

LÍNGUA E CULTURA DO BRASIL REFLETIDAS NA MÚSICA POPULAR

Aira Suzana Ribeiro MARTINS (UERJ)

ABSTRACT: *We intend to study the lyric of Tom Zé and José Miguel Wisnik, Cego com cego, according to Peirce's semiotic theory, Stylistics and Semantics, discussing the importance of vocabulary to describe the human experience, and emphasizing the encyclopedic richness of our popular songs, as to apply their in the classroom.*

KEYWORDS: *Brazilian music; portuguese language; teaching.*

0. Introdução

As mudanças ocorridas na sociedade motivaram a elaboração de uma nova política educacional. A criação da proposta oficial dos Parâmetros Curriculares Nacionais traz uma série de inovações no que diz respeito às habilidades básicas exigidas pelos novos tempos. Assim, um dos objetivos principais dessa nova proposta é a ampliação da competência discursiva do aluno. A convivência com uma multiplicidade de signos, a audição de textos orais e a leitura de textos escritos propiciarão a análise dos aspectos semióticos envolvidos nos materiais apresentados e ainda permitirão a reflexão sobre a possibilidade de se promoverem infinitas formas de combinação de linguagens distintas .

Sabemos que a escola privilegia a modalidade padrão da língua, como se tal sistema se apresentasse de forma homogênea. Agindo dessa maneira, incutindo no aluno a idéia de que somente o registro formal da língua deve ser considerado, a instituição de ensino contribui para a formação do preconceito e da discriminação lingüística. A tarefa da escola não é apenas ensinar o aluno a escrever, é, sobretudo, torná-lo um indivíduo capaz de compreender que a língua é uma atividade interativa de natureza sócio-cognitiva e histórica, conforme observa Marcuschi (2002). Dessa forma, não podemos tratar a língua como um sistema uniforme, desvinculado da realidade. É importante considerar também a oralidade em sala de aula, tendo em vista que existe uma grande riqueza e uma enorme variedade de usos da língua. O aluno deve estar apto a compreender que a língua falada se apresenta de forma variada e que é tão importante quanto a língua escrita.

Sendo a música popular um gênero híbrido, em que se articulam as linguagens verbal e musical, é oportuno que a escola considere esse gênero no estudo da língua, sem ignorar seu prestígio entre os jovens de um modo geral. Para que canção popular conserve sua identidade, é necessário que sejam examinadas letra e melodia, a fim de que a letra não seja confundida com outro gênero textual: a poesia.

Podemos observar, ainda, que a canção não é exclusivamente um texto verbal nem uma melodia, mas um conjugado das duas modalidades sígnicas,

razão pela qual apresenta certa padronização da fala pela melodia, o que não acontece com a ausência da música, em que cada falante dá um contorno entoacional pessoal à sua fala.

Em virtude de encontrarmos em uma canção elementos próprios da poesia, como a métrica, a rima e os efeitos expressivos, há controvérsia entre vários especialistas em literatura quanto ao fato de se considerar a letra que, acompanha a melodia, um texto do gênero poético.

Segundo Marcuschi (2000:29), “quando dominamos um gênero textual, não dominamos uma forma lingüística e sim uma forma de realizar lingüisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares”. De acordo com o pesquisador, a poesia e a canção devem ser consideradas gêneros distintos, pois se destinam a situações específicas; aquela, para ser lida silenciosamente ou em voz alta; esta, para ser cantada.

A poesia, assim como a canção, são providas de materialidade gráfica, e, geralmente, em se tratando de uma canção popular, a letra é criada no momento da elaboração da melodia. Dessa forma, sendo compostas ao mesmo tempo (letra e melodia), uma parte não pode ser destacada da outra. Diríamos que a poesia e a canção são gêneros distintos que têm aspectos comuns, como a materialidade gráfica.

Neste trabalho pretendemos tecer algumas considerações sobre a canção *Cego com cego*, elaborada por Tom Zé e José Miguel Wisnik.

1. A canção *Cego com cego*

Esta canção foi originalmente elaborada para o espetáculo de dança *Parabelo*, estrelado pelos bailarinos do Grupo Corpo, da cidade de Belo Horizonte.

