

DECANTANDO A INDEPENDÊNCIA: CANÇÃO POPULAR E HISTÓRIA DO BRASIL

Bruno Viveiros Martins¹

RESUMO

O artigo analisa as narrativas sobre a Independência do Brasil criadas pela canção popular a partir do conceito de comunidades imaginadas, com enfoque em dois eixos temáticos: o primeiro compreende uma abordagem guiada por composições que corroboram a versão tradicional da História, baseada no papel centralizador de D. Pedro e no projeto de unificação política da corte imperial; o segundo segue um caminho diverso, guiado por obras musicais em consonância com outra visão sobre os acontecimentos, que valoriza a participação popular em eventos, fatos e ações capazes de oferecer, por meio da imaginação cultural brasileira, maneiras mais abrangentes de se compreender esse processo histórico.

Palavras-chave: Canção Popular. Independência do Brasil. Comunidades Imaginadas.

ABSTRACT

The article analyzes the narratives about the Independence of Brazil created by popular song from the concept of imagined communities focusing on two thematic axes: the first comprises an approach guided by compositions that corroborate the traditional version of the story based on the centralizing role of D. Pedro and in the project of political unification of the imperial court; the second follows a different path guided by musical works in line with another view of events that values popular participation in events, facts and actions capable of offering, through the Brazilian cultural imagination, more comprehensive ways of understanding this historical process.

Keywords: Folk Song. Independence of Brazil. Imagined Communities.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor do Centro Universitário Estácio de Belo Horizonte. Pesquisador do Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória/UFMG. Produtor e apresentador do programa Decantando a República da Rádio UFMG Educativa. E-mail: brviveiros@gmail.com.

A Independência do Brasil é um dos muitos eventos históricos cantados e decantados pelos compositores brasileiros, desde a criação da moderna canção popular brasileira nas primeiras décadas do século XX. Nesse tipo especial de narrativa, nosso cancionero percorre os caminhos do tempo na tentativa de recriar a linguagem secreta que habita os espaços fugidios do passado vivenciado pelos brasileiros por meio de vozes difusas e, por vezes, desconexas que foram silenciadas, mas merecem habitar novamente o discurso da história (STARLING; EISENBERG; CAVALCANTE, 2004).

Em momentos de crises, infortúnios e incertezas, os compositores parecem velar pela memória daqueles que já se foram. Porém, não se pode rejeitar impunemente o apelo que vem do passado, pois, se o silêncio vencer novamente, não estaremos a sós na derrota. Se isso ocorresse, gerações anteriores viveriam para sempre torturadas no limbo do esquecimento, feito fantasmas presos nas ruínas de uma cidade. Diante de tal ameaça, os cancionistas assumem o lugar do historiador, responsável por lembrar o que foi por muitos esquecido. Em uma peculiar “operação historiográfica”, emerge, nos versos, ritmos, melodias, arranjos e performances de cantoras e cantores, a trajetória de lutas por direitos, liberdade e autonomia que deve ser conhecida por todos (CERTEAU, 2006).

Os compositores, porém, não podem acordar os mortos — apenas redimir seus sonhos de outrora. Em suas narrativas, nada é tão triste que não deva ser lembrado. Para tanto, a canção popular percorre os silêncios do tempo em busca de um conhecimento oculto, quase emudecido, no qual emergem projetos inacabados, oportunidades perdidas, possibilidades desfeitas, ações espetaculares. As lembranças de um Brasil sem testamento, emaranhadas a uma rede descontínua de eventos, fatos e personagens presentes na memória social, cultural e afetiva dos brasileiros, é o que faz o cancionero questionar o passado, procurando respostas para as perguntas de seu próprio tempo (BENJAMIN, 2009).

Por meio da linguagem musical, o compositor eleva os feitos humanos ao alcance da imortalidade, pois, se as experiências históricas vividas no tempo são percíveis, as lembranças que habitam as canções se tornam imortais. Ao assumir a perspectiva do historiador, cada canção torna-se uma narrativa inacabada à espera de que nós, ouvintes, possamos, se não completá-la, levá-la adiante como uma oferenda às gerações futuras — apenas para que essas gerações saibam o quanto dos eventos humanos ficou incompleto no passado, à espera de uma palavra qualquer que lhe traga um descanso merecido ou, no mínimo, um novo amanhecer. As histórias da Independência do Brasil cantadas pelo compositor popular são várias, diversas, plurais, dissonantes, contraditórias.

Neste artigo vamos dividi-las em dois eixos temáticos. Ou melhor em dois lados, como nos antigos discos de vinil que saíram de circulação durante a década de 1990. Para ouvir sua canção predileta, além do rádio e dos poucos programas de televisão dedicados exclusivamente à programação musical, era preciso ter um toca-discos. O LP (*Long Play*) geralmente trazia entre 10 e 14 faixas divididas em: Lado A e Lado B. O primeiro apresentava as canções com grande potencial para tornar-se sucessos de público, entrando na trilha sonora de novelas, séries e comerciais. As gravadoras negociavam o “jabá”, ou seja, o pagamento informal de valores para os veículos de comunicação de maior audiência e apelo popular tocarem as canções recém-lançadas de seus artistas contratados nos chamados “horários nobres”. Dessa forma, elas caíam faixa a faixa, disco a disco, na boca do povo.

