



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p62-80>

Representações dos navios de escravizados

Representations of enslaved ships

*Leonardo Davino de Oliveira**

*Carla Jeucken***

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as diferentes perspectivas assumidas pelo eu-poético e pelo eu-cancional em uma sequência de poemas e canções afins, consideradas as distintas contextualizações nas quais despontaram. Pelas indagações – quem fala? e quem canta? – direcionadas a cada uma das criações selecionadas, discorremos sobre os deslocamentos do enunciador, ocasionados pelos (re)arranjos estéticos (transpoético, temático e vocoperfomático) em cada uma das obras. Para fundamentação teórica e análise dos poemas escritos, respaldamo-nos, especialmente, nos trabalhos de Campos (1986), Kotte (2000) e Meyer (2002) e, para as discussões sobre as vocoperformances, valemo-nos de embasamentos encontrados, sobretudo, em Tatit (1996), Molina (2016) e Zumthor (1997). Concluídas as análises e comparações de três poemas – “Das Sklavenschiff” (Heine), “Le Negrier” (Nerval) e “O navio negreiro” (Alves) – e duas vocoperformances de excertos dos poemas – (Veloso, 1997) e (Reichel, 2003) –, observamos os efeitos que tais deslocamentos do texto escrito para o cantado engendram.

PALAVRAS-CHAVE: Poema; Canção; Transcrição; Voz; Performance

ABSTRACT

This work aims to investigate the different perspectives assumed by the poetic self in a sequence of related poems and songs, considering the distinct contextualizations in which they emerged. Through inquiries – who speaks? who sings? – we discuss the displacements of the enunciator, caused by the aesthetic rearrangements (transpoetic, thematic and vocoperformatic) in each of the selected works. We rely especially on the works of Campos (1986), Kotte (2000), Meyer (2002) to analyze the written poems, and for discussions on the vocoperformances, on the works of Tatit (1996), Molina (2016), Zumthor (1997). Upon concluding the analyses and comparisons of three poems – “Das Sklavenschiff” (Heine), “Le Negrier” (Nerval) e “O navio negreiro” (Alves) – and two vocoperformances of excerpts from the poems – (Veloso, 1997) and (Reichel, 2003) –, we observed the effects that such shifts from the written text to the sung text engender.

KEYWORDS: Poem; Song; Transcreation; Voice; Performance

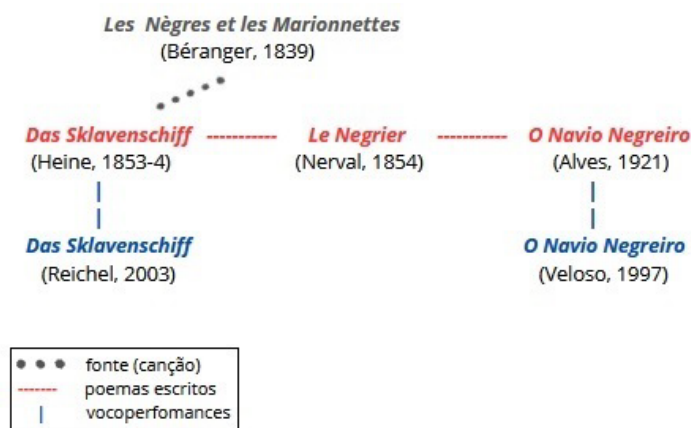
* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Instituto de Letras (ILE); Rio de Janeiro – RJ – Brasil,

** Universidade Federal Fluminense – UFF; Rio de Janeiro – RJ – Brasil,

Introdução

Tendo em vista a dimensão sofisticadamente entrelaçadora da poesia-canção, pretendemos, neste trabalho, articular a combinação entre poesia escrita e poesia oralizada (musicada ou vocalizada) tensionando esse lugar do eu que fala, que canta e declama em uma série de poemas afins. Para tanto, a partir da indagação *quem fala?* quanto ao posicionamento do eu-poético em três poemas selecionados – *Das Sklavenschiff* (Heine, 2011), *Le Negrier* (Nerval, 1874) e *O navio negreiro* (Alves, 2022) –, discorreremos sobre a forma como o enunciador se apresenta em cada um deles. Em seguida, remodularemos a questão, que se tornará, então, *quem canta?*, para analisar e comparar novamente o posicionamento do enunciador, agora ressonante por trás da voz de quem canta ou declama o poema. Para esta análise, foram selecionadas duas vocoperformances de excertos dos poemas escritos, quais sejam, a interpretação de Caetano Veloso (1997) do poema de Castro Alves e a musicalização do poema de Heine interpretada pelo cantor alemão Achim Reichel (2003). Assim, nossa sequência de análise e comparações (Figura 1) se esquematizaria da seguinte maneira:

Figura 1: Esquema de análise e comparações



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Como demonstra a ilustração, nosso percurso seguirá por ordem cronológica. Partimos da análise do poema *Das Sklavenschiff*¹, com o qual os poemas e vocoperformances posteriores têm relações. Depois, deter-nos-emos brevemente no

¹ Note-se que Heine tomou como fonte (parcial) para *Das Sklavenschiff* o poema-cantiga de Béranger *Les nègres et les marionnettes (fable)* (1839), mas, para melhor situar nossa análise, alocamos nossos comentários sobre a relação entre os dois na seção voltada à análise da performance vocal de Reichel (2003).

poema heineano transcrito² para o francês pelo poeta Gérard de Nerval, intitulado *Le negrier* (1874). A última da nossa série de análises do eu-poemático será voltada ao *Navio negreiro* (2022), de Castro Alves, cuja fonte³ seria o poema de Heine (acessado indiretamente pela já referida transposição criativa de Nerval). Quanto às discussões sobre as vocoperformances, foram selecionadas duas vocoperformances compostas por citações⁴ de excertos dos poemas: a primeira de Caetano Veloso (1997), a outra de Achim Reichel (2003).

1 Das *Sklavenschiff*: a espirituosidade heineana na crítica ao capitalista

A recepção dos escritos de Heinrich Heine foi marcada, a um só tempo, pela admiração e pela aversão que provocava em seus contemporâneos, especialmente por causa do tom espirituoso que imprimia em tudo que escrevia. Seus escritos poéticos e jornalísticos eram compostos, recorrentemente, por ataques satíricos contra todo tipo de autoridade, especialmente contra os afeitos ao regime absolutista, fossem eles burgueses, reis ou aristocratas (Carpeaux, 1966, p. 3). As habilidades jornalísticas e seu senso de humor sofisticados foram imiscuídos e empregados em várias de suas criações poéticas. Tal combinação vislumbramos no poema *Das Sklavenschiff* [*O navio de escravos*], nosso ponto de partida de análise neste trabalho.