Vejam os versos:

Cego com cego

- 1 eu vi o cego lendo a corda da viola
- 2 cego com cego no duelo do sertão
- 3 eu vi o cego dando nó cego na corda
- 4 vi cego preso na gaiola da visão
- 5 pássaro preto voando pra muito longe
- 6 e a cabra cega enxergando a escuridão
- 7 eu vi a lua na cacunda do cometa
- 8 vi a zabumba e o fole a zabumbá
- 9 eu vi o raio quando o céu todo corisca
- 10 e o triângulo engulindo a faisca
- 11 via a galáctea branca na galáctea preta
- 12 eu vi o dia e a noite se encontrá

- 13 eu vi o pai eu vi a mãe eu vi a filha
- 14 vi a novilha que é filha da novilhá
- 15 eu vi a réplica da réplica da bíblia
- 16 na invenção dum cantador de ciência
- 17 vi o cordeiro de deus num ovo vazio
- 18 fiquei com frio te pedi pra me esquentá

- 19 *eu vi a luz da luz do preto dos seus olhos*
- 20 *quando o sertão num mar de flor esfloresceu*
- 21 *sol parabelo parabelo sobre a terra*
- 22 *gente só morre para provar que viveu*
- 23 *eu vi o não eu vi a bala matadeira*
- 24 *eu vi o cão fui nos óio e era eu*

Cego com cego nos remete à figura do cantador do sertão nordestino, que, à moda dos cantadores medievais, percorre os lugares onde há um número significativo de pessoas para ouvi-lo. A memória é o elemento desencadeador da narrativa. Na canção de Tom Zé e José Miguel Wisnik o sujeito do enunciado, com auxílio da memória, relata experiências singulares por que passou.

Conforme comentamos anteriormente, é comum, nas canções populares, a elaboração concomitante da letra com a melodia. Segundo informações obtidas, o processo de criação desta obra não fugiu à regra. Letra e melodia foram criadas ao mesmo tempo pelos dois autores, sendo, dessa forma, impossível atribuir a autoria da letra ou da melodia exclusivamente a um dos dois compositores. Esse fato confirma as palavras de Costa (2001:108); segundo as quais, não se pode considerar a canção um texto exclusivamente verbal, tampouco uma peça melódica; mas um conjugado das duas materialidades. A melodia está intrinsecamente ligada à compreensão do conjunto.

Buscamos auxílio da teoria semiótica de Peirce, da Semântica e da Estilística para analisar esta canção.

1.1. Desenvolvimento

1.2. Aspectos semióticos e estilísticos

Segundo Peirce, não há pensamento sem signos, assim como não há pensamento, linguagem ou raciocínio que possam desenvolver-se apenas por meio de símbolos; há sempre uma mistura de signos. Na elaboração de sua doutrina, o pensador chegou à conclusão de que qualquer pensamento filosófico deve começar por um sistema de lógica, sendo necessário, a partir daí, estabelecer um sistema de categorias. Partindo desse raciocínio, o pesquisador americano concluiu que só há três elementos presentes em qualquer fenômeno: qualidade, relação e representação. Dando continuidade aos seus estudos, Peirce utilizou essas categorias para distinguir três espécies de signos: o ícone (semelhança ou qualidade), o índice (relação) e o símbolo (representação).

No objeto de nosso estudo, temos um conjugado de elementos sonoros e verbais. Segundo Lúcia Santaella (2001), a canção é um tipo de manifestação sígnica que pode se apresentar como uma mera qualidade pura, ou seja, os sons chegam à mente como sensações em busca da fixação em alguma forma que lhe seja semelhante. Prova disso é o fato de a música provocar, muitas vezes, reações corporais, até mesmo involuntárias. Os elementos icônicos e indiciais de *Cego com cego* farão emergir na mente interpretadora signos que a levarão a um interpretante final para o objeto, que é a canção.

