

DISCURSO POÉTICO E CULTURA AFRO NA MPB

Prof. Doutorando André Luis Mitidieri-Pereira (PUCRS/CNPq)¹

RESUMO: O presente trabalho analisa a correspondência entre poesia, música e cultura na composição “Meu pai Oxalá”, por Toquinho e Vinicius de Moraes. Seguindo basicamente as inferências teóricas de Iuri Tinianov e Homi Bhabha, tanto as articulações literárias quanto importantes elementos do hibridismo cultural afro-brasileiro se fazem presentes na letra de tal canção, da autoria de Vinicius.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura afro-brasileira; Música e poesia; Vinicius de Moraes.

A possível correspondência entre música e poesia é verificada na canção “Meu pai Oxalá”, produzida por Toquinho e Vinicius de Moraes (MORAES, 1991, p. 146) no Brasil de 1973. O último compositor transitou livremente pelos campos da música popular brasileira e da literatura canonizada pela elite intelectual do país. À época, isso constituiria fato admirável (CASTELLO, 1996), pois a intelectualidade nacional, entrenchada nas academias, na grande imprensa e nas universidades, nem sempre se mostrou bem disposta com aqueles que ousassem ultrapassar os círculos da alta cultura e da tradição ocidental, sob regulações estéticas da Europa ou dos Estados Unidos.

No presente trabalho, as inferências teóricas do estudioso russo Iuri Tinianov (1975) permitem notar que as articulações literárias, mais especificamente, relacionadas com o fator construtivo da poesia, estão presentes na letra da destacada canção, escrita por Vinicius. Por outro lado, adequando-se a uma idéia de cultura que opera com o sentido de um entre-lugar e um entre-tempo, por meio do qual sua natureza como diferendo expõe as fissuras do projeto civilizador ocidental (BHABHA, 2003, p. 25), o texto convoca elementos presentes na híbrida cultura afro-brasileira. Assim, o “poetinha” dá relevo às expressões de religiosidade negadas e, muitas vezes, até perseguidas em nosso país (PECCI, 1994)².

A prática continuada dos rituais afro no Brasil, embora, por muito tempo, sob a mira do Estado e seus aparelhos (SANTOS, 2002), exhibe as contradições da sociedade nacional, no que respeita ao tratamento das diversas culturas que conformam esse conjunto. Vinicius utiliza-se da quadrinha, veiculando a transmissão e a permanência dos mitos africanos no imaginário brasileiro por intermédio de tal forma que, usualmente, desenvolve conceitos relativos à filosofia popular. Aliada com as redondilhas, maior e menor, constantes nas composições orais, a quadra reforça o elemento cultural afro-brasileiro, evocado no dístico de abertura da canção: 1 *A to-tô abalua-yê*/2 *A to-tô ba-ba*.

A intercalação da redondilha maior com a redondilha menor reproduz a saudação, em idioma Iorubá, ao Orixá Obaluaiê (ou Abaluayê), rei-senhor da terra e das epidemias, filho de Nanã com Oxalá. Também chamado de Xapanã, Kajanjá e Kaviungo, Obaluaiê é o jovem guerreiro, caçador e lutador, entidade da varíola, da peste, das chagas e das doenças contagiosas (PRANDI, 2001, p. 202-220). Próprio aos cerimoniais em que Abaluayê se manifesta, o pulso rítmico dos tambores, atabaques e agogôs, é lembrado pelo jogo de aliterações entre /T/ e /B/.

Seguindo esse compasso, as repetições da expressão *A to-tô* e dos fragmentos *ba/ba-ba* propiciam efeitos de assonância e rima interna. A primeira repetição igualmente provoca a correspondência entre os dois versos, quanto à marcação das primeiras sílabas poéticas fortes. Presentes na invocação a Abaluayê, as redondilhas serão utilizadas na estrofe seguinte: 3 *Vem das águas de*

¹ André Luis Mitidieri-Pereira é doutorando em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS); endereço eletrônico: mitidierister@gmail.com.

² A esse respeito, ver o *Documentário Vinicius*, cf. indicado na seção “Referências”, ao final deste trabalho.

