Aproximações entre Certeau, Winnicott e o antropofagismo cultural

Alessandro Melo Bacchini
Doutorando, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
ambacchini@yahoo.com.br

Alysson Bruno Martins Assunção
Mestre, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
alyssonassuncao@gmail.com

Junia de Vilhena
Doutora, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
juniavilhena@gmail.com

Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt
Doutora, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
mines@puc-rio.br

Resumo

O texto apresenta uma análise da expressão poética e identitária de elementos ligados à música popular brasileira, a partir de uma reflexão sobre as teorias do Modernismo e suas aproximações com as obras de pensadores como Michel De Certeau e Donald Winnicott. Tal esforço é direcionado a um objeto cultural, "A prosa impúrpura do Caicó", de autoria de Chico César. A partir da análise de conteúdo, percebeu-se que o compositor utiliza a paródia e o antropofagismo como estratégia político-ideológica de apropriação da cultura dominante e de refuta ao cânone estabelecido, construindo elementos novos que se remetem à apropriação, à bricolagem e aos sentidos do brincar.

Palavras-chave

Música Popular Brasileira. Antropofagismo. Bricolagem. Tropicalismo. Chico César.

1 Introdução

> Ah! Caicó arcaico / Em meu peito catolaico / Tudo é descrença e fé / Ah! Caicó arcaico / Meu *cashcoeur* mallarmaico / Tudo rejeita e quer / É com, é sem / Milhão e vintém / Todo mundo e ninguém / Pé de xique-xique, pé de flor / Relabucho, velório/ Videogame oratório / *High-cult* simplório / Amor sem fim, desamor / Sexo no-iê / Oxente, oh! *Shit* / Cego Aderaldo olhando pra mim / *Moonwalkman* (CÉSAR, 1995).

A música popular brasileira é certamente uma das grandes manifestações de expressão poética, identitária e política na história recente do Brasil. Por conta de tal trabalho a ela inerente, pode-se sugerir que o tema merece tratamento contínuo enquanto objeto de pesquisa acadêmica. Para abordar o caráter híbrido de uma canção, são providenciais e necessários mecanismos e ferramentas de investigação que contemplem, numa perspectiva integradora, tanto seus elementos literários – ou seja, da letra da música – quanto os musicais – no entanto, o aprofundamento necessário em teoria musical para abarcar estes elementos extrapolaria o caráter aqui presente em formato de artigo. Nesse sentido, deixaremos caracteres como harmonia, melodia, ritmo e arranjo para pesquisas futuras e comentaremos apenas impressões aproximativas.

Esse artigo procura abordar a questão de modo a expor reflexões que contribuam para o estudo da música popular brasileira no ambiente acadêmico. Para isso, procuraremos ampliar a compreensão sistemática das relações entre aspectos estruturais da música (texto) e suas qualidades sociais, culturais e ideológicas (contexto). O autor abordado será o compositor paraibano Chico César, e a análise será centrada mais especificamente na canção "A Prosa Impúrpura do Caicó", de 1995.

A abordagem metodológica baseada no pensamento do francês Michel De Certeau, por sua vez, permite uma via de aproximação amigável entre o pensamento erudito e a arte do "fazer com" popular, no sentido de se preocupar menos com as burocracias e tribunais do método, e pôr em relevo a condição do operário artístico, que se reinventa a cada ato de criação. Além disso, Winnicott se apresenta como um autor fundamental para uma compreensão da função da criatividade nesta produção artística.

2 A bricolagem como elemento criativo

Oriundo do francês, o termo *bricolage* significa um trabalho manual, ou pequeno reparo, geralmente feito por alguém com pouco conhecimento ou de improviso, e sem ferra-

mentas profissionais, aproveitando materiais diferentes e inesperados. O conceito de bricolagem foi tratado por Lévi-Strauss (1976) como método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Trata-se, portanto, da descrição de uma ação espontânea a qual não obedece ao rigor do pensamento científico. Estaria, então, mais ligada ao pensamento mitológico e imaginativo, na experiência pessoal daquele que simboliza. Nessa acepção do termo, as metáforas e narrativas são um artifício num mundo de limitadas ferramentas linguísticas para conferir sentido às coisas.

> [...] a poesia da *bricolage* lhe vem, também, e sobretudo, de que não se limita a cumprir ou executar; "fala", não somente com as coisas, [...], como também, por meio das coisas: contando, pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* põe-lhe sempre algo de si mesmo. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 42).

De Certeau utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo, construindo assim, alegorias cotidianas. Em seu trabalho intitulado *A invenção do cotidiano: artes de fazer,* fica claro o posicionamento teórico anticonformista de Certeau (1998) ao analisar a produção artística popular pela via da dissimulação. Utilizando o termo *bricolagem* comum na língua francesa para descrever o improviso – a gambiarra – realizado a partir de restos dos objetos disponibilizados pela indústria na sociedade de consumo, este autor empreende o resgate das artimanhas anônimas da arte de viver no mundo contemporâneo, numa "invenção do cotidiano" baseada em estratagemas sutis, capazes de contornar a simples submissão aos objetos impostos e aos códigos estabelecidos.