Observamos em *Cego com cego* a presença de alguns elementos que representam importantes pistas orientadoras de leitura. Por exemplo, em : *eu vi o*

pai eu vi a mãe eu vi a filha (v.13), o signo *pai* nos remete à figura da Santíssima Trindade, porém, a desconstrução dessa tríade nos remete à figura de uma simples família, em que o signo *filha* pode ser índice da iniciação sexual precoce das meninas, fato comum na cultura nordestina, muitas vezes com o conhecimento dos pais, já que a prostituição infantil, via de regra, representa a sobrevivência do resto da família. Essa passagem poderia ainda estar relacionada ao verso 14, no qual vemos o seguinte enunciado: *vi a novilha que é filha da novilhá*. Sabemos que o signo *novilha* se refere a um animal jovem, e, de acordo com o enunciado, *novilha* nasceu de um animal igualmente jovem (*novilhá*). Portanto esses versos podem representar outro fato de ocorrência freqüente no ambiente social retratado pelo texto, que é a maternidade das adolescentes às quais nos referimos anteriormente. Temos outros elementos indiciais, como nesta passagem: *vi a zabumba e o fole a zabumbá* (v. 8), em que fole (acordeão) e zabumba (conjunto instrumental) são signos indiciais de festa e alegria; enquanto a passagem seguinte representa uma pista orientadora de descontentamento: *eu vi o não eu vi a bala matadeira* (v. 23), isto é, a recusa e a desgraça.

Um recurso estilístico bastante interessante no texto é a duplicação de imagens, como estas passagens:

Vi a novilha que é filha da novilhá (v.14)
Eu vi a réplica da réplica da bíblia (v.15)
Eu vi a luz da luz do preto dos seus olhos (v.18)
Sol parabelo parabelo sobre a terra (v. 20)

Esse recurso, empregado graficamente, também ocorre na melodia, em que a repetição de sons forma uma espécie de eco, provocando um interessante efeito de sentido. Esse conjugado de voz e melodia faz emergir na mente interpretadora a idéia do movimento cíclico da experiência humana. O emprego repetido de imagens também nos remete ao verso 2 (*cego com cego no duelo do sertão*), onde vemos o signo *duelo*, ou seja, na letra ocorre um duelo de palavras; e na melodia, um duelo de sons. *Duelo* se refere ainda ao desafio dos cantadores nordestinos, ou mesmo à luta do homem nordestino pela sobrevivência.

Em *sol parabelo parabelo sobre a terra* (v. 21), o original emprego da palavra *parabelo* possibilita dois tipos de leitura. Esse vocábulo pode ser considerado um substantivo ou um adjetivo; sendo substantivo teríamos elementos superpostos no texto, no caso *sol* e *parabelo*, agentes causadores de infortúnios ao povo do Nordeste. Se considerarmos *parabelo* um qualificador, o sol teria a ação semelhante a de uma arma de destruição do solo nordestino.

A diagramação da canção (ícone), com a expressão anafórica *eu vi*, que se repete ao longo do texto, conduz a mente interpretadora a formar a imagem daquele sujeito que se vangloria de ter presenciado toda a sorte de acontecimentos.

1.3. O plano léxico-semântico

No nível léxico-semântico, vemos um interessante jogo de significações a partir da palavra *cego*.

Vejamos:

eu vi o <i>cego</i> lendo a corda da viola (v.1)
<i>cego</i> com <i>cego</i> no duelo do sertão (v.2)
eu vi o <i>cego</i> dando nó <i>cego</i> na cobra (v.3)
vi <i>cego</i> preso na gaiola da visão (v. 4)
e a cabra <i>cega</i> enxergando a escuridão (v.6)

Vemos o emprego da palavra como substantivo nos versos 1, 2 e 4. No verso 3, temos a homonímia, em que se verifica o emprego da palavra com a função de substantivo (o cego) e de adjetivo (nó cego).

Ainda no plano semântico, vemos a desconstrução de expressões metafóricas populares, como *nó cego* (nó que se desata com dificuldade) e *cabra cega* (brincadeira infantil), empregadas no sentido literal. Ainda em relação à *cabra cega*, podemos observar que este é o nome pelo qual é conhecida a libélula, em alguns locais do Nordeste.

Podemos observar ainda o emprego de recursos semânticos nas seguintes passagens.