Oxalá/4 Essa mágoa que me dá/5 Ela parecia o dia/6 A romper da escuridão/7 Linda no seu manto todo branco/8 Em meio à procissão/9 E eu que ela nem via/10 Ao Deus pedia amor e proteção.

Nos versos três e quatro, as redondilhas maiores e as rimas externas fixam o elo temático e estrutural com a estrofe anterior. Possuindo como interlocutores os rituais afro-brasileiros, a mágoa do eu lírico tem origem mítica; vincula-se à cerimônia conhecida como “Águas de Oxalá”, a qual rememora a viagem do Supremo Orixá até o reino de seu filho Xangô. Atormentado por Exu, que o confunde com um ladrão, Oxalá é aprisionado, e somente liberto sete anos depois de seu encarceramento (PRANDI, 2001, p. 519-522).

No verso cinco, a quebra da acentuação poética demarca o começo de uma nova frase, a qual se estende até os versos seis e oito. A comparação *parecia o dia* faz com que *Ela* signifique, para o eu-lírico, o que o sol é para a noite; a luz, para as trevas. No verso sete, de efeito encantador, a mulher anônima é qualificada como *linda*, exercendo o atrativo típico das sereias, o que não se afasta do eixo temático da canção, pois tais seres míticos são constantemente invocados nos rituais afro-brasileiros. No verso oito, percebemos que a fulgurante fêmea participava daquele ritual, introduzido na primeira frase. As anteposições *dia*, *manto*, *branco/escuridão*, *ela/multidão* são coerentes às intercalações de sons e silêncios, de sibilantes e guturais, realizando a devida interação entre o ritmo e o assunto tratado.

Tamanha é a importância da palavra *Ela* (verso seis), que a terceira sentença (versos nove e dez) será ligada à precedente por meio da repetição desse pronome. Primeiramente, o sujeito poético enxergava essa mulher, porém, ela não o via. Avistada num momento sagrado, a mortal passa a equivaler a uma deusa, pela ênfase dada à distância que separa o eu lírico dela e de Deus. A beleza daquela, bem como a proteção que o ser divino concede aos humanos, encontram-se nos únicos versos eneassílabos (sete e dez). Ao mesmo tempo, as assonâncias em /E/ ligam o estro poético, *Deus* e *ela*. A mulher continua a ocupar papel de destaque, pela repetição da letra /L/. Seguida de uma acentuação poética irregular, a segmentação frasal realça a impossibilidade de união entre o eu subjetivo e o objeto do seu desejo.

Isso já é prenunciado no começo da estrofe, quando o sujeito poético e a mulher aparecem em versos diferentes, representados pelos pronomes *me* (verso quatro) e *Ela* (verso cinco). A predominância das aliterações em /M/, /N/ e /S/ provoca certa semelhança com o som do vento nas águas. As assonâncias em /A/ e /E/, mais as aliterações em /D/, reiteram a notada similitude com os movimentos marítimos, das ondas que se vão quebrando. Ao fim da estrofe, as aliterações em /T/ e /R/ indicam o aparecimento de um entrave no meio da procissão. Considerando que a cerimônia deve prosseguir, o texto retoma todas as assonâncias utilizadas, transformando o obstáculo lingüístico em algo a ser deixado nas mãos de Deus (*proteção*).

A repetição de alguns elementos anteriormente utilizados é vista na quadra que intermedeia as duas oitavas: 11 *Meu pai Oxalá é o rei/12 Venha me valer/13 O velho Omulu/14 A to-tô abalua-yê*. O vínculo da segunda estrofe com a terceira é realizado por Oxalá, o rei dos reis, merecedor do verso que, até o momento, detém maior número de acentuações poéticas (1-4-5-7). A notada ligação entre estrofes também é feita pelo verso 12, o qual praticamente reitera o pedido constante no dez. A estrofe em destaque ainda se relaciona à primeira de todas, por meio da equivalência entre os versos dois e 14. Ao duplicar o dístico inicial, a quadra corresponde à duplicação de Abaluayê, Orixá que, quando velho, passa a receber o nome de Omulu.