Tal artifício constitui, segundo Certeau (1998), terrenos onde se podem rastrear as modalidades específicas de práticas enunciativas, manipulações de espaços impostos, táticas relativas a situações particulares, entre outros exemplos através dos quais:

> [...] abre-se a possibilidade de analisar o imenso campo de uma "arte de fazer" diferente dos modelos que reinam (em princípio) de cima para baixo da cultura habilitada pelo ensino (do superior ao primário) e que postulam, todos eles, a construção de um lugar próprio (um espaço científico ou uma página branca para escrever), independente dos locutores e das circunstancias, onde construir um sistema a partir de regras que garantam a sua produção, sua repetição e verificação. (CERTEAU, 1998, p. 86).

Tal abordagem, de certa forma, amplia o conceito de bricolagem de Lévi-Strauss, justamente nos permite alargá-lo, superando o pensamento estruturalista regido por uma lógica de opostos e pares binários. Em outras palavras, ao prezar pela abstinência e pelo controle dos eventos, o espírito científico parece não ajudar quando o assunto é a aproximação de toda

complexidade presente no fazer artístico. Nesse sentido, Certeau (1998) reconhece que não se pode abrir mão do elemento lúdico nesse tipo de composição.

Além disso, este fazer, em se tratando justamente do popular, carrega consigo uma nuance muito particular, por proporcionar um reposicionamento do artista diante de seu lugar de produção: ele não representa a reprodução aprisionante do modelo metodológico que estaria regendo sua obra, mas faz dele a sua própria subversão, erguendo obras de sucatas em uma cultura que privilegia a máquina em seu funcionamento "perfeito".

Em equipe interdisciplinar realizada em Pernambuco, Certeau (1998) analisa a língua falada pelos lavradores, sobre a situação em que viviam no ano de 1974 e sobre a figura referenciada de Frei Damião. Este espaço gerido pela fala pode ser entendido em dois âmbitos: o primeiro designa a luta entre poderosos e pobres, costurada pelo reinado da mentira, pois se de um lado se "via" sempre a vitória dos poderosos, de outro, existia um saber sobre a verdade construído pelos lavradores, que não poderia, no entanto, escapar ao círculo dos lavradores; já o segundo espaço tinha Frei Damião como centro, na medida em que o milagroso e o utópico constituíam um espaço outro, mediador do contato com os diversos conflitos em que se viam aqueles trabalhadores.

Assim, tanto o discurso poderia trapacear a história de injustiças e a (des)ordem das coisas com palavras falsas e com as proibições do dizer, quanto a crença num lugar utópico, fortalecido pelos relatos milagrosos, constituía uma reação ética frente à realidade que se via. O espaço utópico e a resistência falada que obscurece a ordem estabelecida são abaixo descritos por Certeau (1998, p. 79, grifo nosso):

> [...] *uma maneira de utilizar* sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifestaria a opacidade da cultura "popular" – a *pedra negra* que se opõe à assimilação.

É essa análise do jogo, que subverte a ordem imposta retirando seu caráter vertical para construir vias mais complexas de relação, que constitui o novo, o drible e a resistência do "fazer com" popular. No entanto, há que se levar em consideração algo essencial nessa leitura, que diz respeito ao problema metodológico na análise desse jogo.

"O *ato* de palavra não pode separar-se da circunstância [...]", afirma Certeau (1998, p. 82), pois os locutores carregam consigo o seu contexto histórico, suas circunstâncias particulares, seu lugar no ato da fala, entre outras características que operam a não disjunção cientificista que apartaria o dito de seu criador para criar um campo sóbrio e de "pura abstinência".

Dito de outra forma, deve-se atentar para o ato da fala e aos seus jogos de linguagem operados em situações singulares para haver uma maior aproximação.

No entanto, adverte Certeau (1998, p. 83), estes "[...] jogos, contos e artes de dizer [...]" devem ser pensados a partir de limites de procedimentos que implicam numa "[...] lógica dos jogos de ações relativos a tipos de circunstâncias.". Assim, o campo em que ocorre a ação é fundamental, pois nele são estabelecidos os limites e possibilidades inerentes àquela produção. A cultura em que se presentifica o jogo possui formalidades às quais as práticas obedecem e, ao mesmo tempo, desobedecem.

Talvez aqui seja possível fazer valer uma aproximação teórica com o que propõe Winnicott (1975) acerca da função do brincar na vida psíquica, que carrega consigo a função da *possibilidade*, de dizer em infinitas sutilezas e por sua expressão em si, pois nem toda linguagem seria capaz de recobri-lo. Sua expressão em Winnicott (1975) extrapola a imagem do brincar infantil, pois ele se faz valer em termos da vida adulta na expressão verbal, na escolha das palavras, no humor, na experiência cultural e tantos outros. Aliado aos *fenômenos transicionais*, o brincar expande consideravelmente sua delimitação em relação à experiência cultural:

> O *brincar tem um lugar* e um tempo. Não é *dentro*, em nenhum emprego da palavra [...]. Tampouco é *fora*, o que equivale a dizer que não constitui parte do mundo repudiado, do não-eu, aquilo que o indivíduo decidiu identificar [...] como verdadeiramente externo, fora do controle mágico. Para controlar o que está fora, há que se *fazer* coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e *fazer coisas toma tempo*. Brincar é fazer (WINNICOTT, 1975, p. 62-63).