Vejamos:

Recurso semântico	Exemplo
Paráfrase	eu vi o dia e a noite se encontrá (v.12)
Antonômiasia	vi o cordeiro de deus num ovo vazio (v.17)
Metáfora	vi cego preso na gaiola da visão (v. 4)
Paradoxo	e a cabra cega enxergando escuridão (v. 6)

A paráfrase do verso 12 aparece no lugar da palavra *eclipse*; a expressão *cordeiro de deus* é a denominação dada a Jesus Cristo pelos cristãos. Ainda nesse exemplo, vemos a figura simbólica do ovo que seria a gênese, o começo da vida; porém em ovo vazio não há vida. Em *vi cego preso na gaiola da visão* temos a cegueira representada metaforicamente pela expressão *gaiola da visão*. Essa expressão representa a total limitação do indivíduo cego, que vê o mundo através do olhar do outro. Por outro lado, essa passagem está em oposição com o enunciado presente no verso 1 (*eu vi o cego lendo a corda da viola*), índice da conhecida figura do cego que executa melodias na viola de forma primorosa, nas feiras do Nordeste.

Uma construção que produz um efeito de sentido bastante interessante é o paradoxo que se observa no verso 6, em que a expressão *cabra cega*, empregada no seu sentido literal, sujeito do verbo *enxergar*, foge à lógica; porém a expressão *enxergar a escuridão* seria uma paráfrase da própria cegueira, já que *escuridão* é ausência total de luz. Logo, *enxergar a escuridão* é não enxergar.

Em *e o triângulo engulindo a faiscá* (v.10), pensamos no emprego metafórico de triângulo, em virtude de o dicionário Houaiss registrar, entre outras, a seguinte acepção para triângulo:

ASTR. constelação do hemisfério boreal.

Como existem outras passagens que nos remetem ao campo semântico de Astronomia, poderíamos pensar na possibilidade de *triângulo* ser a constelação absorvendo as faíscas do relâmpago.

As passagens comentadas acima mostram, a partir da desconstrução de expressões estereotipadas, as inúmeras possibilidades de sentido que tal recurso oferece.

1.4. O vocabulário empregado

Podemos agrupar os itens lexicais de acordo com suas particularidades morfológicas e ao campo semântico a que pertencem.

Aspectos culturais		Aspectos religiosos	Variantes regionais		Modalidade oral da língua	Neologismos
			Nível Fono-lógico	Nível lexical	esquentá	
Cego	sertão	bíblia	cacunda	cão	dum	esfloresceu
Zabumba	duelo	cordeiro de deus	óio		pra	galáctea
Fole	bala matadeira		ciencá		engulindo	
cabra cega	parabelo					

A partir das escolhas lexicais, podemos depreender aspectos da cultura sertaneja nordestina, como a forte influência religiosa, e ainda fatos comuns do cotidiano, dentre os quais o duelo, costume trazido pelos colonizadores, que se materializa no texto com a duplicação de imagens e, na canção, com a repetição de sons, produzindo um original efeito de sentido, semelhante a um eco.

Não podemos deixar de chamar atenção para a figura do cego, que, segundo Cascudo (2001), é um tipo comum nas feiras do Nordeste. Conduzido por alguém, ele vai tocando seu instrumento, ao mesmo tempo em que faz o pedido de esmola num canto comovente. Recebida a doação, agradece, ainda cantando.

Observamos algumas variantes regionais, como *cacunda* (corcunda), que, de acordo com Nei Lopes, a palavra se origina do quimbundo *kakunda* (cf. Houaiss: 2001). Vemos, nessa palavra, a passagem da vogal posterior média-alta arredondada /o/ para a vogal central baixa /a/ e o apagamento do fonema consonantal fricativo velar sonoro /ɣ/. Em *óio*, houve uma vocalização, resultante da despalatalização do fonema lateral palatal sonoro /ʎ/, dando lugar a um glide

palatal / y /; em *ciencá* vemos a assimilação total do /a/ sobre o /i/ resultando em uma monotongação. O apagamento do fonema travador fricativo velar final /ʁ/ em palavras como *encontrá*, e *esquentá* é um exemplo do emprego da variante característica da modalidade oral da língua. Temos, na canção, ainda, o emprego de *dum* (v. 16), onde houve a contração da vogal /e/ da preposição *de* com o /u/ do artigo indefinido *um*. Ocorre também a variante *pra*, na canção em estudo, em que a queda do fonema vocálico baixo /a/ provoca a supressão de uma sílaba na preposição (para > pra), fenômeno denominado síncope.

