

Um lugar ameno para o ensino da literatura

João Luís C. T. Ceccantini*

Resumo

O trabalho tem por objetivo abordar, no contexto do ensino da literatura, o tópos do *lugar ameno* num pequeno conjunto de letras de canções da música popular brasileira do século XX, inclusive naquelas ligadas à vertente denominada “música caipira” ou “sertaneja”. Parte-se da premissa de que esse tipo de abordagem pode constituir um preâmbulo bastante motivador para o estudo do arcadismo nas séries finais do ensino fundamental, no ensino médio ou mesmo no ensino superior, ao se estabelecerem algumas relações significativas entre o universo da cultura popular, da indústria cultural e da cultura erudita.

Palavras-chave: ensino da literatura, formação de leitores, arcadismo, música popular brasileira, música caipira, música sertaneja, lugar ameno.

A maior parte dos docentes que já passaram pela experiência de ministrar aulas sobre o arcadismo nas séries finais do ensino fundamental, no ensino médio ou mesmo no ensino superior costuma apontar este como um dos movimentos literários que menos empatia desperta nos estudantes. Assim, mestres e aprendizes, ao compartilhar a leitura de poemas árcades de alta qualidade estética, elaborados por alguns de nossos mais consagrados autores, vivenciariam, muitas vezes, o paradoxo de um exercício monótono e desestimulante, quando não mesmo de um suplício para ambas as partes envolvidas no processo pedagógico.

Muitas razões poderiam ser aventadas para explicar essa recepção negativa que o arcadismo costuma despertar nos alunos, em oposição, por exemplo, à boa acolhida que costumam receber muitas das obras do romantismo ou do modernismo. Entre essas razões, poderiam ser lembradas:

* Faculdade de Ciências e Letras do Campus de Assis, da Universidade Estadual Paulista.

- a) o distanciamento temporal mais incisivo, que impõe diferenças muito marcantes de contexto histórico e de referências culturais e lingüísticas, ligadas ao século XVIII;
- b) o elevado grau de artificialismo assumido pelo poeta árcade no seu projeto literário, com as convenções bastante específicas que balizam sua produção;
- c) o complexo “jogo de máscaras” que se estabelece, em que a realidade do poema é pretexto para transfigurar de forma requintada outras tantas realidades;
- d) o cerebralismo de uma produção que não aposta no apelo emocional voltado à identificação imediata do leitor com a obra.

Essas, entre outras razões, pesquisas sistemáticas sobre a recepção da produção árcade poderiam levantar e detalhar com maior precisão, trazendo relevante aporte para o campo da didática da literatura e da formação de leitores.

No presente artigo, tomando por mote um saboroso ensaio de José Paulo Paes (1926-1998), “Arcádia revisitada” (PAES, 1985, p. 242-253), limitamo-nos a abordar um conjunto de letras de canções da música popular brasileira, incluída aí a assim chamada “música caipira” ou “sertaneja”, explorando o tópos do *lugar ameno*, estabelecido na Antiguidade Clássica, retomado reiteradamente pelos poetas árcades e disperso hoje em diferentes aspectos da cultura contemporânea, no dinâmico embate *campo/cidade* que perpassa os vários níveis da sociedade brasi-

leira. Fazemos isso convencidos de que o recurso a esse tipo de *corpus* e de abordagem numa situação de sala de aula, a título de motivação para o estudo de um determinado movimento estético – como no caso do arcadismo –, contribui de maneira substantiva para que se reduza o grau de preconceito, rejeição e incompreensão das novas gerações de leitores em relação à literatura canônica, na medida em que possibilita, por meio da exploração de um determinado tema, aproximar universos culturais distanciados no tempo e no espaço. Isso colaboraria, por sua vez, para uma entrada mais “armada” dos jovens leitores no enfrentamento de textos profundamente estranhos ao seu repertório e à sua formação essencialmente “midiática”, levando-os, então, a vivenciar a leitura do texto literário não como mero exercício escolar, mas como experiência vertical e subjetiva, associada à sua vivência pessoal e a referências culturais que lhes são mais familiares.

José Paulo Paes, como poucos intelectuais brasileiros, soube transitar com a maior desenvoltura entre a mais requintada produção erudita, a cultura popular e os objetos de uma indústria cultural em franca expansão, reduzindo as fronteiras entre esses campos e produzindo textos de grande importância seja no nível da crítica literária, da tradução ou da produção poética de sua própria lavra, particularmente reconhecida no âmbito da literatura infanto-juvenil.

No ensaio antes referido, o escritor dá mostras dessa sua capacidade ao

comentar um programa televisivo de música sertaneja exibido em horário pouco “nobre” na década de 80 e em canal periférico. No que alega serem algumas “considerações meio vadias”, sem deixar de perceber no programa algo de ingênuo, bisonho e desajeitado, enfatiza o que haveria nele de “tocante”, na medida em que seria possível vislumbrar nos cenários, nas roupas dos artistas e, sobretudo, nas canções ali apresentadas intensos ecos da cultura greco-latina, muito particularmente no que diz respeito ao bucolismo e à visão idílica do campo e da natureza, entrelaçados a alguns outros elementos que remetem ao universo contemporâneo das cidades. Segundo Paes, verifica-se uma “simbiose de rural e urbano”, que poderia ser observada não apenas na cultura nacional de nossos dias, mas também, por exemplo, na cultura mexicana, espalhando-se pelos diversos filões da indústria cultural:

