

MÚSICA, A PALAVRA DA CRIAÇÃO UM ESTUDO DE A FERMATA DE E. T. A. HOFFMANN

Simone Maria Ruthner (UERJ)
simoneruthner@yahoo.de

... ela [a música] é uma arte tão grandiosa e magnífica, que atua tão poderosamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tanta perfeição e tão profundamente, como se fosse uma língua totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo visual;⁵⁶

(Schopenhauer)

1. Considerações iniciais

O autor da citação acima é Arthur Schopenhauer (1980, p. 72), em seu terceiro livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, cuja primeira edição foi publicada em 1819. Nele Schopenhauer discorre sobre as artes e dedica um capítulo à parte para a música, colocando-a numa categoria separada e acima de todas as outras artes. A música para Schopenhauer é a arte suprema, na qual não reconhecemos a imitação “e nem a reprodução de qualquer ideia dos seres no mundo”.

O presente artigo é o terceiro da série de estudos dedicados às relações entre a música e a literatura na obra ficcional de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Aqui interessa-nos observar algumas afinidades entre as ideias deste autor com as de Arthur Schopenhauer (1788-1860).

O conto *A Fermata (Die Fermate)*, publicado pela primeira vez em 1815 foi escolhido para ilustrar este raciocínio pela complexidade derivada do genial entrelaçamento da narrativa com a música, pela variedade dos elementos que a constituem, pelas figuras, personagens ou imagens que surgem e se movem em diferentes planos e, como notas num acorde em relação à tonalidade da composição, ora tensionam a narrativa para um modo, ora para outro. A escolha do quadro de Hummel como

⁵⁶ No original: “... ist sie [die Musik] eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als seine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft”.

alavanca para a sua imaginação não foi por acaso. O enredo criado a partir do quadro apresenta um jogo refinado de variações temporais e espaciais, comprovando a habilidade e o talento de Hoffmann na criação de um todo coeso, composto de partes e elementos diversos, unidos através de uma ideia essencial, que emoldura toda a narrativa. *A Fermata* revela, sobretudo, algo de essencial na sua criação, algo que coloca as narrativas lítero-musicais de Hoffmann no âmbito de ficção metamusical.

Poeta, escritor, músico, crítico musical e compositor, desenhista, caricaturista e conselheiro jurídico, Hoffmann, o mestre do duplo e da intermedialidade, em suas ficções musicais parece ter algo a mais a dizer, algo para além daquilo que a narrativa do conto se propõe a contar. Qual o sentido e a razão da música para Hoffmann? Eis a proposta deste ensaio, de forma sucinta.

2. *Schopenhauer e a metafísica da música*

Tomando por base o efeito estético, Arthur Schopenhauer vê a necessidade de “atribuir [à música] um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos”, muito diferente de “um exercício de aritmética, sem que o espírito saiba que está lidando com números, como designava Leibniz” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 72-73).

Diferente das outras artes, para Schopenhauer a música não é a reprodução das ideias [platônicas], porém

a reprodução da própria Vontade, cuja objetividade também são as ideias; por isto, o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.[...] Por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia da vontade ela própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo o metafísico, para todo o fenômeno, a coisa em si. (SCHOPENHAUER, 1980, p. 74)

Ao falar sobre o metafísico no mundo, Schopenhauer (1980, p. 78) afirma repetidamente que a música nos apresenta a essência do mundo, oferecendo-nos “a semente interna anterior a todas as formações”, sendo assim considerada por ele como “o coração das coisas”.

Referindo-se ao compositor, Schopenhauer afirma que a música atua “poderosamente sobre o que há de mais interior no homem”, e “o compositor revela a essência mais íntima do mundo e a mais profunda sabedoria, em uma linguagem incompreensível à sua razão.”

Hoffmann, como crítico musical, escrevia para o periódico AMZ (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) de Leipzig, analisando partituras que as editoras lhe confiavam. Entre elas, obteve em 1809 da editora Breitkopf & Härtel, responsável pela publicação em primeira edição de obras de Beethoven, um pedido para analisar e publicar uma recensão para a *Quinta Sinfonia* do mestre tão admirado. Com esta recensão, publicada em maio de 1810, contribuiu em muito para a divulgação e compreensão da obra e do gênio de Beethoven, mal compreendidos por diversas vezes em sua época. Detalhes importantes sobre este texto, bem como a sua tradução para o português podem ser encontrados em artigos publicados por Mário Videira⁵⁷. No que tange a história da crítica musical, com esta recensão Hoffmann apresenta uma tese, na qual defende a valorização da música instrumental e também uma nova visão sobre a noção de “gênio”⁵⁸.

Com um texto bem mais longo do que o usual na época⁵⁹, a recensão para a *Quinta Sinfonia* de Beethoven é considerada pelos estudiosos um dos textos fundadores do Romantismo na música.

O ensaio de Schopenhauer sobre a metafísica da música consta na III parte, § 52 de *O Mundo como Vontade e Representação*. Ele foi escrito em Dresden entre 1814 e 1818 e publicado pela F. A. Brockhaus em 1819 em Leipzig. A recensão de Hoffmann para a *Quinta Sinfonia de Beethoven* foi escrita entre 1809 e 1810 e publicada também em Leipzig, nove anos antes, em duas partes e anonimamente, ao estilo do AMZ, *Allgemeine Musikalische Zeitung* nos dias 4 e 11 de julho de 1810 (VER-

⁵⁷ Referimo-nos ao artigo: *Crítica musical enquanto teoria estética em Hoffmann, que apresenta resultados parciais da tese de doutorado de Mário Videira: A linguagem do inefável: música e autonomia estética no Romantismo alemão*. Videira observa que vários críticos contemporâneos de Hoffmann viam a figura romântica do “gênio” de Beethoven como um “puro dom da natureza”, um compositor com uma “fantasia selvagem”, que beirava o patético e, embora agradasse aos críticos com algumas passagens musicais, era por eles criticado pela ausência de regras em suas composições, que por isto se perdiam, sem formar um “todo clássico”. (VIDEIRA, 2010, p. 98-99)

⁵⁸ Segundo Videira, nela Hoffmann argumenta que: “a Quinta Sinfonia não é produto da mera improvisação ou do entusiasmo do gênio, mas sim, desenvolvida de acordo com as leis orgânicas inerentes ao próprio material temático. É devido portanto a união entre o entusiasmo criador e uma profunda reflexão que essa sinfonia expressa em alto grau, na visão de Hoffmann, o Romantismo da música”. (VIDEIRA, 2010, p. 102)

⁵⁹ O próprio Hoffmann comenta na recensão, sempre em terceira pessoa: “ele [o Recensor] está impregnado pelo objeto sobre o qual deve falar e ninguém poderá levá-lo a mal se, ultrapassando os limites usuais das recensões, ele aspire a exprimir com palavras aquilo que sentiu no fundo da alma com esta composição”. (HOFFMANN, 1810, *apud* VIDEIRA, 2010, p. 203)

MES, 2007, p. 51). Em 1813 Hoffmann incorpora a recensão sob o título de *Beethovens Instrumental-Musik*, como um ensaio dentro da *Kreisleriana Nr.1-6*, em *Fantasiestücke in Callot's Manier (Peças fantásticas à maneira de Callot)*⁶⁰, cujas publicações se deram em 1814 e 1819 em Bamberg, na Alemanha. (SCHNAPP, 1963, p. 401-402).

Com o intuito de chamar a atenção para as afinidades dos discursos destes dois mestres, relacionamos abaixo trechos retirados destes dois importantes ensaios sobre a música:

E.T.A. HOFFMANN Beethovens Instrumental-Musik Allgemeine Musikalische Zeitung 1810 (Trad. de Mário Videira)	ARTHUR SCHOPENHAUER III Parte §52 O Mundo como Vontade e Representação 1819 (Trad. de Leo Maar)
[...] a música reveste do esplendor purpúreo do Romantismo toda a paixão – amor-ódio- cólera – desespero, etc., tal como a ópera nos dá.	[...] A música realça em qualquer pintura, e mesmo em qualquer cena da vida real e do mundo, uma significação superior [...]. Eis a razão porque é possível sobrepor a música a uma poesia como o canto, ou a uma apresentação como pantomima, ou ambas, como a ópera.
[...] tão poderosa é a magia da música e, atuando de maneira cada vez mais potente, ela teria que romper todos os grilhões [que a prendem] às outras artes.	[...] o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.
[...] Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música [eigentümliche Wesen], ao tentar representar aqueles sentimentos definíveis [bestimmbare Empfindungen], ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas! As sinfonias deste gênero compostas por Dittersdorf ⁶¹ , bem como todas essas recentes “Batailles de trois Empereurs”, etc.são equívocos ridículos, que devem ser punidos com o total esquecimento.	[...] [A música] não se deve constituir em reprodução, mediatizada numa intencionalidade consciente por conceitos, pois neste caso a música não expressaria a essência interna, a vontade ela mesma, mas somente copiaria de modo imperfeito o seu fenômeno; como aliás ocorre em toda a música imitativa, por ex. “As Estações” de Haydn ⁶² , e também a sua “Criação” em muitas passagens, em que fenômenos do mundo intuitivo são reproduzidos diretamente, da mesma forma, todas as peças de batalhas, o que deve ser rejeitado totalmente.

⁶⁰ *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. [Erster Band.]* Bamberg, 1814. Neues Leseinstitut von C. F. Kunz. (Peças fantásticas à moda de Callot. Páginas do diário de um entusiasta viajante. Com um prefácio de Jean Paul. [Primeiro Volume]) foi o título dado por Hoffmann à primeira coleção de suas obras literárias, organizadas por ele e publicadas em Bamberg, em 1814 pelo Instituto de Leitura de C. F. Kunz.

⁶¹ Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), compositor austríaco.

⁶² Joseph Haydn (1732-1809), compositor austríaco.

