta, da mesma forma que os elementos do chamado alto modernismo são reapropriados, determinadamente negados e modificados por Cacaso, os termos da canção popular ligados à ideia de “nacional-popular” também o serão. Em ambos os casos, haveria o disparador histórico-social da ditadura militar como momento definidor de sua poética.

O ponto de vista do sistema literário: reavaliação do alto modernismo

A adoção crítica e autoirônica dos procedimentos do alto modernismo brasileiro, sobretudo os utilizados por João Cabral de Melo Neto²⁷, atende ao impasse estético-político imposto pela ditadura militar. Cacaso inicia *Grupo Escolar*, 1974, com sua *cartilha* entre a recusa e desejo de uma poética construtiva.

cartilha

a

Não quero meu poema apenas pedra

nem seu avesso explicado

nas mesas de operação.

²⁶ A partir da noção de sistema literário de Antonio Candido, Walter Garcia utiliza a de sistema da canção, IN *De A preta do acarajé* (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): *canção popular e modernização capitalista no Brasil*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 30–57, 2012, p32.: “O primeiro ponto se refere à noção de sistema aqui adotada. Inspiro-me na crítica da literatura brasileira empreendida por Antonio Candido (1988, 1998, 2000), adaptando suas formulações ao modo de realização da canção no mercado. Assim, a noção de sistema se refere a um conjunto articulado de: 1) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, que funcionam como exemplo ou como justificativa daquilo que se faz; 2) receptores, ou seja, o público consumidor, sem o qual as obras “não vivem”; 3) meios técnicos de gravação e reprodução aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda; dizendo de outra maneira, meios de transmissão e locais de venda que põem em contato obras/produtores e receptores mediante a atuação de diversos profissionais: empresários, assessores de imprensa, programadores de rádio, apresentadores de televisão, repórteres, críticos, pesquisadores, publicitários, divulgadores, balconistas, etc.”

²⁷ Daqui em diante referido como JCMN.

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

e

Não quero os sóis que praticam
as mil fotos do objeto, a noite sempre
nascendo da noite em revelação
Preciso/ da palavra que me vista não
da memória do susto
mas da véspera do trapezista.

i

A sede neste deserto
não me conduz ao mirante, ou antes:
olho selvagem.
A sede ultrapassa a sede onde
renasce o objeto, sua/ resposta miragem.

o

Há seres insuspeitados no gênio
deste cavalo.
A lucidez desta pedra oculta cada/ manhã
seu cadáver delicado, este mistério
que pulsa nos olhos da borboleta.

u

Quero meu poema apenas pedra:
ou seu fantasma emergindo
por onde dentro e foras.²⁸

²⁸ BRITO, Op. cit., p.90 - 91.

Ao longo do poema, uma paródia metapoética, vai de “a/ / Não quero meu poemas apenas pedra” a “u/ Quero meu poema apenas pedra”, em adesões e subversões, a um só tempo agônicas e humorísticas, ao projeto cabralino de *A educação pela pedra*.

Esse processo se apresenta em tensões. Herda de JCML a separação de seções poéticas por letras, porém, em vez de *a, b, A, B*, usa as cinco vogais do alfabeto, referência também rimbaudiana, com seleção apenas de minúsculas. Nas estrofes final e inicial, adota a reiteração de consoantes oclusivas – *quero, poema, pedra* –, o ritmo seco da pedra, mas o mescla, nas centrais, com a organicidade de sibilantes – *sóis, fotos, susto* – e vogais nasais – *mirante, antes, miragem*. Renuncia à quadra, seus múltiplos e qualquer metrificação, mas mantém a sintaxe como nexos estruturante do poema. Adere simultaneamente ao vocabulário mineral e ao orgânico, não em contraposição regulatória, sim continuidade de um mesmo fluxo de coisas²⁹.

Tal tensão se coloca nos termos que emolduram o poema. A recusa não significa adesão a “seu avesso explicado/ nas mesas de operação”, nem o acolhimento imitação, podendo ser “seu fantasma emergindo/ por onde dentro e foras”. Para citarmos Clara Alvim sobre os poemas de Cacaso:

não há afirmação que se fixe como derradeira: dos títulos ao último verso, instaura-se um movimento de contínuo desmentir-se, e parece que a grande luta se trava entre o fazer e o não fazer poema, entre o destruir e o resistir, a destruição da sinceridade ou da seriedade – de conteúdo e de expressão³⁰.

Seu “poema anfíbio” retoma a apropriação instável de JCMN:

o poema anfíbio descansa

sob meu olho educado.

Invisto

dissimulado

as minhas facas precoces:

²⁹ Emprego algumas descrições e análises de MICHELETTI, Guaraciaba, e DE LIMA, Rita de Cássia Rodrigues, em “A Cartilha de Cacaso: a poesia em cinco lições.” *Linha D'Água*, n. 27.2, 2014, p.25-36, para interpretação própria.

³⁰ ALVIM, Clara. *Esses poetas de hoje*. In: BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000, p.59 - 60.

neste talhe surpreso
engulo o objeto
emergindo de si mesmo
interminável objeto:
a palavra higiênica³¹

Realiza, em *gestus* distanciador, a dissecação cabralina da palavra. Traz à baila *Uma faca só lâmina*, 1955. Em JCMN a faca é arbitrariamente escolhida, e dela são geradas inúmeras outras metáforas, iniciando-se pela bala e pelo relógio – “objeto interminável”, do qual intermináveis possibilidades podem “emergir”. Cacaso teria precocemente aderido à sintaxe do engenheiro.

A ambiguidade do termo “educado” é significativa, dada a sua atitude. Interpretando-o como referente ao eu-lírico, seu olho teria sido ensinado pelo poeta pernambucano, que tenta parodiar em sua dissimulação. Em sua atitude paródica-antropofágica, há surpresa no talhe e descoberta de uma máquina verbal de “desmistificação da poesia”³². Ao retirar as camadas encobridoras de subjetivismo da palavra, faz dela renovada mediação com o mundo a partir dos próprios termos. O poema parece sintetizar a poética virtual de JCMN presente ao longo da poesia cacasiana.

Essa desrotinização da linguagem, todavia, parece tender à autonomização estéril do objeto. Marovatto resume esse movimento com o apoio de Merquior: “ao atingir ‘o limite da capacidade de visualização do objeto através da palavra’ sobrar apenas a palavra ‘higiênica’, asséptica, esgotando o ‘progresso dentro dessa vida programada pela razão’.”³³ O eu-lírico não postula um esgotamento da poesia de JCMN, sim o da possibilidade de prosseguir tal e qual nas trilhas por ele abertas.