[...] tanto os conjuntos de *mariachis* como a figura pitoresca do *charro* constituem uma empresa de estilização urbana, de estereotipia comercialmente bem-sucedida, de elementos da tradição campesina. Empresa levada a cabo principalmente pela indústria cultural – o cinema, o rádio, o disco e, mais tarde, a televisão – com o fito de incorporar ao circuito de consumo dos seus bens não a população rural propriamente dita, cuja baixa renda a mantém fora das benesses da chamada sociedade de bem-estar social, mas aqueles setores mais recentes da população urbana – dir-se-ia melhor, suburbana – constituídos pelos migrantes que decidiram trocar as durezas da gleba

pelas promessas de abundância da cidade.¹ Esses migrantes, responsáveis pelo vertiginoso crescimento populacional da Cidade do México a partir da Revolução, vêm-se envolvidos, tão logo chegam, num processo de aculturação onde os hábitos do campo vão sendo com maior ou menor rapidez substituídos pelos gostos e modas da cidade. O processo só se vai completar em definitivo, contudo, nas gerações seguintes; o próprio migrante, por mais urbanizado que se torne, guardará sempre, no fundo da alma, a marca da vida campesina e, vendo-a agora à distância, esquecer-lhe-á as agruras para dela conservar apenas uma imagem de simplicidade idílica, que contrapõe nostalgicamente às complicações da vida civilizada (PAES, 1985, p. 246).

Assim, para Paes, a situação brasileira seria muito semelhante à mexicana, sendo possível verificar no atual sistema cultural – em particular no campo musical – um fenômeno de *hibridação* em que se faz presente a dicotomia rural/urbano, sob a égide da incompletude de um processo de assimilação cultural e da ambivalência inerente ao conceito de interiorano, ou mesmo de “suburbano”, em que a atração pelo urbano e a nostalgia do rural medem forças continuamente, traduzindo-se em tensões que abarcam as três esferas implicadas pelo processo – a dos produtores, a dos objetos culturais e a do público que os consome. Nesse contexto, aflora “a visão idealizada do campo em contraposição à vida da cidade” e se faz recorrente o recurso ao tópos do *lugar ameno*, assumindo múltiplas variações à medida que é adaptado a novas condições históricas e sociais.

Se Paes nos fornece o ponto de partida para este trabalho, é na obra do eminente filólogo alemão Ernst Robert Curtius (1886-1956), *Literatura europeia e Idade Média latina* (1947), que encontramos a mais difundida matriz de reflexão sobre o tópos do lugar ameno, o que a faz referência obrigatória em toda bibliografia sobre o assunto. No capítulo X dessa obra magistral, intitulado “A paisagem ideal”, Curtius enfatiza que na Idade Média a descrição da natureza não procura absolutamente reproduzir a realidade, mas, antes de tudo, estilizá-la. Aponta as paisagens contidas na obra de Homero (circa 900-800 a.C.) como fundadoras de uma efetiva tradição:

Da paisagem de Homero adotaram os poetas posteriores vários motivos, sólidos remanescentes de uma vasta cadeia tradicional: o lugar encantado da eterna primavera como cenário da vida bem-aventurada depois da morte; amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores.

[...]

Como em Homero, em toda a poesia da Antigüidade a Natureza é habitada, não fazendo a menor diferença se por divindades ou simples mortais. As ninfas vivem em lugares onde homens também gostam de estabelecer-se. O indispensável, no caso, é a sombra – elemento da maior importância para os meridionais –, isto é, uma árvore ou um bosque; uma fonte borbulhante ou o frescor de um regato; a maciez da relva ou o refúgio de uma gruta (Curtius, 1996, p. 245-246).

Curtius esclarece, ainda, que é Teócrito de Siracusa (circa 310-250 a.C.) o verdadeiro fundador da poesia pastoral, gênero que, depois da epopéia, foi o de maior influência, em virtude de os pastores existirem por toda a parte e sempre vinculados à natureza, ligados a uma atividade essencial da vida humana. Para o filólogo alemão, se em Teócrito e Virgílio (70-18 a.C.) o lugar ameno continuava subordinado à poesia pastoril, desempenhando o papel de cenário, mais tarde esse motivo adquiriria sua efetiva emancipação:

O locus amoenus [...] constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. [...] é uma bela e sombreada nesga da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa. Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem de cenário para a poesia pastoril; mas logo se libertam do contexto, passando a objeto da descrição retórica (CURTIUS, 1996, p. 254).

Tomando de empréstimo, portanto, algumas idéias de Paes e Curtius, passamos ao exame de algumas letras de música da MPB e, em alguns casos mais especificamente, da música sertaneja ou caipira, em que o tópos do lugar ameno é empregado, agora no interior da indústria cultural da segunda metade do século XX, sendo possível perceber como seus autores, de forma consciente ou não, bebem em fontes da cultura popular, da literatura erudita e, quando não mesmo – num jogo especular de auto-referência –, da própria comunicação de massa.

Recuperação exemplar do tópos do *lugar ameno* dá-se na brevíssima letra da canção “Casinha de palha”, de Godofredo Guedes, gravada por seu filho, Beto Guedes:

Casinha de palha

Eu moro
Numa casinha de palha
Que fica detrás da muralha
Daquela serra acolá

De longe
Ela nos parece arruinada
Mas de perto ela é juncada
de baunilha e manacá

(CD de Beto Guedes *Meus momentos*, coletânea. EMI, 1994).

O motivo bucólico é recriado com muita eficiência na concisão dos oito versos, que conseguem sugerir, de maneira singela, uma atmosfera de intensa simplicidade, tranquilidade e encantamento. A “casinha” roqueira afirma-se como um lugar idílico, essencial e autêntico, constituindo uma espécie de refúgio imemorial para seu habitante, que se vê bem protegido do mundo que não o do campo por esta “serra/muralha”. Sobre esse mundo quase nada se diz, mas fica implícito que os que dele fazem parte, ou seja, os que estão “longe”, se deixam enganar pelas aparências. Somente se se aproximassem dessa arquetípica morada, teriam acesso à sua beleza e às trepadeiras floridas e perfumadas que se entrelaçam à própria estrutura da casa, constituindo um cenário edênico, de eterna primavera.