As redondilhas menores dos versos 12 e 13 relacionam-se à alteridade dos Orixás (BASTIDE, 1974), ao terem o mesmo número de sílabas, mas diferente acentuação. Além de repetir, principalmente, as aliterações em /L/, /R/, /M/ e /T/, a estrofe igualmente realiza vínculo assonante com a anterior. Dessa maneira, os versos 11 e 14, das extremidades, também usam todas as vogais, associando-se aos intermediários da seguinte forma: /A/ mais /E/ (verso 12); /O/ mais /U/ (verso 13). O verso 14 repete o primeiro verso da canção e a reverência a Obaluaiê-Omulu, dois estágios temporários de uma mesma entidade.

Os tipos de rimas — emparelhadas nos versos 11 e 12; alternadas (12 e 14); interpoladas (11 e 14) — correspondem aos três orixás evocados, os quais se entrecruzam, mas não se con-

fundem, como é possível confundir o tempo, que a seguir avança em pretérito perfeito e imperfeito: 15 *Que vontade de chorar*/ 16 *No terreiro de Oxalá*/ 17 *Quando eu dei com a minha ingrata*/ 18 *Que era filha de Inhansã*/ 19 *Com a sua espada cor-de-prata*/ 20 *Em meio à multidão*/ 21 *Cercando Xangô num balanço*/ 22 *Cheio de paixão*.

O uso das redondilhas maiores repete a ocorrência verificada nos versos três e 11, nos quais Oxalá é nomeado, bem como no verso quatro, onde aparece a palavra *mágoa*, que resultará em choro, de modo a reforçar a ligação entre as águas e o Supremo Orixá. O prosseguimento das redondilhas nos versos 17 e 18 é paralelo à reintrodução da mulher admirada no texto, ao mesmo tempo em que o adjetivo *ingrata* e a ampliação das sílabas longas servem para separá-la do campo dos deuses.

A instauração do paradoxo, quanto ao caráter divino da amada, alarga-se quando só ela passa a estar, como Oxalá, num verso com quatro acentos (18). Sendo filha de Inhansã, a mulher igualmente estabelece o vínculo com Obaluaiê, pois foi aquela entidade feminina, segundo a lenda, quem curou as feridas desse Orixá, de quem se tornou grade amiga, reinando “juntos sobre o mundo dos espíritos, partilhando o poder único de abrir e interromper as demandas dos mortos sobre os homens” (PRANDI, 2001, p. 207).

No verso 19, o corte sugerido pela espada segue a mudança métrica, das redondilhas maiores para o eneassílabo ternário. Esse verso se relaciona ao eneassílabo sete pelos objetos e suas cores, aproximados: *manto branco/espada cor-de-prata*. Tal relação também se dá com o Deus que rege o eneassílabo dez, cuja cor representativa é o branco. A redondilha menor do verso 20 faz a *multidão* tornar-se equivalente à *procriação* do verso oito que, por outro lado, separa o povo dos deuses e da mulher.

Quando parecem estar todos em semelhante nível, conforme sugerem as rimas dos versos 17 e 19, a mulher sedutora, ao ser investida de poderes sobre-humanos, coloca-se num plano superior, cercando Xangô no verso de número 21, eneassílabo. Esse Orixá da Justiça é atribuído da mortal *paixão* (verso 22), a qual se vincula à *multidão* pela rima externa alternada e pelo verso pentassílabo. A alternância do movimento e da interrupção é paralela à subentendida luta entre Ogum e Xangô pelo amor de Inhansã. Vencido, o eu-lírico remete ao primeiro, que estaria entre os fiéis, esses, representados pelos diversos tipos de oclusivas, misturadas: /K/, /M/, /N/, /B/, /D/ e /P/.

Inhansã, a senhora do vento, das tempestades e da sensualidade feminina, e Xangô, dono do trovão e grande conhecedor dos caminhos do poder secular, associam-se, respectivamente, às constrictivas fricativas surdas /S/ e /X/. Dessa maneira, os sons das águas e dos instrumentos musicais retornam à letra da canção, reiterados, nesta última estrofe, pelas assonâncias em /A/, /E/, /I/, /O/, predominantes, e que são quebradas pela inserção da vogal /U/ de multidão.