Já, na segunda leitura de “educado”, trata-se do animal: o anfíbio, pertencente a dois mundos. A poesia se presta a ficar ali para o olho, “paradinha”, feito objeto autônomo,

³¹ Id., Op. Cit., p.92.

³² CAMPOS, Haroldo de. *O Geômetra Engajado*. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.81.

³³ MAROVATTO, Mariano. *Inclusive, aliás*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015, p. 37.

mas não perde seu caráter referenciador. Parece ser este o caminho empreendido pelo poeta em *Grupo Escolar*: não a palavra renovada em seus próprios termos, mas a sobreposição de referências verbo-voco-visuais em seu momento histórico. Chega ao referencial carregando todas as mediações entre ele e a palavra.

Há também na escolha do animal uma crítica à tensão sustentada entre linguagem asséptica e realidade informe da poesia social de JCMN. Ao recolher de *O cão sem plumas* a “paisagem de anfíbios/ de lama e lama³⁴”, Cacaso privilegia o pólo da organicidade que coloca em xeque os valores de estabilidade de uma poética mineral³⁵. O lado de futuro progressista da equação cabralina, de instrumentos racionalizáveis e higiênicos, havia sido desmentido pela realidade social.

Há algo que se perde na continuidade cabralina mas também no seu total abandono. A primeira opção configuraria adesão acrítica ao projeto modernizante dos militares. Esse projeto formativo aludia e dependia de um país modernizado, rejeitado por Cacaso³⁶. Já a segunda, abandono da possibilidade de uma vida fora do repertório comum da forma mercadoria.

A obra de JCMN se impõe como limite ético-estético. O hermetismo de sua forma teria um efeito desalienante: o leitor, através do estranhamento de uma linguagem que se revela na exposição da relação recíproca dos elementos do poema entre si, sairia do embotamento dos significados comuns. Esse projeto, porém, estava em relação com a refuncionalização desses objetos em uma nova realidade. O golpe de 1964 revelou tal

³⁴ NETO, João Cabral de Melo. *Poesia Completa*. Org: SECCHIN, Antonio. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020, p. 104.

³⁵ NUREMBERG, Renan, *Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Diss. Universidade de São Paulo, 2021, p.14: “Não tardaria para que esse prosaísmo fosse aproveitado num trabalho de figuração do complexo dinamismo da vida em sociedade, flagrado, de início, às margens do rio Capibaribe, em *O cão sem plumas*, 1950. Sem nunca descuidar da “ordem”, incorporada ao poema como reflexão metalinguística – dentro da qual se encontra a constante valorização de elementos firmes e assépticos (“pedra”, “faca”, “metal”) como modelo de linguagem –, João Cabral arrisca formalizar, em termos artísticos, uma realidade informe, cujos materiais muitas vezes contrariam os valores estáveis de sua poética. Quer dizer, embora a aridez da paisagem sertaneja, a racionalidade da arquitetura moderna ou a contundência do canto flamenco sirvam de parâmetro para a linguagem cabralina, o poeta também utiliza essa linguagem para abordar a fluidez dos líquidos, a sujeira do mangue e toda a instabilidade da matéria orgânica – elementos que se opõem à solidez da forma contundente, colocando-a em tensão.”

³⁶ SIMON, lumna. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, 1999, p.32: “Com a entrada em cena da ditadura militar, as elites cultas progressivamente se desidentificam do conteúdo dessa modernização, tornando-se cada vez mais difícil idealizar o progresso e pensar a integração positiva da arte nas transformações da sociedade”.

possibilidade ilusória – ilusões objetivas que perduraram até o AI 5, diga-se de passagem³⁷. O que o eu-lírico quer e não quer *apenas pedra* se filia a uma tradição engajada, mas desconfiada das possibilidades expressivas. É colocada em xeque a poesia que se pretendia objetiva, no momento em que tais valores pareciam apologéticos do desenvolvimento empreendido pela ditadura. Em outros termos, a realidade social teria colocado a capacidade da linguagem asséptica, lógico-sintática, cabralina em questão.

Parece-nos que os referenciais do passado não respondiam às questões contemporâneas, mas serviam de baliza crítica para a produção. Por isso, esse modelo pode resistir como “fantasma”, assombrando o impasse estético-político. A partir da tendência construtiva, a poesia tenderia ao silêncio, não haveria mais capítulos nessa linha da tradição modernista, uma vez que aquela renovação de linguagem teria um princípio social. Seu abandono, todavia, seria abrir mão dos ideais que a animavam.

Modernizamo-nos, temos uma literatura, mas não formamos um país moderno que incluiu sua população no mundo da cidadania. Sem o último termo, as formas poéticas praticadas até então são limitadas e podem, no máximo, ser parodiadas. *Grupo Escolar* funciona como inventário de formas e discursos gastos, um museu de retóricas. O fim de linha estético só poderia ser resolvido politicamente, o que dessa forma levaria a uma solução para a história das formas. A aposta foi por água abaixo, mas deixou a fatura na obra de Cacaso.

O ponto de vista do sistema da canção comercial: reavaliação do nacional-popular

“Lero lero”, também do álbum *Camaleão* de Edu Lobo, reavalia e se reapropria-se da tradição brasileira em sua formalização. Sendo canção comercial executada em rádios e vendida em discos, atende às especificidades do respectivo sistema. Em sua letra – por

³⁷SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 - 1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

mais que não estejam ausentes – não são reelaborados a fundo os recursos dos poetas do modernismo brasileiro, sim os dos autores da tradição cancional.

Já na introdução estabelece-se como samba, com a marcação da cuíca isolada, seguida pela entrada de piano, repetindo as mesmas notas tensas, e a percussão. Há pausa, toque do carrilhão, então Edu Lobo entoa sem recursos patéticos:

Sou brasileiro
de estatura mediana
gosto muito de fulana
mas sicrana é quem me quer³⁸

Com piano e baixo de acompanhamento, matriz de canção “urbana”, o eu-cancional constrói sua identidade por termos pouco especificantes, como os de outros “90 milhões” – “brasileiro” e “de estatura mediana”. Esse sujeito é marcado pela cisão entre gostar de uma pessoa e ser desejado por outra. O desencontro amoroso, costurado pelas bilabiais ao longo dos versos, é seu ponto de partida.

O coro, garantindo generalidade à experiência, entoa a mesma estrofe na seção seguinte. Os usos de “fulana” e “sicrana” reforçam tal ideia. Termos intercambiáveis, também pela rima consoante, que já havia ocorrido no verso anterior – “fulana” vale por “sicrana” e ambas têm valor de “mediana”. A identidade, ao que parece, é nacional, mais uma marca forte da tradição cancional nacional-popular, a afirmação de uma identidade popular, avançando o sinal.