A afinidade das ideias e do tom do discurso, o uso de termos semelhantes, por vezes até idênticos em algumas passagens demonstram que ambos, no mínimo, além de contemporâneos estavam imbuídos da mesma reflexão sobre a música. Não é o objeto deste ensaio apontar quais os autores do Romantismo que igualmente se dedicaram a esta questão, mas é importante lembrar que esta reflexão fez parte do espírito da época⁶³, e vários autores contribuíram para o desenvolvimento das ideias de Hoffmann e Schopenhauer. Esta análise se propõe justamente a chamar a atenção para o sentido e o papel da música na obra ficcional de Hoffmann.

3. *A música puramente romântica*

Na introdução de *A música instrumental de Beethoven*, Hoffmann defende a autonomia da música em relação às outras artes e afirma:

Tratando-se da música como uma arte independente, não deveríamos nos referir sempre somente à música instrumental, a qual, desprezando qualquer ajuda ou mistura de uma outra arte (poesia), exprime puramente o que lhe é próprio, a essência desta arte que só se reconhece nela mesma? Ela é a mais romântica de todas as artes, poder-se-ia quase dizer, a única puramente romântica, pois só o infinito [das Unendliche] é o seu objeto [Vorwurf].⁶⁴ (Trad. nossa)

Ao referir-se à música instrumental como “a mais romântica” dentre todas as artes, ele também apresenta a sua tese sobre a música:

A música abre ao homem um reino desconhecido, um mundo que nada tem a ver com o mundo exterior dos sentidos que o cerca, e no qual ele deixa

⁶³ Em *Crítica e Criação – Um Estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*, Mônica Vermes (p.26, 2007) comenta que o grupo de Jena, durante o Pré-Romantismo (*Frühromantik*), que existiu de 1797 a 1803, deu início a articulação de uma teoria romântica e de uma crítica de arte romântica. A figura central deste grupo foi Friedrich Schlegel (1772-1829) e a principal produção veiculada foi o periódico *Athenäum*. Outros nomes importantes do Pré-Romantismo são: August W. Schlegel (1767-1845), Ludwig Tieck (1773-1853), Novalis (1772-1801) e Jean Paul (1763-1825). Com alguns deles Hoffmann teve contato direto, com outros, através de sua literatura.

⁶⁴ No original: *Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch.* (HOFFMANN, 1810)

para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para entregar-se a um anseio infável.⁶⁵ (Trad. nossa)

Tomando por base o elemento desconhecido, aquilo que não pode ser definido através de conceitos e nem expresso através de palavras, temos em Hoffmann a ideia do elemento enigmático associado àquilo que seria por ele definido como “puramente romântico”. Esta associação do elemento enigmático com a música já havia sido apontada pelos escritores e poetas alemães Wackenroder (1773-1798) e Tieck (1773-1853),⁶⁶ que atribuem valor à música instrumental justamente pelo misterioso e enigmático desta linguagem. F. Schlegel (1772-1829), ao falar da poesia romântica no fragmento 116 do *Athenäum* (SCHLEGEL, 1997, p. 64-65), afirma que ela é infinita e livre, e a relaciona com a própria arte poética: “A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido, toda a poesia é, ou deveria ser, romântica”. (Trad. Suzuki)

Desta forma, ao falar da música instrumental, podemos encontrar em Hoffmann a mesma ideia de Schlegel, sobre uma arte que se reconhece a si própria, que é mais do que um gênero e, sobretudo, conforme Videira (2010, p. 94), “a música instrumental está intimamente ligada à interioridade subjetiva, tal como o elemento romântico”.

A presença da força mágica da música na ficção musical de Hoffmann é marcante e surge muitas vezes através da magia do canto de suas musas cantoras⁶⁷. Em várias passagens podemos perceber também a crítica ao gosto musical da época e comentários sobre a “verdadeira música”, aquela que, conforme Schopenhauer, “atua poderosamente sobre o que há de mais interior no homem”. Nos contos de Hoffmann ela atua no “mundo interior” de seus protagonistas-narradores, para quem um mundo fantástico é revelado. Tendo vivenciado esta revelação, eles se aborrecem com as manifestações musicais de puro exibicionismo e técnica.

⁶⁵ No original: *Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimm-baren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.* (HOFFMANN, 1810)

⁶⁶ Referimo-nos a *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (*A curiosa vida musical do compositor Joseph Berglinger*), ensaio de Wackenroder e Tieck (1796, apud VIDEIRA, p. 94, 2010)

⁶⁷ A presença de figuras femininas que encantam o narrador com o seu canto pode ser encontrada em vários contos, como por exemplo em *O Inimigo da Música* (*Der Musikfeind*), *A Fermata* (*Die Fermate*), *O Conselheiro Krespel* (*Rat Krespel*), *O Sanctus* (*Der Sanctus*), *Don Juan*, etc. Todos os contos citados encontram-se disponíveis em alemão na biblioteca virtual <<http://www.zeno.org>>.

Sob o efeito da “verdadeira música”, seus protagonistas criam imagens e paisagens que exprimem experiências fantásticas, de um mundo interior mágico, falando sobre a música, como se eles nela reconhecessem algo de essencial sobre a sua própria existência. A seguir apresentamos um trecho ilustrativo, recortado de *O Inimigo da Música (Der Musikfeind)*, no qual o protagonista conta o que lhe acontece em alguns concertos:

Sim, várias vezes eu, já no primeiro movimento [do concerto] me senti tão emocionado, tão violentamente abalado, que anseio por sair de mim, tomado por todas estas estranhas aparições que me cercam, por vê-las mais claramente e fundir-me na sua maravilhosa dança, na qual eu, entre elas, sou igual a elas. E então é como se a música que eu ouvi fosse eu mesmo.⁶⁸ (Trad. nossa)

Para Schopenhauer (1980, p. 78) os conceitos são abstrações propriamente ditas, pois contém apenas “a casca exterior das coisas”, e a música, que reproduz a própria Vontade, contém “o coração das coisas”. Vejamos a seguir, de que forma esta ideia se faz presente no conto *A Fermata*.

4. A Fermata e o Coração das coisas

O conto *A Fermata* foi escrito e publicado pela primeira vez em 1815, para o *Frauentaschenbuch für das Jahr 1816 von de La Motte Fouqué (Livro de bolso para mulheres para o ano de 1816 de de La Motte Fouqué)*, e posteriormente republicado em 1819 no primeiro volume da coleção *Die Serapionsbrüder (Os Irmãos de Serapião)*, organizada pelo próprio Hoffmann.

Nele é possível verificarmos o quanto o seu autor está imbuído, até mesmo fascinado pela música. Várias são as ideias musicais, técnicas e expressivas, que entrelaçam e envolvem o conto. No artigo anterior, *A dimensão intermidial nos contos de Hoffmann*⁶⁹, já foram apontadas algumas estratégias utilizadas pelo autor. Por esta razão, afim de evitar repetições, aqui serão apontados outros exemplos.

⁶⁸ No original: *Ja, oft hat mich eben der erste Satz so aufgeregt, so gewaltsam erschüttert, daß ich mich hinaussehne, um all die seltsamen Erscheinungen, von denen ich befangen, deutlicher zu schauen, ja mich in ihren wunderbaren Tanz zu verflechten, daß ich, unter ihnen, ihnen gleich bin. Es kommt mir dann vor, als sei die gehörte Musik ich selbst.*

⁶⁹ O artigo citado foi publicado na revista virtual *e-escrita* em 2012 e encontra-se disponível em hipertexto.

Se para Schopenhauer, a música é *O coração das coisas*, em *A Fermata*, esta afirmativa é primorosamente pertinente. Numa análise apurada, percebemos que a presença da música transparece não apenas no que concerne ao enredo e à escolha de personagens músicos. O conto inteiro se traduz em música, por todos os ângulos, de fora para dentro, ou de dentro para fora.

Desde a visão do quadro de Hummel⁷⁰, citado na abertura do conto até “o que há de mais interior” do protagonista, em toda a parte a música envolve e ilumina a narrativa. A fermata musical⁷¹, que dá o nome ao conto, pode ser encontrada de três maneiras: primeiro no título, segundo, visualmente, no quadro de Hummel, na forma da parreira em arco sobre a figura central da cantora, e por fim, funcionalmente, ainda de duas maneiras distintas: naquilo que ela significa musicalmente – uma sustentação que prolonga o tempo da nota ou da pausa, normalmente ao final de um trecho melódico, uma frase ou uma cadência musical, abrindo um espaço no tempo, que Hoffmann soube utilizar para fazer surgir uma nova história de dentro do conto, e também na função que ela adquire dentro do contexto histórico-estético do canto lírico, de acordo com o gosto musical na época do declínio do Barroco⁷². Com o surgimento dos virtuosos no canto, no momento da fermata, alguns compositores justamente abriram este espaço para que o virtuose fizesse as suas demonstrações de técnica. Hoffmann aproveita esta ideia para a trama central, desenvolvendo em torno dela tensões entre a cantora, uma diva temperamental e os seus maestros, que no conto são, primeiro o maestro da cidade, *der Stadtpfeifer*, depois o narrador, e por fim um abade maestro, o mesmo que aparece retratado “com total semelhança” no quadro, conforme informado por Theodor, o protagonista-narrador. No conto, a cantora exagera no tempo

⁷⁰ Johann Erdmann Hummel (1769-1852) foi pintor e professor de arquitetura, óptica e perspectiva da Real Academia de Artes Berlinese.

⁷¹ [^] Conforme o Harenberg Kulturführer für Musik, o símbolo da fermata surge na partitura sobre uma nota ou pausa, com um arco sobre um ponto. Com frequência é utilizada como meio de ligação, ou como ponto alto de uma parte da peça, indicando a sustentação de uma nota ou pausa por um tempo de duração maior do que o seu tempo real. Cabe ao maestro ou ao intérprete definir o seu término.