Das Sklavenschiff, de Heine, serve-nos como o eixo em torno do qual o trabalho se constitui, uma vez que as outras composições (vocais e escritas) aqui abrangidas se desdobram dele. Trata-se de um poema narrativo, porém versificado, dividido em duas partes. Na primeira delas, os leitores se deparam com o timoneiro de um navio de

² Haroldo de Campos propõe, com os termos “transcrição”, “transposição criativa” ou “transpoetização”, aplicáveis à tradução, seu entendimento acerca do processo de tradução como algo que produz o novo, embora lance mão do mesmo suporte material do original (a palavra escrita), mantendo suas afinidades com ele (Campos, 2011). Neste trabalho, os termos e seus derivados são considerados intercambiáveis, tendo em vista a dimensão consonante que eles denotam, isto é, a novidade obtida pelo processo tradutório.

³ Com o significante *matriz* remetemo-nos à concepção de Meyer (2002) acerca do poema anterior àquele que se apresenta, tomado pelo autor do novo poema como uma fonte criativa, isto é, um escrito que mantém do poema novo um distanciamento temático e estético tão amplo a ponto de não ser possível reconhecer uma imitação, tampouco uma tradução da criação na qual se baseia.

⁴ Referimo-nos ao conceito de citação conforme trabalhado por Compagnon (1996). Segundo o autor, a citação ressalta ambiguidades provocadas pelo próprio ato de enxertar um excerto em outro contexto, com um outro arranjo estético. Por um lado, o excerto preserva com o poema escrito, de onde provém, uma relação, a um só tempo, metafórica e metonímica; por outro, apesar da afinidade com o texto de onde foi extraído, a transposição promoveria uma interação e uma recomposição da citação com outros elementos do contexto em que ela é inserida, fazendo dela algo paradoxalmente novo, mas não original. Conceber a citação dessa forma nos permite entender o próprio ato de seleção e extração dos textos como um procedimento estético.

escravizados⁵, o sobrecarga Mynheer van Koek, ocupado com os cálculos do provável lucro que obterá com a venda de seus prisioneiros, negros sequestrados e traficados, quando aportar no Rio de Janeiro, destino final de sua viagem. Nas palavras do capitão, seus *escravos* [*Sklaven*] são mercadorias, *mercadoria preta* [*die schwarze Wahren*], tão objeto quanto as outras (marfim, pimenta, borracha), destacando-se como a melhor [*besser*] delas por ser mais lucrativa (Vallias, 2011, p. 384, tradução nossa). Em seguida, ele se torna apreensivo com a notificação recebida de um médico (ciência) a bordo do navio de que a mortalidade dos escravizados havia crescido, o que resultaria na perda do lucro ambicionado; a solução encontrada pelo capitão consiste, então, em forçar os escravizados a dançar (arte) como antídoto contra o banzo e o adoecimento dos prisioneiros. Na segunda parte do poema, o narrador descreve de forma bastante breve o cenário em alto-mar no qual se passa a tenebrosa cena da dança forçada dos escravizados. O poema é encerrado com o discurso apelativo do capitão, que se endereça a Deus (religião), implorando que ele salve a vida dos escravizados, pois se não lhe sobrem pelo menos 300 “peças”, seu *negócio* estará arruinado [“Porque se eu não tiver mais trezentos, / Meu negócio estará arruinado”⁶].

A primeira constatação ao questionarmos o lugar daquele que fala no poema de Heine – já muito assinalada por outros autores⁷ – de suma relevância para o debate, refere-se ao fato de os escravizados não estarem no centro do poema. Isso é relevante para o presente trabalho por causa do veio crítico-denunciativo presente no escrito heineano, que faz saltar aos olhos do leitor o horror da situação vivenciada pelos prisioneiros do navio, especialmente na segunda parte do poema, quando o narrador descreve a cena paradoxal em que os prisioneiros são forçados a se divertir. Assinalar esse ponto evita que confundamos o cerne da estrutura do poema: o que está sofisticadamente em jogo no

⁵ O título do poema de Heine nas transcrições francesas e brasileiras foi traduzido como *O navio negreiro*. Neste trabalho, quando nos referirmos ao título do poema e aos seus versos, traduziremos de forma literal: o [*Das*], navio [*Schiff*] de escravos [*Sklaven*], portanto, *O navio de escravos*. Com isso, sublinhamos o significante escolhido por Heine para marcar a situação objetificada à qual os negros eram lançados pelo capitão, designado no poema pelo substantivo *escravos*. Quando nos referirmos, nas discussões deste trabalho, àqueles que aparecem como prisioneiros do capitão, empregaremos o significante *escravizados* para fazer jus à *condição* à qual eram submetidos os negros sequestrados e escravizados (não sem muita resistência).

⁶ [*Denn bleiben mir nicht dreihundert Stück, / So ist mein Geschäft verdorben*] (Vallias, 2011, p. 395, tradução nossa). Embora estejamos utilizando como referência a primorosa publicação bilingue de Vallias (2011), optamos por utilizar uma tradução própria em algumas citações, mais próxima da literalidade dos versos. O poema parece-nos oferecer essa abertura, dado que se trata de uma narrativa e, ademais, seu tema é de fundamental importância nas comparações posteriores que apresentaremos neste trabalho, o que favorece a exploração do sentido das passagens aqui selecionadas.

⁷ Conferir Kothe (2000) e Meyer (2002), por exemplo.

poema de Heine é o destaque à baixeza e a perversidade do capitalista que comanda o navio e coloca a serviço de seus lucros a ciência (medicina), a arte (dança) e a religião (cristianismo). O alvo da espíritosidade do poeta, portanto, é o corrompimento moral de Mynheer, ponto nevrálgico de seu poema. Se o absurdo da escravização aparece no texto, ela funciona como alicerce consistente para sustentar aquilo que satirizará a degradação moral do capitalista.