Em seguida, Edu canta da mesma maneira que na primeira seção, junto de forte marcação das linhas de baixo e coro estilizado ao fundo. Formado pelos grupos MPB4 e Boca Livre, canta algo similar a “tchururu” – o que só é modificado no último verso, em que acompanha o solista. Os versos são:

³⁸ LOBO, Op. cit., s/n.

porque no amor
quem perde quase sempre ganha
veja só que coisa estranha
saia dessa se puder

O caráter paradoxal do amor, clichê das tradições lírica e popular, é deflagrado. Soando como ditado, tanto o caráter popular quanto a contradição são reforçados pela oposição entre a assonância de -Es e -As e a aliteração das oclusivas -Qs e -Gs. O eu-lírico³⁹ comunica-se diretamente com o ouvinte – não é criada relação dialógica interna à canção, apenas estrutura de alternância entre coro e solista⁴⁰. Exibe-se capaz de aconselhar, como o imperativo explicita. Sua linguagem coloquial, próxima ao “causo”, é capaz de transmitir experiências. Entoado pelo coro, o conselho fica patente por seu valor socializável e comunicável. As rimas centrais colaboram para o caráter popular, de fácil memorização.

Primeiramente cantada por Edu e depois pelo coro, vem a estrofe:

Não guardo mágoa

não blasfemo não pondero
não tolero lero-lero
devo nada pra ninguém

Com a anáfora negatивadora, o eu-lírico estabelece a própria conduta: bondade, temor a Deus, exigência de clareza e honestidade – não suporta conversa fiada – e independência. Salta aos olhos a ausência de reflexão em sua enumeração, o que demonstraria certo caráter explosivo. A semelhança sonora a iguala à perda de tempo: “pondero” equivale ao “lero-lero”, a atividade reflexiva é desperdício.

³⁹ Usamos a expressão eu-lírico e eu-cancional de maneira indistinta e intercambiável.

⁴⁰ Não utilizamos aqui a noção de canto responsivo ou dialogal, uma vez que não há estrutura dialógica interna à canção, o coro não “responde” ao solista, como em “Canto de Ossanha” ou “Marinheiro só”, apenas o acompanha e repete o que é entoado por ele.

Na estrofe seguinte continua sua caracterização:

sou descansado
minha vida eu levo a muque
do batente pro batuque
faço como me convém

Há nesse ponto a presença de termos à primeira vista antinômicos, a postura descansada contraposta à força com que leva a vida, uma prova de valentia. Caráter empregado, junto ao arbítrio, em seus trabalhos, braçal ou artístico – intercambiáveis pela similaridade sonora. Ao enunciá-los separadamente, porém, os contrapõe: há cisão entre atividades manual e cancional. Cria, dessa maneira, equivalência entre opostos. O que determina suas ações é a vontade, que pode ser volúvel – o verso final também é entoado pelo coro. Não é impossível associá-lo à cordialidade⁴¹, precedência das relações afetivas à razão e ao estado, aos valores patriarcais do Brasil agrário, componente da sociabilidade brasileira⁴². Ou seja, na falha de seu “lero lero”, a força não deixa de ser uma alternativa.

A associação é reforçada pelo arranjo da seção seguinte, no qual se destacam triângulo e acordeão. O eu-lírico afirma:

Eu sou poeta
e não nego a minha raça
faço versos por pirraça
e também por precisão

⁴¹ Esse é o ponto de Ceci Villaça em *O homem cordial contra o fascismo*. In: *Sobre a Canção e seu Entorno e o que Ela Pode se Tornar*. Curitiba: Appris, 2020.

⁴² É bem sabido que a precedência das relações pessoais ao direito marcou e marca a sociedade brasileira de forma ampla, não apenas os meios rurais. Sobre isso ver de HOLANDA, Sérgio Buarque. *O homem cordial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. e SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

A enunciação de seu papel prevalente, o de poeta, é cantada apenas por Edu, ao som da cuíca desde a transição da seção anterior, mas, a partir do segundo verso, o coro o acompanha. Há sugestão sonora de qual “raça” não é negada, uma vez que o acordeão passa a fazer suas frases a partir desse verso. Convivem instrumentações ligadas ao samba urbano – bateria e contrabaixo – e ao mundo interiorano, “rural” – acordeão e triângulo. Nesse contexto, o eu-lírico justifica seu fazer poético: realiza-o por prazer e afronta, “pirraça”, e por necessidade e exatidão, “precisão”, em mais uma equivalência sonora.

Apenas com a matriz “rural” de acompanhamento, expressa metalinguisticamente sua poética:

de pé quebrado
verso branco rima rica
negaceio dou a dica
tenho a minha solução

O trecho tem funcionamento ilocutório. O eu-lírico altera a acentuação dos versos – quebra o “pé” –, marca a irregularidade entre eles na passagem de “de PÉ queBRAdo” para “VERso BRANco Rima Rica”. Entre esses dois, não há rima externa – “verso branco”. Produz a “rima rica”, entre “rica”, adjetivo, e “dica”, substantivo. O verbo “negacear” se faz presente em suas diferentes acepções: atrai o leitor-ouvinte pela sofisticação do recurso; nega o que havia afirmado, já que passa do verso branco à rima rica; e o provoca a acompanhá-lo. Ao realizar seu enunciado ao enunciá-lo, conduz o leitor, dá a “dica” para sua solução. Há relação de autoexibição de seu canto, melhor compreendida à frente pela associação com o coco de embolada. Nessa estrofe o caráter é puramente individual, já que essa parte não é cantada pelo coro.

Em 1974 Cacaso havia publicado com Heloísa Buarque de Hollanda (agora Teixeira) o ensaio intitulado “Nosso verso pé quebrado”, sobre a produção dos poetas conhecidos como “marginais”. Transporta para o eu-lírico urbano – em estrofe seguinte retoma o

“ditado natural da minha terra”, referência ao local em que não está – características da poesia jovem e citadina de seu tempo: registro confessional, presença do cotidiano, conversa com o leitor – ouvinte, no caso –, entre outros⁴³.