No Lado B, os artistas gravavam um repertório mais experimental ou fora do padrão definido pela grande mídia para entrar no *hit parade*: canções com melodia intrincada, versos extensos, de difícil assimilação logo na primeira escuta, tempo de duração mais extenso para a concorrida programação das rádios ou sem o chamado refrão “chiclete”, que cola na mente do ouvinte, que não consegue tirá-lo da cabeça, pelo menos, até o lançamento do próximo megassucesso. Era no Lado B que a criatividade de compositores e intérpretes estava mais liberada, pois não tinham tanta preocupação em agradar o maior número possível de segmentos da mídia e o público em geral. Fazer sucesso era a tarefa do Lado A. Por isso, somente os fãs mais aficionados conheciam o Lado B dos discos de seus artistas preferidos. O fato de o ouvinte parar uma atividade ou se levantar da poltrona para retirar a agulha do vinil depois de encerrada a audição da última faixa de um dos lados era um momento de pausa para tomar fôlego e, quem sabe, refletir sobre uma canção escutada naquele instante.

Em se tratando das canções sobre a Independência do Brasil, este artigo analisará em um primeiro momento as canções que reafirmam as narrativas sobre esse processo histórico tal como ele é ensinado em livros didáticos tradicionais e aprendido nas escolas do país: supostamente linear, teleológico, condenado a um fim irremediável. Seu conteúdo inibe meandros, encobre dúvidas e sufoca as incertezas que envolvem as ações, ideias e palavras de personagens históricos em campos de batalha longe dos cenários como as margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo, e os palácios da corte imperial no Rio de Janeiro narrados por uma história oficial, branca, masculina, colonial. Esse será no nosso “Lado A”.

Já na segunda parte, ou em nosso “Lado B”, avaliaremos as canções de compositores que desconfiavam da versão hegemônica característica da história tradicional, restrita aos acontecimentos ocorridos entre 1820 e

1823 e à discussão em torno da relevância política do “Dia do Fico”, o “Grito da Independência”, o “Sete de Setembro”, além das reuniões de juntas provinciais, decretos de Estado e aclamações em nome de D. Pedro. Nesse segundo conjunto de canções, foram selecionadas diversas vertentes da música popular: samba, samba de enredo, embolada, repente, reggae, marcha, maracatu, hino, ópera, canção caipira, MPB, rap, entre outros. Elas cantam uma visão da história que realça e repercute outra narrativa possível, reveladora de nomes de eventos, fatos e personagens pouco lembrados nas salas de aula, como o ciclo revolucionário ocorrido entre 1817 e 1824; as guerras e batalhas em diversas províncias, como na Bahia, a atuação política de mulheres como Maria Felipa, Maria Quitéria, Bárbara de Alencar, Leopoldina.

LADO A: INDEPENDÊNCIA E HISTÓRIA OFICIAL

O processo de Independência do Brasil, mesmo se tratando de um movimento emancipador, manteve em grande medida as relações políticas, sociais e culturais com Lisboa. O peso da presença lusa após 1822 foi um fator preponderante nos rumos seguidos pela nacionalidade brasileira. Esta, por sua vez, não teve por perspectiva a rejeição da monarquia portuguesa como ponto de partida para sua formação. Pelo contrário, pretendeu garantir, ao máximo, as antigas ligações que mantinham os brasileiros fiéis ao sangue lusitano (ibidem).

A nova ordem política não surgiu da completa ruptura em relação a Portugal, mas da proximidade entre esses dois mundos que constituíam a “unidade nacional luso-brasílica”. A reflexão acerca dos marcos da independência — como o “Dia do Fico”, em 9 de janeiro, e os Decretos de 1 e 6 de agosto de 1822, que, respectivamente, proclamavam a “independência político-constitucional” e a anunciaram “às nações amigas”, assim como o próprio Sete de Setembro — deixa claras as divergências das elites brasileiras em relação ao projeto de recolonização do Brasil das Cortes Constituintes de 1820 (LYRA, 1995).

A análise do processo histórico possibilita a discussão sobre quais foram os princípios políticos privilegiados na construção do novo Estado. O confronto de interesses entre as Cortes Portuguesas e os setores dominantes de províncias como Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo era uma barreira para a manutenção da unidade luso-brasileira. Porém, a defesa da liberdade e da autonomia política anunciada pelos partidários da independência (centralizada na figura do príncipe português D. Pedro) se limitavam à defesa de objetivos particulares e à manutenção de privilégios frente ao risco de uma mudança mais radical na estrutura social da

ex-colônia. Um dos compositores que criaram sua própria versão dos fatos a partir da história centrada, principalmente, na figura de D. Pedro, foi o sambista Zé Di na canção “Independência ou Morte” composta em 1971:

Valeu o sacrifício dos Andradas
E as preces da princesa Leopoldina
A morte de Tiradentes não foi em vão
São hoje símbolos vivos da nossa nação
A maçonaria muito contribuiu
Na surdina lutou e conseguiu
E o príncipe regente se fez imperador
Num gesto de coragem e de amor

“Independência ou Morte!”

Dom Pedro Primeiro bradou
E o sonho dos brasileiros se concretizou
Oh, meu Brasil segue avante
Olha o futuro lhe espera
Ninguém segura esse gigante
Raiou seu sol de primavera (INDEPENDÊNCIA, 1972)

“Independência ou Morte” foi o samba de enredo apresentado na avenida durante o Carnaval de 1972 pela Escola de Samba Vai-Vai, o tradicional grêmio recreativo formado por célebres sambistas do bairro paulista do Bexiga. Apesar de se tratar de um desfile carnavalesco, o cantor capricha na impositação da voz em um tom grandiloquente, carregando a canção de dramaticidade, principalmente, em seus momentos iniciais que duram, pelo menos, até a entrada da bateria quase na metade da gravação realizada no ano do desfile. Antes disso, a canção já havia sido registrada em disco por Noite Ilustrada, pela Banda do Cordão do Bola Preta e pela Banda do Canecão, entre outras gravações, ainda em 1971.