Há que se considerar, de fato, o tempo e lugar da brincadeira, que não diz respeito a uma realidade psíquica interna nem externa. Além disso, não obedece a um tempo da ordem do que é cronológico. Então, qual seriam esse espaço e tempo próprios do brincar em Winnicott? Desta possível aproximação, é fundamental retomar brevemente determinados conceitos winnicottianos que servem à nossa análise da criatividade que se faz valer na música popular brasileira – tendo como exemplo a letra de Chico César da música intitulada *A prosa impúrpura do Caicó*. Dessa forma, e levando em consideração uma utilização específica da teoria para a análise aqui proposta, pensaremos brevemente os conceitos de *objetos* e *fenômenos transicionais* pela discussão acerca do par *ilusão-desilusão* presentes no desenvolvimento infantil.

Ao tratar sobre a *Primeira possessão*, Winnicott (1975) desenvolve um percurso em que a criança toma posse de um primeiro objeto concreto reconhecido como "não-eu", mas

que se localiza ao mesmo tempo em "fora", "dentro" e "na fronteira". Tal lugar fronteiriço envolve não apenas um aspecto racional de um objeto, mas representa também uma relação afetuosa com este. Aqui é interessante situar esta área intermediária para a diferenciação/aproximação entre os conceitos de *objeto* e *fenômeno*:

> [...] o balbucio de um bebê e o modo como uma criança mais velha entoa um repertório de canções e melodias enquanto se prepara para dormir, incidem na área intermediária enquanto fenômenos transicionais, justamente com o uso que é dado a objetos que não fazem parte do corpo do bebê, embora ainda não sejam plenamente reconhecidos como pertencentes à realidade externa. (WINNICOTT, 1975, p. 14).

O fundamental aqui é levar em consideração a necessidade de nomear, para o indivíduo, não apenas um duplo *interno/externo* em seu desenvolvimento, mas justamente o elemento terceiro, cuja característica intermediária de experimentação permite a habilidade de reconhecer e lidar com estas três áreas inter-relacionadas (interno, externo e experimentação) – nas palavras de Winnicott (1975, p. 15): "[...] Estou, portanto, estudando o campo da *ilusão*, aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte.". Tal área intermediária é o que permite o estudo entre a criatividade primária e a percepção objetiva presente no teste de realidade. É justamente o plano da transição, relacionada em sua gênese ao jogo de presença/ausência da mãe no qual, e para qual, este elemento é criado: no momento em que se inicia o estado de separação.

O fundamental aqui é lidar com essa magistral contribuição teórica para que se possa enfim relacioná-la às experiências culturais. Sobre este ponto, nota-se uma relevante aproximação aos termos empregados por Certeau (1998) – da arte de "fazer com", que se localiza no fenômeno cultural em que está inserido, mas produz algo novo com ele que foge à lógica da cega reprodução – quando Winnicott (1975, p. 138) afirma que: "[...] A integração entre a originalidade e a aceitação da tradição como base da inventividade parece-me apenas mais um exemplo, e um exemplo emocionante, da ação recíproca entre separação e união.".

Nesse sentido, a bricolagem permite dar forma a um método de análise, na medida em que favorece a consideração dos diversos olhares possíveis e experiências que permeiam a sociedade contemporânea e se opõe à lógica dominante na produção de conhecimentos. Como ferramenta de investigação, enfatiza o rompimento com noções reducionistas e fragmentadoras impostas pela postura de neutralidade científica, essas últimas que acabam por legitimar assimetrias nas relações de poder (KINCHELOE, 2006). Na bricolagem, a interpretação não pode ser dissociada da dinâmica social e histórica que moldou o produto cultural em análise.

3 Canibalismo e bricolagem na contemporaneidade: elementos da construção da identidade cultural brasileira

Pode-se pensar a atividade cultural como aproximação e distanciamento, alienação e separação, submissão aos seus limites e subversão destes, entre outros. Enfim, para que seja possível, em plena arte criativa, se fazer valer de um lugar bem situado para construir de lá, algo novo. Aqui está o cerne da questão levantada no presente trabalho, pois o paradoxo posto em tema pelos significados opostos das expressões "obedecer" e "desobedecer" parece ser entremeado por uma terceira via de expressão, dada pela criatividade do "fazer com" certeausiano e pelo brincar em Winnicott.

