

LITERATURA E CANÇÃO POPULAR NA SALA DE AULA

*Luana Teixeira Porto**

Resumo: Neste trabalho examinamos a relação entre literatura e canção popular através da observação de traços intertextuais e da aproximação desses dois objetos distintos com o objetivo de mostrar que essas duas formas de manifestação artística podem ser confrontadas, ampliando a compreensão tanto do fenômeno literário quanto do musical. A partir da análise interdisciplinar também procuramos discutir a relevância deste tipo de atividade para o ensino de literatura. Partindo de proposições de críticos da Literatura Comparada e de considerações acerca do ensino de literatura, examinamos um conto literário e duas canções.

Palavras-chave: literatura, canção popular, interdisciplinaridade, ensino.

Abstract: In this paper we examine the relationship between literature and popular song through the observation of intertext lines and of the approach of those two different objects with the objective of showing that those two forms of artistic manifestation can be confronted, enlarging the understanding so much of the literary phenomenon as of the musical. Starting from the interdisciplinary analysis we also try to discuss the relevance of this activity type for the literature teaching. Leaving of critics' of the Compared Literature propositions and of considerations concerning the literature teaching, we examine a short story and two songs.

Key-words: literature, popular song, interdisciplinarity, teaching.

* Bolsista CNPq, Mestrado em Letras-UFRGS.

1 LITERATURA COMPARADA, INTERDISCIPLINARIDADE E ENSINO

Segundo Candido (1993), as pesquisas sobre literatura brasileira caracterizam-se como estudos comparatistas na medida em que há uma tendência de os críticos literários aproximarem as obras brasileiras de outras exteriores. Assim o faziam os críticos desde o romantismo, embora neste período não se falasse em Literatura Comparada, porque os pesquisadores "pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros" (Candido, 1993, p. 211) e também devido ao fato de os escritores brasileiros fazerem alusões, diretas ou indiretas, a textos de autores de outros países.

O "ânimo comparatista" dos críticos passados, na expressão de Candido (1993, p. 212), comprova uma "espécie de comparatismo não intencional", já que a Literatura Comparada, como disciplina e método de análise, só chegou ao Brasil na segunda metade do século XX, embora tenha surgido na Europa quase um século antes.

Sendo entendida, quando surgiu, como um estudo entre duas literaturas de campos literários diferentes (estudo de literaturas cujas fronteiras não se limitavam ao espaço nacional), a Literatura Comparada, segundo informa Carvalhal (1991), passou por mudanças que conduziram à ampliação de seus horizontes de pesquisa, à mudança de paradigmas e a alterações metodológicas. Nos anos 1960, Remak já assinalava um alargamento dos estudos literários comparados. Em sua perspectiva, a Literatura Comparada era o

estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. (Remak, 1994, p. 174).

Henry Remak, nessa época, já acentuava o caráter interdisciplinar dos estudos comparatistas, embora este termo ainda não fosse usado como forma de designação da disciplina. Outras "esferas da expressão humana", portanto, já estavam sujeitas ao olhar do comparativista, especialmente dos americanos, que, como esse crítico, asseguravam a relação entre literatura e outras artes, distanciando-se dos estudos comparatistas franceses da época, que não discutiam tal possibilidade.

Para Carvalhal (1991, p. 9), a Literatura Comparada passou então a caracterizar-se como uma "disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas", o que garante uma "mobilidade na atuação comparativista" através da exploração de nexos entre objetos de várias áreas. Dessa forma, o caráter interdisciplinar da Literatura Comparada se intensifica e a multiplicação de competências torna-se necessária: "O comparativista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia" (Carvalhal, 1991, p. 12). Essa também era uma condição estipulada por Remak (1994), que admitia os estudos entre literatura e outras áreas do conhecimento ou das artes somente se

fossem desenvolvidos a partir de uma perspectiva "sistemática" e organizada, vendo-se esta outra área enquanto algo diferente e "separável" da literatura.