Na interpretação de Zé Di, o autor da obra, toda a primeira parte da canção é gravada com a solenidade de que falam seus versos, a ressaltar uma história linear marcada por sacrifício, morte e gestos de amor. Todos eles desenvolvidos de maneira segura, convicta e corajosa pelos heróis da nação: Tiradentes, a família Andrada, os maçons e, finalmente, D. Pedro. A única personagem a destoar da postura bravia nesta narrativa é Leopoldina. Não por coincidência, a única mulher citada é inserida em uma condição de completa imobilidade. Ao contrário do protagonismo dos personagens masculinos, que exercem a ação no centro das decisões políticas, a princesa aguarda, em oração, o desenrolar dos fatos que pavimentarão a estrada retilínea em direção a um futuro predeterminado, suposta era de ouro da civilização.

Segundo a narrativa, essa promessa de futuro já era uma realidade. Ao citar um dos slogans mais famosos da visão ufanista do Brasil Grande, “Ninguém segura este gigante”, no décimo quarto verso da canção, o compositor deixava bem clara a correspondência histórica direta entre D. Pedro e a ditadura militar, que fez questão de comemorar com estardalhaço o sesquicentenário da Independência. As festividades em homenagem aos cento e cinquenta anos da Independência realizadas em 1972 ganharam as ruas do país entre os meses de abril e setembro. Em cada local eram organizadas paradas cívicas, desfiles e cerimônias (CORDEIRO, 2015). A trilha sonora desses eventos era encabeçada pelo “Hino do Sesquicentenário da Independência”, composto por Miguel Gustavo e interpretada pela “rainha do rádio” Ângela Maria:

Marco extraordinário
Sesquicentenário

Da Independência
Potência de amor e paz
Esse Brasil faz coisas
Que ninguém imagina que faz

É Dom Pedro I
É Dom Pedro do grito
Esse grito de glória
Que a cor da história

À vitória nos traz

Na mistura das raças
Na esperança que uniu
O imenso continente

Nossa gente, Brasil (HINO, 1972)

Como todo hino, a composição musical ressalta a Independência por meio de uma linguagem épica interpretada de forma efusiva por Ângela Maria. Os versos reafirmam a relevância histórica do evento enquanto marco fundador da nacionalidade brasileira. Em uma letra em que “história” rima com “glória” e “vitória”, o Brasil é visto como um paraíso terreal onde a população ordeira e pacífica vive uma democracia racial que se estende por um território continental. O “Hino do Sesquicentenário da Independência” ganhou uma segunda versão, adaptada em forma de marcha, para ser executada nos desfiles patrióticos. Ela, por sua vez, foi gravada por nomes como Radamés Gnattali, Miltoninho, Banda do Canecão e o Coral do Joab em 1972. Quem também comemorou os 150 anos da Independência foi a dupla caipira Silveira e Silverinha com a canção “O Grito”:

Cento e cinquenta anos de liberdade
De prosperidade e Independência
Tradição e glória do nosso Brasil
Marcando o progresso com evidência

Cento e cinquenta anos de fé e esperança
De evolução e brasilidade
Lembrando o herói Dom Pedro I
Que deu o grito da liberdade
Cento e cinquenta anos de grande união
Acontecimento de Sul a Norte
Ao som do Hino Nacional
Sobre o grito heroico: “Independência ou morte!” (O GRITO, 1973)

Silveira e Silverinha buscam na sonoridade da canção caipira, com sua viola, a sanfona, o sotaque interiorano de São Paulo, declamações e as vozes terçadas construir uma narrativa pretensamente genuína em torno de um passado completamente idealizado. Nos versos, cantados e declamados, tudo acontece como em um passe de mágica. A Independência do Brasil é resolvida com um simples grito que ecoa cento e cinquenta anos depois. Aliás, D. Pedro não apenas “ganhou no grito” e sozinho a independência brasileira contra Portugal como também assegurou o futuro e progresso do país como um legítimo “defensor perpétuo da nação”. Nesse caso, o mito fundador e seu herói são utilizados como pressupostos do “Milagre Econômico” anunciado pela ditadura militar como o segundo “passe de mágica” de nossa história. Ou seja, o Brasil seria o “país que vai pra frente”, rumo a um futuro nunca concretizado desde o grito do Ipiranga. Essa seria nossa tradição inaugurada por D. Pedro e reavivada pelos governos militares.

Ao transitar entre essas duas temporalidades, Silveira e Silverinha criam uma série laudatória de imagens do Brasil como lugar de otimismo, orgulho, fé, progresso, prosperidade, integração e harmonia social, próprias de um país pronto para se tornar uma das grandes potências mundiais da noite para o dia. Eram tempos de “Milagre Econômico”. Seu auge ocorreu, aproximadamente, entre 1969 e 1973, época de intenso controle coercitivo da sociedade. Tanto por ser o período de maior repressão e violência comandada pelo general Medici quanto pela censura exercida contra artistas, intelectuais e meios de comunicação.

LADO B: A OUTRA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

Este segundo conjunto de canções oferece uma tentativa de reconciliar os brasileiros com o passado e com a história com enfoque no protagonismo

da participação popular nas decisões políticas que contribuíram para mudar os rumos do país. Na linguagem utilizada pelo cancioneiro popular para cantar a Independência, é nítida a postura crítica em relação à conjuntura política e ao contexto histórico da época em que se deram os fatos. Ao cantar, principalmente, os vários silenciamentos e omissões realizados, de forma proposital ou não, pelos discursos históricos que aderiram aos vencedores, os compositores difundem visões de mundo que enfatizam e valorizam o modo de agir e pensar de uma população disposta a participar da vida pública de seu país. A construção de narrativas musicais sobre experiências coletivas em torno de eventos históricos cruciais para o Brasil contemporâneo, como a Independência, será aqui analisada como uma tentativa de formular, por meio da linguagem musical, uma comunidade imaginada formada por milhões de pessoas espalhadas em todo o país.