Em “Procissão de gado”, de José Caetano Erba, Xavantinho e Tião

do Carro, gravada pela dupla Pena Branca e Xavantinho, o tópos do *lugar ameno* ressurge numa espécie de poema narrativo deambulatório:

Procissão de gado

Vem cá, seu moço
Nesta sombra do ingazeiro
Eu também sou brasileiro
Seu amigo, seu irmão

Deixe seu carro
Na quebrada da estradinha
Vamos dar uma voltinha
Pelos trilhos do sertão

Tá vendo, moço
Lá na copa da paineira
Nosso sabiá-laranjeira
Seu cantar é tradição

Escute ao longe
O cantar da codorninha
E a queda da biquinha
Debruçando no grotão

Ali adiante
Aonde termina a mata
Vou lhe mostrar a cascata
E o azul da imensidão

Você vai ver
Uma procissão de gado
Quando desce encarrilhado
Com destino ao ribeirão

Depois da volta
Você vai jantar comigo
No meu rancho muito antigo
Sob a luz de um lampião

Leve contigo
A beleza e os encantos
Vá dizer em outros cantos
Como é lindo o meu sertão

(CD de Pena Branca e Chavantinho
Uma dupla brasileira. RGE, 1994.)

Como se vê, o discurso é dirigido a “seu moço”, que, à medida que os versos avançam, ficamos sabendo tratar-se de alguém da cidade que passava de carro pelo campo. Convida-o a fazer um passeio a pé, em que vai mostrando as belezas do sertão. Estão lá os elementos essenciais que compõem o ambiente paradisíaco: as árvores (o “ingazeiro”, a “paineira”), os pássaros (o “sabiá-laranjeira”, a “codorninha”), a água (a “biquinha”, a “cascata”, o “ribeirão”), o céu azul, o “gado”, o “rancho muito antigo”. Chama a atenção na escolha desse conjunto de elementos a idéia de *brasilidade* subjacente, já que eles remetem diretamente à típica flora e fauna brasileiras, numa dicção de laivos nacionalistas, se bem que indecisa entre o ufanismo e a crítica. Na letra da música, o homem do campo, ao mesmo tempo em que se jacta das belezas do Brasil, assume um discurso de tom reivindicatório, um tipo de manifesto em que reclama, junto ao homem da cidade, a sua inclusão enquanto cidadão do país: “eu também sou brasileiro”.

No *lugar ameno* à brasileira, é preciso destacar um elemento presente em muitas canções, que, se não está diretamente ligado à natureza, a ela se integra plenamente para a composição do “bucólico nacional”: o “carro de boi”. Aparece geralmente associado à idéia da felicidade campesina, como um símbolo forte de tempos remotos de paz e bonança. Em “Meu reino encantado”, de Valdemar Reis e Vicente P. Machado, gravada por Daniel, a letra narrativa, prolixa e bastante linear, apresenta o inequívoco emblema de “um tempo bom que já se foi”:

Meu reino encantado

Eu nasci num recanto feliz
 Bem distante da povoação
 Foi ali que eu vivi muitos anos
 Com papai e mamãe e os irmãos
 Nossa casa era uma casa grande
 Na encosta de um espigão
 Um cercado pra apartar bezerro
 E ao lado um grande mangueirão
 No quintal tinha um forno de lenha
 E um pomar onde as aves cantavam
 Um coberto pra guardar o pilão
 E as tralhas que o papai usava
 De manhã eu ia no paiol
 Uma espiga de milho eu pegava
 Debulhava e jogava no chão
 Num instante as galinhas juntavam

Nosso carro de boi conservado
 Quatro juntas de bois de primeira
 Quatro cangas, dezesseis canzís
 Encostados no pé da figueira
 Todo sábado eu ia na vila
 Fazer compra pra semana inteira
 O papai ia gritando com os bois
 Eu na frente abrindo as porteiras

Nosso sítio, que era pequeno
 Pelas grandes fazendas cercado
 Precisamos vender a propriedade
 Para um grande criador de gado
 E partimos pra cidade grande
 A saudade partiu ao meu lado
 A lavoura virou colônia
 E acabou-se o meu reino encantado

Hoje ali só existem três coisas
 Que o tempo ainda não deu fim
 A tapera velha desabada
 E a figueira acenando pra mim
 E, por último, marcou saudade
 De um tempo bom que já se foi
 Esquecido em baixo da figueira
 Nosso velho carro de boi

(Encarte do CD de Daniel *Meu reino encantado*. Warner, 2000.)

Em *Carro de boi*, de Maurício Tapajós e Cacaso, gravada por Milton Nascimento, o poeta Cacaso associa a imagem poderosa desse veículo antigo para criar conotações de liberdade, solidez, centramento, perdidos – provavelmente na cidade grande – pelo eu lírico:

Carro de boi

Que vontade eu tenho de sair
Num carro de boi ir por aí
Estrada de terra que só me leva
Só me leva
Nunca mais me traz
Que vontade de não mais voltar
Quanta coisa que vou conhecer
Pés no chão
E os olhos vão procurar
Onde foi que eu me perdi
Num carro de boi ir por aí
Ir numa viagem que só traz
Barro, pedra, pó e nunca mais

(Encarte do LP de Milton Nascimento *Geraes*. EMI, 1976).