Essa ambivalência entre ambientes marca a canção na dicção, na instrumentação e nos temas. Entoa seu fazer poético, altamente ligado às novas modas jovens e internacionais – não é demais lembrar da influência *beat* na poesia marginal, sobretudo na obra de Chacal –, acompanhado pela instrumentação de formas tradicionais, triângulo e acordeão. Como se verá, “transa” esses instrumentos com os do samba moderno, o que inclui piano e baixo. Simultaneamente, dá conselhos baseados em experiências ligadas ao ciclo da natureza – “bom cabrito é o que mais berra” e “ou a onça me devora”. Os polos urbano e rural, como a descrição deixa entrever, ora se justapõem ora se interpenetram em diferentes instâncias.

A seção seguinte é nesse sentido exemplar:

Sou brasileiro
tatu-peba taturana
bom de bola ruim de grana
tabuada sei de cor

Há síntese entre os polos no arranjo: volta o que chamamos de acompanhamento “urbano”, o conjunto de piano, baixo e bateria, comentado pela sanfona, elemento “rural”. Edu canta o brasileiro associado à fauna rasteira da caatinga. Primeiramente, o eu-cancional se coloca como ao tatu-peba, o “papa defunto”, animal escavador carniceiro. Em seguida, à taturana, inseto rastejante que pode queimar quem a toca. O caráter

⁴³ As características geracionais mais marcantes são assinaladas por Iumna Simon e Vinicius Dantas em *Poesia ruim, sociedade pior*, Remate de Males, n. 7, 1997, p.100: “... a representação dispõe formalmente seus elementos: o registro confessional e biográfico, a anotação irreverente do cotidiano, a nota bruta do sentimento, da sensação, do fortuito, são soluções poéticas que acabam impondo um padrão informal e antiliterário de estilização. Seus traços recorrentes são facilmente reconhecíveis: a coloquialidade, a despretenção temática, a relação conversacional com o leitor, o humor, a cotidianização da metáfora extravagante, a simplicidade sintática e vocabular, recursos que, por sua vez, não ignoram a simultaneidade, a colagem, a elipse, a brevidade.”

nacional também é composto pela habilidade no futebol – desde 1970 o esporte nacional era o único tricampeão mundial; pela inabilidade com dinheiro – o milagre já havia ruído com a crise do petróleo; e o “conhecimento” de matemática – as aulas de memorização de tabuadas eram marcas do ensino tecnicista e linear do projeto educacional dos militares⁴⁴.

Esses atributos são retomados por um forte jogo encantatório com os sons, na trama de bilabiais e dentais, que já vinha se construindo nas constantes assonâncias e aliteraões. Esse prazer pronunciativo retoma e subverte também as formas do coco de embolada⁴⁵. Se, como afirmado acima, não se pode falar propriamente em canto responsivo ou “dialogal” – não há esquema de réplicas, mas de repetições –, há contraste bem estabelecido entre refrão e estrofes, bem como troca contínua entre solista e coro. A maior centralidade e expressividade do solista indica modificações importantes para pensar a transposição da forma oral tradicional para a música popular comercial: indica um novo sujeito e uma nova relação com a comunidade. Nota-se de partida, continuidade, ao menos parcial, no projeto de Edu Lobo de reelaborar o material “folclórico” do nordeste por padrões modernos⁴⁶.

Faz-se presente o encadeamento de “versos velozes com monótonas rimas em à” – à exceção de três, as estrofes tem um dístico central assim terminado, como se vê em “mediana/fulana”; “ganha/estranha”; “raça/pirraça” etc. – bem como “seções preenchidas por sílabas ritmadas (“pa-ra-pa-pa...”)”⁴⁷ – a ver a constância rítmica das partes. São explícitos os “processos sistematizados” como descritos por Mário de Andrade⁴⁸: abundam associações “de ideias feitas” – “no amor quem perde quase sempre ganha”; “levar a vida a muque”, “brasileiro bom de bola”, “bom cabrito é o que mais berra”

⁴⁴ Sobre o tema ver LIMA, Gabriel Loureiro, et al. “O caso da memorização de tabuadas de multiplicação.” *Ensino da Matemática em Debate* 1.1 (2014).

⁴⁵ Sugestão dada por Walter Garcia. em aula. As características do coco aqui citadas estão todas conforme TRAVASSOS, Elizabeth. “Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 51, 2010, p. 13-40.

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 - 1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor/ Editora Annablume, 2010, p.54: “O trabalho de “Edu Lobo, figura importante no panorama musical dos anos 60, [...] se direcionava[nessa década] numa articulação singular entre materiais musicais folclóricos e técnicas de composição harmonicamente complexas.” Acreditamos que o campo de pesquisa estética tenha continuado o mesmo, havendo mudança de sinal político”.

⁴⁷ TRAVASSOS, Op. cit., p.18.

⁴⁸ ANDRADE, Mário. *Vida do cantor. Edição crítica*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 84-85.

–; e de “imagens, dicções estereotipadas”, aparentemente apenas por prazer sonoro, pertencimento ao mesmo campo semântico ou ambos simultaneamente – “tatu-peba/taturana”, “não adoço/ não tempero”, “deixo rastro deito fama/ desarrumo toda trama”. O trava-línguas e o tensionamento do sentido referencial da palavra pelo som são constantes em “Lero-Lero” de forma análoga à embolada⁴⁹, assim como sua tendência ao moto-contínuo.

A enumeração nessa canção responde a um só tempo a duas ordens. De um lado, adere à “afirmação identitária do sujeito da canção⁵⁰” – expõe sua “raça” pela enumeração de suas ações e características, em inventário de sua vida. Serve de comentário sobre o *sujeito do milagre*, “sujeito monetário sem dinheiro⁵¹” já modernizado pelo regime. De outro, todavia, por associação sonora, projeta o paradigma no campo sintagmático⁵² – a repetição de dentais e bilabiais impõe os termos selecionáveis⁵³.

Tal estrofe (“Sou brasileiro/ tatu-peba taturana”) é significativa para se pensar a relação entre forma artística e a matéria social popular pelo que contém de citações e referências. De imediato, “taturana” surge como marca de ameaça típica do coco: sua “bola” pode queimar seu desafiante. O elemento da queimação, por exemplo, é trabalhado em “Embiriba, embiribeira”⁵⁴ com “urtiga-tamearama” e “tamearama e urtiga”. Pela aproximação sonora, a planta praticamente se converte no animal rastejante. O termo “tabuada”, além do mais, pode ser recuperado de outro coco, “Meu baralho dois ouro”⁵⁵, em mais uma subversão: “cortando madeira fina pra fazer meu tabuado”. “Taturana” traz

⁴⁹ TRAVASSOS, Op. cit., p.24: “As palavras na embolada não ficam liberadas inteiramente de sua função referencial, mas seus sons reverberam nos sons semelhantes das palavras contíguas, mais intensamente do que na fala.”