⁷² Conforme Lauro Coelho (1999, p. 62), os exageros virtuosísticos eram a regra durante o declínio do Barroco na história da música, fazendo com que muitos compositores “ficassem à mercê dos caprichos dos cantores, que exigiam a inclusão de cadências caudalosas, nas quais pudessem exibir seus talentos canoros para auditórios complacentes”. No conto, a soprano Lauretta vê neste instante o seu momento máximo de brilho e, deleitada com a própria voz, estende-se por um tempo excessivo com seus exibicionismos vocais.

da fermata, e por isto os maestros anseiam por concluir a cadência, caindo na tentação de reger o ataque do acorde final antes do final dos floreios líricos da diva [Lauretta]. Esta, por ter sido interrompida durante o seu momento máximo de interpretação, é acometida por um ataque de fúria e discórdia com os músicos presentes.

Importante é o jogo de espelhamento entre o mundo exterior e o mundo interior, explicado pelo autor em seu conto-tese, *Serapião e o princípio serapiôntico* (*Serapion und das serapiontische Prinzip*)⁷³. Nas narrativas, quando o protagonista é exposto à “verdadeira música”, feita no mundo exterior, esta se projeta vigorosamente no seu mundo interior, iluminando-o e despertando nele a sua “música interior”. No lugar das descrições qualitativas, Hoffmann captura os efeitos virtuais da música e os traduz em paisagens musicais. O trecho a seguir ilustra este procedimento e refere-se ao momento em que o narrador ouve Lauretta pela primeira vez, a cantora italiana de voz soprano, que chegara de visita ao seu vilarejo:

Senti um aperto no peito, jamais havia visto algo assim. E à medida em que Lauretta emitia cada vez mais audaciosa e mais livre os vibratos do seu canto, mais flamejantes e brilhantes me envolviam raios de sons, e a minha música interior, há tanto tempo morta e enrijecida inflamou-se e projetou-se para o alto em magníficas e poderosas chamas.⁷⁴ (Trad. nossa)

A ideia de uma música que desperta a música interior do protagonista nos remete à ideia schopenhaueriana de uma “linguagem totalmente comum”, pois esta, ao projetar-se do exterior para o mundo interior, é imediatamente reconhecida.

O elemento obscuro, desconhecido ou enigmático que caracteriza o Romantismo (e segundo Hoffmann também a própria música instrumental, *puramente romântica*), surge de forma gradual na narrativa.

⁷³ Mais detalhes sobre o assunto podem ser encontrados nos dois artigos anteriores: *O Inimigo da Música – O sentir e o pensar em Hoffmann*, e *A dimensão intermidial em contos de Hoffmann*. Ambos se encontram disponíveis virtualmente.

⁷⁴ No original: – *Mir schnürte es die Brust zusammen, nie hatte ich das geahnet. Aber sowie Lauretta immer kühner und freier des Gesanges Schwingen regte, wie immer feuriger funkelnd der Töne Strahlen mich umfingen, da ward meine innere Musik, so lange tot und starr, entzündet und schlug empor in mächtigen herrlichen Flammen.*

O exemplo a seguir refere-se ao diálogo inicial dos protagonistas Theodor e Eduard, que se impressionam com a visão do quadro de Hummel⁷⁵.

A cena do quadro retrata uma locanda ou taberna de estrada, sob uma verde parreira em forma de abóboda. No seu interior estão duas damas bem vestidas à mesa, uma a cantar e a outra a tocar uma guitarra espanhola. Por trás delas vê-se um abade com gestos de maestro, um taberneiro pedindo ao outro que nada se mova com um gesto de mão e, ao fundo, de uma porta aberta vê-se na parte externa e ensolarada da taberna, um cavaleiro recém-chegado, recebido por uma moça, que lhe alcança uma bebida ao cavalo.

Os amigos conversam impressionados, contudo, através da voz de Theodor e da voz do narrador, breves comentários, destoantes do entusiasmo de Eduard surgem na narrativa, anunciando algo estranho e enigmático. Tal qual notas dissonantes que se introduzem num acorde, os comentários criam uma tensão na harmonia, que aumenta progressivamente. Vejamos as passagens, na sequência em que aparecem no conto.

Primeira passagem:

Eduard comenta entusiasmado a sinestesia causada pela imagem ensolarada e quente do quadro, em combinação com o vinho e as cores, criando uma atmosfera prazerosa. Theodor comenta sobre “o ar frio e sóbrio” que os envolve.

Segunda passagem:

O narrador comenta que “Theodor permanece quieto, parado, profundamente voltado para si mesmo”.

Terceira passagem:

O narrador reafirma o estranho comportamento de Theodor: “como se acordasse de um sonho, mal conseguindo desprender-se do qua-

⁷⁵ Título original: *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda* é o nome da pintura de Hummel, citado por Hoffmann na abertura do conto, que esteve de fato em 1814 numa exposição em Berlim. Dada a fama do conto, o quadro passou a ser conhecido como *Die Fermate*. A tela, com 90 cm de altura e 101 cm de largura, pertence atualmente ao acervo da Neue Pinakothek München (Inv. Nr.9263).

dro”, [...] segue o amigo mecanicamente, lançando “mais um olhar cheio de saudade [Sehnsucht]⁷⁶ às cantoras e ao abade” [...]

Quarta passagem:

Os amigos deixam o ambiente da exposição e entram num café na rua em frente para brindar a cena musical. O narrador insiste: “Theodor ainda se encontra quieto e recolhido em si mesmo”.

Quinta passagem:

Finalmente, Eduard, tomado de curiosidade, afirma claramente a presença do enigmático: “Parece-me, entretanto, que o quadro te causou impressão de maneira bem diferente, de modo algum prazerosa, como a mim.”

Sexta passagem:

Ao responder, Theodor não apenas confirma o elemento enigmático, como também abre passagem para o fantástico, que se anuncia:

Posso lhe garantir que eu também me delicio plenamente com toda a graça e elegância da imagem viva, mas o mais fantástico é que o quadro apresenta fielmente uma cena da minha vida, retratando com total semelhança os personagens da ação.⁷⁷

A partir deste ponto, Eduard, afirma por três vezes o seu espanto, e por fim já implora pelo desvendar do enigma, musicalmente falando, pela resolução da cadência e início do novo movimento, que já ganha ares de segredo:

[...] *da tua vida?*, intercede Eduard, totalmente espantado, uma cena *da tua vida* é o que este quadro apresenta? [...] que eles [os personagens] tenham existido para ti, *na tua vida?* [...] Então conta logo como isto tudo está relacionado, nós ficaremos a sós, ninguém vem aqui a uma hora destas [...] (*Idem*).

Neste momento já se percebe a sustentação do tempo, a demora antes da resolução do acorde, configurando a fermata. Na narrativa esta demora se dá através da resistência de Theodor em contar logo a sua história. “É mesmo o que eu quero fazer, falou Theodor, mas infelizmente tenho que começar de tempos muito distantes, lá da minha juventude”. (*Idem*)

⁷⁶ A palavra *Sehnsucht* no alemão pode significar anseio por algo, ou alguém, o que neste caso pode ser traduzido como “saudade”, pois o narrador identifica a dama do quadro como alguém na sua memória.

⁷⁷ Trecho da parte inicial do conto *Die Fermate*, traduzido pela equipe de pesquisa.

E o pedido final, de alguém já cheio de curiosidade e expectativa pela história que virá: “Conta sem receio [...]”, que equivale mesmo ao instante final da fermata, ao final da cadência no trecho musical. É este o ponto, no qual Hoffmann insere o conto dentro do conto, o que na música poderia ser um novo trecho ou movimento, com modulação para uma nova tonalidade.

Neste novo conto, Theodor volta no tempo até a sua juventude e começa a contar a história sobre as cantoras italianas. Estas chegam de visita à sua pequena cidade, causando uma revolução na sua vida. Agora o enredo envolve as vivências e o aprendizado musical do jovem, que se descobre compositor através das cantoras, Lauretta e Teresina, uma soprano, e a outra contralto, por quem também se apaixona, inclinando-se ora por uma, e ora por outra. No papel de musas inspiradoras, através do canto delas o protagonista descobre a “verdadeira música”, aquela que desperta nele a sua música interior. O seu aprendizado musical, suas paixões e o descobrir-se poeta compositor, transformam a sua viagem pela Itália com as cantoras numa encantadora e rica experiência de vida e musical. Esta caravana só encontra o seu fim com a chegada de um tenor italiano. Ao perceber a inclinação das musas pelo tenor, que chega como uma nota estranha ao acorde, mas que também e de outra forma, se relaciona com as notas do próprio acorde, o protagonista sente-se traído, como uma nota que já não pertence à harmonia e, deixando apenas um bilhete, vai-se embora.

No início do conto, Theodor vê-se no quadro, na imagem do cavaleiro ao fundo, que chega a cavalo, dois anos após ter se separado da caravana musical com as cantoras pela Itália. Finalmente, este é o trecho que decifrará o enigma inicial do conto.

Theodor então explica a Eduard que, antes de deixar a Itália e voltar para casa fez um passeio a cavalo, parando numa locanda à beira da estrada para se refrescar. Lá reencontrara as cantoras, justamente numa cena musical no momento da fermata, como na imagem do quadro, na qual a soprano fazia seus trinados. De repente, param todos, e o protagonista ouve uma voz a ralar, um homem a protestar, um outro a rir, e por fim, ele reconhece um abade maestro de Roma a sair da taberna, que também o reconhece e, exclamando pede que o salve da “deusa satânica”, a quem ele interrompeu o trinado, em meio a fermata, pois ao olhar em seus olhos atacara o acorde no tempo errado! “Que o diabo as levem, as fermatas! Todas elas!” exclama ele furioso. O protagonista, que já conhecia os ataques da diva, por ter vivenciado cena semelhante com uma

fermata, identifica-se com o maestro, sentindo-se aliviado. Theodor volta com o abade à taberna, e as cantoras, ao vê-lo, reconhecem-no efusivamente. Agora os três, Theodor, Lauretta e Teresina, sem a presença de qualquer antiga rusga ou dissonância, conversam animados e conciliadamente, relembrando as façanhas musicais vivenciadas durante o conto. Aqui o autor poderia ter encerrado o conto, mas, como na música, em especial nas composições de *forma sonata*⁷⁸, Hoffmann decide acrescentar ainda uma *coda*⁷⁹.