Se aqui a presença do lugar ameno pode ser apenas subentendida, “terra”, “chão”, “barro, pedra e pó” conferem uma profunda dimensão telúrica ao trajeto e ao destino implicados pela letra da canção, inserindo-a no quadro geral da “síndrome pastoral”, ou seja, o almejado movimento de “volta às origens rurais (idealizadas) pelo sujeito instalado, no presente, no mundo urbano; a sua busca de sair do ‘exótico’ para o ‘familiar’ ” (PAES, 1985, p. 251).

Na canção *Interior*, de Rosinha de Valença, gravada por Maria Bethânia, e em “Fazenda”, de Nelson Ângelo, registrada em LP por Milton Nasci-

mento, alguns dos elementos nativos já comentados, acrescidos de outros, fazem-se presentes, reiterando uma atmosfera de idealização bucólica:

Interior

Maninha me mande um pouco do verde
que te cerca
Um pote de mel, meu coleiro cantor
Meu cachorro Veludo e umas jaboticabas
Maninha me traga meu pé de laranja
da terra
Me traga também um pouco de chuva
Com cheiro de terra molhada
Um gosto de comida caseira
Um retrato das crianças
E não se esqueça de me dizer
Como vai indo minha madrinha
E não se esqueça de uma reza forte
Contra mau olhado.

(LP de Maria Bethânia *Álibi*. Philips, 1976).

Fazenda

Água de beber
Bica no quintal
Sede de viver tudo
E o esquecer era tão normal
Que o tempo parava
E a meninada
Respirava o vento
Até a vir a noite
E os velhos falavam
Coisas dessa vida
Eu era criança
Hoje é você
E no amanhã
Nós
Água de beber
Bica no quintal
Sede de viver tudo
E o esquecer era tão normal
Que o tempo parava

Tinha sabiá, tinha laranjeira
Tinha manga-rosa
Tinha o sol da manhã
E na despedida
Tios na varanda
Jipe na estrada
E o coração lá

(Encarte do LP de Milton Nascimento
Geraes. EMI, 1976).

O “verde”, o “mel”, o “coleiro cantor”, “o cachorro”, “as jaboticabas”, a “laranja da terra”, a “chuva”, a “bica”, “o vento”, o “sabiá”, “a laranjeira”, “a manga-rosa”, o “sol da manhã” e “a varanda” compõem um rico quadro sensorial, onde se sobrepõem suavemente a luz, as cores, os cheiros, os sons, as texturas e os sabores de um Brasil rural e ameno. A essa composição acrescenta-se o imbricamento do tópos do lugar ameno à infância. Essa associação, freqüente na literatura infanto-juvenil, percebe a infância como um território mítico, profundamente idealizado, de grande valor afetivo para o sujeito. A infância é representada como uma época em que “o tempo parava”, espécie de idade do ouro, situada num passado do qual se sente profunda nostalgia e onde tudo era mais essencial, legítimo e verdadeiro.

Em “Morro velho”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, gravada pelo primeiro, a associação entre infância e o tópos do lugar ameno é retomada:

Morro velho

No sertão da minha terra
Fazenda é o camarada que ao
Chão se deu
Fez a obrigação com força

Parece até que tudo aquilo ali
É seu
Só pode sentar no muro e ver
Tudo verdinho
Lindo a crescer
Orgulhoso camarada
De viola em vez de enxada
Filho de branco e do preto
Correndo pela estrada atrás
De passarinho
Pela plantação adentro
Crescendo os dois meninos
Peixe bom dá no riacho de
Água tão limpinha
Lá pro fundo vê
Orgulhoso camarada
Conta histórias pra moçada
Filho do senhor vai embora
Tempo de estudo na cidade
grande
Parte. Tem os olhos tristes
Deixando o companheiro
Na estação distante
Não me esqueça amigo, eu
Vou voltar
Some longe o trenzinho ao
Deus dará
Quando volta já é outro
Trouxe até sinhá mocinha
Para apresentar
Linda como a luz da lua que
Em lugar nenhum rebrilha
Como lá
Já tem nome de Doutor e
Agora na fazenda é quem vai
Mandar
E seu velho camarada
Já não brinca, mas trabalha

(Encarte do LP de Elis Regina. Philips, 1977).

No entanto, há nessa canção uma quebra da visão idealizada da infância, associada ao campo, das mais significativas e, certamente, vinculada ao

contexto da época em que foi escrita a música, a década de 1970, quando, sob o regime militar, a militância de esquerda e a canção de protesto alcançaram papel de destaque na MPB e na produção cultural brasileira de um modo geral. Se, numa primeira parte da letra, reconhecemos o motivo da infância idílica, em que os dois garotos correm livres pelo “verdinho”, “atrás de passarinho”, e crescem junto ao “riacho de água tão limpinha”, indiferentes às distinções de classe – um é filho do “senhor” da propriedade, o outro é “camarada”, na segunda parte essa visão muda. Numa representação de visada verista, em que “sertão” passa a ser identificado com “Fazenda”, o “filho do senhor” vai para a cidade, cresce e volta “Doutor”; o “velho camarada já não brinca, mas trabalha”. O sertão deixa de ser lugar ameno para ser apontado como local de opressão e desigualdade.

Vale lembrar também algumas canções da tradição nordestina que, embora não se detenham no tópos do lugar ameno, reportam-se a ele exatamente por lamentar a sua ausência. É o caso do clássico “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, gravada por, entre tantos artistas, Gilberto Gil, ou de “Último pau-de-arara”, de Venâncio, Corumbá e José Guimarães, também gravada por Gil.