De acordo com Carvalho (1991), o confronto entre objetos de natureza e expressão cultural distintas, que caracteriza um trabalho interdisciplinar, exigirá um esforço intelectual mais intenso, mas o estudioso de Literatura Comparada não deve deixar de ver o literário como seu objeto central de investigação. A prática intelectual propiciada pela Literatura Comparada em examinar a interação entre texto literário e texto não literário nem sempre foi aceita por certos estudiosos comparatistas que viam nessa forma de exploração intelectual um estudo desenvolvido assystematicamente e baseado na intuição, sem a consideração do que Carvalho (1991) chama de "diferenças de base" dos objetos, ou seja, aquilo que garante a sua especificidade.

Neste artigo, procuramos pôr em relação literatura e canção popular, tendo em vista as noções já esboçadas acerca da interdisciplinaridade em estudos comparatistas. Compartilhando a perspectiva de Carvalho (1991), entendemos que o estabelecimento de relações entre esses objetos deve ser desenvolvido com a observação de especificidades de cada forma de expressão cultural. Nosso corpus de análise é constituído por duas canções populares e um conto, sendo que o objeto principal de exame é o texto literário. A canção "Amor, meu grande amor", de Ângela Rô-Rô, está explícita no conto "Os sobreviventes", de Caio Fernando Abreu, como indicam a observação "Para ler ao som de Ângela Rô-Rô", expressa após o título do conto, e uma passagem da narrativa. A ressonância dessa canção no conto literário será analisada neste trabalho, que englobará também a aproximação do texto de Caio à música "Ideologia", de Cazuza, já que estas duas obras mostram-se passíveis de um confronto pelo viés temático.

A investigação que propomos, portanto, é pautada numa análise interdisciplinar que parte de tópicos distintos: o primeiro procura ver a canção dentro do texto literário, considerando transposições e efeitos desta inter-relação; o segundo tópico desencadeia o cotejo de duas formas de expressão (literatura e canção) cujo tema é semelhante e cujos recursos técnicos e possibilidades de leitura podem encontrar-se ou afastar-se.

Este trabalho também pretende discutir o papel de uma prática interdisciplinar no ensino de literatura no nível médio. Sabemos que o professor de literatura encontra muitas dificuldades para desenvolver um plano de trabalho na disciplina por razões que vão desde recursos de ordem material até motivação dos alunos, como já apontaram vários intelectuais voltados para questões de ensino. Sabemos também, de acordo com Zilberman (1988), que é na universidade que se deve repensar o ensino da literatura, assim como o modo de atuação do professor e os currículos. Por isso, refletir sobre tais problemas e situações e esboçar uma solução alternativa para eles torna-se fundamental.

Ginzburg (1997), em artigo sobre problemas e caminhos do ensino de literatura, lista uma série de empecilhos¹ que atrapalham o ensino da disciplina e elabora algumas reflexões que são elucidativas para o método de análise que apresentamos neste trabalho. Para o pesquisador, o professor tem de ser criativo e criar estratégias para "despertar a motivação dos alunos, estimular a ampliação de seu horizonte cultural, valorizar a leitura e ainda aproveitar ao máximo a carga horária, sem esquecer de dinamizar a circulação de obras, conseguidas dentro e fora do acervo da biblioteca da escola" (p. 21), tanto no Ensino Fundamental quanto no Médio, mesmo que a finalidade do ensino de literatura seja diferente nestes dois níveis de escolarização.

O autor também sublinha que o estudo de texto literário realizado por meio de análise de fragmentos ou resumos das obras, conforme indicam alguns livros didáticos, não é favorável ao desenvolvimento da capacidade intelectual do aluno e que o professor deve considerar tal questão e examinar com rigor tais manuais de literatura. O professor, segundo o crítico, deve estar atento sobre a relação entre texto e leitor, ou seja, deve saber quais são as expectativas dos alunos em relação à leitura de obras, de acordo com formação, valores, capacidade intelectual dos alunos, para propor atividades que os façam desenvolver a habilidade de leitura crítica. Sua proposta é a seguinte:

Partir de textos próximos dos interesses espontâneos dos alunos, de maneira a atender, num primeiro momento, suas expectativas, é uma estratégia para motivá-los. Trata-se de fazer com que reflitam sobre seu próprio padrão de interesse. Depois, progressivamente, apresentar textos cada vez mais distantes de seu horizonte de expectativas (Ginzburg, 1997, p. 25-26).