Podemos reconhecer três enunciadores ao longo de *Das Sklavenschiff*. Primeiro, e mais importante, o narrador, que estabelece uma interlocução com o leitor nos primeiros versos, introduzindo e circunstanciando a história: “Sr. Van Koek, o sobrecarga,/ Mergulha em contas na cabine/ Calcula os gastos da empreitada,/ Depois o lucro ele define”⁸ (Vallias, 2011, p. 385). Ele retornará (o narrador) pontualmente em alguns outros versos, ainda nessa primeira parte do poema, para ceder a palavra ao sobrecarga, como ocorre nesta passagem: “Findo o relato, o tal Van Koek/ Suspira fundo: ‘Ora, eu preciso/ Saber depressa o que fazer/ Para estancar o prejuízo!’” (Vallias, 2011, p. 389⁹). A segunda parte do poema é estruturada basicamente na descrição e na narração dos horrores que se passam no navio; novamente, podemos considerar o narrador o principal enunciador, pois nessa seção apresentam-se os desdobramentos da história iniciada na primeira parte. Somente nas últimas estrofes ele desaparece, dando espaço às súplicas do sobrecarga, implorando a Deus que interceda para que suas “peças” [*Stück*] sejam salvas, caso contrário seus negócios serão arruinados.

Embora Van Koek apareça no poema (segundo enunciador), via discurso direto, seja pelo solilóquio de abertura, seja pelo diálogo com o médico a bordo do navio (terceiro enunciador) ou pelas súplicas a Deus, deve-se frisar que o discurso direto no poema potencializa o que ele diz e, concomitantemente, potencializa também, proporcionalmente, o efeito espíritoso do poema ante a corrupção moral que suas falas e pensamentos desvelam. O discurso direto serve, portanto, como estratégia poética para caracterizar o personagem, já que suas motivações não se transmitem meramente pelo conteúdo semântico das palavras, mas pelo efeito que advém da estrutura narrativa. O encontro do leitor com o personagem, pelo próprio discurso deste, tem um impacto muito maior do que sua reprodução indireta pelo narrador, pois o discurso indireto atenuaria a

⁸ “Der Superkargo Mynheer van Koek / Sitzt rechnend in seiner Kajüte; / Er kalkuliert der Ladung Betrag / Und die probabeln Profite” (Vallias, 2011, p. 385).

⁹ “Doch seufzend fällt ihm in die Red' / Van Koek: ‘Wie kann ich lindern / Das Übel? wie kann ich die Progression / Der Sterblichkeit verhindern?’” (Vallias, 2011, p. 389).

caracterização do capitão. O uso de tal estrutura possibilita que o narrador se mantenha afastado da posição do enunciador, pois ele não interfere na enunciação, não faz uma paráfrase da enunciação do capitão. Desse modo, o narrador estabelece uma cumplicidade com o leitor que acompanha a história de um terceiro – o capitão Mynheer van Koek. Essa estrutura narrador-leitor-terceiro fora da conversa – ainda que tome a palavra, ele é o terceiro sobre quem se fala ao leitor – não foi gratuita. Por meio dela, Heine logrou estabelecer as condições para que a espíritosidade do escrito pudesse se tornar efeito da leitura do poema.

Para melhor apreender o funcionamento do efeito subjetivo decorrente de tal construção poética, recorreremos brevemente às elaborações freudianas acerca do funcionamento do *Witz*¹⁰ (Freud, 1976). Dentre os escritos nos quais Freud se ocupou com o tema, dialogando com vários autores para esmiuçar e compreender o fenômeno, encontramos referência extensa a uma criativa formação linguística e circunstancial do próprio Heine. A criatividade do poeta ofereceu a Freud pistas sobre o funcionamento e a técnica empregadas para conseguir efeito espíritoso em textos, caricaturas e anedotas. Freud constatou pelo emprego do neologismo *famillionär*¹¹, utilizado por Heine, que o poeta conseguiu reproduzir de maneira galhofeira a história de um senhor que, certa feita, encontrou um rico barão que lhe conhecia e recebeu dele um tratamento como se eles fossem “iguais”, um tratamento totalmente “famillionário”.

Sutilmente, pelo *Witz*, o narrador do poema de Heine consegue estabelecer um pacto com o(s) leitor(s) pela ridicularização não explícita do capitalista selvagem. A troça impregna forma e conteúdo no poema heineano: pela narrativa *versificada* que provoca um descompasso na expectativa do leitor, ao se deparar com um poema nada lírico sobre a degeneração moral de Mynheer van Koek, bem como pela potente presença do discurso direto deste que, longe de valorizar as atitudes do capitão, acentua a crítica contra ele mesmo. Essa construção quase teatralizada do personagem, combinada com a estrutura poemática em que o narrador é o discreto enunciador principal da história, cria condições para manifestação da fina espíritosidade que corrobora a crítica implícita no poema. Desse modo, notamos como o *Witz* esteve sempre no horizonte criativo, poético e

¹⁰ Optamos por utilizar o termo alemão ou o sintagma *dito espíritoso* para traduzi-lo e substituí-lo. Outras traduções do termo recorrentemente encontradas são gracejo, piada, chiste.

¹¹ Aglutinação dos termos alemães *millionär* e *familiär* (Freud, 1976, p. 21). Em língua portuguesa, poderia ser traduzido pelo neologismo familionariamente.

jornalístico de Heine, justamente porque “a seriedade se torna mais grave quando anunciada por pilhérias” (Heine, 1967, p. 173).

2 *Le négrier*: a transcrição de *Das Sklavenschiff* por Gérard de Nerval

É bastante reconhecido que a obra de Heine foi traduzida para inúmeras línguas, o que levou Carpeaux a sobredimensionar tal movimento, quando afirmou que Heine teria sido traduzido “para todas as línguas” e que em todas “ele foi imitado” (1967, p. 4). Embora exagerada, tal generalização denota o expressivo alcance da influência de Heine espalhada pelo globo. Enquanto estava vivo, entretanto, Heine somente acompanhou a tradução de seus poemas para a língua francesa, especialmente aquelas confiadas a seu amigo, também poeta, Gérard de Nerval, que se encarregou da tarefa (não sem consultar o poeta alemão quanto à adequação de suas escolhas transláticas) (Rhodes, 1949). Embora Heine tenha trabalhado intensamente nas traduções de seus poemas “alterando e polindo o resultado até se dar por satisfeito” (Vallias, 2011, p. 21), ele não teria visto problema em delegar as traduções a Nerval, já que este possuía os requisitos necessários para cumprir a tarefa a contento, aqueles cuja competência vai além das habilidades linguísticas: “Sem muito entendimento da língua alemã”, escreveu Heine, “Gérard supunha melhor o sentido de um poema escrito em alemão do que aqueles que durante a vida inteira estudaram a língua. E ele era um excelente artista”¹² (Rhodes, 1949, p. 22).