Para Benedict Anderson (2008), uma comunidade é imaginada na medida em que seus membros compartilham o sentimento de pertencimento a uma coletividade, independente dos seus limites, fronteiras, etnias e número de integrantes. Ela é imaginada porque nenhum de seus membros conhece a maioria dos outros cara a cara, pessoas que nunca viram ou sequer tiveram qualquer tipo de contato. Ainda assim, cada um de seus habitantes tem em mente a imagem de um corpo político único e autônomo, ou seja, os laços que os interligam também são imaginários.

A comunidade imaginada se distingue das demais não por suas fronteiras, território, poder político ou capacidade de organização, mas pela maneira pela qual seus membros a imaginam com o objetivo de preencher vazios, fechar lacunas e vencer o esquecimento, principalmente em contextos de grandes transformações políticas nos quais seus modos de percepção do mundo são postos à prova. Seria impossível conceber uma comunidade sem uma linguagem por meio da qual a imaginação se alastre, criando interações e enraizando o sentimento de coletividade entre seus componentes (ANDERSON, 2008; SCHWARCZ, 2008; CURTO; JERÓNIMO; DOMINGOS, 2012). Essa linguagem ganha fôlego e novo alcance quando acompanhada por notas musicais. Segundo Benedict Anderson, isso seria possível porque

há um tipo especial de comunidade contemporânea que só a língua sugere — sobretudo na forma de poemas e canções. Considere-se, por exemplo, os hinos nacionais, cantados nos feriados nacionais. Independente de quão banais possam ser as letras e de quão medíocres possam ser as melodias, há uma experiência de simultaneidade na entonação. Nesses momentos, precisamente, pessoas que não se conhecem de todo umas às outras proferem os mesmos versos para as mesmas músicas. A imagem: o uníssono. Cantar a “Marselhesa”, o “Waltzin Matilda” ou o “Indonésia

Raya” proporciona o unísson, a realização física repercutida da comunidade imaginada. (...) Apesar de nos apercebermos de que outros cantam estas canções precisamente no momento e da maneira como nós as cantamos, não fazemos ideia de quem esses outros serão, ou mesmo de onde, fora do alcance do ouvido, eles estão a cantar. Nada nos liga uns aos outros senão o som imaginado. (ANDERSON, 2008, pp. 196-7.)

Nessa perspectiva, as linguagens da imaginação cultural brasileira procuravam entender o mundo à sua volta a partir de suas próprias experiências vividas e intimamente associadas aos eventos únicos e singulares do tempo. Isso significa assumir um lugar no mundo público, fazer parte de uma comunidade com origens e destinos comuns, visando também se situar no contexto contemporâneo a partir de um ponto de vista próprio e particular.

A essência de uma comunidade imaginada seria um sentimento comum, ainda que baseado no esquecimento das desigualdades ou no silêncio diante das diferenças sociais, econômicas e culturais existentes entre seus participantes. Por piores que sejam as injustiças vivenciadas entre seus membros, a comunidade é “concebida como agremiação horizontal e profunda”. Melhor dizendo, ela também inventa ou mascara a realidade. Não há, portanto, comunidades “falsas” ou “verdadeiras”. Elas são construídas historicamente por sujeitos capazes de criar uma linguagem que unifica medos, desejos, angústias, sonhos e aspirações além de transmiti-los às gerações seguintes (ibidem, p. 27).

Ou seja, o discurso sobre os acontecimentos históricos próprio de certas canções fortalece o sentimento de pertencimento à comunidade imaginada, pois ele é compartilhado em diferentes temporalidades. A palavra e a ação na cena pública revelam como pensam e quem são os seres humanos enquanto atores políticos. Contudo, é o compositor quem ilumina a ação realizada e sabe melhor do que o próprio sujeito histórico o que aconteceu de fato, pois não é o personagem quem conta sua história, mas sim o “compositor/historiador”, e ele o faz, na grande maioria das vezes, depois que todos os personagens já estão mortos e o curso de suas ações já findou. Esse é o caso da canção “Passeio público”, gravada por Ednardo no disco *Berro* de 1976:

Hoje ao passar pelos lados
Das brancas paredes, paredes do forte
Escuto ganidos, ganidos, ganidos, ganidos
Ganidos de morte
Vindos daquela janela
É Bárbara, tenho certeza
É Bárbara, sei que é ela
Que de dentro da fortaleza
Por seus filhos e irmãos
Joga gemidos, gemidos no ar (PASSEIO, 1976)

A canção possui uma melodia fantasmagórica permeada pelo mistério. A voz do cantor é serena e melancólica do início ao fim da gravação. Esta é marcada por uma monotonia quase irritante, volta e meia, cortada pelo som metálico da guitarra. A letra se oferece ao ouvinte como uma espécie de enigma a ser desvendado. Nem mesmo o narrador parece possuir a exata certeza daquilo que canta até o verso no qual um nome é mencionado: Bárbara. A personagem em questão é Bárbara de Alencar, nascida no Crato, interior do Ceará, estado natal de Ednardo.

Ela entrou para a história do Brasil, com 57 anos de idade, ao lutar na Revolução de 1817. Importante liderança revolucionária, esteve à frente das ações que fundaram a República do Crato em pleno império português na América. Ao adentrar a cena pública, espaço da política restrita aos homens, Bárbara propõe o rompimento imediato com a monarquia europeia. Seu atrevimento político a levou a ser presa e exposta por todo o trajeto entre o Crato e Fortaleza acorrentada sobre a sela de um cavalo (STARLING; PELEGRINO, 2022). Sua presença é revelada na canção de Ednardo como uma espécie de fantasma a vagar pelos lugarejos e povoados entre as duas cidades:

Que sonhos tão loucos
Tão loucos, tão loucos
Tão loucos foi Bárbara sonhar
Se deixe ficar por instantes
Na sombra desse baobá
Que virão fantasmas errantes
De sonhos eternos falar
Amigo que desces a rua
Não te assustes, não passes distante
Procura entender, entender
Entender o segredo
Desse peito sangrante (PASSEIO, 1976)