Também pode ser muito interessante, para a compreensão da antropofagia enquanto fenômeno cultural na música, a contribuição de Ludwig Wittgenstein. A expressão "jogos de linguagem" aponta para a totalidade formada pela linguagem, e toda a sua sorte de entrelaçamentos de sentido (WITTGENSTEIN, 2005). Sempre ocorre a produção de uma significação, mesmo quando não há consciência da lógica do funcionamento da fala e da forma de ocorrência dessa significação. Trata-se, para o falante, de utilizar expressões que fujam ao equívoco.

A riqueza antropofágica se percebe pelo entrelaçamento e pela riqueza de sentidos produzidos, em vez de apenas um único sentido que seria tomado como dado a priori. Se, para o pragmatista, tais entrelaçamentos são tidos como equívocos, existem lugares, como a clínica psicanalítica, onde tal manifestação é retirada do status de equívoco e considerada uma forma plena de expressão. Dessa forma, é possível também reconhecer outras formas de fala, como os neologismos, adaptações de palavras e termos fagocitados pela composição.

A antropofagia, de certa forma, pode apoiar-se nesse mesmo "equívoco", que corresponde à instauração de um jogo de linguagem, válido no contexto da obra. Tal apropriação do equívoco, para Wittgenstein (2005), corresponde à instauração de uma "forma de vida", que se faz vigente naquele contexto.

> Com efeito, a linguagem está relacionada com uma maneira de viver de uma cultura, com a forma de vida de uma comunidade humana, com suas mitologias, crenças, necessidades e interesses. São essas práticas e formas de vida de uma cultura que dão significado à linguagem. [...] Formas de vida e jogos de linguagem constituem, portanto, as categorias centrais da nova imagem da linguagem, agora contextualizada dentro de uma prática social. (IBRAHIM; VILHENA, 2014, p. 120).

Sendo construído pelo uso, o significado parece não ter uma essência definida, mas, ao contrário, ele se modifica a cada uso que dele fazemos. É exatamente esse uso cotidiano

das palavras dentro das mais diversas situações e contextos que Wittgenstein (2005) denominou de jogos de linguagem e, adotando a concepção de linguagem como um jogo, inaugura o aspecto pragmático presente na linguagem. Segundo Condé (1998, p. 87), "[...] esses múltiplos jogos de linguagem se constituem em verdadeiras formas de vida.".

Pensando o modernismo brasileiro, encontramos um modo de conceber o canibalismo, encontrado no movimento de 1920 – liderado especialmente por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Tarsila do Amaral – que buscou instituir um novo *ethos* ao pensamento selvagem, com a "reabilitação do primitivo" e seu sólido conceito de antropofagia. O Modernismo brasileiro projetou a imagem do canibal como emblema da renovação artístico literária no século XX, pois seu movimento de produção da diferença e de criação do novo transforma o pensamento selvagem numa estratégia de demolição dos discursos hegemônicos.

Em se tratando desse tipo de assimilação e produção no Brasil, impossível não fazer referência ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1978), no qual a discussão acerca do modernismo no Brasil gira em torno da metáfora da assimilação, deglutição e absorção do outro – fato presente em tantos encontros históricos da cultura brasileira com a alteridade, com o estrangeiro e com a diferença.

Como afirma Diniz (2007, p. 2):

> Oswald traz para o solo arenoso da discussão cultural da época a releitura do conceito de antropofagia como um processo inevitável de assimilação crítica das ideias e modelos europeus, devorando, deglutindo e degustando o que vem de fora, sem se subordinar às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia. Nas suas próprias palavras: "Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". A antropofagia surge como necessidade de atualização da discussão posta em 22, marcada pelas duas forças mais significativas do modernismo brasileiro – a vertente internacionalista (sintonizar o Brasil com as vanguardas europeias) e a vertente nacionalista (sintonizar o Brasil com a sua vocação artística e cultural).

Em sua acepção primitiva, o antropofagismo, enquanto "canibalismo" cultural, é comparado por Deleuze e Guattari (1976) a um tipo de "máquina social" marcante em grupamentos humanos considerados primitivos, que codifica os fluxos do desejo e marca a memória de inscrição em uma determinada apropriação do que é dominante e hegemônico por grupos subordinados ou marginais. Revela uma proposta de releitura das relações de poder por meio das conotações, empréstimos e assimilação. Isso acaba se tornando um ato de posse (ou reposse), desvelando os pontos de vista que mantêm relações culturais de superioridade e inferioridade, e originalidade e imitação (TOSTA, 2011).

A paródia canibalística passa a utilizar o chavão, a frase pronta, o repertório coloquial, os rituais quotidianos, elementos de culturas previamente codificadas, mas utilizadas em outro contexto. A intertextualidade da ironia e da paródia é um recurso que expõe ferramentas contradiscursivas, conectando a leitura do passado e os desígnios do presente (HUTCHEON, 1991).

Aqui, cabe ressaltar que esse tipo de estratagema já foi largamente utilizado na música popular brasileira, ao longo de sua história, minimamente desde Villa-Lobos (WISNIK, 2007). Podemos citar os jogos de palavras, neologismos e antiestrangeirismos de Noel Rosa e Ismail Silva (PARANHOS, 2003), as paródias de estrangeirismos do carnavalesco Lamartine Babo (NEVES, 2012; WISKIK, 2007), até algumas das tendências dos anos 1960 (VARGAS, 2012), as quais nos seus procedimentos se pautam pela *inclusão*, muito próxima àquela do *bricoleur*.