Essa aceção de Heine quanto à adequação da tradução de seus poemas nos indica o lugar secundário do sentido nas traduções de Nerval, uma vez que a prioridade seria buscar provocar, com a tradução, os efeitos do poema original – o que ocorre pela forma do poema atrelada a seu tema e não, prioritariamente, pela equiparação semiótica no processo de tradução. Isso que Heine reconhece como competência tradutória em Nerval, coaduna-se com a noção de *transcrição* de Haroldo de Campos, segundo a qual o tradutor “traduz não o poema” em termos de “conteúdo aparente”, pois sua atenção deve voltar-se ao “*modus operandi*” da função poética no poema, liberando, na tradução, o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* ‘intra-e-intersemiótica’” (1986, p. 27). Por não saber tão bem a língua alemã, Nerval ficava livre para apreender uma outra dimensão dos versos situada além do campo semântico que eles envolviam.

¹² “Without understanding much of the German language,” he wrote, “Gerard guessed better the sense of a poem written in German than those who had made a lifelong study of that tongue. And he was a great artist...”.

Das Sklavenschiff, por ser uma narrativa, resultou em um translado linguístico bastante colado com o sentido que o poema constrói através da história que conta. As modificações de Nerval recaíram na abdicação dos versos e rimas do poema alemão. Com isso, o destaque é lançado no texto pela história que ele conta. Nesse contexto, duas mudanças notadas no processo de tradução do poema alemão ao francês devem ser ressaltadas, pois são interessantes para análise do eu-poético que toma a palavra no texto em francês. A primeira refere-se à perda de versificação e a segunda à tradução do título.

A preponderância da voz do narrador foi preservada na tradução de Nerval, talvez tenha sido até mais valorizada, pois o caráter narrativo do poema francês se tornou explícito com a perda da versificação. Em *Le négrier* não há alteração de perspectiva do eu-poemático-narrador que conta a história e, assim, dá voz à voz por trás daquilo que o sobrecarga enuncia, como observamos nas primeiras linhas – e não mais versos rimados – que iniciam a história: “O capitão do navio, o senhor van Koek, está sentado em sua cabine, ocupado a fazer suas contas. Ele calcula o preço de sua carga e os prováveis lucros”¹³. Em seguida, tal como no poema alemão, sem nenhum verbo dicendi, irrompe o solilóquio de Mynheer van Koek: “A borracha é boa, a pimenta é boa, tenho trezentas sacas e trezentos barris. Tenho também ouro em pó e marfim, mas a mercadoria negra [*marchandise noire*] é a que vale mais”¹⁴. O narrador permanece em sua função, distante da fala do sobrecarga – como ocorre no poema alemão.

Foi a tradução francesa do poema de Heine que serviu de fonte ao poeta brasileiro Castro Alves para escrever o seu *O navio negreiro*. No poema brasileiro, o significante *navio* [*Schiff*], presente no original alemão, é reincluído no título, no entanto, *escravos* [*Sklaven*], é substituído por *negreiro*, do título francês. Refletindo sobre a atenção à linguagem correlacionada aos modos de questionarmos a realidade e de nos posicionarmos na vida, a substituição do significante *escravos* por outro derivado da palavra *negro* parece dar notícias de uma possível assimilação entre os dois como se eles fossem termos intercambiáveis, como se a significação de ambos fosse muito próxima, confundíveis. Esse intercâmbio naturalizado de vocábulos remete à condição dessubjetivadora, assimilada socialmente, à qual os cativos eram lançados. O sintagma “navio negreiro” como sinônimo de “navio de escravos” foi amplamente difundido e,

¹³ No original: “Le capitane du navire, *mynher* van Koek, est assis dans sa cabine, occupé à faire ses comptes. Il calcule le prix du chargement et les bénéfices probables”. Todas as traduções do francês são de nossa autoria.

¹⁴ No original: “La gomme est bone, le poivre est bon, j’en ai trois cents sacs et trois cents tonneux. J’ai aussi de la poudre d’or et de l’ivoire; mais la marchandise noire est ce qui vaut de plus”.

utilizado ainda hoje, reafirma certo recalçamento (ou seria uma recusa?) da disjunção entre as significações atribuídas a escravos e negros. Disjunção de grande serventia para se vislumbrar que a escravização, com tudo o que ela carrega, nunca foi destino natural dos negros¹⁵, como o referido intercâmbio vocabular e tentativa de fusão da significação parece reiterar.

3 *Le négrier* aporta no Brasil: o *Navio negreiro* de Castro Alves

Foram muitas as críticas diante da vinculação do poema brasileiro com o poema alemão, dentre elas a leitura do poema castroalvino como “imitação” oportunista do poema de Heine, como se ele tivesse sido engendrado por um “assalto” aos elementos do poema “original” (Kothe, 2000, p. 282). Há também quem critique duramente a lírica castro alvina, mas reconhecendo-a como uma espécie de criação autônoma cuja *fonte* teria sido o poema alemão: “[...] ‘fonte’, no sentido restrito e literário, não envolve senão uma ideia de ‘sugestão’, ‘subsídio’, ‘informação’, ‘estímulo’, não implicando necessariamente a ideia de ‘influência’” (Meyer, 2002, p. 72). Concordamos com a premissa do poema alemão como fonte do poema brasileiro, ou seja, haveria parentesco entre os dois, mas assumimos, neste trabalho, que o poema castroalvino seria uma nova criação, independente, que encontrou no poema heineano um estímulo para escrita. Isso posto, focalizaremos na perspectiva do eu-lírico criado por Alves, não sem antes falar dos efeitos da imbricação da forma e do conteúdo do poema.