⁵⁰ Ainda acompanhamos a descrição de TRAVASSOS, Op.cit., p.30.

⁵¹ A expressão é de Roberto Schwarz em *O audacioso livro de Robert Kurz e Fim de Século*, ambos em SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras; 1999.

⁵² Justamente a descrição de função poética para Jakobson.

⁵³ TRAVASSOS, Op. cit., p.35: “A voz nesses cocos comunica significados semânticos por meio de estruturas sintáticas peculiares (como as listas). Mas ela o faz mediante recursos sonoros especiais, que são os ataques consonantais exacerbados, a retração do movimento no espectro das frequências e o controle da duração das sílabas. Essa melodia ritmizada em valores curtos soa, às vezes, como um estrato percussivo que interage com o dos pandeiros”

⁵⁴ PEDRO, Olavo; PITAGUIRI. *Embiribeira*. In: CD A atual música popular tradicional de Alagoas. v.1. Selo Das Lagoas, 1999.

⁵⁵ Raízes de Arcoverde. *Baralho dois ouro*. In: CD Raízes de Arcoverde. Selo Cavalo Marinho, s.d.

à mente “Tatarana”, uma das alcunhas de Riobaldo⁵⁶. A referência, à primeira vista arbitrária, adensa-se ao identificar-se procedimento paralelo em “Lero-Lero” e *Grande sertão veredas*: apropriação moderna de formas artísticas arcaicas. No primeiro caso, trata-se de revisão pós-BN da forma coco de embolada, no segundo, de filtragem pelo romance de vanguarda da narrativa oral tradicional do interior de Minas Gerais. Em Rosa, todavia, o polo arcaico, pelo menos nessa obra, é fonte de utopia, a autoridade tradicional possibilitaria um regramento das relações modernas, teria capacidade humanizante. Já em Cacaso e Edu Lobo, salvo engano, questionam-se as potencialidades arcaicas uma vez que o atraso passou a ser o meio através do qual a modernidade sem inclusão passou a se realizar. Esse eu-lírico, mais ou menos representativo da nação não tem nenhum caráter épico a ser exaltado.

Após a repetição da mesma estrofe de forma coral, com mesmo acompanhamento, Edu canta, com o coro ao fundo, que se une a ele no último verso, e instrumentação similar:

4 x 7

28 noves fora

ou a onça me devora

ou no fim vou rir melhor

O eu-lírico, embolador urbano, prova seu conhecimento matemático, exibindo a conta bem realizada – como Olímpico, em *A hora da estrela*, mostrando seus dotes de oratória. A associação sonora cria um ditado inusitado, “ou a onça me devora ou no fim vou rir melhor”, algo próximo a “matar um leão por dia”. Une “quem ri por último ri melhor” à referência a *Meu tio Iauaretê*. Guimarães escreve um conto sobre um “caboclo”, filho de índia com pai branco, que oferece negros às onças, e é ameaçado, ao final, pelo branco que repousa em sua cabana. É a guerra de todos contra todos, sem as marcas positivas da subjetividade mestiça nacional – exhibe a violência da cordialidade⁵⁷. Ou seja, o ditado

⁵⁶ Outra sugestão de Walter Garcia em aula.

⁵⁷ Publicado em *Estas Histórias* de 1969, a obra marca uma negatividade que ainda não estaria presente em *Grande sertão*.

criado pelo eu-cancional parece sintetizar na linguagem a violência de fundo social⁵⁸.

Na seção seguinte, invertem-se os papéis dos instrumentos: a base é feita por triângulo e sanfona, já os comentários pelo piano. Edu canta, com o coro ainda mais estilizado ao fundo:

Não entro em rifa
não adoço não tempero
não remarco o marco zero
se falei não volto atrás

Ocorre nova listagem de valores: não se dá ao jogo; ou, em linguagem conotativa, “não dá brecha para o azar”, possível significado de “não entro em rifa”; e é direto, honesto e confiável. Abandona gradualmente a denotação, não se podendo atribuir com segurança significação precisa a “não remarco o marco zero”: não seria repetitivo? não voltaria atrás na sua palavra? O aspecto sonoro toma a frente do aspecto referencial. Repetem-se o esquema rítmico, a presença da anáfora, o esquema de rimas central entre redondilhas⁵⁹. Reforça novamente seu caráter identitário nordestino.

Na estrofe seguinte, com coro altamente estilizado, o eu-lírico assume a tópica de elogio a duelos medonhos e sobrenaturais da embolada⁶⁰:

por onde passo
deixo rastro deito fama
desarrumo toda a trama
desacato o Satanás

⁵⁸ Parece realizar aquilo a que Cacaso já havia chegado em “As aparências revelam”, BRITO, Op. Cit., p.102: “Não há na violência/ que a linguagem imita/ algo da violência/ propriamente dita?”

⁵⁹ Não se pretende afirmar que todos os versos se encaixam nesse esquema métrico, apenas os centrais no caso dessa estrofe, por exemplo. Há versos como “Não entro em rifa” que não se enquadram nessa metrificação, ajustando-se ao esquema geral pelo ritmo da canção.

⁶⁰ TRAVASSOS, Op. Cit., p. 18 - 19.

Constrói com as aliterações a trama e o rastro que deixaria para trás. Destaca-se pela coragem: assim como Xico Torce Bola, desafia o próprio demônio. Não só retoma o caráter tradicional, como explicita seu vagar contemporâneo, vai passando pelos lugares, também é *viramundo*. A associação com a obra de Capinam não é ocasional, já que é dele a letra de *Ponteio* com Edu: parece ocorrer em “Lero-lero” um aprofundamento da questão da migração, mas agora de um ponto de vista já consolidado do processo e a posição dessas pessoas nos centros urbanos.⁶¹ Trata-se de alguém que afirma sua identidade ligada a valores arcaicos, mesclando-a a novos valores e dicção citadinos.

Essa mescla é marcada na retomada do refrão “Sou braslieiro/ de estatura mediana”, em que o acompanhamento é reelaborado. Se antes havia seções apenas com acompanhamento “moderno” – as primeiras vezes que o refrão é entoado – e apenas “rural” – a iniciada por “eu sou poeta/ e não nego a minha raça” e a por “de pé quebrado” –, nesse ponto há fusão dos elementos, de uma maneira similar a “sou brasileiro/ tatu-peba taturana”. Recombinam-se as posições do conjunto baixo, bateria e piano e do conjunto acordeão e triângulo. A identidade comum demarcada aparece, dessa maneira, como ligada a uma combinação entre os elementos modernos e arcaicos: esse brasileiro é constituído pela embolada e pela poesia marginal; pela instrumentação nordestina e pela urbana; pelos modos tradicionais e pelos atualizados. Apesar de composto por aspectos aparentemente tão contrastantes, permanece sem características grandiosas. O arranjo da estrofe “porque no amor/ quem perde quase sempre ganha” deixa a mescla patente com a nova dinâmica entre acordeão, com linhas melódicas descendentes, e baixo, fazendo a marcação.