Diante dessa formulação, Ginzburg (1997) aponta duas possibilidades para se pensar uma solução para os problemas no ensino de literatura: uma mobilidade nos programas oficiais da disciplina e a interdisciplinaridade (com exploração temática e formal). Esta última nos interessa porque, conforme o autor, certas abordagens do texto literário podem ser articuladas com discussões de outras disciplinas e é nesta perspectiva que desenvolvemos a análise entre literatura e canção popular.

É preciso assinalar que à atividade que nos propomos desenvolver não está subjacente uma visão de ensino pragmaticista de literatura, mas o estudo da literatura propriamente dita. Para Zilberman (1988), os cursos de Letras, de maneira geral, têm minimizado o estudo da literatura, priorizando-se disciplinas que mais dizem sobre o como ensinar do que sobre o próprio objeto. Nesse sentido, não pretendemos fazer da análise interdisciplinar um recurso pedagógico cujo fim seja somente a aproximação entre produções artísticas distintas. Nosso propósito é instigar, via interdisciplinaridade, o estudo aprofundado do texto literário,

¹ O autor afirma que a sobrecarga de trabalho do professor, o desprestígio social da leitura de literatura em sala de aula, a falta de motivação dos alunos para a leitura, a restrição da experiência cultural dos discentes em relação a outras formas de expressão artística, a precariedade dos acervos de bibliotecas, entre outros, são fatores que interferem no ensino de literatura, dificultando o trabalho do professor (Ginzburg, 1997, p. 20).

ampliando os horizontes de expectativas dos alunos e fazendo-os reconhecer a especificidade do literário e atribuir um sentido a ele.

Como alertam estudiosos da Literatura Comparada, os estudos interdisciplinares devem obedecer às especificidades de seus objetos. Para tanto, recorremos a proposições de Tatit (1996) para elaborarmos uma leitura crítica das canções. Este semioticista analisa a canção popular a partir da junção da "seqüência melódica com as unidades lingüísticas" e apresenta alguns pontos de análise que nos parecem auxiliar na compreensão da canção como um objeto singular.

2 ANÁLISE INTERDISCIPLINAR: LITERATURA E CANÇÃO NA SALA DE AULA

A aproximação entre Caio Fernando Abreu e Ângela Rô-Rô, como já dissemos, justifica-se pela referência à canção no conto. "Amor, meu grande amor"² foi composta pela cantora em parceria com Ana Terra e lançada com a interpretação de Ângela em seu primeiro disco, "Ângela Rô-Rô", em 1979. Na época, o álbum teve grande repercussão e a música tornou-se muito conhecida. O conto "Os sobreviventes" faz parte do livro "Morangos mofados", de Caio Fernando Abreu, publicado em 1982. Esse livro conferiu ao autor reconhecimento nacional e prestígio dos críticos literários.

O conto "Os sobreviventes" é denso, embora curto, e seu enredo centra-se no diálogo desregado de um homem e uma mulher, anônimos, que eram militantes contrários à Ditadura Militar instaurada, no Brasil, em 1964. Os personagens conduzem a conversa, lamentando o passado recente e discutindo os ideais de liberdade que defendiam durante os anos de chumbo. O conto de Caio sublinha a opressão do regime através do conflito existencial e moral dos personagens, que têm uma visão melancólica em virtude da impossibilidade de concretização dos projetos e ideais de resistência.