Diferente do poema alemão, que, mesmo quando traduzido para o francês, é estruturado conforme uma narrativa, o poema de Alves é uma ode na qual o eu-poemático que nela fala é um genuíno eu-lírico, um sentimentalista que declama sua dor ante a perversidade vivenciada pelos negros a bordo do navio. Pelas descrições desse eu-lírico, faz-se um contraste entre os elementos da paisagem e da natureza contra o horror impetrado pelo sobrecarga contra seus prisioneiros quando os força a dançar. Basicamente todos os elementos do poema de Heine desaparecem na lírica castro alvina: o capitão, o médico, as mercadorias, a notificação sobre as crescentes mortes que

¹⁵ Consideramos que a linguagem serve para velar, bem como para desvelar certas concepções pungentes e atitudes segregacionistas em nossa sociedade. Dito isso, pode-se considerar que a equiparação feita pelo capitão van Koek (negro = mercadoria= escravos), por exemplo, não é tão distante da realidade brasileira atual. Em um passado recente, brasileiros testemunharam as afirmações de seu ex-chefe de Estado acerca dos quilombolas: *não serviriam nem para procriar e que eles são pesados (valorados) em arrobas* – unidade de medida para calcular peso de gado. Capitães de moral degenerada como van Koek não são, portanto, figuras tão anacrônicas e ficcionais quanto se poderia supor.

circunstanciam a dança macabra dos escravizados, os tubarões habituados a se alimentar com a carne dos negros mortos recorrentemente lançados ao mar etc. (Kothe, 2000). Tecida como uma ode, a cena da dança serve a um eu-lírico apiedado, para declamar seu horror ante a escravização e a tortura dos cativos. Essa diferença da estrutura do poema brasileiro, quando comparado com os textos alemão ou francês, produziu também alterações temáticas. O tema do poema de Castro Alves é a escravização, enquanto o de Heine era uma crítica à baixa moral produzida pelo sistema capitalista atrelado ao colonialismo.

O posicionamento supostamente privilegiado do eu-poemático que se condói liricamente com o sofrimento alheio em *O navio negreiro*, indaga-nos acerca das adequações estéticas e éticas que compõem o poema¹⁶. Sobre a temática do poema, a formulação dos versos líricos funciona para que o enunciador expresse suas condolências e se manifeste contra a perpetuação dos absurdos inenarráveis aos quais assiste. O foco temático – escravização – é pertinente, portanto, para que o eu-lírico se manifeste horrorizado, ainda que não haja referências sobre as motivações do perpetrador. O que notamos no poema de Castro Alves, então, é a presentificação de um eu que toma a palavra para falar sobre o sofrimento do outro que não tem voz. E que permanecerá silenciado no texto.

Lido em voz alta, exigência da ode, o poema fez com que a voz do eu-lírico desse corpo à voz do autor, Castro Alves, o que o consagrou como porta-voz dos escravizados¹⁷. Justamente por causa do tom panfletário de seus poemas, afirmou Meyer, em *Navio negreiro*, “[...] o orador popular, o agitador de praça pública estão sempre em evidência, e, desde as primeiras estrofes, pressentimos o seu gesto arrebatado, a sua *voz de comício*” (Meyer, 2002, p. 76, grifo nosso). A indignação do autor teria se confundido, segundo Meyer, com a do eu-lírico que, “[a]postrofando o céu, o mar, os marinheiros, albatroz, o barco, meio mundo, [...] parece que apenas quer ouvir a sua própria voz, *inebriar-se da sua generosa indignação*” (Meyer, 2002, p. 76, grifo nosso). Por causa da forte retórica sentimental marcada pelo romantismo, a lírica castro alvina direciona a atenção do leitor e do ouvinte para aquilo que *o observador* sente (compaixão) e não para aquilo que os escravizados sob tortura estão sofrendo ou podem dizer sobre seu sofrimento. O albatroz

¹⁶ Esse questionamento (ou problematização) sobre a pertinência da lírica como forma de se manifestar acerca da dor alheia já foi realizada por outros autores como Kothe (2000) e Meyer (2002).

¹⁷ Vale ressaltar que a alcunha de Castro Alves não decorre somente da popularidade do poema ora em questão, mas também por causa de outros escritos, nos quais o poeta se deteve no tema da escravidão e da urgência do abolicionismo.

não vai aos porões do navio. É isso que as versões cantadas aqui analisadas revisam, debatem, rasuram. O eu-poético no “Navio Negreiro” de Castro Alves se apresenta como uma testemunha que declama o horror para lidar egocentradamente com a dor de presenciar as atrocidades contra outros. Limitado à voz do observador, o poema mudo no livro continua convocando a voz, uma Outra voz.

4 Prelúdio à comparação das vocoperformances

Selecionamos para discussão, neste trabalho, a vocoperformance de dois excertos – um proveniente do poema de Alves e outro do poema de Heine, cantados respectivamente pelo músico brasileiro Caetano Veloso e pelo músico alemão Achim Reichel. Nossa pressuposição é a de que a vocoperformance, em ambos os casos, promoveria uma rasura no texto original por meio da veiculação do excerto que a compõe como uma nova criação.

Todo compositor considera a melodia como “centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão)” (Tatit, 1996, p. 12). Qualquer projeto de canção, afirma Tatit, vale-se de um lastro entoativo que assegura o efeito enunciativo que toda canção alimenta: a melodia captada como entoação, equilibrada com o texto, presentifica o gesto do cancionista, isso porque, o cancionista “[...] investe seus sentimentos e toda a sua disposição afetiva nos contornos melódicos, tanto na segmentação como na continuidade” (p. 14). Desse modo, o movimento do cancionista transforma “os conteúdos em tensões melódicas” (p. 15) e possibilita à inflexão entoativa da linguagem verbal criar “[...] um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista” (p. 15).

Desse modo, as escolhas e os procedimentos estéticos não são, ou não deveriam ser, arbitrários. A própria escolha do estilo musical por parte do compositor ou cancionista interfere naquilo que se transmite com a vocalização. Em uma categorização tripartite das canções que enlaçam música e letra, Molina (2016) aponta-nos aonde recai a ênfase em diferentes gêneros musicais, isto é, se o destaque seria dado à melodia, à letra da canção ou à palavra cantada. Interessa-nos aqui a caracterização que o músico faz da *música popular cantada* e da *palavra cantada*. Nesta, característica do rap, o acento da vocoperformance é concedido à palavra, à mensagem que a canção veicula; já na música popular cantada, como ocorre no rock, por exemplo, o elemento realçado seria a música (Molina, 2016).

5 A voz do escravizado, um Outro *Navio negreiro*

Já abordamos questionamentos sobre a problemática combinação lirismo-tragédia coletiva, quando discorremos sobre o eu-poemático do *Navio* de Castro Alves. Sem dúvidas, esse é um poema que solicita a voz, a declamação, a entoação. Seria possível entoá-lo de uma forma não egocentrada, isto é, em moldes outros que não ressaltem a dimensão privada do sentimento do enunciador? Acreditamos que é nessa direção que caminha a vocoperformance de Caetano Veloso. Em seu disco *Livro* (1997), encontramos sua vocoperformance para um excerto do supracitado poema, na qual ele mantém o foco na temática da escravização, todavia, rasura o poema de Castro Alves com o canto do escravizado sequestrado da África, através da inserção, na melodia, do canto de capoeira que, nela, pergunta e responde: “que navio é esse que chegou agora?/ É o navio negreiro com escravos de Angola”. Assim, ao entoar *Navio negreiro*, Veloso derruba a piedosa visão do condoreiro do poema castroalvino ao apostar no antilirismo em sua reconfiguração estética cuja ênfase está situada na voz do sujeito cancional e na tomada da palavra (cantada) pelo escravizado.