Sem coro estilizado, com instrumentação muito parecida, Edu continua:

⁶¹ VILLAÇA, Op. cit., s/n.: “*Lero Lero*, escrita muito depois de *Ponteio* e *Disparada*, quando este processo está consolidado no imaginário de nossa produção musical, é um passo na sequência lógica, num país que, entre estas canções, passou de majoritariamente rural a majoritariamente urbano: é a leitura da alma do homem comum, não mais em suas características regionais, mas mudando seu foco para a cidade, ou ao menos deixando em aberto sua origem. O protagonista de *Lero Lero* é o filho do de *Ponteio*, que foi morar na cidade.”

Diz um ditado
natural da minha terra
bom cabrito é o que mais berra
onde canta o sabiá

Para além da repetição de ideias prontas, ritmo, rima, assonância e aliteração, merece atenção a oposição criada entre berro do cabrito e canto do sabiá: o bruto animal, associado a culinária e pecuária típicas do nordeste, é contraposto ao o delicado pássaro, símbolo nacional. A referência a Gonçalves Dias é sobreposta por “Sabiá” de Chico e Tom e por “Jogos florais⁶²” do próprio Cacaso em *Grupo Escolar*.

De partida, renova-se a experiência do exílio: não é mais aquele da saudade da pátria do romantismo, nem o da ameaça política de Chico, mas agora o de deslocado dentro do território brasileiro. O eu-lírico caracteriza a identidade nacional – “sou brasileiro” – pela sua falta de lugar: é aquele que vai de uma região para outra, o migrante, que contrapõe ao lugar que ocupa o “ditado natural da minha terra”. Configura a nacionalidade através do que está fora do lugar. Do ponto de vista do coco, como embolador, funciona como afirmação de sua própria violência verbal – por persistir no duelo, transforma-se no “melhor cabrito”. Por fim, no Brasil não haveria espaço para a delicadeza do lirismo, apenas para violência do grito. Essa seção é repetida pelo coro, com a fusão já explicitada entre acompanhamentos urbano e rural.

A negatividade impera na seção seguinte, com arranjo muito parecido, entoado primeiro por Edu, e, em seguida, pelo coro, com alongamento do último verso:

desacredito
no azar da minha sina
tico-tico de rapina

⁶² BRITO, Op. cit., p.104: jogos florais// I// Minha terra tem palmeiras/ onde canta o tico-tico./ Enquanto isso o sabiá/ vive comendo o meu fubá.// Ficou moderno o Brasil/ ficou moderno o milagre:/ a água já não vira vinho,/ vira direto vinagre.// II// Minha terra tem Palmares/ memória cala-te já./ Peço licença poética/ Belém capital Pará.// Bem, meus prezados senhores/ dado o avançado da hora/ errata e efeitos do vinho/ o poeta sai de fininho. // (será mesmo com 2 esses/ que se escreve paçarinho?).”

ninguém leva o meu fubá

Há estranhamento, pois o eu-lírico não se afirma, coloca o seu destino como agourento. A sua parece ter sido a “Sina do cabôclo” de João do Vale em *Opinião*: deixou de dividir o que planta “com quem não prantô nada” e foi “pro Rio carregar massa/ com os pedreiro em construção”. Sua embolada, fora de seu “habitat natural”, ainda cria associações surpreendentes sem nexos claros – não se sabe exatamente a função sintática do “tico-tico” nem como ele se liga ao verso seguinte –, mas é descaracterizada: absorve para si o mal estar da sua produção em vez de ser “uma dor de barriga/ para cantador ruim⁶³”.

A referência ornitológica nessa seção é à composição de Zequinha de Abreu cantada por Carmem Miranda. À primeira vista, o eu-lírico adere à sua perspectiva: ninguém, nem o pássaro, vai levar o seu fubá. Nesse caso, a ave é “de rapina” não por caçar animais, mas por causar prejuízo a ele.

A passagem do romantismo para um dos primeiros símbolos da canção como componente da indústria cultural traz à baila diferentes elementos. A imagem nacional, pássaro, é transformada em mercadoria para exportação. Não é apenas a migração a sina desse eu-lírico, mas também a de transformar a imagem-país em mercadoria vendável. Protege seu fubá, na sua afirmação de poeta de identidade bem determinada, uma das marcas de sua “precisão”. Sua sina é prolongada não apenas pelo último verso, mas pela repetição da instrumentação da introdução que se encerra em *fade out*: o ciclo pode ser reiniciado a qualquer momento, na forma do moto-contínuo.

Se correta a associação com o gênero coco de embolada – ligado a causos, histórias inverídicas, e narrativas de valentia⁶⁴ –, trata-se de uma forma de desafio. Não havendo internamente à obra a figura do embolador desafiante, a posição é ocupada pelo próprio ouvinte-leitor. A vitória do eu-cancional depende do cumprimento dessa sina. O

⁶³ Olavo Pedro e Pitiguari, Op. cit, s/n.

⁶⁴ VILELA, Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980, p. 31: “O balamento consiste em o cantador, nos cocos que tirava, contar casos, inventar histórias mentirosas, narrar episódios de valentia, etc. O nome veio da rapidez com que é cantado. Ligeiro como uma bala, diz o povo, e apelidou de balamento este gênero de cocos.”

ouvinte é pelo corpo induzido à confirmação dessa identidade, uma vez que o ritmo o domina e nele causa efeitos e se perde nos significantes similares⁶⁵. A identidade afirmada, todavia, está em crise, pois é mescla de duas ordens distintas, que se refazem uma na outra, assim como está entre quem quer e quem o quer. O ouvinte cai na “bola” ao se prender na armadilha mental dos padrões abstratos da identidade turva do eu-cancional. Em outros termos, acredita em seu “Lero-Lero”.