Na letra composta por Ednardo, a imagem do baobá merece uma reflexão especial. Esta árvore originária de várias regiões da África possui um dos troncos mais grossos do mundo, podendo alcançar por volta de 18 metros de circunferência e 25 metros de altura. Ela pode viver, aproximadamente, seis mil anos e é um dos símbolos da ancestralidade e da memória em vários estados do Brasil, principalmente Alagoas, Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco. Segundo a cultura popular, mudas e sementes de baobá foram trazidas ao país por sacerdotes africanos durante a diáspora negra nos séculos do tráfico negreiro e da travessia do Atlântico negro. Por essa razão, ela é um símbolo sagrado da ancestralidade, da memória dos escravizados e sua resistência frente ao regime escravocrata.

Em torno da “Árvore do Esquecimento”, como também é conhecida, os africanos capturados na atual República do Benin para serem conduzidos pela rota escravagista circundavam entre sete e nove vezes antes de serem embarcados forçadamente nos navios negreiros. Nesse ritual de desterro imposto pelos traficantes portugueses, as memórias do lugar de origem dos prisioneiros seriam apagadas para sempre (SILVA, 2020). Contudo, ao trazerem o baobá para o Brasil, os escravizados ressignificaram essa cerimônia de despedida, transformando a árvore de aspecto robusto, copa frondosa e raízes fortes em uma fonte do enraizamento dos ensinamentos de sua cultura ancestral, a presentificar as memórias de seus antepassados do outro lado do oceano.

Ao compartilhar essas e outras vivências e experiências históricas, as narrativas imaginárias da canção popular tornam-se também alegóricas. Elas não possuem coerência ou unidade absoluta. Muito pelo contrário, são formas de expressão que falam da falta de liberdade, da imperfeição, da caducidade de uma visão de mundo baseada em uma suposta totalidade orgânica. Sob o signo da fragmentação, elas são geralmente associadas aos sonhos e à recordação de um tempo que não existe mais, um projeto inacabado em tensão constante com a realidade e o risco do esquecimento. As alegorias nos trazem fragmentos de memória, partes dissociadas de um todo. Seu narrador não se interessa pela unicidade, mas por aquilo que perdeu sua identidade ou esta lhe é irreconhecível em seu conjunto (BENJAMIN, 2009).

Sua escrita se afasta de interpretações unívocas, pois suas palavras possuem sempre duplo sentido. Sua matéria é incompleta e estilhaçada, seus sonhos foram despedaçados. A alegoria habita um mundo efêmero e transitório. Por essa razão, ela é aberta a várias significações. A narrativa histórica seria a chance de salvar as memórias do pleno esquecimento. Caso o historiador ou o compositor alegórico não cumpram seu papel de recordar os eventos do passado, a ruína, a decadência e o luto passam a ser o destino comum de seus habitantes. Com esse objetivo, em 2010, o Maracatu Nação Fortaleza percorreu as ruas da capital cearense para honrar, a exemplo de Ednardo, a memória de Bárbara de Alencar por meio do enredo “Bárbara, luz da liberdade”:

Eparrei, Eparrei
Minha mãe Iansã
Com a força dos ventos chegou a guerreira
Mulher brasileira das terras do Exu
Que canta e luta pela liberdade
Por que bate o ferro do maracatu
Ê Bárbara viva, é nossa heroína
Que vem com seu sonho a história mudar
Trazendo seus filhos, sua rebeldia
Coragem e fé que a Nação vai cantar
Ê dona Bárbara, hoje a nossa Nação te chama
Bárbara, és a força e a luz a nos libertar
Oyá, Iansã, dona das tempestades
Ê vem Santa Bárbara abençoar
Nação Fortaleza pisou no terreiro
Ao som dos tambores já veio brincar (BÁRBARA, 2010)

Bárbara de Alencar nasceu na cidade de Exu, em 11 de fevereiro de 1760, e foi batizada em honra a Santa Bárbara, venerada pelas igrejas Católica, Ortodoxa, Anglicana e — devido ao sincretismo com a orixá Iansã — também pelas religiões de matriz africana. Nascida em Nicomédia, na atual Turquia, por volta do ano 280, foi considerada mártir por ter sido perseguida, torturada e assassinada pelo Império Romano após sua conversão ao catolicismo. Segundo conta a tradição, seu carrasco foi o próprio pai, que morreu atingido por um raio logo depois de executá-la em praça pública. Na iconografia religiosa é representada, geralmente, com uma taça em uma das mãos e uma espada na outra. Com a primeira, mata a sede dos flagelados. Já com a segunda, empunha, em defesa dos injustiçados, a mesma arma com que foi degolada. Conforme a devoção popular, ela protege os fiéis contra as tempestades, raios e trovões, além de garantir a segurança de viajantes em trajetos tortuosos sob chuva forte, assim como de soldados contra tiros de canhões e explosões nos campos de batalha. Santa Bárbara é também a padroeira dos bombeiros e todos os profissionais que se arriscam no trabalho com o fogo (SIMAS, 2022).

Contudo, no desfile do Maracatu Nação Fortaleza em homenagem a Bárbara de Alencar, quando é feito o chamamento para que os presentes acompanhem o cortejo, é Iansã a primeira a receber as honras por meio da saudação “Eparrei”, conforme os rituais sagrados dos terreiros e casas de santo onde se praticam as religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé. Também conhecida como Oyá, é senhora das tempestades, ventos, vendavais e nuvens cor de chumbo. Com a ponta de seu florim, a deusa guerreira, vestida sempre de vermelho, comanda os raios e relâmpagos. Na guerra, ela assume a forma de um búfalo, incorporando sua força,

velocidade e resistência. O animal simboliza a fúria incontrolável com que enfrenta seus inimigos, além da admiração e o respeito devotado por seus filhos de fé. Com os pelos do rabo de búfalo é feito o irukerê, instrumento litúrgico com o qual a orixá conduz os eguns, espíritos desencarnados, no caminho de retorno ao reino de Aruanda. Iansã é conhecida como a mais corajosa dos orixás, justamente por assumir a responsabilidade de guiar a alma dos mortos de volta ao Orum, o mundo celeste (PRANDI, 2011).