A propósito, vejamos no quadro-síntese a seguir, de que maneira este conto se enquadra na *forma sonata*, que classicamente é dividida em: *Exposição – Desenvolvimento – Reexposição (com coda)*.

Exposição	Pintura de Hummel, quadro na exposição em Berlim, que dá o título à obra e apresenta o tema da fermata e da música.
Transição	Conversa entre os dois amigos, anunciando o novo conto (a nova tonalidade) que surgirá.
Desenvolvimento	O conto que surge da fermata inicial, cujo enredo se dá distante no tempo, e são as experiências musicais, incluindo suas paixões e as cenas de fúria da diva em relação à fermata. Musicalmente, em tonalidade mais afastada.
Transição	Conversa entre os dois amigos para retornar ao momento inicial.
Reexposição	Reencontro das cantoras na locanda à beira da estrada, como na cena do quadro de Hummel.
Coda	Reflexão sobre o aprendizado musical e a descoberta da música interior. Conclusão com a revelação da <i>Schöpfungswort</i> , a palavra da criação.

A *coda* acima mencionada fica muito clara na conclusão do conto, quando os amigos conversam sobre a poderosa impressão causada pela visão interior, o despertar da música interior e do espírito da criação, *aquele que vive nos sons*. Na voz do seu duplo, Hoffmann reflete sobre o poeta e a necessidade que este tem de uma musa, sobre a magia da *ver-*

⁷⁸ É o termo utilizado desde a segunda metade do século XVIII para o modelo de forma, sobretudo para o primeiro movimento de sonatas, sinfonias e obras camerísticas. Por regra, o movimento da sonata é formado por *exposição*, *desenvolvimento* e *reexposição*, que pode vir seguido de uma *coda*. Ao início, a *forma sonata* pode apresentar uma introdução lenta. A *exposição* é dividida em: movimento principal, com um primeiro tema na tonalidade principal, transição e movimento paralelo, com um segundo tema, numa outra tonalidade e, com frequência, é concluída com um epílogo. O *desenvolvimento* apresenta o tratamento temático do material da *exposição*, com modulações para tonalidades mais afastadas. A ela segue-se a *reexposição*, que retoma os elementos da *exposição*. (Trad. nossa, conf. o guia cultural *Harenberg Kulturführer Klaviermusik*)

⁷⁹ É um trecho de conclusão de uma peça musical (como danças, rondós e variações), que ganhou importante significado com os movimentos da *forma sonata* em Beethoven. Ela apresenta-se como uma parte-síntese, anexada ao final.

dadeira música e o processo de criação. Como numa *coda*, que repassa sinteticamente toda a obra, os amigos refletem sobre toda a história e concluem com o essencial: a reflexão sobre a música, *das Schöpfungswort*.

O texto que abaixo se reproduz é a tradução de todo o trecho final, por ser ele uma síntese autoexplicativa sobre o processo de criação:

Contudo, disse Eduard, tens que agradecer a elas pelo despertar do teu canto interior. Com certeza, responde Theodor, e por mais uma porção de boas melodias, mas justamente por isto, eu nunca mais a deveria ter visto. Todo o compositor lembra-se com certeza de uma impressão poderosa, que o tempo não apaga. O espírito que vive nos sons falou, e esta foi a palavra da criação [das Schöpfungswort], que subitamente acordou o seu espírito semelhante, que dormia em seu interior; ele brilhou poderosamente de dentro para fora e nunca mais pode desaparecer. Certamente é ela [das Schöpfungswort] que, tão agitada, nos dá a impressão de que, todas as melodias projetadas de dentro para fora pertençam àquela cantora, que em nós lançou o primeiro raio. Nós a ouvimos, e apenas escrevemos o que ela cantou. Contudo, é a parte terrena de nós, fracos, que colada ao solo, adoraria puxar o sobrenatural para baixo, para a miserável e terrena estreiteza. E assim a cantora se transforma em nossa amada – até mesmo em nossa esposa! – O encanto é desfeito, e a melodia interior, que antes fora anunciada divinamente, se transforma em reclamação pelo prato de sopa quebrado, ou pela mancha de tinta na roupa nova. – Feliz é o compositor que se vangloriar de nunca mais ter visto na vida terrena, aquela que, com o seu poder misterioso soube inflamar a sua música interior. Muito se agitará em torturas de amor e desespero o jovem, mas quando a fada encantada dele se despedir, a sua figura se transformará numa música esplêndida, e esta viverá no vigor da juventude e na beleza, e dela nascerão outras melodias, que são apenas ela, e novamente ela. O que é ela afinal, senão o mais alto ideal, que saindo do interior se reflete na estranha forma exterior.

5. Conclusão

Hoffmann, ao analisar e comentar as obras de Beethoven “destaca incessantemente o trabalho temático e estrutural do compositor”, que, com base num tema “simples, mas fecundo”, é capaz de estabelecer relações entre os movimentos, conquistando “a mais alta unidade”. (VIDEIRA, 2010, p. 103). Leyendecker, ao analisar a obra musical de Hoffmann, sugere em suas composições uma possível influência na economia ou concisão das figuras temáticas beethovenianas (*Knappheit der Beethovenschen Themenbildung*). (LEYENDECKER, 1992, p. 140)

Após o estudo de *A Fermata*, podemos igualmente afirmar que o autor, mestre da sua técnica, combina genialmente inspiração com reflexão, qualidades que, segundo ele, definem o gênio de Beethoven.

Hoffmann, através de um único tema, pequeno e simples como uma fermata, “mas um tema fecundo”, e por trás dele um tema maior, um *Leitmotiv*, complexo e profundo, como o da reflexão sobre a música, foi habilmente “capaz de estabelecer relações entre os movimentos”, criando belíssimas e divertidas paisagens musicais e conquistando “a mais alta unidade”.

Ao falar sobre o canto na recensão *A música instrumental de Beethoven*, o próprio Hoffmann nos dá a dica sobre um poderoso elixir:

No canto, quando a poesia, através das palavras, significa afetos definíveis através das palavras, a magia do poder da música atua como um maravilhoso elixir da sabedoria, do qual, apenas algumas gotas tornam qualquer bebida mais saborosa e magnífica. Todas as paixões- amor – ódio – ira – desespero etc., da forma como a ópera nos dá, a música envolve com a luminosidade púrpura do Romantismo, e a própria percepção na vida nos conduz para fora da vida, ao reino do infinito⁸⁰. (Trad. nossa)

A partir desta ideia, das próprias palavras de Hoffmann e, observando a presença da música no conto *A Fermata*, uma aproximação se faz possível: No conto, quando a narrativa, “através das palavras, significa afetos definíveis, a magia do poder da música atua como um maravilhoso elixir da sabedoria, do qual apenas algumas gotas [...]”. Neste e noutros contos metamusicais, falando sobre a música como a coisa em si, sobre os movimentos da alma, Hoffmann consegue o efeito de envolver as narrativas *com a luminosidade púrpura do Romantismo*, que segundo a sua teoria, é a própria música. Como se fosse possível colocar nas palavras escritas, através delas mesmas, um acompanhamento musical para as paixões, revelando ao protagonista, e aos leitores, um maravilhoso *reino do infinito*.

Apesar das várias composições de sua autoria: oito óperas e operetas, vinte e três peças para teatro e ballet, vários oratórios, uma sinfonia, trinta composições vocais, peças para piano música de câmara (LANGE, 2008), Hoffmann nos foi dado a conhecer através da literatura.

Contudo, na sua ficção musical encontramos não apenas a tradução de toda a sua paixão pela música, o reflexo de seus profundos conhecimentos teóricos e práticos sobre a forma, a história e a sua crítica da es-

⁸⁰ No original: *In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.*

tética musical, mas também algo que vai para além do mundo concreto: a captura e tradução das propriedades virtuais, do incorpóreo e do inefável reino do infinito, transformando assim as suas narrativas lítero-musicais em ficção metamusical. Hoffmann encontrou genialmente na ficção o espaço de possibilidade dos fenômenos musicais.

A música é para Hoffmann o sopro da criação, *das Schöpfungswort*, a chave que lhe abre as portas da imaginação para o reino do infinito. Suas narrativas metamusicais são verdadeiras composições artísticas que, como as outras artes, segundo Schopenhauer, “também tem por objetivo tornar-se música”.⁸¹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Maria Aparecida. E. T. A. Hoffmann: tradução da música para a forma literária. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 6, p. 141-172.

COELHO, Lauro Machado. A ópera na França. In: _____. *História da ópera*. Brasil 500 anos. Perspectiva: São Paulo, 1999, p. 62.

HARENBERG, Kulturführer Klaviermusik. 3. Auflage. Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 2008.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Dichter über Dichtungen*. Organizado por Friedrich Schnapp. Heimeran Verlag München, 1974.

_____. *Autobiografische Musikalische und vermischte Schriften*. Organizado por Martin. Hürlimann. Zürich: Atlantis Verlag, 1946.

_____. Die Fermate. In: _____. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin: 1963, p. 73-97. Disponível em: <<http://www.zeno.org/nid/20005074940>>.

_____. Serapion und das Serapiontische Prinzip. In: _____. *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, p. 67-73. Disponível em: <<http://www.zeno.org/nid/20005074932>>.

JAPP, Uwe. *Das Serapiontische Prinzip*. In: ARNOLD, Heinz L. *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur: Sonderband E. T. A. Hoffmann*. München: Herausgeb, 1992, p. 63-75.

⁸¹ No original da *Neue Paralipomena*: “Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.” (SCHOPENHAUER, 1931, p. 30, apud VIDEIRA, 2010, p. 5)

LANGHE, Berthold. *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten: Psychologische 'Detektion' und die Rolle der Musik in E.T.A. Hoffmanns künstlerischer Suche nach dem verlorenen Paradies*. Palestra proferida pelo Presidente da Fundação E. T. A. Hoffmann em 29.10.08. Disponível em: <<http://www.eta-hoffmann-stiftung.de/context.html>>.