Asa branca

Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai,
Prá que tamanha judiação

Que braseiro, que fomalha
Nem um pé de plantação
Por falta d’água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse: Adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Prá mim vortá pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro, não chore, não, viu
Eu vortarei, viu, meu coração

Último pau-de-arara

A vida aqui só é ruim
Quando não chove no chão
Mas se chover dá de tudo
Fartura tem de porção
Tomara que chova logo
Tomara, meu Deus tomara
Só deixo o meu Cariri
No último pau-de-arara

Enquanto a minha vaquinha
Tiver o couro e o osso
E puder com o chocalho
Pendurado no pescoço
Eu vou ficando por aqui
Que Deus do céu me ajude
Quem sai da terra natal
Em outro canto não pára
Só deixo o meu Cariri
No último pau-de-arara

(As duas letras foram extraídas do encarte do CD de Gilberto Gil *Eu tu eles*. WEA, 2000).

Assim como existem as utopias e as antiutopias, nessas duas canções são

descritos cenários que podem ser vistos como *lugares amenos* às avessas, ou, se preferirmos, aqueles que configuram um *locus horrendus*. Nos dois casos, há um lamento contundente em face do que acontece no sertão em caso de seca. Um deles é fato consumado; o outro é iminente – nos dois casos, a visão é a mesma: uma vez que houvesse chuva farta, os dois espaços seriam muito bons de se viver, haveria abundância e “verde”, lugares idealizados tanto para permanecer quanto para voltar, conforme o caso.

Pode-se acrescentar que, em “Asa branca”, em versos dos mais famosos da MPB – “Quando o verde dos teus olhos/ Se espaiá na prantação” –, temos agora não o imbricamento do *lugar ameno* à *infância* – como já foi visto –, mas o entrelaçamento do lugar ameno à figura do ser amado (no caso, uma mulher, Rosinha), numa fusão poética expressiva e que é possível observar em outras canções não comentadas neste trabalho.

Até aqui, as letras selecionadas concentraram-se essencialmente no tópos do lugar ameno, seja em letras mais afirmativas, seja naquelas, que, indiretamente, o evocavam ou lamentavam sua ausência. A imagem da *cidade*, à qual esse motivo do *lugar ameno* se opõe, assim se definindo, fez-se presente até este ponto de maneira geralmente sutil, oblíqua, ficando a cargo do leitor inferir em relação a que objeto se contrapunha o discurso das representações idílicas do *campo*. Nas canções que ora se seguem, *cidade*, como o outro pólo complementar a *campo*, passa a ser objeto de referências diretas nas

letras, assumindo, nas relações com o lugar ameno, diferentes modulações e expressando variados níveis de tensão – das representações mais extremadas do par campo/cidade àquelas mais matizadas e complexas. Como nos ensina Raymond Williams “o contraste entre o campo e a cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antigüidade clássica” (1989, p. 11). Na análise brilhante e exaustiva que faz de representações do campo e da cidade na história e na literatura inglesas de diferentes épocas, esclarece:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação (WILLIAMS, 1989, p. 11).

No conjunto de letras de canções abordado, quando a *cidade* se faz presente, as associações mais evidentes e recorrentes são as negativas; as positivas, quando muito, podem ser inferidas numa ou outra canção. Quanto ao campo, prevalecem seguramente as associações positivas, idealizadas, mesmo eufóricas.

Na canção “Casa de barro”, de Xavantinho e Claudio Balestro, gravada pela dupla Pena Branca e Xavantinho, temos mais uma letra narrativizada:

Casa de barro

Aquela casa
De parede barreada
Lá na beira da estrada
Já não tem mais morador.

Há quanto tempo
Ela está abandonada
Uma tapera largada
Poucos sabem seu valor.

Sabe, seu moço,
Quem morava dentro dela
Levando a vida singela
Era o roceiro feliz.

Saindo cedo
Pros caminhos do roçado
Hoje conto seu passado
Assim o destino quis.

Faz muito tempo
O dia certo eu não lembro
Mas foi no mês de setembro
Em uma tarde de sol.

A codorninha
Piava lá na paiada
E a poeira avermelhada
Rodava em caracol.

Lá na baixada
As batidas da porteira
Na estrada boiadeira
Ecoava o chapadão.

Aquele moço
Começava uma viagem
Levando fé e coragem
Em cima de um caminhão.

Trocando a vida
Do sertão por uma cidade
Obrigando a vontade
O matuto despediu.
Deixou no rancho
Seus costumes de caboclo
Pensando ter muito pouco

Naquela beira de rio.

Tem certas coisas
Que se passa com a gente
Quando muda de repente
Na sorte que Deus nos deu

Sabe, seu moço,
Esse mundo é uma escola
A enxada é uma viola
E o roceiro sou eu.

(CD de Pena Branca e Xavantinho *Som da terra*, coletânea. Warner Music Brasil; Chantecler, 1994).

Situado no tempo presente, o “narrador” conta seu passado de “roceiro feliz” que abandona o campo em direção à cidade. Sublinha o abandono da “vida singela” que levava, da “casa de parede barreada”, da “codorninha”, do “chapadão”, enfim, da eterna primavera, como nos sugere o detalhe dessa viagem situada no mês de “setembro”. Quando ele parte, não se dá conta do quanto deixou para trás; é só no contato com a “cidade” que adquire essa consciência. Resta-lhe narrar a todos a sua história, compartilhar com outros a sua dura experiência, e o instrumento é, na falta da enxada, a viola.