Durante todo o desfile dos Maracatus pelas ruas de cidades como Fortaleza e Recife, o som dos tambores cumpre, de certo modo, o papel desempenhado pelo irukerê de Iansã. Um tambor não é somente um instrumento musical. Ele possui uma gramática própria capaz reunir por meio de seu som a comunidade diaspórica que teve seus laços quebrados pelos séculos de escravidão. A batida dos tambores, caixas e atabaques revela hábitos cotidianos de uma determinada localidade, mas também congrega e louva seus lugares de origem: as diversas Áfricas. Filho dos tumbeiros, os tambores criam uma imaginação percussiva que presentifica vivências, ancestralidades e sabedorias compartilhadas em diferentes regiões do Brasil: o Maracatu no Ceará e Pernambuco, o Catimbó no Pará, o Afoxé na Bahia, o Tambor de Crioula no Maranhão, o Congado e o Candombe em Minas Gerais, o Jongo em São Paulo e o Samba no Rio de Janeiro, entre muitas outras (SIMAS; RUFINO, 2018).

Todas essas manifestações culturais, e também celebrações rituais, possuem em seus diversos tambores o fundamento da circulação e compartilhamento de saberes ancestrais por meio de processos de reinvenção e reconstrução cindidos pela travessia do Atlântico, ou da Calunga Grande. A comunidade imaginária é construída ao som dos tambores na medida em que cada toque, baque ou síncope conta uma história marcada por mitos primordiais que visam superar a exclusão, o silenciamento, a violência, o vazio, a discriminação, o racismo, a escassez. Assim, seu idioma rítmico expressa o sentido que as palavras não alcançam, recordando vivências e experiências estilhaçadas pela diáspora africana empreendida pela máquina escravocrata (GILROY, 2012).

O som dos tambores subverte a lógica colonial, branca, cristã, ocidental que pretende desqualificar, controlar e domesticar os corpos. A pulsação e o ritmo dos tambores, ao contrário, põem esses mesmos corpos em movimento sacralizando o profano e, na mesma medida, profanando o sagrado em uma dupla visão de mundo considerada perigosa pelo colonialismo normativo e disciplinador. Nesse sentido, a ginga, a dança, o canto, o drible e a festa promovidas pela comunidade dos tambores e terreiros espalhados pelo país com seus diferentes códigos de linguagem sonoros promovem também um embate de forças contra o projeto civilizador

eurocêntrico, ao recordar práticas sociais seculares capazes de revitalizar identidades comunitárias que interligam o passado e o presente da população afro-brasileira (RUFINO, 2019).

Esse entrecruzamento de espaços e tempos é realizado pelos caminhos da canção popular brasileira pelo compositor Tonho Matéria, em uma narrativa que mergulha no tempo para cantar a participação dos setores populares nas Guerras de Independência na Bahia, na canção “Estrada das Boiadas”, de 2020:

Independência da Bahia!
O capoeira também tava lá!
Estrada das Boiadas
Caminho da libertação
Era a passagem dos bois que vinham do sertão
Para serem comercializados na Feira do Capuame
Lugar de arsenal de armas e quartel general
Que abrigava a colônia na batalha liberal
Era a feira de gado, velha estrada real
Estrada da liberdade, estrada da liberdade,
Território nacional da cultura afro-brasileira
Já foi palco da capoeira que lutou na Independência
Pra Bahia libertar camará (ESTRADA, 2020)

Tonho Matéria chama a atenção para o protagonismo exercido pelos personagens e elementos das culturas populares na luta pela independência ao destacar o papel dos capoeiras não apenas na letra da canção, visto que o som do berimbau pode ser ouvido durante toda a gravação. No arranjo musical, o instrumento não é utilizado apenas como acompanhamento rítmico. Seu toque está em primeiro plano, em pé de igualdade com a voz do cantor, acompanhada pelo coro, reproduzindo dessa forma a roda de capoeira propriamente dita. Esta, por si só, faz parte da tradição de resistência histórica da cultura afrodescendente perante o fluxo contínuo e ininterrupto do colonialismo branco, católico, patriarcal. A narrativa elenca personagens, eventos e lugares que mesclam as Guerras de Independência (Maria Quitéria, Pierre Labatut, a Batalha do Pirajá e a Feira do Capuame) com a história da capoeira baiana (Mestre Bimba, Mestre Pastinha, a Roça do Corta Braço e o Clube União em Apuros, o Barracão de Waldemar). O diálogo entre esses dois contextos históricos desvela uma espécie de encruza no tempo, na qual o ponto de encontro seria a cultura popular e o cotidiano da Bahia como questões que fundamentam os modos de ser, agir, sentir e pensar característicos daquela comunidade.