LEYENDECKER, Ulrich. *E. T. A. Hoffmann als Komponist*. In: ARNOLD, Heinz L. (Ed.). *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*: Sonderband E. T. A. Hoffmann. München, 1992, p. 138-148.

LOPEZ, José Sánchez (Ed. e Trad.). *Cuentos de música e músicos*: E. T. A. Hoffmann. Madrid: Akal, 2003.

MEYERS LEXIKONVERLAG: *Harenberg Kulturführer Klaviermusik*. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2008.

NUÑEZ, CARLINDA F. P.; RUTHNER, SIMONE M. O inimigo da música: o sentir e o pensar em E. T. A. Hoffmann. *Revista Litteris*, n. 8, set.2011, p. 312-331.

_____; _____. *A dimensão intermedial em contos de Hoffmann. e-scrita Revista do Curso de Letras Uniabeu*. Nilópolis, v. 3, n. 3, set./dez.2012, p. 194-209.

SCHOPENHAUER, ARTHUR. O mundo como vontade e representação (III Parte §52). In: *Os Pensadores*. Trad.: MAAR, L.; MELLO, M.L.; CACCIOLA, O. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 72-82.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento Athenäum 116. Trad. Márcio Suzuki. In: _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 64-65.

VERMES, MÓNICA. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê, 2007.

VIDEIRA, MÁRIO. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 8, p. 91-105, abr.2010.

_____. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese de Doutorado na USP, São Paulo.

_____. Entre a “Empfindsamkeit” e o Romantismo: A estética musical segundo Wackenroder e Tieck. *Música em Perspectiva*, v. 3, n. 2, out. 2010, p. 50-73. Disponível em:

<http://www.academia.edu/797931/Entre_a_Empfindsamkeit_e_o_Romantismo_a_estetica_musical_de_Wackenroder_e_Tieck>.

SITES CONSULTADOS

Biblioteca virtual para os originais dos contos de E. T. A. Hoffmann:
<<http://www.zeno.org>>.

Fundação E.T.A. Hoffmann – Stiftung: <<http://www.eta-hoffmann-stiftung.de/context.html>>.

Pintura de Hummel: *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*.
<<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/die-fermate/hummel.html>>.

Schopenhauer-Gesellschaft. <<http://www.schopenhauer.de>>.

NO SAMBA, NA CULTURA E NA LÍNGUA PORTUGUESA: FAVELA

Fábio André Cardoso Coelho (UERJ/UFRRJ)

fabioandrecoelho@ig.com.br

A definição geográfica do samba, na cidade do Rio de Janeiro, apresenta elementos políticos e sociais relevantes para o entendimento da motivação populacional, com o crescimento dos morros e dos subúrbios. A extensão da linha ferroviária da Central do Brasil até Santa Cruz e a inauguração da Avenida Automóvel Clube são marcos da expansão do samba nas residências, bares e bairros do subúrbio carioca.

Como revelação do “berço” do samba carioca, a Praça Onze e as imediações representam o centro de valorização, expressão e transformação da cultura negra. As festividades eram realizadas à base de candomblé e de batuques, e músicos da época frequentavam as reuniões, como Donga e Pixinguinha. Confirma Nei Lopes:

É por esse momento que se estrutura, a partir da zona portuária e estendendo suas ramificações até a Cidade Nova, a comunidade afro-baiana, que Roberto Moura denominou “A Pequena África do Rio de Janeiro” (1983: 46). A expressão popularizada por Moura se baseia numa afirmação de Heitor Prazeres, segundo o qual a Praça Onze de seu tempo era uma “Pequena África”. Mas observe-se que o sambista se referia ao carnaval da Praça e não ao cotidiano da Cidade Nova, região de que o antigo logradouro era o Centro, e que abrigava também imigrantes italianos e uma coesa comunidade judaica. (...) A partir de Roberto Moura, então, foi que a expressão “Pequena África” começou a designar – exageradamente, para alguns – a comunidade baiana estabelecida, a partir dos anos de 1870, na região que se estendia da mencionada Praça Onze, passando pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegando até a Prainha, atual Praça Mauá. Compreendendo as antigas freguesias de Cidade Nova, Santana, Santo Cristo e Gamboa e constituindo-se em polo concentrador de múltiplas expressões da cultura afro-brasileira, da música à religião, a “Pequena África” foi o berço onde germinou o samba urbano (2008, p 45-46).

Em seguida, expõe a seguinte visão sobre a cidade do Rio de Janeiro:

A velha praça foi deixando oficialmente de existir ao longo dos anos 50 e 60, mas permanece como símbolo da afro-brasilidade em terra carioca. Onde outrora existiu, ergueu-se, nos anos 80, um monumento a Zumbi dos Palmares e, em suas cercanias, foi construída a pista de desfile das escolas de samba (2008, p. 46).

Os bairros do Estácio, Tijuca e o Morro da Mangueira se configuram como redutos dos bambas cariocas, aqueles que delineiam caminhos rítmicos do samba no Rio de Janeiro. A região do Estácio compreende o mangue de São Diogo e os Morros de Santos Rodrigues, de São Carlos, do Catumbi, e o Largo se sobressai como “ponto de reunião, de noites de samba de partido alto, violão, prato e faca, palma de mão e muita cantoria improvisada, brigas e criação de sambas”, conforme registra Nei Lopes (2008, p. 50), baseado no artigo de Francisco Duarte (*JB*, 12/02/79). Acrescenta:

Ali, entre 1923 e 1930 – arremata o jornalista – entre o Largo do Estácio e a subida do Morro de São Carlos, nas esquinas das Ruas Machado Coelho e Estácio de Sá, no Beco D. Paulina, subida da Rua Maia de Lacerda ou descida da Pereira Franco rumo à zona do meretrício, nasceu o samba carioca, o samba urbano que hoje conhecemos (2008, p. 50).

A ocupação da Mangueira alcança dimensão, a partir do incêndio no Morro de Santo Antônio e da derrubada das casas próximas à estação férrea. No fluxo habitacional, vários migrantes mineiros e fluminenses também estabelecem residências no local e participam da formatação do partido-alto em Mangueira, da propagação das rodas de batucada e pernada. Próximo à Quinta da Boa Vista, o Morro do Tuiuti, no Segundo Império, já era habitado. Nei Lopes, baseado na reportagem de Ana Maria Bahiana (*JB*, 01/03/81), relata que segundo Francisco Ramos, “o Salim, vice-presidente do G. R. E. S. Paraíso do Tuiuti em 1981, sua bisavó, ‘africana, da Bahia, e mãe de santo’, contava ter visto, várias vezes, a família imperial, em dias de festa, aparecer nos jardins do palácio para distribuir dinheiro e roupas para o povo” (2008, p. 52).

No século XIX, o bairro da Tijuca, conhecido como Andaraí Pequeno, com os morros do Salgueiro, do Borel, da Formiga e dos Macacos, representa o lugar seguro da preservação e da propagação da cultura do negro e do samba. Lopes registra a fundação das fábricas de tecidos, com o serviço de estamparias, a fábrica das chitas e a fábrica de rapé e tabaco, conhecida como Fábrica do Borel. Por essa época, transformações sociais caracterizam a vida na região, a expansão demográfica se evidencia, ruas são abertas, nomeadas pelos proprietários das terras:

E esse arruamento pioneiro é o primeiro traço de uma tendência que vai se difundir a partir do ano de 1870 quando, experimentando uma acentuada decadência econômica, principalmente por causa do café, e vendo crescer a demanda de habitações no bairro, mormente por parte da massa trabalhadora das fábricas recém-inauguradas, os grandes proprietários começam a lotear suas terras.

É assim que, com a morte do Conde de Bonfim e de seu filho, o Barão de Mesquita, o genro deste, Barão de Itacuruçá, loteia a Chácara do Trapicheiro. E é assim, também, que é loteada a Fazenda do Macaco, em 1874, dando origem ao bairro Vila Isabel, que na virada do século vai ter, como polo de atração, a fábrica de tecidos Confiança e a vizinha América Fabril, no Andaraí.

Nesse momento histórico, como já vimos, acentua-se vertiginosamente a decadência da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba e zonas vizinhas. Assim, atraídos por melhores oportunidades de trabalho, seus habitantes, negros livres e ex-escravos em sua maioria, começam a migrar para o Rio e a se estabelecer também na zona da Tijuca, que já possui fábricas e residências aristocráticas e burguesas, necessitando de mão-de-obra subalterna. Então, por volta de 1885, começam a chegar, com suas crenças, com suas tradições, com sua cultura, enfim, de Miracema, Cantagalo, Vassouras, Itaperuna, Santo Antônio de Pádua etc., os primeiros habitantes do futuro Morro do Salgueiro, cujo nome se deve a Domingos Alves Salgueiro, que, já pouco além de 1900, é o mais próspero de seus moradores, dono de vastas extensões de terra, do único comércio local e mesmo de uma fábrica de conservas na Rua dos Araújos (2008, p. 52-3).

Há ocupação de morros, como o Borel e a Formiga, por pessoas de outros estados, em busca de emprego nas fábricas ou nas casas dos burgueses. Em cada lugar da região tijuicana, aparece a autenticação de personalidades responsáveis por coadunar a cultura africana (costumes e religião) ao mundo do samba. Dentre elas, destacamos, na Mangueira, Fé Benedita de Oliveira, a *Tia Fé*, da Bahia; no Salgueiro, Manuel Laurindo da Conceição, o *Neca da Baiana*, de Valença, Rio de Janeiro; Joaquim Casemiro, o *Calça-Larga*, de Miracema, Rio de Janeiro; Geraldo de Souza, o *Seu Geraldo do Caxambu*, de Minas Gerais; Paula da Silva Campos, a *Paula do Salgueiro*, de Cantagalo, Rio de Janeiro (Cf. LOPES, 2008).