Construído em apenas um parágrafo, "Os sobreviventes" desloca a percepção do leitor tanto por sua organização formal quanto por sua linguagem, e estes traços podem constituir um mecanismo de resistência à sua leitura. No entanto, uma análise atenta do texto mostra que tais características são fundamentais a uma interpretação crítica, na medida em que são elementos constituintes da própria abordagem temática e da problematização da experiência social no conto. Através da abolição da estrutura clássica de narrativas desenvolvidas com um início, meio e fim nitidamente definidos e da figura do narrador, o conto acentua via estratégia formal os próprios conflitos sociais, pois, de acordo com Adorno (1978), os antagonismos sociais não superados retornam à obra de arte como um problema da forma.

A narrativa enfatiza a crise dos sujeitos e a sensação de fracasso diante das "ilusões perdidas", pois, afinal, os personagens são sobreviventes (e, nesse sentido, vale ressaltar a

² Essa canção também já foi gravada pelo grupo Barão Vermelho em disco de 1998.

pertinência do título do conto) dessa geração que lutou contra o sistema e cuja resistência foi enfraquecendo com o tempo. Nesse sentido, o fragmento a seguir é exemplar:

Eu peço um cigarro e ela me atira o maço na cara como quem joga um tijolo, ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha angst, saco, mas ando, ando, mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, ah não me venha com essas histórias de atraçamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, alienada e completamente feliz (Abreu, 1995, p. 19).

A crise dos personagens, aliás, é um indício da repressão moral e física imposta pelo sistema. O personagem feminino elucida isso quando diz "tomei mais de cinqüenta ácidos, fiz seis anos de análise, já pirei de clínica, lembra? [...] eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando, perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança" (Abreu, 1995, p. 20).

A referência à Janis Joplin aponta uma transgressão de posturas e regras sociais preestabelecidas. Assim como seus ídolos, os personagens do conto não vêem perspectivas animadoras, e o seu desamparo aliado às perdas os conduz a um sentimento melancólico de idealização do passado e frustração com o presente:

que aconteça alguma coisa bem bonita com você, ela diz, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando (Abreu, 1995, p. 21-22).

A canção de Ângela Rô-Rô é introduzida na própria fala dos personagens num momento em que a carência deles é sublinhada. O homem e a mulher, em busca de uma nova "fé" que os devolva o espírito de luta e resistência do passado, vêm na canção a ser executada enquanto eles desabafam suas angústias uma tentativa de esperança de um amor, ou seja, de uma vida com mais afeto e com motivos que façam a vida valer a pena. A alusão à canção de Rô-Rô ocorre justamente quando a mulher está frustrada não só com sua aparência física, mas também com sua solidão:

Ah, passa devagar a tua mão na minha cabeça, toca meu coração com teus dedos frios, eu tive tanto amor um dia, ela pára e pede, preciso tanto tanto tanto, cara, eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era, eu então estendo o braço e ela fica subitamente pequenina apertada contra meu peito, perguntando se está mesmo muito feia e meio puta e velha demais e completamente bêbada, eu não tinha estas marcas em volta dos olhos, eu não tinha estes vincos em torno da boca, eu não tinha este jeito de sapatão cansado, e eu repito que não, que nada, que ela está linda assim, desganhada e viva,

ela pede que eu coloque uma música e escolho ao acaso o Noturno número dois em mi bemol de Chopin, mas ela se contrai violenta e pede que eu ponha Ângela outra vez, e eu viro o disco, amor meu grande amor, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite (Abreu, 1995, p. 21).

Como o conto é para ser lido ao som de Ângela Rô-Rô e como a indicação de uma música da compositora aparece claramente no texto, um olhar sobre a canção pode iluminar uma leitura crítica do conto. Ângela Rô-Rô é famosa por seu estilo irreverente no palco e também pela sua postura em assumir abertamente sua homossexualidade. Antes de o rock explodir nos anos 80 como um gênero musical de forte aceitação pelo público jovem, Rô-Rô marcava época pela mistura de blues com samba-canção que até hoje a notabiliza. Interpretando clássicos de Chico Buarque e Cazuza³, a cancionista mistura a chamada música de fossa e blues e rock americanos.