> Chico Buarque e Edu Lobo optam pelo recurso à recriação, comum a uma certa tradição modernista que, afinada com o neo-romantismo alemão, mostra-se muito viva no pensamento modernista de Mário de Andrade. [...] Os [novos] baianos assumem também, à maneira de Oswald, a atitude antropofágica, devorando elementos arcaicos, vinculados à tradição, e modernos, associados às inovações técnicas. Do mesmo modo, as importações culturais são incorporadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional [...] Os tropicalistas lançam mão dos mais diversos textos e os trabalham através de um exercício de metalinguagem, por meio da paródia ou do pastiche. Mesmo valendo-se de procedimentos parodísticos e, portanto, críticos, não se trata de uma crítica corrosiva; a tradição costuma ser tratada com carinho: com "amor e humor", como diria Oswald de Andrade (NAVES, 2000, p. 39).

Contudo, para Hutcheon (1991, p. 58), na contemporaneidade a prática da paródia oferece, em relação ao presente e passado, "[...] uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele.". Ao subverter as convenções que regem a constituição desse modelo, a paródia assume função de problematizar, evidenciando a autorreflexividade e intertextualidade levando, potencialmente, o receptor a pensar e reavaliar determinadas convenções estéticas. A paródia torna-se então a ferramenta principal do discurso daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante, implantando numa outra cartografia de identidade cultural menos rígida, interdiscursiva e multicultural.

Se a antropofagia cultural, empreendida pelos modernistas, garantia de certa forma uma identidade nacional, o ato antropófago hoje, segundo Jameson (1997), não tem mais esta intenção. Seu efeito seria então uma reação não exatamente nacionalista, mas contra as formas consagradas do alto modernismo que conquistou universidades, museus e galerias de

arte. A preocupação, de outra sorte, é com a afirmação de um dispositivo discursivo e representacional que instale a diferença como identidade cultural.

4 Identidade musical e antropofagismo em Chico Cesar: da Rosa Púrpura do Cairo à Prosa Impúrpura do Caicó

A escolha da letra da música de Chico César (1995), apresentada na epígrafe deste artigo, possui o caráter de exemplo e tem por critério a verificação da assimilação de categorias culturais e sua respectiva produção artística, tal como discutido acima acerca das contribuições teóricas de Certeau (1998) e Winnicott (1975). A importância dessa breve alusão histórica reside na hipótese de que o movimento criativo fundamentado anteriormente em Certeau e Winnicott possa ser visualizado na experiência criativa da música popular brasileira, tendo como percurso icônico o manifesto antropófago de Oswald de Andrade e sua relação estreita com o movimento tropicalista, que possui múltiplos e fortes ecos até os dias atuais.

Não é em demasia que se reitera a presença do caráter criativo na música popular brasileira desde tempos mais longínquos. No entanto, o recorte aqui efetuado privilegia a influência marcante do modernismo brasileiro – relacionado ao manifesto antropofágico – por se tratar de um amplo movimento com diversas características que coadunam com a proposta teórica aqui empregada.

Um destes autores certamente pode ser representado por Chico César, o paraibano da cidade de Catolé do Rocha, reconhecido por sua capacidade de síntese de múltiplos elementos literários, regionais e musicais condensados em sua arte. A letra intitulada "A prosa impúrpura do Caicó", de 1995, chama atenção já de início por sua clara referência ao título da comédia de Woody Allen (A ROSA..., 1985) "A rosa púrpura do Cairo" –, apontando para contrastes entre o filme que se passa em Nova Jersey, nos Estados Unidos e a cidade de Caicó, cidade do interior do Rio Grande do Norte.

Aqui, palavras e circunstâncias são aproximadas na construção do novo, que, no entanto, dribla a mera reprodução ao permitir um entrelaçamento do que é cantado pelo artista e do que é vivido enquanto realidade de *Caicó*: Nesta, não como em *Cairo*, nascem rosas, embora *não* púrpuras – da "prosa impúrpura". Além disso, tal aproximação pode ser reveladora do que é (re)vivido por Chico César, ao localizar seus limites e possibilidades tal qual o que se encontra trabalhado em Certeau (1998) quando versa sobre o jogo de obediência/desobediência na atividade criativa de um artista muito bem localizado em sua experiência com a realidade da qual faz parte.

Sem adentrar em maiores detalhes da vida do autor – pois o objetivo não seria o de decifrar um único sentido numa poesia – ou mesmo recair no erro de analisar o autor pela obra –, mas visualizar os elementos que interessam às aproximações teóricas –, é evidente a diferença histórica presente entre as duas cidades citadas e mais ainda à citação da obra de Woody Allen (A ROSA..., 1985).