Em *Casa de barro*, merece destaque, ainda, a imagem do “caminhão”, remetendo à de outras máquinas que, nas letras comentadas anteriormente, já se interpunham entre campo e cidade, constituindo, de modo emblemático, o meio de contato cada vez mais veloz entre esses dois universos, mas, acima de tudo, a aproximação do “urbano” rumo ao “rural”, a “contaminação” deste pelo primeiro. É assim que, em *Procissão do gado*, o homem do campo, para le-

var o homem da cidade a efetivamente conhecer o sertão, adverte: “Deixe seu carro/ Na quebrada da estradinha”. Há, em *Fazenda*, o “jipe na estrada”, que deixa para trás a infância do sujeito rumo à cidade. Há, em *Morro velho*, o “trenzinho” que leva o “senhor” para a cidade grande e o traz de volta diferente, transformado em “Doutor”. Em *O último pau-de-arara*, é contra esse veículo que é canalizada toda a resistência de quem não quer deixar o sertão. Enfim, uma pluralidade de máquinas que viabilizam esse movimento *campo/cidade*, chegadas e partidas, mais de partidas do que chegadas, num conjunto dinâmico e fragmentário que é a precisa contrapartida para a lentidão e a unidade do pesadão “carro de boi”, tão presente em várias letras, como elemento aglutinador dessa visão nostálgica e idealizada da vida no campo,

Na longa letra de *Memória de carreiro*, de Juraildes da Cruz, gravada por Pena Branca e Xavantinho, é o carro de boi que ocupa o centro das atenções:

Memória de carreiro

Quando ouço na chapada
O tinir da canga e do carretão
Sinto por dentro uma sidade
E dor no coração

É que esse canto em eras passadas
Representava uma aliança
Entre os casco na poeira da estrada
E meus sonhos de criança

O canto da passarada
Com o carro doentava
O azul do céu com a terra
Naquele instante se encontrava

O orvalho da manhã
Era cristal na luz do dia
Até parecia o amor ardente
Dos óio de Maria

Ê, tempo que foi
Te guardo no coração
Ê, carro de boi
Sumiste no estradão

Ê, tempo que foi
Te guardo no coração
Ê, carro de boi
Sumiste no estradão

Hoje tenho as mãos calejadas
De um trabalho duro e cruel
Só me restou uma sorte marvada
Boi de canga do coronel

Faço parte dessa manada
Na cidade, tonta e perdida
Me vem na garganta um nó de laçada
E no peito uma sidade doída

A cantoria da chapada
Hoje é buzina de metal
O aboio da boca da noite
Hoje é sirene de hospital

Orvalho só resta nos olhos
O sol já não faz meio-dia
O que ainda me sustenta é fé em Deus
E paz na guia

Ê, tempo que foi
Te guardo no coração
Ê, carro de boi
Sumiste no estradão

Ê, tempo que foi
Te guardo no coração
Ê, carro de boi
Sumiste no estradão

(CD de Pena Branca e Chavantinho
Uma dupla brasileira. RGE, 1994).

Temos no passado do “carreiro” de novo a associação da infância com o

lugar ameno, bem como a deste com a mulher amada, as duas mediadas pela imagem forte do carro de boi, do “tinir da canga e do carretão”. O “carro” mostra-se em plena fusão com a natureza serena, seu “canto” mistura-se ao “canto da passarada”; faz-se a “aliança/ entre os casco na poeira da estrada” e os “sonhos de criança”; mescla-se “o azul do céu com a terra”; o “orvalho da manhã” equipara-se ao “amor ardente/ dos óio de Maria”, tudo formando um sentido de unidade primordial, tudo apontando para o uno absoluto antes do pecado original, antes da queda, antes da cidade.

No tempo presente, o “carreiro” já está na cidade, que, em oposição ao campo paradisíaco, recebe uma representação das mais negativas. É na cidade que o trabalho é “duro e cruel”, é lá que o homem é oprimido, que se vê transformado em animal, trocando de lugar com o boi de seu “carro” mítico – torna-se “boi de canga do coronel”, passa a integrar a “manada”, sofre “na garganta um nó de laçada”. A “cidade” é vista como o lugar do esfacelamento, do fragmentário, “tonta e perdida”, local nefasto em que “a buzina” e “a sirene” substituem a “cantoria” e em que “orvalho” se transforma em lágrima.

Em “Guarde nos olhos”, de Ivan Lins e Vitor Martins, gravada pelo primeiro, o orvalho também é citado. Mas o sentido, aqui, não é o da dor, mas aquele original do lugar ameno clássico, ligado à pureza, ao frescor, à vida que se renova:

Guarde nos olhos

Guarde nos olhos
A água mais pura da fonte
Beba esse horizonte
Toque nessas manhãs

Guarde nos olhos
A gota de orvalho chorado
Guarde o cheiro do cravo
Do jasmim, da hortelã

Guarde o riso
Como nunca se fez
Corra os campos
Pela última vez

Guarde nos olhos
A chuva que faz as enchentes
Vai um pouco com a gente
Rumo à capital

Vai dentro da gente
Vamos prá capital
Tá nos olhos da gente
Vamos prá capital

(LP de Ivan Lins *Nos dias de hoje*. EMI, 1978).

O orvalho, aqui, tal como a “água” da “fonte”, o “horizonte”, as “manhãs”, o “cheiro” das ervas, a corrida pelos “campos” e a “chuva” são imagens preciosas a serem guardadas na memória, elementos a serem introjetados pelo sujeito, dando-lhe forças para enfrentar a ida à “capital”, concedendo aos olhos um olhar diferenciado.