Se o texto de Alves solicita a leitura em voz alta “por sua voz de comício” (Meyer, 2002, p. 76), através de um eu-poemático que manifesta suas condolências sem ceder espaço à voz de quem, de fato, sofre; Caetano Veloso incide nesse apelo à vocalização, pela palavra do rapper, para afinar e entrelaçar melodia e texto. Nessa estratégia estética, situa-se a importância da intervenção caetânica: vocaliza o que já era para a voz, mas subverte o lugar de quem fala por trás do texto, porque Caetano não *musicaliza* (torna melódico, aprazível) o poema, e sim oraliza, dá o papo reto¹⁸, sobre uma base percussiva com tambores que singularizam a informação sonora de África. Ao incorporar/performar um rapper, Caetano sabe que aquele “horror perante os céus” não pode ser amenizado por melodias amorosas. O rap é eficaz para a ênfase na mensagem. O foco no *Navio negreiro* entoado por Caetano Veloso recai na palavra oralizada que, em conjunto com os outros elementos que compõem a vocoperformance, elementos que se coadunam para a efetiva emissão da mensagem via palavra cantada, conferem um outro posicionamento ao eu-poemático transformado em eu-cancional. Para tanto, a um só tempo, o intérprete ilumina a mensagem que transmite e ofusca a melodia da canção.

¹⁸ Ver Maria Rita Kehl (2006).

Com o estilo rap – acrônimo de Ritmo e Poesia [*Rhythm and Poetry*] – adotado para modular a obra através da emissão da mensagem vocalizada, o sentimentalismo privado do observador condoreiro saia de cena, pois “[...] o rap trabalha com a palavra (de protesto) sempre à frente da música” (Oliveira, 2023, p. 53). De acordo com Molina (2016), foi no início do século XXI que se ampliaram os estudos sobre esse estilo de manifestação artística denominado “palavra cantada”, estilo no qual a escuta deve se voltar àquilo que é enunciado e ao entendimento do texto, como se a composição musical ficasse como mero pano de fundo. Quanto ao foco na palavra, na entoação de *Navio negreiro*, percebemos que isso ocorre justamente porque à vocalização é concedido “[...] um peso maior no trato da palavra, [...] sobre uma base musicalmente um pouco mais rígida – [...] com padrões melódicos preexistentes e previamente definidos para acolher a palavra [...] que funcionam como suporte para o canto/fala” (Molina, 2016, p. 82).

No traslado do poema castroalvino para a vocalização do seu excerto, o foco no tema *escravização* é mantido por Caetano Veloso, que incorpora a revolta do rapper para cantá-la e a expande em outras canções, desvelando o racismo que constitui estruturalmente o país.

A voz que se depreende da vocoperformance caetânica em *Navio negreiro* não é mais a do observador, tampouco a do vencedor, mas a do rapper como herói que incorpora e traduz a potência épica de sua gente, a despeito de toda a violência real e simbólica vivenciada por ele e testemunhada por outros. Assim, a estratégia estética vocoperformática de Caetano Veloso faz da voz do eu-cancional um porta-voz das vozes historicamente sufocadas e ausentes no poema castroalvino, uma vez que, na canção, o lugar de quem fala é daqueles que sofreram com a escravização e daqueles que, ainda hoje, sofrem violentamente com suas consequências.

6 A voz do escravagista na vocoperformance de *Das Sklavenschiff*

Para iniciar nossa discussão, devemos lembrar que, diferente do que ocorreu com *O navio de escravos*, outros poemas de Heine foram extensivamente musicados. Sua primeira publicação intitulada o *Livro das Canções* [*Buch der Lieder*] foi musicada por inúmeros músicos proeminentes como Schubert, Schumann, Mendelsohn, Brahms, entre outros (Vallias, 2011). Estima-se em torno de 10.000 composições feitas a partir dos poemas heineanos, a maior parte extraídas dessa primeira e mais famosa coletânea heineana. A relação da poesia de Heine com a música e do próprio poeta com músicos

sempre foi muito estreita, tendo ele convivido, no meio musical, com Rossini, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz e até com Frédéric Chopin – a quem nomeou “poeta do som” (Vallias, 2011, p. 468). A mudança de suporte de suas criações não se limitou à transposição da letra à voz. Até mesmo uma de suas fábulas teria sido usada no enredo do balé romântico *Giselle/Les Willis*, do compositor Adolphe Adam, o que o levou a escrever também argumentos para dança (Vallias, 2011, p. 468).

Quanto a *Das Sklavenschiff*, parte dele teria como fonte o poema-cantiga de Jean Pierre de Béranger (1780-1857) intitulado *Os negros e as marionetes* (1839) [*Les nègres et les marionettes*]. A cantiga francesa serviu a Heine como subsídio para sua criação, especialmente para a escrita da segunda seção do poema, quando ele faz uma alusão crítica ao uso da arte posta a serviço do lucro, a despeito da violência que ela produz. No poema-cantiga de Béranger há também um capitão do navio preocupado com a perda de escravos na travessia oceânica, o que o leva a montar um teatro de marionetes para evitar a melancolia dos cativos. Meyer reconhece somente uma parte musicável no *Das Sklavenschiff*, a saber, os versos que iniciam a segunda seção do poema, na qual Heine se aproxima de um estilo mais subjetivo, mais próximo do eu-lírico: “Nas duas primeiras quadras, ressurgiu o Heine do *Intermezzo*, o namorado das estrelas, e o tom é o mesmo levíssimo harpejo que desafia os melhores tradutores e só a interpretação musical consegue reproduzir” (Meyer, 2002, p. 75). Ainda que haja certo lirismo nesses primeiros versos da segunda parte do poema alemão, ele estaria inserido no ciclo “gedichte [sic], 1853-1854” e refletiria “aquela tonalidade original – ‘ein ganz neuer Ton’, dizia ele [Heine] mesmo” (Meyer, 2002, p. 73); segundo a crítica, essa série fora denominada “Matratzen-lyric” [lírca de colchão] e fariam parte dela as criações da época em que o poeta estava martirizado pela doença que lhe tirou a vida precocemente, e, “imobilizado no leito, queimava as últimas reservas de gênio, sarcasmo e graça” (Meyer, 2002, p. 73).