Chico César (1995), em um processo típico de deglutição antropofágica, importa-se pelo que é do outro, que vem à nossa cultura de maneira atravessada, e ao mesmo tempo por uma linguagem "universal" – criada pela sétima arte hollywoodiana – para mostrar o contraponto de uma história fictícia que apesar de seus altos e baixos, constitui um estilo classificado como comédia, com seu *happy end* característico. Diferentemente, portanto, da "vida real", retratada pelo autor brasileiro por meio de uma cidade do interior do Nordeste.

Na versão analisada,[1] a cadência inicial combina no mesmo ponteado a melodia do acordeom de Asa Branca (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) ao tema do quarto movimento da nona sinfonia de Ludwig van Beethoven, *Ode an die Freude*[2] (Ode à Alegria), tocado à moda dos violeiros nordestinos, repentistas e sertanejos. A melodia é tocada de forma solta e sem hermetismo erudito no ritmo, como se fosse uma poesia falada com acompanhamento musical.

Chico César trabalha o motivo musical da introdução fundindo-a na música por meio de impulsos rítmicos, onde o som é valorizado em função dos aspectos sensoriais. Uma linha melódica com colorido modal, de característica bem brasileira, tipicamente nordestino (TINE, 2014). O arranjo revela ainda aspectos já observados em outros músicos da MPB num período "pós-tropicália" (VARGAS, 2012): a rítmica em contratempos do violão, a estrutura em contraponto como nos solos de viola caipira cavaquinho misturados com escalas de blues. Ao começar a cantar, Chico César traz na voz essa mesma característica, continuando com a viola solada acompanhando a melodia da voz, como é comum nas modas de viola.[3] No final da canção, o autor acelera o ritmo e o arranjo flerta com um *riff* (progressão de acordes ou intervalos) com uma intenção que se aproxima do peso, ruído e fúria de uma canção de rock.

---

[1] Para referenciar elementos específicos, considerando que a música foi gravada em diferentes versões pelo próprio Chico César e por outros artistas, usamos como referência a versão encontrada no site Cifra Club. Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br/chico-cesar/a-prosa-impurpura-do-caico/>. Acesso em: 14 mar. 2015.

[2] Embora não seja expressa na canção de Chico César, a letra desse movimento baseia-se em poema de Schiller (1785), cuja visão idealista partilhada por Beethoven transmite uma mensagem na qual a humanidade se une pela fraternidade.

[3] Na região centro-oeste e sudeste do Brasil, geralmente as modas de viola são previamente escritas e decoradas. Já no Nordeste, os cantadores cantam de improviso, recurso esse que Chico César não emprega.

Por vezes, na execução, Chico César intencionalmente atinge a nota pedal com força demais (a corda mais grave está afinada em dó, dois tons abaixo da afinação padrão, o que gera a sensação de estar "solta"), provocando um efeito sonoro que lembra um berimbau.[4] Parte das cordas, no ponto de amarro às tarraxas, foi deixada solta de modo a fazer um barulho percussivo que ajuda a assemelhar ainda mais ao instrumento baiano.

Vários outros temas são dispostos em contraste: "meu peito catolaico" (CESAR, 1995), em que se produz em neologismo a condensação de elementos opostos como católico e laico em uma mesma palavra, a saber pelo verso seguinte, pois "Tudo é descrença e fé" – ponto interessante ao ser lembrado que o Brasil é um Estado laico, mas que culturalmente apresenta o catolicismo como uma religião preponderante –, ou então: "Meu *cashcoeur* mallarmaico" (CESAR, 1995), tendo a primeira palavra importada do encontro de nossa língua com o francês, onde o substantivo que significa suéter se encontra adjetivado pela palavra "mallarmaico", dando um sentido de aproximação a Stéphane Mallarmé, poeta simbolista francês do século XIX.

Mesmo utilizando parâmetros métricos e rítmicos convencionais, Chico César dialoga com referências tradicionais sem prender-se a elas, incorporando em seu universo poético termos locais do Caicó e estrangeirismos (e jogos de linguagem com ambos), imagens do sertão e metropolitanas envolvidas em jogos de aliterações que ressaltam a poeticidade. No trecho "Sexo no-iê, Oxente, oh! Shit", por exemplo, o cantor traz uma certa expressão corpórea na voz, utilizando fonemas parecidos no início das palavras para obter efeito estilístico na prosa poética, especificamente sons que podem confundir em relação a qual idioma estão sendo utilizados, ou se são apenas inflexões sonoras com recurso vocal.

Partindo de conceitos presentes em Certeau (1998) e Wittgenstein (1975), podemos pensar em uma interpretação aberta para novas possibilidades de sentido, trabalhadas com base nos efeitos de linguagem. A partir da noção de jogos de linguagem, os novos sentidos que podem se abrir nas associações produzidas a partir da escuta. Ao reconhecermos os diferentes usos da linguagem na vida cotidiana, relativizando a ordenação moralista da linguagem, veem-se múltiplas possibilidades de reconstrução da maneira como os termos são utilizados.