Talvez por essa razão Tonho Matéria tenha composto essa canção em forma de crônica. Ou seja, seus versos possuem, de maneira explícita ou implícita, uma dimensão da memória do acontecido, seja ele cotidiano ou

extraordinário. A crônica seria um tipo de narrativa literária breve sobre fatos, personagens, costumes e notícias da vida cotidiana que envolve o cenário político, cultural e social, além da reflexão crítica sobre o tema em questão, contendo opiniões, pontos de vista, análises e polêmicas. Ela geralmente entrelaça acontecimentos corriqueiros, relatos biográficos com toda a trama de rumores, boatos, comentários, impressões, testemunhos. Vez por outra, seu autor cria ensaios ficcionais acerca de fatos ocorridos ou ainda em curso, a suposição de seus motivos e pretextos, consequências mais imediatas, o que poderia ter acontecido e não se deu. Por outro lado, a crônica seria também uma compilação de acontecimentos históricos e sua suposta ordem de sucessão no tempo. Sendo assim, Tonho Matéria, na canção “Estrada das Boiadas”, assume o papel do cronista que devolve a dignidade a fatos narrados aparentemente sem importância, sublinhando sua dimensão de memória no correr dos anos, desde as lutas pela Independência, entre 1822 e 1823, até o momento de consolidação da capoeira em meados do século XX.

Ao cantar cada acontecimento político, cultural e social, o cancionista popular seria capaz de iluminar suas condições de ocorrência no tempo, bem como possibilitar, de forma própria e peculiar, exercícios do pensamento ante a realidade na qual o compositor se depara no momento presente. Essas canções demonstram que a imaginação cultural não apenas participa do mundo público de sua época, como também constrói uma reflexão crítica sobre a história do país. O retorno ao passado é, porém, uma tentativa de entender o presente a partir de experiências políticas vivenciadas de forma coletiva que oferecem sentimentos, muitas vezes contraditórios, acerca das várias identidades que compõem uma comunidade política. Evento significa tudo o que é realizado pelo sujeito histórico. Sua ação em uma ocasião específica contém um objetivo e remete a ele com vistas a um desfecho causal ou inesperado, definitivo, provisório ou parcial.

Canções que evocam eventos remetem a algo acontecido, um fato de certa ou excepcional importância, que quebra uma rotina e se insere em uma trama temporal. Alguns deles merecem o elogio, sendo esse também um gênero de discurso, que diz da arte de mostrar, de fazer mostra ou ostentação na cena pública. Ele mostra ou ostenta o feito e a grandeza de uma maneira de ser, baseando-se no julgamento de um valor; podendo propagá-lo ou reforçá-lo, injetá-lo, modificá-lo ou até mesmo criá-lo. O elogio é uma espécie de canto do mundo público, um gênero profundamente ético, já que ele se atribuiu como tarefa a dicção da excelência e do valor (ARENDETT, 1997). Esse é o caso de “A execução de Frei Caneca”, samba de enredo composto por Monarco, em 1967, para a Escola de Samba Unidos do Jacarezinho:

Há muitos fatos na História do Brasil
Nesta terra de encantos mil
Que muito nos comove
Citaremos Joaquim do Amor Divino
Nasceu em mil setecentos e setenta e nove
Frei Caneca, nós viemos exaltar
Essa figura que essa terra jamais esquecerá
Lutou com bravura e amor febril
Defendendo a liberdade do Brasil (A EXECUÇÃO, 1989)

No Brasil, o desfile carnavalesco realizado pelas escolas de samba é uma das expressões artísticas, culturais e sociais próprias dos chamados setores subalternos da população, que habitam os morros, aglomerados, vilas, periferias e subúrbios. Eles são capazes de transformar a avenida ou o sambódromo em um espaço de disputa por visibilidade política ao inserir-se na “comunidade dos tambores”, comunidade essa inventada pelos ritmos e ritos afro-brasileiros que envolvem música, dança, festa, coreografia, arte, história. Em outras palavras, o ogã batuqueiro que toca o atabaque no terreiro de umbanda e candomblé é também o ritmista que, em fevereiro, desfila no carnaval com a bateria da escola de samba do seu coração (SIMAS; RUFINO, 2018).

Independentemente das diferenças e desigualdades, a letra do samba de enredo, concebe um “Nós” coletivo estabelecido por laços sociais baseados no sentimento de pertencimento a um país por meio do conhecimento de sua história. Conforme Benedict Anderson, uma comunidade sólida é mantida, em grande medida, por uma língua capaz de convergir sentimentos e valores na imaginação de um passado comum e de um “Nós” — presente no terceiro verso de Monarco citado acima — que simboliza a participação coletiva na construção desse passado. Dessa forma, nos identificamos mais com um “Somos” em detrimento da valorização exacerbada do “Eu” (ANDERSON, 2008). Nesse sentido, tanto a história como a língua são dados essenciais para que o sentimento de pertença a um projeto coletivo de país se sobreponha ao individualismo. Segundo a canção, Frei Caneca realiza sua ação na cena pública em nome do bem comum enquanto um objetivo maior que sua própria vida:

Na Confederação do Equador
O frade carmelita opinou
Republicano era todo o seu ideal
Mesmo contrariando a corte imperial
Preso e condenado à morte
Teve suplicado o seu existir
Numa linda manhã de sol
Clareando esse céu azul anil
Era fuzilado sem clemência
Esse vulto inesquecível do Brasil (A EXECUÇÃO, 1989)

No samba de enredo, a trajetória libertária de Frei Caneca, em sintonia com os acontecimentos políticos, é peça-chave da construção narrativa criada pelo compositor em sua tentativa de compreender o Brasil da época. Ao analisar a singularidade histórica desses acontecimentos em função das possibilidades futuras (mesmo que imprevisíveis) abertas pelas ideias, princípios e valores defendidos pelo personagem, a composição de Monarco busca firmar um elo entre o passado em que os fatos ocorrem e o presente no qual ouvimos sua canção e nos solidarizamos com Frei Caneca. Ou seja, o elogio às ações políticas empreendidas pelo frei carmelita possibilita a criação de uma “comunidade de ouvintes” que julgam e partilham, uns com os outros, de certa visão sobre os fatos históricos narrados pela canção.