Provavelmente pela espírituosidade contestadora e ousada de Heine, as mais variadas alcunhas – ora exaltando virtudes, ora questionando seu caráter – já lhe foram atribuídas, dentre as quais destacamos a afirmação de que Heine seria “o mais rock-‘n-roll dentre os poetas alemães” (Heirich Heine – Hörporträt, 2006)¹⁹. Salientamos tal adjetivação, pois essa caracterização – o mais roqueiro dentre os poetas alemães – marca a postura rebelde, transgressora de seus poemas, cujo suporte era sua arguta espírituosidade que, como sinalizara Freud, era transgressora, pois o “humor não é

¹⁹ “[...] Heinrich Heine, den Rock-n-Roller unter den deutschen Dichtern”.

resignado, ele é rebelde, provocador [...]” (Freud, 1928, p. 3)²⁰. Quando advém, o humor está a serviço do princípio do prazer [*Lustprinzip*], “[...] que nessa ocasião consegue se afirmar contra a severidade das circunstâncias reais” (Freud, 1928, p. 3)²¹. Ante essa imbricação entre rock, espirituosidade e rebeldia que caracterizaria as criações do poeta alemão e a indisposição para oralização do seu poema *Das Sklavenschiff*, valeria discutirmos a respeito dos efeitos no eu-poemático quando o poema é vocoperformado. Para tanto, escolhemos a vocoperformance ao vivo *Das Sklavenschiff* (2003), do cancionista alemão Achim Reichel, cuja análise encerrará nossa série de comparações. O vídeo da gravação ao vivo²² mostra a imobilidade de uma plateia de rock diante do que se canta no palco. Reichel incorpora o eu poético e “a voz do canto assume uma violência no grupo para o qual ela se dirige” (Zumthor, 1997, p. 1985).

A referida vocoperformance de Reichel ocorreu em 2003, em Hamburg, como parte de uma série de concertos gravados para montagem de um dvd duplo, ao vivo, em celebração aos 40 anos de sua carreira. Dentre as referências ao cancionista encontradas quando seu nome é pesquisado em sites de buscas, está a entrada para sua página oficial sinalizando “Achim Reichel-Achim Reichel – músico e contador de histórias”²³. Na página inicial do site, encontramos, no anúncio de sua próxima turnê, a indicação do lugar inaugural ocupado por ele na cena musical alemã: “Achim Reichel, o pai do rock alemão, fará 80 anos em janeiro de 2024” (Reichel, 2023, grifo nosso)²⁴.

Na musicalização do poema heineano, Reichel, antes de iniciar sua interpretação, dirige-se ao público para contextualizá-lo sobre a canção: “Ok, aqui vai a amarga, a repudiável história do sobrecarga Mynheer van Koek e seu navio de escravos”²⁵. Em seguida, inicia-se o instrumental, uma espécie de música popular feita da mistura de rock e *country music* cujo efeito é a criação de uma atmosfera melódica bastante amigável e convidativa. O poema cantado por Reichel é uma recriação do poema de Heine. Ele reproduz com exatidão alguns dos versos do poema heineano, mas há adaptações de outros versos no sentido de recriar e caracterizar o sobrecarga como o personagem “mau” da história narrada pela canção. Sua estrutura divide-se em quatro estrofes, a primeira com quatro quadras, as demais com três quadras cada uma. A cadência das rimas

²⁰ “Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig [...]”.

²¹ “Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag”.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8K8sFakcTk>. Acesso em: 17 maio 2024.

²³ “Achim Reichel-Achim Reichel - Musik & Storyteller”.

²⁴ “Achim Reichel, der Vater der Deutschen Rockmusik, wird im Januar 2024 seinen 80”.

²⁵ “Okay, hier ist die bittere böse Geschichte von dem Superkargo Mynheer van Koek und sein Sklavenschiff”.

alternadas (presentes nos primeiros e últimos versos de cada quadra), atrelada a melodia, imprime o ritmo à vocoperformance. Entre as estrofes do *Sklavenschiff* de Reichel há ainda um refrão composto somente por interjeições, com quatro versos alternados²⁶.

Na canção de Reichel, o narrador aparece nos primeiros versos da canção, tal como no poema de Heine, e retorna na penúltima quadra da terceira estrofe para narrar e descrever a cena em que os escravizados são forçados a dançar; ainda na letra de canção, quando escrita, sabe-se que a voz do narrador dará lugar novamente à voz do sobrecarga nos últimos versos, em que ele apela a Deus para que salve o que denomina “trezentas peças” [*drei hundert Stück*] do seu “negócio” [*Geschäft*]. Na performance vocal, entretanto, não há marcação oral para as aspas que, no texto da canção e no poema de Heine, marcam a alternância de vozes do narrador para o sobrecarga, a entrada e a saída de cena do narrador. Por isso, diferente do poema heineano, em que a voz discreta do narrador estabelece um pacto com o leitor para ridicularização moral do sobrecarga (este alocado como terceira pessoa no poema), na canção de Reichel equiparam-se as vozes do narrador e do capitão, pois são entoadas sequencialmente, sem demarcar a heterogeneidade. Assim, o narrador passa despercebido na performance vocal de Reichel, como se o capitão Mynheer usurpasse seu lugar através de todo o arranjo que a vocoperformance constrói com os elementos que a compõe.

Não há nenhuma marcação instrumental ou de cunho dramático da alternância entre narrador e capitão na canção de Reichel. A voz de Mynheer é entoada com mais intensidade do que a do narrador. Por causa da atuação desses elementos, Reichel faz da voz de dois – narrador e sobrecarga – uma só, distanciando-se totalmente do poema de Heine que, se diminui a voz do narrador, é somente para fazer do solilóquio e da própria fala do sobrecarga um instrumento para ressaltar seu próprio rebaixamento ético. Os primeiros versos do sobrecarga são introduzidos via solilóquio no poema escrito de Heine, valendo-se justamente de sua função: recurso recorrentemente utilizado na dramaturgia e no romance, ele consiste em um monólogo, na primeira pessoa, no qual é apresentado aquilo que ocorre no pensamento do personagem. No texto escrito, o sobrecarga não fala sozinho, tampouco se endereça a outro (ele está só, sentado em sua cabine, concentrado nos cálculos dos possíveis lucros da escravização). Na canção, por causa da falta de

²⁶ O refrão: hey ho, hey ho-hey ho/hey ho, hey ho/ hey ho, hey ho-hey ho/hey ho, hey ho. Comentaremos sobre ele adiante, quando abordarmos a relação da canção de Reichel com o público.

marcações que indiquem alternância entre narrador e capitão²⁷ e da voz atribuída ao solilóquio, o intérprete encarna a voz do capitão que conta sua própria história endereçando-a ao público.