Pode-se citar ainda o efeito causado pela escuta da expressão *moonwalkman* CESAR, 1995) – referente à coreografia empreendida pelo músico e dançarino popular norte-ameri-

[4] Esse recurso já conhecido foi amplamente popularizado pelo violonista Baden Powell (1966) na música "Berimbau", composta em parceria com Vinícius de Morais.

cano Michael Jackson – quando pronunciado em estilo típico do cancioneiro popular da referida região do Brasil, abre margem para novos sentidos como: "*No Walk Man*". Tal entendimento pode dar novos adornos à imagem já pitoresca de "Aderaldo":[5] o cego que ainda sem escutar – sem se utilizar da audição como ferramenta substitutiva – pode olhar para quem ocupa o posto de eu lírico.

Neste ponto, são reveladas diversas artimanhas sobre os aspectos culturais de uma cultura bastante específica ao emaranhado complexo que constitui uma experiência contemporânea. A figura de Aderaldo parece condensar a cegueira de um mundo em que pouca visão é destinada a manifestações artísticas distanciadas de uma engrenagem mercadológica, ao passo que permite um contorno à submissão de padrões e códigos preestabelecidos – como também verifica Certeau (1998).

Dessa complexa relação entre a música cantada e seu ouvinte, pode-se notar um espectro de sobredeterminações que conferem a essa um elemento lúdico. No presente caso, Aderaldo é o personagem de um brilhante jogo entre ausência e presença de capacidades sensoriais que permite criar, como que num movimento de constantes reparações, novas possibilidades de se capturar os sentidos que se perdem – e que paradoxalmente também são adicionados – do encontro entre culturas.

Neste sentido, podem ser verificadas "artimanhas" que, para além do brincar infantil – aqui fazendo relação com a teoria winnicottiana –, revelam-se na vida adulta justamente relacionadas à experiência cultural que viabiliza jogos criativos, a exemplo do humor.

Pensa-se, nesse plano, pela via do entre – no qual são localizados os termos objeto transicional/espaço transicional e sua relação com a criatividade –, pois um dos elementos que mais tocam a atividade criativa da presente letra se encontra no *entre*: entre Caicó e Cairo; entre a vida pacata de uma pequena cidade do Rio Grande do Norte e a conturbada vida contemporânea; entre a dureza de um cenário de dura realidade e a visão mítica imaginária de uma produção cinematográfica hollywoodiana; entre outros. Dizendo de outra maneira, Chico César brinca com a realidade da qual canta, transformando a ilusão necessária em um espaço criativo que ressignifica de maneira bem-humorada a experiência.

Novamente, o que interessa aqui não é decifrar os sentidos presentes na poesia trazida como exemplo – mesmo porque isso se mostra impossível –, mas deixar em evidência o ato criativo de produção artística na música popular brasileira em seu caráter antropófago,

[5] Aderaldo Ferreira de Araújo (1878-1967), mais conhecido como "Cego Aderaldo", foi um poeta popular cearense que se destacou por seu raciocínio rápido improvisando rimas e repentes.

no qual os mais variados elementos não são tomados como meros termos passivamente reproduzidos, mas "deglutidos", o que faz com que adquiram o caráter criativo da *bricolagem* – fazendo-se referência novamente a Certeau (1998).

O que dizer, por exemplo, do arranjo musical de Chico César que aproxima a música – entendida aqui enquanto a junção entre harmonia, melodia e ritmo (MED, 1996) – erudita, quando faz menção à nona sinfonia de Beethoven, ao cancioneiro popular em que a melodia e a harmonia são apresentadas de maneira bastante simples?

Um estudo aprofundado revelaria grande aproximação entre ambas as expressões musicais, pois aqui se faz referência à escala diatônica – sete notas dispostas entre cinco tons e dois semitons – amplamente aplicada tanto na música erudita europeia quanto no cancioneiro popular brasileiro. Por outro lado, peculiaridades podem ser nomeadas no arranjo do autor aqui estudado: quando faz referência à música erudita, o violão é tocado com vozes (o que pode fazer referência à harmonia tradicional) e não com acordes (harmonia, portanto, notas tocadas consecutivamente), traçando então uma ligeira diferenciação entre o erudito e o popular.

Parafraseando Chico César, a letra popular "rejeita e quer" todos estes elementos: milhão e vintém, todo mundo e ninguém, videogame e oratório, amor sem fim e desamor, *high-cult* e simplório, entre tantos outros. Com essa reconstrução, desconstroem-se seus sentidos originários, fazendo emergir algo inovador. Da conversa despojada, de que se tem sensação na letra da música, pode-se pensar no que é produzido como resto: um quase sem significado, mas que pode vir a ter significados ao leitor ou ouvinte; um resto de palavras europeias e norte-americanas deglutidas na mesa de jantar pela cultura "pau-brasil" – parafraseando Oswald de Andrade.