Quanto à fixação do samba no subúrbio carioca, as relações sociais desenvolvidas definem e redesenham a paisagem urbana, a imagem da cidade, permanecendo impregnadas de significações construídas e modificadas pelas experiências vividas no plano social. A memória do Rio de Janeiro não está presente apenas nas lembranças das pessoas, mas nas ruas e nas avenidas, nos espaços públicos. O caráter histórico das expressões “subúrbio” e “suburbano” permite localizá-las além do espaço da cidade, incorporadas nos sentidos, imagens e sentimentos associados ao modo de vida, às moradias, às práticas culturais e às relações sociais e históricas. A potencialidade expressiva dessas palavras reside nos significados das experiências pessoais e no conjunto histórico dos espaços e modos suburbanos, não há dissociação entre o *locus* e o *modus vivendi*, dado o entrecruzamento dos sentidos e das experiências históricas dos sujeitos, segundo Maciel (2010).

As considerações acima permitem entender, de acordo com a evolução dos sentidos linguísticos, a correspondência semântica adquirida ao longo dos séculos XIX e XX associada à “carga histórica de preconceitos e discriminação social da pobreza na cidade, da ausência de direitos, e até um sentido muito particular de ausência de refinamento de hábitos, falta de bom gosto ou civilidade que seriam próprios, característicos ou quase inerentes aos moradores” (MACIEL, 2010, p. 193-194). Ressaltamos a utilização do termo “subúrbio” por jornais e cronistas, até o início do século XX, com referência a quaisquer áreas de expansão da cidade. Nelas, incluem-se Botafogo, Leme e Copacabana. O fator de determinação do espaço como suburbano não se relaciona ao tipo de ocupação ou uso do local. A qualificação se atribui ao distanciamento do centro da cidade e à ausência dos símbolos do poderio econômico: iluminação pública, água, transportes, arruamento, estilo arquitetônico. Sobre a questão, Maciel esclarece:

Progressivamente habitados por moradores bem-nascidos, os então subúrbios ao sul da área central foram incorporados à cidade, transformaram-se em bairros, enquanto as regiões ocupadas pelos pobres continuaram a ser chamadas de subúrbios, mesmo após a aquisição de infraestrutura urbana. Essas questões em torno do processo de criação e circulação de significados e valores para e sobre o subúrbio remetem a uma rica reflexão proposta por Raymond Williams sobre a necessidade de problematizar a história das categorias e das palavras com as quais trabalhamos para compreender como elas “foram e são historicamente construídas, vividas e destruídas” (2010, p. 196).

A incorporação de outros sentidos, opostos aos originais, dos conceitos relacionados à vida suburbana leva não somente à procura dos significados ou definições, mas à compreensão das transformações relacionadas ao percurso histórico-social dos bairros. A linguagem como prática social pressupõe a compreensão e a interpretação da realidade do subúrbio como espaço da pluralidade e das diferenças, de variadas relações de dominação e de cooperação. Consideramos a importância da história construída pelos moradores das freguesias distantes, rurais, na definição dos rumos sociais da cidade, e as opiniões, os valores e as necessidades calados sob a ótica daqueles que consideravam os sujeitos locais como “problemas” (pela precariedade das moradias, das doenças). No registro da paisagem carioca, destacamos dois autores, segundo Elias:

Tanto Lima Barreto quanto João do Rio não se detiveram apenas na moderna cidade que surgia, mas também na cidade que havia desaparecido, a dos sobrados coloniais, quiosques, mafuás, tipos populares como vendedores ambulantes e colhedores de carvão.

A obra de Lima Barreto procura retratar “outra” cidade, a do mundo suburbano, bares, cortiços, cabarés e trens por onde vai transitar na busca por um perfil para a “cidade ignorada”. O subúrbio irá assumir em sua obra uma outra dimensão, aparecendo como articulada à própria identidade nacional. “Vejamos como é que o autor constrói a sua argumentação. ‘Nós não nos reconhecemos’, diz. E essa ausência de autoconhecimento, ele a explica pela nossa crença cega nos modelos cosmopolitas. É como se tivéssemos medo de entrar em contato com a nossa própria identidade, porque ela simplesmente destoa do modelo externo. Nós não nos reconhecemos a não ser pelos olhos e ideias dos outros. Assim, antes de termos existência histórica própria, já éramos uma ideia europeia. O subúrbio, para Lima, é a verdadeira nação, em contraposição à outra parte da cidade “inventada” pela elite. O morador da Zona Sul é aquele que não quer ver o Brasil com a sua verdadeira face. O brasileiro, para ele, era o suburbano. Portanto, para Lima Barreto, esta divisão em duas cidades somente seria possível pela atuação das elites que reforçavam esta divisão, pois esta não era de modo algum natural, mas tão-somente o resultado de uma segmentação por forças de movimentos políticos destes grupos (2005, p. 99-100).

A peculiaridade das observações dos autores nos aproxima da imagem suburbana da época e constata a necessidade de reconhecimento identitário do morador do subúrbio. Para Lima Barreto, o típico sujeito dos bairros representava a nacionalidade, em sua total expressão, e a oposição apontada nas obras entre o violão e o piano consagra a confrontação metafórica dos embates das camadas populares contra o preconceito e a perseguição às atividades culturais do samba, ao candomblé e à capoeira. Rio, além de expor a sociedade carioca moderna, revela a importância do homem que circula pelas ruas da cidade e observa o universo popular em contraponto ao burguês. Para Elias (2005, p. 101), “A rua, para João do Rio, é o ponto máximo da simbolização do viver moderno; os seres que por ela transitam se constroem e discutem as suas existências, definem relações, criam hábitos e valores”. Na revelação do subúrbio como ataque à modernidade, aos traços franceses das elites dominantes, surgem os sambas de protestos. A zona suburbana é o lugar da espontaneidade e da liberdade de expressão política, social e cultural do Rio de Janeiro. Em respeito à presença temática nas letras dos sambas, Elias arremata:

Portanto, o subúrbio e o morro serão constantes na canção popular brasileira, onde as camadas sociais que os habitam irão encontrar na verve dos sambas, maxixes, lundus e outras expressões artísticas a exteriorização de suas vivências por meio dos tipos populares, as idiossincrasias e os signos de suas almas retratados. Os morros e subúrbios, como lugares de exclusão e união dos grupos segregados, irão compor a alma da canção popular brasileira (2005, p. 106).

Noel Rosa representa Vila Isabel, com mais de duzentas composições, 90% compostas por sambas (MOURA, 2004) e que traceja os tipos sociais suburbanos na tentativa de retorno às origens, rejeitando a modernidade, por considerá-la uma forma de aprisionamento. Traço importante na trajetória dos compositores, como em Noel, é a devoção amorosa pelo samba, assinalada em todas as fases, subgêneros, estilos, escolas e variações. Há uma dedicação coletiva à exaltação do gênero, caracterizando o envolvimento daqueles que instituem a roda de samba como local sagrado para estabelecimento das relações culturais do povo. A formação dos valores sociais, das normas de condutas e dos modelos comportamentais inscrevem-se no fato do samba como reunião social, movimentos de danças, práticas de criação e improviso dos versos, local do canto, da contemplação auditiva, dos quitutes, das bebidas, em suma, da interação de diferentes raízes.

Moura (2004) destaca a importância do bairro da Penha na propagação da música brasileira no tempo anterior à hegemonia do rádio e do disco. A “Festa da Penha” torna-se espaço propício para as manifestações litúrgicas, advindas das tradições portuguesas, mas adquirindo os adornos do cotidiano carioca. Uma comemoração sincrética e ecumênica, com participação de vários elementos da cultura carioca que, com o passar dos anos, mostra o enfraquecimento da cultura branca portuguesa, para dar espaço à produção dos sambistas negros e mestiços. Um misto de religião e cultura popular, a festividade do bairro retrata, nas primeiras décadas do século XX, importante cenário de concentração e potencialização dos precursores do mundo do samba carioca. Com a institucionalização das escolas, a consolidação do mercado fonográfico e a expansão do rádio, há o enfraquecimento da Penha como lugar de principal difusão do samba.

Traços da modernidade tornam-se aparentes, ao longo do século XX, impulsionados por movimentos sociais, fatores históricos e culturais. O processo de urbanização e saneamento na cidade movimenta a população em direção à Zona Norte, para as encostas dos morros e proximidades. As entidades carnavalescas surgem no cenário do advento do cinema falado e da comercialização da atividade musical pelas editoras. A música popular, por meio do samba, inicia o processo de veiculação de artistas. Segundo Nei Lopes (2008), entre 1917 e 1929, há o ciclo da canção carnavalesca, com o samba alcançando o *status* de principal gênero musical brasileiro.

Entre os anos 20 e 40, aparece um tipo de samba intitulado “moderno”, com a alcunha de “bamba”, oriunda do quimbundo *mbamba*, significando algo como “mestre consumado, muito exímio e sabedor”, distanciando-se das origens rurais e africanas. Registramos, na época, a fundação do Bloco Carnavalesco Deixa Falar, primeiro a se autodenominar “escola de samba”. Outras entidades do samba carioca são apontadas por Nei Lopes: “em 1923, em Oswaldo Cruz, quando do surgimento da atual Portela; em 1928, em Mangueira; em 1932, no Santo Cristo, berço da revidada Vizinha Faladeira; e no Morro do Borel, nascedouro da Unidos da Tijuca” (2008, p. 160).

Nesse tempo, chamam atenção três fatores sociopolíticos determinantes para a mudança do cenário do samba no Rio de Janeiro. O primeiro se relaciona à crise do capitalismo mundial, iniciada em 1929, provocando a migração das populações rurais brasileiras. Em seguida, a inauguração da rodovia Rio-Bahia, facilitando outro fluxo migratório. Por fim, a garantia de leis trabalhistas estimula a vinda de mais migrantes interioranos. Tudo colabora para que os conflitos entre a tradição e a modernidade se instaurem nos espaços do samba, evidenciados pelo choque entre o samba-de-roda baiano e as quadras. Moradores novos, gente diferente, culturas diversas, enfim, um novo Rio de Janeiro se configura a partir da impressão que os “novos” cidadãos cariocas também demarcam em seus espaços.