Por meio da linguagem musical, o compositor visa o estabelecimento de uma coletividade da qual ele também faz parte. A concordância em relação aos usos de expressões entre os membros desse coletivo denota o reconhecimento mútuo. Ou seja, as maneiras de nomear a si próprio e os outros são utilizadas por diferentes sujeitos, contribuindo para a construção de um vínculo de afinidade e solidariedade. É condição básica para que as ações políticas desenvolvidas por um personagem específico sejam apropriadas como atos coletivos de uma comunidade que, neste caso, se coloca idealmente lado a lado de Frei Caneca na luta pela liberdade que pretende fundar um novo país:

Preso e levado à Bahia
Logo após teve anistia
Regressando a seu torrão natal
Não perdoou um só instante
Pois achava interessante
A libertação nacional
Sempre em contato com o povo
Pensava no Brasil novo
Poderoso e feliz
Pernambuco tem a glória de possuir
Esse vulto na História do país (A EXECUÇÃO, 1989)

No entanto, para que essa imaginação em torno de uma comunidade seja eficaz na construção de seus laços afetivos de pertencimento, é necessário mais do que simples designações. A ação deve ser guiada por valores, princípios e ideias capazes de delineá-la. Para que esse grupo se afirme enquanto sujeito coletivo (povo, nação, país, República), é preciso que seus integrantes se reconheçam e se autodeterminem por meio de valores próprios do mundo público, que sejam louváveis, dignos de elogio e glória, como os defendidos por Frei Caneca ao longo de sua trajetória política.

A COMUNIDADE IMAGINADA PELA CANÇÃO

As narrativas históricas presentes na canção popular figuram como atos de linguagem proferidos por compositores capazes de pensar e agir no mundo público. Suas canções apresentam reflexões e juízos críticos sobre acontecimentos políticos singulares do tempo presente ainda em curso e, também, do passado público do país, a partir da experiência do vivido. É justamente pela capacidade de imaginar e partilhar uma origem e um destino próprios de um mundo comum que o cancionista popular concebe o Brasil como uma comunidade imaginada, repleta de contradições, falhas e controvérsias, mas, sobretudo, passível de ser construída por ações, discursos e canções.

Ao cantar uma série de eventos políticos vividos simultaneamente por diferentes personagens que partilham de um mesmo ideal — a luta por liberdade, autonomia, justiça, direitos políticos — em espaços e tempos diversos, a canção recria os vínculos sociais e coletivos ameaçados pelo esquecimento, pelo qual os homens se tornam estranhos em relação a si mesmos e ao país que habitam. Ao definir-se enquanto integrante de uma comunidade imaginada congregada por canções sobre um passado em que a participação popular assume o protagonismo das lutas pela Independência do Brasil, o compositor popular oferece novos horizontes para a teia das relações humanas próprias de uma coletividade, em busca de um bem comum que se sobreponha à ideia de individualidade e impessoalidade próprios do mundo contemporâneo.

Neste caso, a canção popular nos oferece uma “operação da imaginação” vinculada à vontade humana de construir uma comunidade caracterizada pela pluralidade de opiniões; pela rejeição da concepção do homem no singular; pela crença de que o mundo público seria resultado do embate de ideias e juízos acerca da realidade por meio de ações políticas e atos de linguagem que instauram novos começos para o Brasil e para os brasileiros.

REFERÊNCIAS

- A EXECUÇÃO de Frei Caneca. Intérprete: Monarco. Compositor: Monarco. In *Inéditas*: Monarco. Projeto Preservação da Música Popular. São Paulo: CCSP, 1989, disco vinil (LP), lado B, faixa 6.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- BÁRBARA, luz da liberdade. Intérprete: Maracatu Nação Fortaleza. Compositor: Calé Alencar. Fortaleza, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CORDEIRO, Janaina M. *Ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- CURTO, Diogo R.; JERÓNIMO, Miguel B.; DOMINGOS, Nuno. “Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral)”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 24, n. 2, pp. 33-58, 2012.
- ESTRADA das boiadas. Intérprete: Tonho Matéria. Compositor: Tonho Matéria. In *Capoeira: Histórias nossas do Brasil*. São Paulo: Atração, 2020, Compact Disc, faixa 4.
- GILROY, Paul. *Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo / Rio de Janeiro: Editora 34 / UCM, 2012.
- HINO do Sesquicentenário da Independência. Intérprete: Ângela Maria. Compositor: Miguel Gustavo. In *Ângela*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1972. Disco vinil (compacto duplo), lado A, faixa 1.
- INDEPENDÊNCIA ou morte. Intérprete: Zé Di. Compositor: Zé Di. In *Carnaval de grandes autores*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1972, disco vinil (LP), lado B, faixa 6.
- LYRA, Maria de Lourdes V. “Memória da Independência: marcos e representações simbólicas”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, pp. 173-206, 1995.
- MELLO, Evaldo Cabral de . *A outra Independência: Pernambuco, 1817-1824*. São Paulo: Todavia, 2022.
- O GRITO. Intérpretes: Silveira e Silverinha. Compositores: Martins Neto; Silveira. In *Leve esse disco contigo*. São Paulo: Tropicana, 1973, disco vinil (LP), lado A, faixa 4.
- PASSEIO público. Intérprete: Ednardo. Compositor: Ednardo. In *Berro*. São Paulo: RCA Victor, 1976, disco vinil (LP), lado A, faixa 4.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

- SCHWARCZ, Lilia M. “Imaginar é difícil (porém necessário)”. In ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 9-17.
- SILVA, Claudilene Maria da. *A volta inversa na árvore do esquecimento e nas práticas de branqueamento*. Curitiba: CRV, 2020.
- SIMAS, Luiz Antônio. *Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- _____; RUFINO, Luiz. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice. (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Volumes 1, 2 e 3.
- _____; PELEGRINO, Antônia (org.). *Independência do Brasil: as mulheres estavam lá*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.