“Eu quero uma casa no campo”, de Zé Rodrix e Tavito, que teve a primeira gravação, antológica, na voz de Elis Regina, levanta já no título sua bandeira:

Eu quero uma casa no campo

Eu quero uma casa no campo
Onde eu possa compor muitos rocks
rurais
E tenha somente a certeza
Dos amigos do peito e nada mais
Eu quero uma casa no campo
Onde eu possa ficar do tamanho da paz
E tenha somente a certeza
Dos limites do corpo e nada mais
Eu quero carneiros e cabras pastando
Solenes no meu jardim
Eu quero o silêncio das línguas cansadas
Eu quero a esperança de óculos
E um filho de cuca legal
Eu quero plantar e colher com a mão
A pimenta e o sal
Eu quero uma casa no campo
Do tamanho ideal
Pau-a-pique e sapê
Onde eu possa plantar meus amigos
Meus discos e livros e nada mais
Onde eu possa plantar meus amigos
Meus discos, meus livros e nada mais
Onde eu possa plantar meus amigos
Meus discos e livros e nada mais

(LP de Elis Regina *Elis*. Philips, 1972).

A canção tornou-se uma espécie de hino/manifesto de toda uma geração em face da chamada “cultura alternativa”, germinada no final da década de 1960 e florescente sobretudo na de 1970, influenciada pelo movimento hippie e por toda a revolução comportamental desencadeada após o maio de 1968 no mundo e no Brasil. Como o próprio título deixa claro, a canção assume que seria hora de dizer “não” à cidade, ao mundo que se construiu no Ocidente do pós-guerra, um “não” ao desenvolvimentismo e à sociedade industrial. Tudo isso, *ma non troppo*...

E é nessa “semi-adesão” ao campo que se concentra a originalidade da canção, na medida em que reivindica uma volta ao mundo rural, mas não irrestrita. O tópos do lugar ameno se reconstrói, tentando integrar a esse projeto bucólico, sempre brasileiro, com direito à “casa de pau-a-pique e sapê”, não apenas os “carneiros e cabras pastando”, mas também a contemporaneidade dos “rocks rurais” (que certamente precisam de eletricidade, microfones, guitarras e amplificadores para ser ouvidos e compostos...), dos “discos” e dos “livros”. E, na síntese urdida por seus autores, esses podem ser “plantados”, tal como as decantadas árvores e flores do lugar ameno. A cidade, neste caso, não é mais, exclusivamente, a vilã opressora, mas, de forma indireta, se acha integrada ao campo, numa solução conciliadora.

O modelo frutifica e em “Canto em qualquer canto”, de Ná Ozetti e Itamar Assumpção, gravada por Ná Ozzetti, o ícone em que se transformou a canção de Zé Rodrix e Tavito, é certamente citada, relida e atualizada, num esforço ainda mais intenso de síntese, em que *cidade/campo* se tornam mais próximos, num movimento dinâmico e integrador:

Canto em qualquer canto

Vim cantar sobre essa terra
Antes de mais nada aviso
Trago facão, paixão crua
E bons rocks no arquivo
Tem gente que pira e berra
Eu já canto pio e silvo
Se fosse minha essa rua
O pé de ipê estava vivo

Pro topo daquela serra
Vamos nós dois vídeo e livros
Vou ficar na minha e sua
Isso é mais que bom motivo
Gorjearei pela terra
Para dar e ter alívio
Gorjeando eu fico nua
Entre o choro e o riso

Pintassilga, pomba, méloa
Águia lá do Paraíso
Passarim, mundo da lua
Quando não trino não sirvo
Caso a bela com a fera
Canto porque é preciso
Porque essa vida é árdua
Prá não perder o juízo

(Encarte do CD *Estopim de Ná Ozetti*.
Estúdio Eldorado, 1999).

Na letra da canção, cantar sobre a “terra” – espaço que engloba cidade e campo – parece mais premente do que escolher entre um e outro. Na rua da cidade, é preciso ter um “pé de ipê” “vivo”; no “topo daquela serra” não podem faltar “nós dois vídeo e livros”. Por toda a parte é preciso, ao mesmo tempo, o “facão”, campesino, e “bons rocks no arquivo”, elemento tão urbano, certamente inserido em algum disquete de computador ou na memória de qualquer engenhoca eletrônica. “Paixão crua” para enfrentar a vida como um todo e “não perder o juízo”. Cantar, piar, silvar, gorjear, trinar, é – mais do que tudo – “preciso”, pregam os versos caleidoscópicos que compõem todo um mosaico de referências e citações, de Zé Rodrix/Tavito, a poetas brasileiros e portugueses românticos e modernos. O bucólico, que não deixa de se fazer presente nessa canção, é vazado numa

clave que já não busca a unidade, mas, antes (à moda pós-moderna?), prega a multiplicidade, a simultaneidade, cidade/campo como uma coisa só, como qualquer canto.

Finalmente, tratemos de “Bancarrota blues”, de Edu Lobo e Chico Buarque, canção das mais requintadas, que, pela clave irônica, definitivamente “desmonta” o tópos do *lugar ameno*, para recriá-lo segundo um filtro brasileiroíssimo...

Bancarrota blues

Uma fazenda
Com casarão
Imensa varanda
Dá jerimum
Dá muito mamão
Pé de jacarandá
Eu posso vender
Quanto você dá?

Algum mosquito
Chapéu de sol
Bastante água fresca
Tem surubim
Tem isca pra anzol
Mas nem tem que pescar
Eu posso vender
Quanto quer pagar?

O que eu tenho
Eu devo a Deus
Meu chão, meu céu, meu mar
Os olhos do meu bem
E os filhos meus
Se alguém pensa que vai levar
Eu posso vender
Quanto vai pagar?

Os diamantes rolam no chão
O ouro é poeira
Muita mulher pra passar sabão
Papoula pra cheirar

Eu posso vender
Quanto vai pagar?

Negros quimbundos
Pra variar
Diversos açoites
Doces lundus
Pra nhonhô sonhar
À sombra dos oitis
Eu posso vender
Que é que você diz?