"Amor, meu grande amor" é uma canção composta por Ângela Rô-Rô em parceria com Ana Terra, é formada por cinco estrofes com versos irregulares e tem um eu-enunciador que espera por um amor ainda não conhecido e que não o conheça. Os versos indicam as condições apresentadas pelo sujeito para receber o outro e o eu-enunciador foge dos padrões convencionalmente estabelecidos para as aproximações amorosas. É neste sentido que, nas duas primeiras estrofes, o sujeito condena o encontro previamente marcado, as canções e frases tradicionalmente cantadas e proferidas:

Amor, meu grande amor
Não chegue na hora marcada
Assim como as canções como as paixões
E as palavras

Me veja nos seus olhos
Na minha cara lavada

Me venha sem saber
Se sou fogo ou se sou água

Os dois últimos versos da segunda estrofe são representativos da letra da canção e expressam uma visão singular sobre o amor. O eu-enunciador, distanciando-se do amor idealizado pelos poetas românticos que valorizavam a pessoa amada por seus atributos físicos e espirituais e a consideravam inatingível, sugere um amor à primeira vista, sem pré-expectativas. A referência a elementos antagônicos que formam o binômio fogo/água reforça a indisposição do sujeito a algo previamente estabelecido. Aliás, fogo, ao mesmo tempo em que conota paixão, simboliza perigo (da vida, do amor etc.) e é constantemente referido

³ Com Cazuza, Ângela Rô-Rô compôs a canção "Cobaias de Deus", que foi gravada pelo cantor em álbum da carreira solo.

por compositores e poetas quando falam de paixão e amor. Água é sinônimo de pureza e vida e é também o antídoto contra a propagação do fogo. Fogo e água, portanto, são elementos que se opõem, mas na canção são recursos utilizados pelo eu-enunciador para rejeitar precondições do amor.

A posição do sujeito-enunciador em sublinhar o caráter casual ou inusitado do encontro amoroso é reiterada na terceira estrofe. Nesta, é sugerido que o "grande amor" surge "de repente" e que o sentimento é uma construção pós primeiro encontro:

Amor, meu grande amor
 Me chegue assim bem de repente
 Sem nome ou sobrenome
 Sem sentir o que não sente

A quarta estrofe traz a proposta do eu-enunciador para a concretização de uma relação de amor, que envolve não só paixão ("calor") e divisão de lar, mas também uma família, com a chegada de um filho:

Que tudo o que ofereço
 É meu calor meu endereço
 A vida do teu filho desde o fim
 Até o começo

O sujeito-enunciador, na última parte da canção, elabora uma visão sobre o amor próxima à percepção de Vinícius de Moraes em "Soneto de fidelidade". Assim como o poeta carioca proclamou que o amor seja eterno enquanto dure, o eu-enunciador descreve um amor que se sustenta enquanto houver razão para isso: "Amor meu grande amor/Só dure o tempo que mereça". Nos versos seguintes, o sujeito que fala é apresentado com designação de gênero: é um eu feminino que espera por um amor. Suas últimas palavras reiteram o que fora cantado desde o início e sugerem uma postura recíproca do outro que está a chegar:

E quando me quiser
 Que seja de qualquer maneira
 Enquanto me tiver
 Que eu seja a última e a primeira
 E quando eu te encontrar
 Meu grande amor me reconheça

Na canção de Ângela Rô-Rô, é significativo o fato de o eu-enunciador ser feminino e ser apresentado somente no final da letra. Na música popular brasileira, essa tendência é seguida por poucos compositores, dentre eles Chico Buarque. A voz feminina, num primeiro momento, pode ser confundida pelas próprias compositoras, acrescentando-se que Ângela

Rô-Rô é também reconhecida por sua homossexualidade. No entanto, este não é um caminho apropriado para análise crítica da canção, já que o elemento biográfico do autor não deve ser recurso levantado para compreensão de sua obra.