Para entendermos as mudanças de formato do samba e as características do samba de roda, atentemos à historiografia desde a casa da *Tia Ciata*, passando pela Penha, atravessando Oswaldo Cruz até chegarmos ao Cacique de Ramos, reduto dos novos sambistas. Moura assinala: “O que o Cacique de Ramos fez foi reinventar a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba” (2004, p. 202). Entendemos o esforço da agremiação na tentativa de reconstrução, renovação e revitalização dos sambistas, a partir dos anos 70, com o começo efetivo das rodas de samba, às quartas-feiras. Vários sambistas surgem nesse lugar de exaltação da cultura popular e despontam para o mercado musical: Almir Guineto, Jorge Aragão e Sombrinha, dentre outros.

Diante da abordagem histórico-geográfica do samba no Rio de Janeiro, apontamos alguns aspectos sociais e políticos importantes para o entendimento das relações entre os espaços e os participantes da vida carioca. Nomes como: Silas de Oliveira, Zé Ketti, Luiz Carlos da Vila, Candeia, João Nogueira, Martinho da Vila, Wilson Moreira, Nei Lopes,

Arlindo Cruz, dentre tantos, cumprem o exercício de devoção à cultura do samba e preservam a essência do gênero.

No compasso da identificação cultural do samba com o Rio de Janeiro, refletimos sobre o carioca da Praça Onze ao subúrbio, observamos as nuances provocadas pelos elementos oriundos das culturas africana, baiana, interiorana e local formadoras do “mosaico” étnico-social das classes da cidade e esboçamos alguns fatores reiterados por Moura:

Persiste, como sempre, o velho embate entre a tradição e a raiz, de um lado, e modernidade e descaracterização, de outro. O samba, em sua história, vem trafegando dialeticamente na mão dupla dessa estrada. Na contramão, como uma carreta de frente, estão as habituais injunções da indústria do disco, a inserção midiática (primeiro, no rádio; depois, na tevê; hoje, também na Internet) e a crença dos que rezam cegamente pela cartilha do deus mercado (2004, p. 250-1).

Por fim, temos a representação do samba como elemento de resistência cultural, de leitura da história da música negra, de discurso tático de ideologia oposta ao modo de produção dominante, de movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros. A identificação do samba com sua origem racial não decorre, com exclusividade, da proximidade filosófica, hereditária e social. Na vida do sambista carioca, na alma da cidade, encontramos elementos característicos da ancestralidade da música dos ritos africanos na prática sociomusical do samba.

Sobre a representatividade linguístico-cultural de Arlindo Cruz, temos o carioca, Arlindo Domingos da Cruz Filho, nascido em 1958, cantor, compositor e instrumentista, também conhecido como Arlindinho, iniciou sua carreira em 1975, ao participar da gravação do disco de Candeia, com arranjos de cavaquinho. É filho do cavaquinhista Arlindo Domingos da Cruz, integrante do grupo Mensageiros do Samba, sob a liderança de Candeia, e com componentes do G. R. E. S. Portela. No Cacique de Ramos, descobre os caminhos do trabalho com as composições e introduz o banjo como instrumento do samba. Em 1982, integra o grupo Fundo de Quintal, de estilo próprio, caracterizado por apresentar um ritmo diferente e uma nova maneira de falar do cotidiano, além de utilizar instrumentos incomuns nas rodas de samba, como o banjo com braço de cavaquinho, criado por Almir Guineto; o tantã, criado por Sereno e o repique de mão. Em 1987, ingressa na ala dos compositores do G. R. E. S. Império Serrano, com coautoria de oito dos doze sambas-enredo até 2007 e premiações nos anos de 1989, 1995 e 1996. Em 1991, inicia sua carreira independente e, logo em seguida, em 1992, em dupla com o compositor Sombrinha, lança dois cds *Da Música* e *O Samba é a Nossa Cara*.

A parceria rendeu vários trabalhos fonográficos, tanto nas vozes quanto nas composições. Outros parceiros, como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Dona Ivone Lara e Beto Sem Braço, ratificaram o valor da união entre sambistas. Grandes intérpretes, como Alcione, Beth Carvalho e Leci Brandão, entoaram as canções de Arlindo Cruz com as peculiaridades melódicas de cada uma delas, comprovando, assim, que o samba não tem apenas uma melodia, tampouco um só modo no cantar.

A história do artista se caracteriza pela presença marcante de nomes importantes do universo do samba na sua trajetória profissional e revela o seu trânsito permanente entre várias comunidades e suas escolas, o que reafirma o valor das amizades, dos laços fraternais que se constroem em nome da arte e da cultura. Apesar de se manter, originariamente, às raízes do G. R. E. S. Império Serrano, Arlindo Cruz sempre cultivou os diálogos com representantes culturais e musicais de outras comunidades: Mangueira e Portela corroboram a amizade e o valor nas relações do artista com as agremiações.

As temáticas recorrentes nas composições do sambista, como a família, o contexto, a festa, a comida, a bebida, a malandragem, a religiosidade, o amor, a paixão, os lugares, dentre outros, se fundam no acervo do senso comum. Inúmeros ditados e frases feitas configuram a representação e a reafirmação desses temas nas canções. Os provérbios e os ditos fraseológicos oferecem as noções associadas ao universo construído pelas pessoas, o lugar de construção do discurso popular apresentado por Arlindo Cruz, no samba. Os recursos linguísticos se espalham nas canções brasileiras, mas ressaltamos a percepção do compositor em trabalhá-los como elementos caracterizadores do samba e de um discurso que se pode considerar “popular”.

Nas criações do compositor, a popularidade, por conter a proposta de proximidade com a realidade, viabiliza o pensamento crítico, a autoconsciência, a reflexão cultural, social e política dos apreciadores do samba. É a partir da relação do sujeito com o outro e da relação com o contexto que o processo popular do sambista inicia sua construção e permeia a vida dos cidadãos.

A sutileza e a eficiência dos sambas do referido compositor agregam os diferentes lugares da cidade do Rio de Janeiro, por vezes tão repartida, fragmentada em pequenos universos socioculturais, e o vocabulário revela a língua franca dos cariocas, dos suburbanos, dos amantes do pulsar do surdo, do cavaco e do tamborim. Se, em Nei Lopes, percebe-

mos uma inclinação da ideia do subúrbio carioca associada aos tempos antigos, com traços das épocas clássicas do samba, em Arlindo, identificamos elementos da visão urbana contemporânea, do sujeito moderno e com o jeito da cidade multifacetada. Nas raias dessa ideia, Cruz trabalha com a representação da periferia. Segundo Torres:

Espaços socialmente homogêneos, esquecidos pelas políticas estatais, e localizados tipicamente nas extremidades da área metropolitana. Tais espaços são constituídos predominantemente em um loteamento irregular ou ilegal de grandes propriedades, sem o cumprimento das exigências para a aprovação do assentamento no município. A maioria das casas desses locais é “autoconstruída” (2003, s/p).

Para Pallone (2005), o subúrbio é o espaço que cerca uma cidade e se configura como uma região entre a cidade e o campo, sem qualquer relação com a situação socioeconômica. Outro traço característico é o menor índice de densidade ocupacional e o fato de as localidades abrigarem tanto propriedades agrícolas quanto parques, empreendimentos e condomínios de luxo que careçam de amplas delimitações de espaço. Com isso, ressaltamos a rápida expansão da industrialização e a consequente formação dos subúrbios operários e industriais. A autora ainda registra a confusão conceitual na designação dos espaços urbanos que se distanciam do centro (lugar onde se concentra o poder econômico de uma cidade, principalmente nas grandes metrópoles), pelo fato do subúrbio e da periferia comumente considerados sinônimos.

Destaca-se a nomeação do termo periferia, reforçada após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e popularizada durante a Guerra Fria, classificando os países com baixo poderio militar, econômico e com graves problemas de infraestrutura. Em outro sentido, o *status* de centro apresentava os Estados com uma economia mais estável e com expressivo potencial armamentista. Ainda de acordo com Pallone (2005), esses motivos levaram o termo periferia a uma conotação mais social, política e econômica, que a diferencia de subúrbio.

Assim, as letras de Arlindo dialogam com a ideia da periferia harmônica, comumente assistida e figurada nas telenovelas, em oposição discursiva à periferia criminalizada e marginalizada apresentada nos telejornais. Outro termo usado pelo sambista, bastante significativo na história do carioca e dicionarizado por Nei Lopes, é a favela. Segundo ele:

Uma favela é, em síntese, um aglomerado de casebres erguidos de modo improvisado e desordenado, em terreno invadido. O termo surgiu na última década do século XIX, quando, finda a Guerra de Canudos, ex-combatentes e vivandeiras, de várias procedências, vieram, em grande número, à antiga Capi-

tal Federal reivindicar a assistência do governo. Alojados precariamente no Morro da Providência, próximo ao Quartel General do Exército, esses migrantes foram os responsáveis pelo apelido “Morro da Favela”, pelo qual esse morro foi conhecido durante longo tempo. O apelido veio de um outro Morro da Favela, existente no entorno do arraial de Canudos e mencionado por Euclides da Cunha no clássico *Os Sertões*, ou pro semelhança, segundo alguns, ou por ser o local de origem das vivandeiras, segundo outros. Daí, do aspecto tosco das moradias improvisadas, o termo “favela” se estendeu, para qualquer aglomeração do mesmo tipo. Inicialmente construídas com restos da sociedade industrial, como tábuas de caixotes e folhas de flandres ou na forma conhecida como “sopapo”, as moradias das favelas cariocas foram, com o tempo, ganhando características mais permanentes como a utilização de tijolos e de lajes de concreto, embora quase sempre sem emboço ou revestimento. Outro aspecto a ser destacado é que, no Rio, muitos núcleos populacionais historicamente considerados como favelas, por vivenciarem alguns dos problemas mais comuns desse tipo de moradia, são, na atualidade, complexos parciais ou totalmente urbanizados, obtendo o estatuto oficial de bairro, como é o caso da Maré e do Alemão, por exemplo. Observe-se, ainda, que a ideia de favela como o “morro” oposto ao “asfalto”, lá em baixo, vem principalmente das favelas da Zona Sul da cidade, incômodas principalmente pelo fato de se situarem em regiões altamente valorizadas pela especulação imobiliária, como acentuou Marcelo Monteiro (2011), em seu pequeno dicionário das favelas, disponibilizado na internet. Olhadas como um câncer a ser extirpado, foram elas o objeto exclusivo das políticas de remoção postas em prática durante o governo de Carlos Lacerda, na década de 1960. Essas políticas pareciam explicitar o perverso sentimento segundo o qual “lugar de pobreza é o subúrbio”. Ironicamente, antes e agora, as favelas da zona sul parecem representar verdadeiros bolsões de cultura suburbana dentro da sofisticação internacionalizada dos abastados bairros litorâneos (2012, p. 143-144).