O grupo de pessoas, coletivo, vem a ser o sétimo elemento do conjunto, em que se mostram significativos os versos com sete sílabas. O eu lírico se soma à multidão, da mesma maneira que os cinco orixás: Abaluayê-Omulu, Oxalá, Xangô, Ogum e Inhansã (que incorpora na mulher admirável). Atrelando-se ao mesmo número de entidades reconhecidas no texto ora analisado, os versos de cinco sílabas, como visto, aí se fazem constantes. Isso mostra que o poeta motivou-se a estabelecer um canto apto a dialogar com os “pontos” das religiões afro-brasileiras, sem se limitar a meramente copiá-los ou reproduzi-los.

A parcela africana da diversidade cultural brasileira ganha voz na proposta poética, expressa pela ocorrência de rimas e versos que facilitam memorizá-la, bem como pela interação entre o metro e a sintaxe da letra com o léxico e os modos semânticos daquelas entoações de caráter religioso, como condição máxima. A subversão dessa predominância é importante para a construção do conjunto, de forma que as rimas internas *manto/branco* (verso sete), e a reiteração das rimas em *e* na quadra (ei, er, yê), em coincidência ou não com a variação semântica, funcionam como fato rítmico. Dessa maneira, relacionam-se com o fluxo e o refluxo das águas, bem como com a progressão/regressão dos ritmos dos rituais afro-brasileiros.

A tensão entre a tendência para rimar e a tendência a frasear acontece juntamente com a luta entre as condições máximas e as condições mínimas, o sacro e o profano, a linguagem culta e a popular, as línguas iorubá e portuguesa. O princípio sintático-lógico, nesse contexto, não exclui o princípio rítmico, mas ambos realizam uma interação, que é igualmente vista nos outros valores eufônicos arrolados, como as aliterações e assonâncias. O relevo dado à concepção acústica do verso faz com que sejam divisados poucos equivalentes do texto poético, ou seja, aqueles “elementos extraverbaes que de um modo ou outro o substituem” (TINIANOV, 1975, p. 25).

Como condição máxima, as rimas regulares resultam de uma antecipação dinâmico-progressiva e de uma solução dinâmico-regressiva, quer dizer, o segundo elemento liga-se ao precedente, supondo a presença da rima, que irá preencher um espaço. Daí as rimas ocuparem lugares próximos, alternando-se, interpolando-se ou se emparelhando. As rimas impróprias perfazem as condições mínimas, operando como artifício em sentido acústico, embora não haja completa identidade, tanto sonora quanto sintática, entre os elementos rimados.

As rimas *águas/mágoa* (versos três e quatro), e *via/pedia* (9 e 10) aproximam-se à impropriedade, por se tornarem menos perceptíveis, em virtude da relevância das rimas regulares *Oxalá/dá* (três e quatro) e *procissão/proteção* (oito e dez). É o que ocorre com a tríade rímica *meio/balanceio/cheio* (20, 21 e 22), submersa entre *multidão/paixão* (20 e 22). Ligadas a esse par, as rimas do primeiro grupo remetem à trindade divina de Oxalá, bem como ao triângulo amoroso formado pelo eu-lírico (associado a Ogum), pela mulher que incorpora Inhansã e por Xangô.

A subordinação das articulações sintático-semânticas ao momento do ritmo equivale à “deformação”, responsável por distinguir o ritmo prosaico do poético. O último seria indicado pela “unidade e a compacidade da série” (TINIANOV, 1975, p. 47), verificadas principalmente no metro — composto, sobretudo, de redondilhas maiores e menores — assim como na dinâmica da escala, formada por variantes melódicas bimembres, com acentos em terceiras, quintas, sétimas e nonas sílabas poéticas.