Na curva da história em que a canção foi lançada, estabilizar identidade nacional pura da qual se tiraria componentes utópicos seria conversa fiada. A obra não tenta realizar como sucedâneo aquilo que não é possível na realidade⁶⁶, mas leva à frente os limites de formas sociais e artísticas. Está configurado o quadro de problema de “Lero-Lero” que perpassa também o álbum *Camaleão*: o uso de formas tradicionais, sua reelaboração pelos novos padrões estéticos, o papel da indústria cultural e principalmente a validade da nação como ideia reguladora. Para tanto, é inescapável a discussão, sobre a apropriação ou não das formas do nacional-popular por Edu e Cacaso na canção e no disco.

De partida, é importante compreender o conceito, como a aclimação gramsciana. Segundo Napolitano:

Para Gramsci o “nacional-popular” estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista⁶⁷.

⁶⁵ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972, p.13: “Ainda estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, cômoda porque certas dinamogenias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogenias nos levam para estados psicológicos equiparáveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção. Só até aí chegamos as verificações de ordem fisiopsíquica.”

⁶⁶ Iná Camargo Costa elabora críticas à continuidade das linhas cepecistas após o golpe militar. Ela afirma sobre o show *Opinião e seus cogêneros* em *A hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.112: “Na esteira dos seus antepassados alemães dos anos 30, durante a ressaca que se seguiu ao golpe de 1964, nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedâneo (no presente).”

⁶⁷ NAPOLITANO, Op. cit., p.06.

Nada mais afim ao projeto de Edu Lobo dos anos 60: rearmonização de formas musicais identificadas com o Nordeste pelos padrões musicais da Bossa Nova. Não se trata apenas de um problema técnico, mas ideológico.

O movimento, na música, era caracterizado por técnicas da BN, sobretudo sua instrumentalização e a presença de acordes dissonantes; imagens de canção engajada, sobretudo o morro e o sertão como espaços de resistência; padrões de escuta populares, reapropriação de ritmos e estilos arcaicos, “intocados” pela indústria cultural; e figura de povo bem estabelecida, com identificação épica dos setores populares. Tudo isso atendendo a demandas específicas do mercado de entretenimento⁶⁸.

Ou seja, o complexo cultural da MPB, com o artista de classe média como mediador de classes, esteve ligado nos anos 60, até o AI5, às ideias de transformação social⁶⁹. Nacional-popular é um conceito historicamente restrito nesse momento, trata-se de uma conciliação formal e social de classes, que levaria a mudanças sociais. Mesmo mediada pelo mercado, a canção ajudaria a construir um imaginário comum popular, de emancipação nacional que teria poder transformativo⁷⁰. Criar-se-ia uma sensibilidade para as transformações que até 64 pareciam em curso ou às portas da história.

Ponteio, 1967, de Edu e Capinam, é um dos exemplos mais acabados de canção nesses termos. O migrante-cantador, figura popular épica portadora de respeitabilidade, canta sua chegada à cidade, através de um baião estilizado, baseado em modalismo cheio de acordes dissonantes. Esse eu-lírico é tão competente que, antes do final da execução, já avista “o tempo mudado/ e um novo lugar pra cantar”. De quebra, a canção de inspiração marioandradina ainda ganhou o III Festival da Música Popular Brasileira.

⁶⁸ Ibid., p. 135.

⁶⁹ Como se nota no célebre artigo de Walnice Galvão, *Uma análise ideológica da MPB*. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119, mesmo após o golpe persistiu a ideia de “o dia que virá”, a transformação social no horizonte, para qual o golpe seria apenas um percalço.

⁷⁰ NAPOLITANO, Op. cit., p. 06 - 07: “A meta principal desta estratégia era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da Nação, cujo sujeito político difuso – o Povo – seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). [...] incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiram demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo: a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento. Todas estas demandas estavam inseridas no crescente mercado de bens simbólicos.”

O campo de problemas em “Lero-Lero” é outro. A figura popular não pretende, nem pode, nada transformar. Passados mais de dez anos, é comparada ao animal carniceiro e não tem nenhum caráter especial. A ideia de “povo” parece sobreviver de restos, tatu-peba. Se *ponteio* era melhor formulação da síntese entre matéria social, arte popular e técnica sofisticada, “Lero-Lero” deixa entrever o problema dessa união na forma mercadoria. O eu-lírico realiza síntese entre os polos arcaico e moderno sem deixar de reconhecer o mal-estar em sua mercantilização⁷¹.

Não há mais perspectivas de transformação social⁷², uma vez que a modernização não integrou os setores inorgânicos, passando a se estruturar pelo atraso. Assim, não espantam em “Lero-Lero”, as diferentes reconfigurações dos polos urbano e rural que arranjam novas formas de se relacionar. O eu-lírico está integrado ao mundo do trabalho, levando sua “vida a muque”, o que não garantiu transformação de sua realidade. A canção demonstra como o povo referência, fonte e destinatário, já está embrenhado pelas novas formas de percepção e gostos urbanos⁷³ – por isso o eu-cancional pode ser uma espécie de Torquato Neto, com traços acentuados de suas origens nordestinas convivendo com a

⁷¹ É importante diferenciar essa estratégia da alegoria tropicalista que colocaria o polo arcaico sob as luzes do ultramoderno, realizando espécie de choque entre ambos. Seu resultado seria uma conjunção aberrante de ambos cristalizados historicamente pelo golpe militar. Para mais ver SCHWARZ, Roberto, *Cultura e política*. Op. cit.. Em “Lero-Lero” acreditamos que a naturalidade da conjunção bem feita, não o contraste, o ganho estético.

⁷² Pelo menos duas canções de *Camaleão* refletem sobre derrotas históricas e (im)possibilidades transformativas: “Canudos” e “Branca Dias”, ambas em parceria com Cacaso. Ligadas a projetos de outros realizadores – a primeira, a uma peça e um futuro filme sobre Canudos que Cacaso roteirizou com Ruy Guerra; e a segunda, à peça de Dias Gomes –, tratam de processos mortais dos quais apenas a resistência ficaria como imagem. A guerra de canudos, seu líder e o próprio governo central foram cantados, quase à moda cinema-novista, pelo caráter contraditório que resguardavam – “Que credence mais descrente [...] / Que distância mais presente/ Desgoverno governante” – e pela sua realização utópica impossível, ocorreria apenas na subversão completa dos lugares estabelecidos – “Quando o céu virasse a terra/ Como um rio sem nascente/ Quando a espada entrar na pedra/ Quando o mar virar afluente”. Já Branca Dias serve de prenúncio da morte da personagem que lhe dá nome sob a mão dos governantes, em clara relação entre a inquisição e o governo militar. A tentação que ela causa no padre e seu futuro sombrio na mão dos inquisidores são relatados em linguagem cabralina – série de metáforas arbitrárias para um mesmo referente, entre elas a da faca – sem a capacidade de síntese ao final. Afinal, nem o padre consegue se livrar da paixão por Branca, nem ela consegue escapar do arbítrio da acusação.