O deslocamento da vogal tônica em palavras como *zabumba* > *zabumbá*, *faisca* > *faiscá*, *novilha* > *novilhá*, *ciência* > *ciencá* se deve à intenção de tais palavras manterem rima com *encontrá* e *esquentá*, elementos responsáveis pela marcação final da frase musical. No vocábulo *engulindo*, vemos ainda a reprodução da fala popular, em que a vogal média-alta posterior /o/ se torna alta /u/. Temos ainda a palavra *cão*, nome que designa o diabo, no interior do Brasil, sendo, portanto, um exemplo de variante regional no plano lexical da língua.

Os dicionários não registram as palavras *esfloresceu* e *galáctea*. Cremos que *esfloresceu*, em que o prefixo *-es* indica mudança de estado, tem o mesmo sentido de florescer, isto é, na canção o emprego dessa palavra sugere que o sertão tenha se tornado um mar de flores. A palavra *galáctea* parece ser uma variante de *galáxia*, ou seja, o sistema estelar, a Via-Láctea.

Em *Cego com cego* vemos muitas vozes sociais, como o discurso religioso, e também o discurso do homem simples do interior, com sua visão mágica para os fenômenos da natureza, guardando, entretanto, enorme respeito ao homem letrado. Esta passagem confirma nossas palavras: *na invenção dum cantador de ciencá* (v.15). Observamos, ainda, em *Cego com cego*, a voz daquele indivíduo rude que presencia toda a sorte de violência.

A reprodução de vozes e sons retorna ao ponto de partida de seu percurso com o seguinte verso: *eu vi o cão fui nos óio e era eu* (v. 23). Dessa forma, o sujeito, testemunha de episódios espetaculares, se descobre refletido nos olhos do diabo, isto é, ele era o próprio cão.

A voz do homem nordestino está presente ainda em *gente só morre para provar que viveu* (v.21). É interessante observar que essa sentença foi citada por Guimarães Rosa em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1967. O autor de *Grande Sertão: Veredas* proferiu a seguinte frase: *a gente morre para provar que viveu*. Segundo Paulo Rónai (1985), tal enunciado seria de Guimarães Rosa, porém, é provável que o escritor mineiro tenha se apropriado desse dito, já que tinha o hábito de recolher frases e expressões em conversas com o povo sertanejo, para aproveitá-las em seus textos.

2. Conclusão

Vemos em *Cego com cego*, além de aspectos interessantes da cultura do Nordeste, um original trabalho com a palavra, em que os autores promovem a desconstrução de expressões comuns encontradas no léxico do povo nordestino, como *cabra cega* e *cego*. Observamos ainda um jogo com os sons da língua como *novilha / novilhá*, de uma forma que se aproxima do lúdico.

Acreditamos que o trabalho com a canção em sala de aula é de grande importância não só para o desenvolvimento da percepção sensorial de nossos alunos, como para a prática de uma leitura multissemiótica, em que se verificam os diferentes materiais e se valorize a interação dessa multiplicidade de textos.

Práticas como essa irão contribuir para a formação de leitores e ouvintes críticos e ainda oferecer oportunidade ao professor de apresentar a seus alunos realidades que constituem o patrimônio de nosso povo, muitas vezes ignorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz e FIORIN, José Luiz (org.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001
- COSTA, Nelson Barros. *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: Gêneros Textuais. In MACHADO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel e BEZERRA, Maria Auxiliadora. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros Textuais: definição e funcionalidade*. In, Gêneros Textuais, MACHADO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel e BEZERRA, Maria Auxiliadora. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.
- _____. Oralidade e ensino de Língua: uma questão pouco “falada”. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva e BEZERRA, Maria Auxiliadora. *O Livro Didático de Português* Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.
- RÓNAI, Paulo. *Dicionário Universal de Citações*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 2001.