Em "Amor, meu grande amor", o eu-enunciador feminino é o fator que contribui para uma visão não idealizada do amor, já que não é mais o amante-homem que fala para a amada, mas a mulher que está à procura de alguém. Além disso, a voz feminina indica uma transgressão dos padrões "normais" de comportamento, seja no plano artístico, seja no pessoal, especialmente se consideramos o contexto cultural do final dos anos 1970. Neste período, a mulher ainda não havia conquistado sua independência e era valorizada somente por seus dotes domésticos e cuidados familiares, ao passo que era o homem quem recebia a designação de intelectual e o comando de instituições, públicas e familiares. Colocar a voz da mulher na canção e fazê-la falar de amor nessa época era romper com a visão convencional das relações entre homem e mulher.

A interpretação de Ângela Rô-Rô de sua própria composição indica um equilíbrio da melodia no texto e do texto na melodia. Conforme Tatit (1996), isso caracteriza o malabarismo do cancionista, e, na canção, a forma de dizer é fundamental porque pode dar vivacidade e grandiosidade ao que é dito. É assim que a cancionista Ângela Rô-Rô explora a tensividade entre letra e canto, na medida em que procura usar sua voz rouca e grave para "desengatar e engatar os significados" de cada momento da canção.

Nesse sentido, toda vez que a intérprete canta o verso "Amor, meu grande amor" sua voz parece natural e forte e os contornos melódicos mostram-se mais nítidos. Nos versos seguintes, há uma pequena aceleração no canto que privilegia o ritmo e a sintonia entre canto e corpo. Na interpretação do verso "Amor, meu grande amor", a cancionista sublinha o estado de paixão e nos outros, o estado de ação. A oscilação entre os campos da ação (intensificação das consoantes das palavras dos versos) e da paixão (acentuação das vogais), que são dois pólos apontados por Luiz Tatit como recursos utilizados com frequência pelos cancionistas, é possível graças à maleabilidade do texto, a qual permite que a intérprete transite entre os dois extremos.

É importante ressaltar que a subjetividade do texto da canção "Amor, meu grande amor", cujo eu-enunciador é em primeira pessoa, é resgatada na melodia através da "passionalização", processo que designa, segundo Tatit (1996), a continuidade melódica por prolongamento de vogais, tal como é percebido na audição da música. Este recurso transfere para a melodia o "conteúdo" do texto. De acordo com o crítico, a melodia é uma base de sustentação do texto, que ganha forma completa através de arranjos e batidas rítmicas, sendo um resgate da experiência abordada pelo eu-enunciador: "um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia." (p. 20).

A incorporação dessa canção no conto de Caio Fernando Abreu intensifica a perspectiva dos personagens de "Os sobreviventes" de encontrar não só uma outra "fé" ou outros motivos para lutar de novo, mas também um amor, no caso da mulher. A canção expressa o desejo de alguém viver um grande amor e a mulher do conto, diante de todas as

suas frustrações, quer reviver, e, nesse sentido, seria fundamental a supressão da carência afetiva, a qual seria eliminada também com um amor. A ressonância da canção no conto é justamente a intensificação do desejo de mudança pessoal dos personagens, para os quais sobreviver é também uma tentativa.

Outro ponto interessante a destacar é a transgressão de regras sociais preestabelecidas: no conto, o padrão de comportamento é rompido pela atitude militante dos personagens e pela sua ação vigorosa contra o Sistema político vigente; na canção, a eu-enunciador feminino ignora a convenção do homem enquanto poeta do amor e da conquista amorosa, colocando-se à frente do discurso. Nos dois casos, é possível assinalar uma repulsa a tais padrões, mesmo que estes sejam abordados em dimensões distintas. A síntese das duas obras é o culto à liberdade, tanto moral e pessoal, quanto política e ideológica.