De acordo com Garcia, se “o estilo é tudo aquilo que individualiza obra criada pelo homem, como resultado de um esforço mental, de uma elaboração do espírito, traduzido em ideias, imagens ou formas concretas” (2002, p. 123) e “é a forma pessoal de expressão em que os elementos afetivos manipulam e catalisam os elementos lógicos presentes em toda atividade do espírito” (*Idem, ibidem*), temos, nas composições de Arlindo Cruz, a expressividade peculiar para refletir sobre a realidade da língua falada no território brasileiro. A estruturação linguística do compositor demonstra as inter-relações entre as ideias do cotidiano e dos sentimentos pessoais de cada brasileiro. As “marcas”, termo usado em favor da qualidade e da distinção, lexicais e sintáticas dos versos, resultam na eficácia semântica almejada pelos artesãos da língua e produtores discursivos, no caso, os sambistas.

A coloquialidade marcante nas canções atende às necessidades da comunicação imediata entre o intérprete e o ouvinte, no jogo de ideias concretas, no raciocínio lógico, na expectativa do efetivo alcance das

mensagens e na integração ao cancionário do subúrbio carioca. A criatividade temática do compositor passa pelas regiões da cidade do Rio de Janeiro, sob a forma idílica, genuína, ou modificada pelos cidadãos, revelando nos ambientes das escolas de samba e dos pagodes suburbanos os “partideiros”, praticantes e defensores do partido-alto, ora verbetizado, como a “modalidade de samba cantada em desafio por dois ou mais sambistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais em geral se referem ao assunto do refrão” (LOPES, 2012, p. 270).

Quanto ao processo de autorreferência, percebemos o compromisso que os compositores, em geral, apresentam em seus trabalhos, aplicando a temática do próprio samba e o relacionando tanto ao gênero musical como à festa. O diálogo com as raízes culturais e sociais do samba se integra às letras de Arlindo Cruz e revitaliza os laços com as gerações pioneiras, mantenedoras da tradição e da caracterização do ritmo.

Embora sem a pretensão de exposição conclusiva dos temas abordados nas canções dos artistas selecionados, esperamos vislumbrar a validade dos recursos linguístico-expressivos presentes em suas obras.

Na canção que ora apresentamos, Arlindo Cruz estabelece a defesa pela favela e por seus moradores, com a crítica social e expressando o amor às suas origens.

Favela

Ronaldinho/Acyr Marques/Arlindo Cruz

Entendo esse mundo complexo
 Favela é a minha raiz
 Sem rumo, sem tino, sem nexo
 E ainda tô feliz.
 Nem sempre a maldade humana
 Está em quem porta um fuzil
 Tem gente de terno e gravata
 Matando o Brasil acima de tudo
 Favela, ô
 Favela que me viu nascer
 Eu abro o meu peito e canto o amor por você.
 Favela, ô
 Favela que me viu nascer
 Só quem te conhece por dentro
 Pode te entender.
 O povo que sobe a ladeira
 Ajuda a fazer mutirão

Divide a sobra da feira
E reparte o pão.
Como é que essa gente tão boa
É vista como marginal
Eu acho que a sociedade
Tá enxergando mal

A palavra “*complexo*”, na primeira estrofe, chama atenção por sua ampliação léxico-semântica. Tomada pelo significado, dentre vários, de “conjunto, reunião de várias coisas, elementos, circunstâncias etc., com algum tipo de relação entre si” (AULETE, *on-line*) e “conjunto organizado de representações e lembranças de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes ou reprimidas, que podem influir no comportamento” (AULETE, *on-line*), percebemos a possibilidade de, diante da realidade urbana do Rio de Janeiro, também entendê-la como referência aos conglomerados de favelas da cidade e suas características de formação. Assim, são chamados o *Complexo do Alemão* e o *Complexo da Maré*.

Em “Sem rumo, sem tino, sem nexo”, há a repetição da preposição “sem”, a fim de sugerir e reforçar a ausência de algo. Selecionamos, nas considerações de Azeredo, a seguinte justificativa, “a preposição não é escolhida pelo que significa, mas imposta ao usuário da língua pelo contexto sintático” (2008, p. 196). No verso, a escolha da forma preposicional também contribui, seguindo as ideias do autor, para a aliteração, ou seja, “repetição sistemática de uma consoante – ou encadeamento de unidades consonânticas muito parecidas – na sequência do enunciado” (2008: 508).

Nos versos “Matando o Brasil acima de tudo” e “Favela que me viu nascer”, os vocábulos “Brasil” e “Favela”, de acordo com o processo de formação e significação das palavras, são apresentados pelo recurso estilístico da metonímia. Como Azeredo, ela “opera a associação entre elementos do mesmo domínio” (2008, p. 419). No caso de “Brasil” e “Favela”, há a representação das pessoas do país e dos moradores daquele lugar, respectivamente. Os usos dos termos se justificam pela relação de proximidade ou contiguidade estabelecida entre as expressões usadas nos versos e as identificações possíveis. Ainda na perspectiva estilística das figuras de linguagem, os exemplos também permitem analisar dois casos de prosopopeia. Para Martins (2000), tal recurso é uma figura retórica que se relaciona com os papéis da enunciação e faz o sujeito perceber rapidamente os fatos em sua essência, daí sua força expressiva e o seu teor emocional. Apresenta seres ausentes, inanimados ou sobrenatu-

rais, dando-lhes o atributo dos sentidos humanos. Em “Brasil”, a intencionalidade discursiva do compositor é afirmar que o povo brasileiro é quem morre; na ocorrência de “Favela”, são as pessoas do lugar que o viram nascer. Em consonância com a mesma figura de linguagem, os versos “Eu abro o meu peito e canto o amor por você” e “Só quem te conhece por dentro” reiteram a percepção da favela como algo vivo, latente, pulsante, e possibilitam a linguagem metafórica. Nos primeiros versos, a ação de abrir o peito potencializa expressivamente o discurso do compositor, por meio da associação semântica. Para Azeredo, “a metáfora resulta de uma operação substitutiva” (2008, p. 485), com vistas ao maior aproveitamento estilístico.

Quanto à semântica, é possível concebermos as expressões “fuzil”, “gente de terno e gravata” e “matando” pertencentes ao mesmo campo semântico, uma vez que a dinâmica de uso dos termos nos remete ao universo da criminalidade. Neles existem traços significativos expressivos e comuns valorizados pela escolha lexical do compositor, objetivando a clareza na canção.

Outro ponto interessante respeita à criação dos versos “Ajuda a fazer mutirão/ Divide a sobra da feira/ E reparte o pão”, ao abordar palavras que nos direcionam para a ideia de *comunidade* como, por exemplo, “mutirão”, “divide”, “reparte”. Dentre as acepções atribuídas ao termo, temos os registros, “Conjunto das pessoas que partilham, em determinado contexto geográfico ou num grupo maior, o mesmo *habitat*, religião, cultura, tradições, interesses etc.: a comunidade judaica: a comunidade da zona oeste” (AULETE, *on line*).

Há anos, favelas recebem essa denominação, a fim de se retirar o estigma da criminalidade, do tráfico de drogas e da miséria, na mentalidade popular.

Na última estrofe, constatamos o uso da expressão “*como*” nos dois primeiros versos e cumpre ressaltar a diferença conceitual entre as situações. Em “Como é que essa gente tão boa”, a palavra assume a classificação morfológica de advérbio interrogativo de modo, por se tratar de uma frase interrogativa indireta (CUNHA, 2001); no verso “É vista como marginal” identificamos o vocábulo gramatical como uma conjunção subordinativa adverbial comparativa. Bechara diz que a comparação pode ser assimilativa ou quantitativa. No verso, temos uma comparação quantitativa, pois sua ocorrência “consiste em comparar, na sua quantidade ou intensidade, coisas, pessoas, qualidades ou fatos” (2002, p. 326).

Cumprido, assim, alertar sobre a variedade de aspectos linguísticos, culturais, sociais, políticos e antropológicos espalhados por essas e outras canções de Arlindo Cruz. A proposta se firma na tentativa de apontar recursos linguístico-expressivos presentes nas canções, demonstrando uma perspectiva produtiva do ensino da língua portuguesa, um trabalho de exploração dos conteúdos linguísticos, utilizando como *corpus* as canções do artista, símbolo da relevante manifestação cultural, o samba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: PubliFolha, 2008.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ELIAS, Cosme. *O samba de Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

_____. *Dicionário da hinterlândia carioca: antigo “subúrbio” e “zona rural”*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MACIEL, Laura Antunes. Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de Oliveira et al. (Orgs.) *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj/Eduff, 2010.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MOURA, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PALLONE, S. Diferenciando subúrbio de periferia. *Revista Notícias do Brasil, Ciência, Cultura*, São Paulo, vol. 57, nº 2, abr./jun. 2005. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n2/a05v57n2.pdf>> Acesso em: 25-09-2012.

TORRES, H. et al. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. *Revista Estudos Avançados*. v. 17, nº 47, jan./abr. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 25-09-2012.