⁷³ NAPOLITANO, Op. cit., p.116: “A consagração dos gêneros urbanos (como o samba) e dos gêneros internacionais (sobretudo o rock-pop) como material principal da MPB pós-68 limitaram muito o campo de possibilidades de um compositor que não se pautasse nem por um nem por outro. O povo-fonte e o povo destinatário já se articulavam de outra maneira, mediatizados pela indústria cultural.”

nova dicção jovem da poesia 70. Sua embolada já está diluída nas novas formas mediadas pela indústria de massa, não havendo contraste entre elas.

É importante notar, porém, que o reconhecimento do mal-estar e dificuldade de manter nação e povo como ideias reguladoras não resultam em recusa total às formulações anteriores. Sim, em processo de revisão crítica dos instrumentos (“extrumentos técnicos”) e as suas possibilidades e impossibilidades de renovação. “Lero-Lero” ensaia síntese entre formas populares – coco de embolada – e modernas – samba urbano com padrão técnico atualizado de gravação –, seguindo a tradição nacional-popular que desembocaria na MPB. Todavia, não positiva nem confere caráter épico à figura do povo, gravando seu caráter violento, problemático, como sujeito cindido entre diferentes ordens de temporalidade. De certa forma, recupera a visão desidealizada de identidade nacional “sem caráter”, de gosto marioandradino. Coloca em xeque o próprio fazer artístico dada sua nova relação mercadológica.

Edu e Cacaso parecem refletir formalmente sobre o deslocamento do papel social da canção e do intelectual-músico-poeta. Com a impossibilidade do papel mediador das classes médias, afinal o golpe de 64 havia cortado as relações entre intelectuais e classe trabalhadora, seu poder transformador tornou-se inócuo. A MPB passa a ser “espaço de resistência” e consolidadora da estabilidade do mercado fonográfico⁷⁴ – de transformadora passa à trilha sonora dos processos de luta e conquista da redemocratização. As bases materiais específicas para uma arte nacional-popular não existiam mais: o conceito vai se reconfigurar ao longo dos anos 70⁷⁵ sem o caráter utópico específico de união de classes. Cacaso e Edu Lobo em *Camaleão* investigam os destroços desses ideais, o que resta de poeticamente forte, mas sugerem desde a primeira canção: essas diferentes formas de mediação entre matéria popular e arte erudita são forma mercadoria e correm o risco de não dar em nada. Todavia, talvez por teimosia ou vício geracional, mesmo capengas, não abandonam a opção por uma arte que pelo menos virtualmente opere as ideias de nação

⁷⁴ Id., “A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB) DOS ANOS 70: RESISTÊNCIA POLÍTICA E CONSUMO CULTURAL”. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*. 2002, p. 8 - 9.

⁷⁵ Ver Braia, Rebeca da Silva. *A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência*. Diss. Universidade de São Paulo, 2022, para os desenvolvimentos e reconfigurações do nacional-popular nas artes dramáticas.

e povo. Talvez sua manutenção fantasmática seja a mensagem na garrafa da obra dos autores.

Retomando “Sanha na mandinga”

A partir da leitura de “Lero Lero”, percebe-se que, factualmente, a musicalidade é elemento essencial da obra cancional de Cacaso. Todavia, não se pode dizer que ela se deve à adesão *tout court* ao nacional-popular. Como fizera com o alto modernismo, Cacaso coloca formalmente em xeque a validade da tradição recente para um novo momento história. Contra falseamentos ideológicos, em poesia, questiona a tendência construtiva e, em canção, a tendência épica e moralizante em relação aos pobres – ambas dependente da ideia de formação nacional que já não se mantém. Retoma de ambas, porém, a matriz popular, em “Sanha”, assim como em todo *Camaleão* serão trabalhados elementos tradicionais, o coco entre eles. Porém, seja em *Segunda Classe* ou em *Camaleão*, o elemento urbano, ligado à indústria cultural e às novas formas de exploração, está presente redimensionando a experiência social – afinal há sempre esse interlocutor para quem não se vai telefonar da beira do São Francisco. Em 1978, com o Edu Lobo, essa será sua reavaliação estética das formas cancionais, que se modificará nas parcerias seguintes com Edu e com outros parceiros.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário. *Vida do cantador. Edição crítica*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- BRAIA, Rebeca da Silva. *A Feira Brasileira de Opinião de 1978: lições de sobrevivência*. Diss. Universidade de São Paulo, 2022.
- BRITO, Antonio Carlos de. *Não quero prosa/Cacaso*. Org: ARÊAS, Vilma Campinas: Editora da Unicamp: Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BRITO, Antonio Carlos de *Poesia Completa/ Cacaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

CAMPOS, Haroldo de. *O Geômetra Engajado*. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna. *Poesia ruim, sociedade pior*, Remate de Males 7 (1997).

GALVÃO, Walnice. *Uma análise ideológica da MPB*. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Walter. *A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 30–57, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O homem cordial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Gabriel Loureiro, et al. "O caso da memorização de tabuadas de multiplicação." *Ensino da Matemática em Debate* 1.1 (2014).

LOBO, Edu. *Camaleão*. Rio de Janeiro, PHILIPS, 1978. 1CD (37 min).

MARTIN, A *véspera do trapezista: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito*. Diss. Universidade de São Paulo, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba; DE LIMA, Rita de Cássia Rodrigues, em "A Cartilha de Cacaso: a poesia em cinco lições." *Linha D'Água*, n. 27.2, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. "A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB) DOS ANOS 70: RESISTÊNCIA POLÍTICA E CONSUMO CULTURAL". *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 - 1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor/ Editora Annablume, 2010.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia Completa*. Org: SECCHIN, Antonio. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

NUREMBERG, Renan, *Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Diss. Universidade de São Paulo, 2021.

PEDRO, Olavo; PITAGUIRI. *Embiribeira*. In: CD A atual música popular tradicional de Alagoas. v.1. Selo Das Lagoas, 1999.

Raízes de Arcoverde. *Baralho dois ouro*. In: CD Raízes de Arcoverde. Selo Cavalo Marinho, s.d.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964 - 1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras; 1999.

SIMON, Iumna. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 51, 2010.

VILELA, Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980.

VILLAÇA, Ceci. *O homem cordial contra o fascismo*. In: *Sobre a Canção e seu Entorno e o que Ela Pode se Tornar*. Curitiba: Appris, 2020.