Sou feliz
E devo a Deus
Meu éden tropical
Orgulho dos meus pais
E dos filhos meus
Ninguém me tira nem por mal
Mas posso vender
Deixe algum sinal

(HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

Com base no mote de que, em nossa terra, “tudo se plantando dá”, deparamos com um discurso que, se por um lado, se apropria de vários elementos característicos do *lugar ameno*, além de expressar também um sentimento nativista tão caro a nosso período colonial, contexto, aliás, proposto pela letra da canção, por outro, vai sendo minado, gota a gota, num caminho sinuoso, pontilhado de matreiros desvios semânticos.

A ironia está presente de forma ostensiva já mesmo no título da canção. A escolha do termo “bancarrota” evoca a idéia de “massa falida”, associada ao Brasil desde nossas origens, e, para muitos, convertendo-se quase que num traço estrutural do país. Também a

preferência pelo gênero musical *blues* – importado, ianque – para tratar de matéria tão nacional remete à nossa eterna dependência econômica e cultural do que é estrangeiro.

Ao longo da letra, reconhecemos vários elementos próprios do *lugar ameno*, tais como a abundância de “água fresca”, árvores, flores, frutas, muitos deles de feição bem brasileira, tudo convergindo para a noção de “éden tropical” a que a última estrofe faz referência. No entanto, para esse desenho de um paraíso autenticamente nacional, um movimento lento de corrosão vai sendo realizado, com um discurso paralelo que nega o que o outro afirma. Assim, a “casinha” do *lugar ameno* foi transformada no “casarão senhorial” de “imensa varanda”; a placidez do ambiente natural é perturbada pelos mosquitos; “açoites” em “negros quimbundos” maculam os sonhos de qualquer nhonhô “à sombra dos oitis”. E, sobretudo, há o incômodo refrão que se repete ao final de cada estrofe – “Eu posso vender”. Cria um descompasso, uma tensão abrupta, entre o elogio constante do torrão natal e seus bens e a disponibilidade imediata para vender tudo o que acabou de ser louvado, negando, de pronto, qualquer apego real, qualquer sentimento de preservar a continuidade, de valorizar uma tradição para as gerações que virão. O cinismo e a má fé desse sujeito tão reconhecível em nossas elites se explicitam de forma crua e a fragilidade de seu discurso incoerente e profundamente ideológico remete, de forma inevitável, à situação que vive o

país neste longo presente. A pergunta implícita pode ser: no que pode resultar um “projeto” de país como esse que nos mostra a canção?

Com essa canção de Chico Buarque, que nos oferece um excelente exemplo do nível de transfiguração a que pode chegar o *tópos* do *lugar ameno* em nossos dias, no caso, pela sofisticada desconstrução irônica operada pelo autor, encerramos este trabalho. Como se pôde observar, não houve aqui o objetivo de “analisar” – *stricto sensu* – as letras das quinze canções reproduzidas. Uma análise efetiva implicaria, no mínimo, um exame acurado da forma dos poemas, uma abordagem de questões lingüísticas as mais variadas, um esforço de recuperação histórica do contexto em que se insere cada canção, uma pesquisa que desse conta dos aspectos propriamente musicais envolvidos, uma reflexão sobre as relações de todos esses aspectos com o tema do *lugar ameno*, nas suas variações ao longo do tempo. Limitamo-nos, no entanto, a um certo tipo de “comentário parafrástico” das letras das canções, apenas insinuando, aqui e ali, quando muito, alguns desses aspectos. O esforço maior foi o da elaboração de uma pequena antologia em que se pudessem reconhecer o *locus amoenus* e algumas de suas possíveis variações, segundo as diferentes perspectivas assumidas por alguns letristas do século XX – das variações mais simples às mais complexas.

E esperamos que evocar aqui o que não foi feito tenha o poder de sugestão do quanto ainda seria possível explo-

rar a canção brasileira, de diferentes naipes, no contexto do ensino, criando bases empáticas para *ler* – de maneira mais motivada e vertical – a literatura canônica, como, por exemplo, um bucólico soneto de Cláudio Manuel da Costa ou uma suave lira de Tomás Antônio Gonzaga. Estaríamos convidando o leitor a estabelecer fecundas relações entre passado e presente e levando-o a reconhecer nesses textos de diversificados matizes e matrizes a possibilidade de vivenciar a literatura de diversas épocas em toda sua plenitude, conduzindo-o à percepção de que – como defende um tarimbado mestre – “ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (CANDIDO, 1995, p. 256). Ou seja, talvez pudéssemos, assim, em meio à cacofonia do mundo contemporâneo, recuperar um pouco dessa imemorial quietude clássica, transformando a aula de literatura num lugar em que professores e alunos pudessem escapar do caos e desfrutar efetivo remanso.

Abstract

The purpose of this paper is to approach – in the area of literature teaching – the *topos* of *locus amoenus* in a small set of lyrics from 20th century Brazilian Popular Music, including those related to the trend called Brazilian country music. The starting premise is that this kind of approach can become a very motivating introduction to the study of Arcadism in the upper grades of Elementary School, in High School or even at the University,

due to the meaningful relations which are established among the universe of popular culture, culture industry and canonical culture.

Key-words: literature teaching, reading development, Arcadism, brazilian popular music, brazilian country music, *locus amoenus*.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

PAES, José Paulo. Arcádia revisitada. In: _____. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 242-253.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Notas

- ¹ Talvez hoje, cerca de duas décadas após a publicação deste artigo de Paes, a situação brasileira seja um tanto diferente, com faixas um pouco mais largas da população do meio rural incorporadas à sociedade de consumo, em face ao fenômeno do agrobusiness.