A aproximação entre Cazuzza e Caio Fernando Abreu justifica-se pela abordagem temática: ambos dialogaram com o contexto sociocultural dos anos 1980 ao tratar do regime ditatorial e das esperanças de mudança social de jovens e militantes empenhados no ideal político. Cazuzza oscilou entre o rock, quando era integrante do grupo Barão Vermelho, e a canção popular romântica, quando seguiu carreira solo. Em 1988, Cazuzza lançou o disco “Ideologia”, tendo a canção de título homônimo como a música de trabalho do álbum.

A canção “Ideologia” de Cazuzza e Frejat, marca a decepção com o sistema, que dá poder aos “inimigos” e “esmaga” aquele garoto que ia mudar o mundo", mergulhou no sonho hippie de drogas, sexo e rock and roll e acabou no vazio intelectual:

Meu partido
 É um coração partido
 E as ilusões foram todas perdidas
 Os meus sonhos foram todos vendidos
 Tão barato que eu nem acredito
 Eu nem acredito
 Que aquele garoto que ia mudar o mundo
 (Mudar o mundo)
 Frequenta agora as destas do grand monde

Meus heróis morreram de overdose
 Meus inimigos estão no poder
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver
 Ideologia
 Eu quero uma pra viver

A primeira estrofe da canção e o seu refrão já assinalam uma geração sufocada pelo espaço político de que o jovem poeta e seus amigos faziam parte. A letra mostra que a abertura de caminhos numa sociedade intolerante e autoritária é inviável e as alusões aos heróis desta geração são evidências disso. Janis Joplin e Jimi Hendrix, os heróis de que fala o

eu-enunciador, não suportaram as mazelas dos sistema, sofreram com a falta de ideais de vida consistentes e com as imperfeições de uma carreira artística e se entregaram às drogas e à morte. O eu-enunciador desta canção manifesta a insatisfação com um passado recente e também com o momento atual de vazios e ressentimentos.

Na letra de Cazuza, a falta de motivação para a vida e o balanço de perdas dá uma dramaticidade à situação, e a afirmação da crise existencial e a consciência da impossibilidade de atuação sociopolítica caracterizam um sujeito dividido entre o sonho antigo de transformação e a realidade contrária aos seus desejos:

O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drugs não tem nenhum rock'n'roll
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber quem eu sou
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Agora assiste a tudo em cima do muro

Nessa canção é nítida a percepção da gestualidade oral do cancionista. Luiz Tatit a define como a entoação particular da fala do intérprete a qual está "por trás dos recursos técnicos". Ao interpretar a canção, Cazuza, especialmente quando entra no refrão da música, faz de sua voz um gesto, criando uma interação entre a voz que fala e a voz que canta, entre a voz cotidiana e a voz artística. Assim a canção adquire uma identidade singular na voz do poeta, o que, de acordo com as proposições de Tatit (1996), leva ao malabarismo próprio do cancionista.

Como o "texto vem da vida", dos diferentes estados de vida, o compositor recorre a determinadas "implicações melódicas" para equilibrar a melodia e o texto. "Ideologia" é uma canção que explora a melodia a partir do prolongamento das vogais, numa estratégia de dar vida à canção e transmitir "contornos físicos e sensoriais". E nesse sentido intervém a emoção do artista, que converte o tom subjetivo em "matéria objetiva", a entoação melódica.

A canção de Cazuza vale-se das tensões passionais, tal como o faz Ângela Rô-Rô, já que prolonga as vogais, modalizando o percurso melódico no campo do "ser" e investindo nos estados de paixão, e acentua o nível psíquico. Toda a letra é expressa por um "eu-enunciador" que expõe sua subjetividade ao tratar de seus projetos e ilusões. A tendência é a utilização da sonoridade das vogais como forma de melhor mostrar o estado de espírito da voz que canta e fala.

Os recursos técnicos e melódicos da canção de Cazuza permitem dividi-la em dois momentos distintos: o primeiro, caracterizado pelas estrofes, é lento e a voz do intérprete é suave, e o segundo, caracterizado pelo refrão, é mais agitado e a voz parece um grito de guerra. Num primeiro contato, a canção parece apresentar algo dissonante, pois a presença de uma voz que se transforma completamente numa música causa um certo desconforto. No entanto,

depois de ouvir a canção atentamente, é possível perceber que o contraste é fundamental: não há como enfatizar a idéia de perda e vazio com uma voz branda que beira ao silêncio, a expressão eufórica da melodia precisa ser ajustada à intenção textual, ao conteúdo da letra.