5 Em vias de um enlace possível

A paródia do clássico canônico europeu é uma estratégia político-ideológica de apropriação da cultura dominante branca, masculina, classe-média, eurocêntrica e heterossexual. A indicação de dependência com o uso do cânone revela, ironicamente, sua rebelião em relação ao abuso desse mesmo cânone. Assim, o descentramento ultrapassa a técnica de paródia praticada pelos modernistas, pelo menos, até a década de 1970. Assim, as práticas experimentais não deveriam ser vistas apenas pelo viés crítico e político, pois tal dimensão precisa ser compreendida na sua relação com o artístico e poético, numa complexidade, para que tenha uma escuta mais completa dos produtos musicais.

O dispositivo da bricolagem permite ao compositor articular múltiplas reflexões, referências e interferências, ultrapassando o uso mercantil da obra como mero objeto de entretenimento (CERTEAU, 1998), mas sem necessariamente negar na obra também essa característica (VARGAS, 2011). É como se das sobras, dos restos de um *high-cult*, que certamente não significa o que é mais valorizado em poesia e criatividade, fosse aproveitado pelo autor justamente o que mais importa ao se fazer arte: a construção de elementos novos, não necessariamente aproveitados pelos ditames contemporâneos da produtividade mercadológica, mas daquilo que se refere às possibilidades do ato, do fazer, da criatividade – recordando-se a atenção dada por Winnicott (1975) aos sentidos do brincar.

Certamente este quadro não seria somente visualizado na obra de Chico César como também em vários outros autores contemporâneos da MPB quanto ao sentido da arte de "fazer com". Pode-se mesmo citar alguns deles aqui: Tom Zé, Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro, entre outros. Seria interessante poder articular tal ponto de vista teórico ao que é produzido em termos de construção musical, o que, no entanto, não poderia ser proposto neste mesmo trabalho tendo em vista sua vasta extensão e complexidade.

Referências

ALLEN, Woody. A rosa púrpura do cairo. Produção de Robert Greenhut, direção de Woody Allen. Estados Unidos da América (EUA), Orion Pictures Corporation, 1985. DVD, 81 minutos. color. son.

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**: manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

CÉSAR, Chico. **Aos vivos.** São Paulo: Velas, 1995. 1 CD (49:17 minutos).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998. (Artes de Fazer, v. 1).

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. **Wittgenstein:** linguagem e mundo. São Paulo: Annablume, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo:** esquizofrenia e capitalismo. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DINIZ, Júlio. **Antropofagia e tropicália:** devoração/devoção. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2007.

IBRAHIM, Elza; VILHENA, Junia de. Jogos de linguagem/Jogos de verdade: de Wittgenstein a Foucault. **Arquivo Brasileiro de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 66, n. 2, p. 805-868, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. São Paulo: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KINCHELOE, Joe. Para além do Reducionismo: diferença, criticalidade e multilogicidade na bricolage e no pós-formalismo. In: PARASKEVA, João (Org.). **Currículo e multiculturalismo**. Lisboa: Edições Pedago, 2006. p. 63-93.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Nacional, 1976.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

NAVES, Santuza. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 35-44, 2000.

NEVES, Carlos Henrique Almeida. A carnavalização na obra de Lamartine Babo. **Comunicações**, Piracicaba, v. 3, n. 2, p. 95-107, 2012.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742003000100004>. Acesso em: 24 Mai 2016.

POWELL, Baden; MORAES, Vinicius. **Afro-sambas**. Rio de Janeiro: Elenco, 1966. 1 CD (32:42 minutos) e 1 LP (32:42 minutos).

SCHILLER, Friedrich. **An die freude**. Utilizado na Nona Sinfonia de Beethoven, último movimento. London: Novello, 1785. Disponível em: <http://www.schillerinstitute.org/ fid_91-96/931_Schiller_Ode.html> Acesso em: 14 fev. 2015.

TINE, Paulo José de Siqueira. O modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 110-116, 2014.

TOSTA, Antônio. Modern and postcolonial? Oswald de Andrade's antropofagia and the politics of labeling. **Romance Notes**, Chicago, v. 51, n. 2, p. 217-226, 2011.

VARGAS, Herom. Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 14, n. 1, p. 13-22, 2012.

WINNICOTT, Donald. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **As investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 2005. Edição original de 1958.

Similarities between Certeau, Winnicott and cultural anthropophagism.

Abstract

This paper presents an analysis of poetic identity and expression elements linked to Brazilian popular music, from a reflection on the theories of modernism and its relationship to the works of thinkers such as Michel de Certeau and Donald Winnicott. This effort is directed to a cultural object, "A Prosa Impúrpura do Caicó", written by Chico César. From the content analysis, it was noticed that the composer uses parody and anthropophagism as a political and ideological strategy of appropriation of the dominant culture and refutes the established canon, building new elements that refer themselves to the assemblage, bricolage and the meaning of playing.

Keywords

Popular Brazilian Music. Anthropophagism. Brigolage. Tropicalism. Chico César.

Copyright (c) 2016 Alessandro Melo Bacchini, Alysson Bruno Martins Assunção, Junia de Vilhena, Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.