O rock, gênero musical escolhido para interpretação de *Das Sklavenschiff*, possui efeitos que modulam o enunciador-personagem da narrativa cantada. Na música popular, enfatiza-se a música e não a letra da canção. Para os ouvintes da canção, preponderam as tramas musicais, descritas por Molina como “densidade maior de eventos simultâneos, interpolações de seções instrumentais etc.”, embora elas sejam acompanhadas da “interpretação vocal de um texto que apresenta imagens poéticas ou conta uma história” (Molina, 2016, p. 82). O que incita a contestar no rock, portanto, não é tanto a mensagem contida na letra, mas a música que anima e excita o público. A “música popular cantada” estaria no caminho complementar oposto ao da palavra cantada, da palavra do rap (Molina, 2016, p. 82-83), porque ela distrai o ouvinte da mensagem que veicula e faz com que ele se atenha mais à parte musical da canção.

Antes de finalizarmos, vale ainda tecer algumas considerações acerca da relação entre performance vocal e o público. Como afirma Maiakóvski (1971), um poema não surge e nem permanece no vácuo e – acrescentamos – ele é concebido pensando que haverá um público. Ele é atravessado por uma ideologia quando elaborado e, quando ganha voz, entra em contato com os valores, as experiências, conhecimentos e com a história do público a quem ele se endereça. Por vezes, em outras configurações sociais, culturais e históricas. A transgressão contida no espírito *rock n roller* de Heine em nada parece com o estilo transgressor da canção de Reichel. Nesta há um incitador do público, o coro, alocado no fundo do palco, atrás de uma cortina que entoia um refrão intercalado entre as estrofes e no final da canção, em quatro versos nos quais várias vezes se repete a interjeição *Hey ho* – bastante popular e envolvente em canções do gênero rock. Ali ela funciona para fazer com que o público acompanhe algo da canção, para que ele talvez se empolgue e cante junto com o intérprete. A postura *beat* de Reichel recupera a atitude de uma “juventude de blusões negros, meio marginalizados e fértil de violências reprimidas” (Zumthor, 1997, p. 290) dos anos 1960. Nesse sentido, a interjeição *Hey ho* incomoda,

²⁷ Uma possível marcação de tal alternância na canção seria uma performance em dueto, no qual cada intérprete daria voz a um personagem. Outra possibilidade seria utilizar uma estrutura mais próxima da dramaturgia, que transmitisse a alternância de papéis. No entanto, deve-se levar em consideração que, pela contextualização prévia feita por Reichel, se a canção pretende contar a amarga e perversa história do personagem e seu navio de escravos, o protagonismo do capitão na vocoperformance soa proposital para o personagem.

chama atenção coletiva para o horror descrito e convoca à ação. Assim como na versão de Caetano, guardadas as especificidades, o uso do coro é preciso na eficácia da mensagem a ser transmitida.

Considerações finais

Reconhecer que o efeito da performance se dá pela interação de vários elementos e que ele também inclui uma contextualização espaço-temporal atrelada à história, além da interação com o público, não faz do texto um elemento menos valorizado. A importância maior dada aos textos em determinadas performances depende de diversos fatores. No caso das vocoperformances aqui selecionadas, cujos textos são provenientes de poemas escritos, não poderíamos deixá-los em segundo plano, posto que a letra da canção, nos dois casos, é um elemento fulcral para questionar os efeitos dos deslocamentos do eu poético engendrados na passagem da escrita à voz. Como essa voz surge acompanhada de outros elementos musicais e performáticos, devemos, então, considerar também os procedimentos estéticos de que se valeram os compositores das vocoperformances.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. O navio negreiro. *In*: ALVES, C. **O navio negreiro e outros poemas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022. *E-book*.

CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, H. de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. *In*: CAMPOS, H. de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CARPEAUX, O. M. Heine, grande jornalista. *In*: CARPEAUX, O. M. (org.). **Heinrich Heine: Prosa política e filosófica**. Trad. Eurico Remer e Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 1-10.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

FREUD, S. El chiste y su relación con lo inconciente. *In*: FREUD, S. **Obras completas, Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. v. 8.

- FREUD, S. Der Humor. *In*: FREUD, S. **Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften**. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1928. XIV. Band.
- HEINE, H. Le Négrier. Trad. Gérard Nerval. *In*: HEINE, H. **Poèmes et legendes par Henri Heine** (Oeuvres complètes). Paris: Michel Lévy Frères, 1874.
- HEINE, H. A revolução. *In*: CARPEAUX, O. M. (org.). **Heinrich Heine**: Prosa política e filosófica. Trad. Eurico Remer e Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 167-174.
- HEINE, H. Das Sklavenschiff. *In*: André Vallias (org.). **Heine, hein?** Poeta dos contrários. Trad. André Vallias. São Paulo: Perspectiva: Goethe-Institut, 2011.
- KEHL, M. R. Civilizar. A fratria órfã. O esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo. **Revista Cultura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, v. 15, n. 1, p. 7-28, 2006. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44578>. Acesso em: 19 maio 2024.
- KOTHE, F. **O cânone imperial**. Brasília: UNB, 2000.
- MAIAKÓVSKI, V. Como fazer versos? *In*: SCHNAIDERMANN, B. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MEYER, A. Três navios negreiros. *In*: CARVALHAL, T. F. (org.). **Os pêssegos verdes**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. p. 71-78.
- MOLINA, S. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 79-88, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127603>. Acesso em: 19 maio 2024.
- OLIVEIRA, L. D. de. **Do poema à canção**: a vocoperformance. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023.
- RHODES, S. A. The friendship between Gerard de Nerval and Heinrich Heine. **The French Review**, v. 23, n. 1, p. 18-27, 1949. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/382282>. Acesso em: 19 maio 2024.
- TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo: EdUSP, 1996.
- VALLIAS, A. **Heine, hein?** Poeta dos contrários. São Paulo: Perspectiva; Goethe-Institut, 2011.
- ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

Data de submissão: 02/03/2024

Data de aprovação: 08/05/2024