Embora abordem o mesmo tema, a letra "Ideologia", de Cazusa, e o conto "Os sobreviventes" possuem elaborações distintas, não só por serem originadas de produções artísticas diferentes, mas também por apontarem leituras distintas. A letra é uma afirmação das ilusões perdidas, da falta de ideologia. O conto é a percepção melancólica dos projetos inacabados e do desgaste das utopias num período marcado por repressão. O conto é mais denso do que a canção no sentido que são apresentadas mais exigências à sua compreensão. O potencial crítico do texto de Caio Fernando Abreu é maior, já que o texto analisa com profundidade um momento singular da história do Brasil e problematiza, via constituição dos personagens, as conseqüências da opressão e violência do Sistema.

A análise interdisciplinar entre literatura e canção popular, tal como procuramos mostrar, é importante para compreender melhor o fenômeno literário e também para aproximar o leitor das formas musicais. A alusão à canção de Ângela Rô-Rô é direta no conto de Caio e a sua incorporação ao texto literário em estudo não é casual, mas, pelo contrário, significativa para a problematização e representação das perspectivas pessoais e sociais dos personagens do conto. Pelo traço temático, o confronto entre o conto de Caio e a canção de Cazusa é uma forma de propiciar um diálogo entre duas expressões artísticas de natureza distinta e de observar aproximações e distanciamentos entre as obras.

O trabalho interpretativo em ambos os casos proporciona uma ampliação da experiência cultural dos alunos, na medida em que são examinados com propriedade literatura e canção. Conforme declara Ginzburg (1997), o ideal seria que o aluno tivesse uma bagagem constituída de leitura de textos literários e também de conhecimento de outras formas artísticas. Sendo assim, consideramos ser a atividade interdisciplinar um meio para fazer o aluno conhecer outras produções da cultura nacional, refletindo sobre elas e confrontando-as com outras.

A identificação entre a canção popular e o público jovem, no caso os alunos, também é fator de motivação ao processo de interdisciplinaridade. A interação do estudante com a música é favorecida pela mídia, seja por programas televisivos, seja pelas rádios, e esta forma de expressão cultural torna-se, por isso, próxima da expectativa dos alunos. Levar objetos que proporcionem uma correspondência com aquilo que os jovens esperam encontrar é uma estratégia fecunda para introduzir um trabalho com texto literário. Conforme aponta Ginzburg (1997), a exploração da interdisciplinaridade no ensino de literatura também pode ser um recurso para o professor selecionar textos cada vez mais complexos e assim formar leitores cada vez mais preparados e ativos.

Para finalizar, destacamos que a análise interdisciplinar entre literatura e canção pode colaborar para o resgate da leitura na sala de aula e de textos cuja tipologia seja variada, tal como o conto, o editorial, o romance, a crônica. Nessa linha de raciocínio, o contato com textos diversos e o cotejo entre eles constituem uma forma de estimular o pensamento crítico, uma vez que propiciam o reconhecimento de suas características fundamentais e o estabelecimento de correlações entre distintas produções de nossa cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1978.
- ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza – preciso dizer que te amo**. Todas as letras do poeta. São Paulo: Globo, 2001.
- CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.1, 1991.
- GINZBURG, Jaime. Problemas e caminhos no ensino de literatura no 2º grau. In: TREVISAN, Eunice; GINZBURG, Jaime. **A leitura na sala de aula**. Santa Maria: UFSM, 1997.
- REMAK, Henry. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- TATIT, Luiz. **O cancionista – composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 2002.
- ZILBERMAN, Regina. A universidade, o curso de Letras e o ensino da literatura. In: _____. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1988.