Essa coincidência denuncia certa facilidade de enunciação, a ser também validada pelo ouvinte, o qual tenderá a gravar a complexidade da série. Em paralelo, há ocorrências que não causam a destruição da consciência da medida-base, podendo ser vistas na expansão a quatro eneassílabos. Igualmente, nas acentuações em primeiras, segundas e quartas sílabas poéticas, as quais salientam o fator construtivo dos fatores subordinados, sem que impeçam a articulação sonora.

A união do conjunto sonoro, e os fatos que dela se separam, marcam pontos importantes no assunto tratado. É o caso da beleza cegante da mulher e sua indiferença ao eu-lírico; da onipresença do Orixá Supremo; do instrumento de poder nas mãos da divindade feminina incorporada; da união dessa com Xangô; todos, ocupando locais diferenciados pelas transgressões ao metro-padrão.

O tempo está dividido entre o presente, da enunciação da mágoa, e dois pretéritos: o imperfeito, quando a mulher parecia o dia e era filha de Inhansã; o perfeito, quando o eu-lírico a avistou. O tempo que separa o dístico da primeira oitava opera como pausa morta, a preparar o espaço para a história contada, a qual, mediante quatro divisões sintáticas, articuladas com os acentos e correspondentes ausências, contribui para a formação dos grupos rítmicos, do mesmo modo que as apontadas rimas, aliterações, assonâncias e figuras de linguagem.

Tudo isso torna as palavras mais intensamente semânticas, revelando que as associações não ocorrem por acaso. A unidade formal obtida embasa a unidade de conteúdo, detectada nos símbolos da escuridão (Omulu, Obaluaíê, a não-visão, todos relacionados ao amor terreno) e da claridade (águas, Oxalá, Inhansã, manto branco, espada cor-de-prata, Xangô, vinculados ao amor na concepção mais elevada do espírito).

A forma e a temática da composição popular constituem um ritmo consistente, e inter-relacionado a elementos que vêm perdurando na poesia, através dos séculos, como o metro, as rimas e as acentuações. A alternância dos versos eneassílabos ternários com as redondilhas, em acentuações constantes, próprias aos gêneros musicais, abre uma nova possibilidade construtiva

que, entre outras distensões, torna possível esta leitura da letra de Vinicius como um artefato poético.

Impressa e desordenada, em seu aspecto puramente textual, ou seja, desacompanhada dos aspectos sócio-corporais, das vozes e/ou instrumentos que fazem dela uma canção, a letra ainda assim reenvia à moldura do hibridismo afro-brasileiro. Tema da telenovela *O Bem-Amado*, e passando por diversas vezes regravações desde aí, a composição musical e poética mostra-se bastante mais sedutora quando comparada ao ritmo que lhe pode imprimir a leitura silente ou a dicção recitada, mas sua letra apresenta-se à consciência como um material já ritmado.

A leitura performática e tradutória da religiosidade africana, de seus rituais e cânticos, embora sob mediações de um sujeito enunciador branco, sublinha a tensão entre culturas no Brasil, da qual resulta uma das tantas formas de hibridação cultural. Defrontando-se com o estratégico e o contingente, o híbrido pôde “negociar suas metas através de um reconhecimento de objetos diferenciais e níveis discursivos articulados não simplesmente como conteúdos, mas em sua interpelação como formas de sujeições textuais ou narrativas — sejam estas governamentais, judiciais ou artísticas” (BHABHA, 2003, p. 103).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Loureiro de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Difel, 1974.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão — uma biografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1996.
- DOCUMENTÁRIO VINÍCIUS. Produção: Miguel Faria Jr. e Susana Moraes. Direção: Miguel Faria Jr. Roteiro: Miguel Faria Jr. e Diana Vasconcellos, colaboração de Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, Estúdio 1001 Filmes; Iberautor Promociones Culturales; Sky Light Cinema Foto e Art; VM Empreendimentos Artísticos e Culturais, 2005.
- MORAES, Vinicius de. Meu pai Oxalá. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 146.
- O BEM-AMADO. Direção: Milton Gonçalves e Regis Cardoso. Roteiro: Dias Gomes. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1973.
- PECCI, João Carlos. *Vinicius sem ponto final*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1994.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Gosto de África*. Rio de Janeiro: Global, 2002.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.