



História de um dia: memórias em escuta

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1. Composição e Sonologia

Sarah Alencar Alves
Universidade de São Paulo
sarah.alves@alumni.usp.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir à luz do campo da pesquisa artística sobre o processo de criação da canção autoral *História de um dia*, em um olhar investigativo para possibilidades poéticas na maneira de trabalhar a relação entre palavra e som no âmbito da canção popular brasileira. A canção faz parte de um projeto mais amplo, em pesquisa de doutorado, intitulado “Fora d’água” que, ao trazer como temática conversas com pessoas que eram consideradas meninas na infância, busca um olhar para a canção enquanto campo de conhecimento atravessado pela memória e da inscrição da criação musical enquanto ação de cuidado. Para nos debruçar sobre o assunto, são utilizados materiais diversos que estiveram implicados no processo criativo, tais quais bibliografia do campo dos estudos literários e da performance sobre memória, tempo e arte; e análise do prof. dr. Walter Garcia de duas canções importantes na história da canção popular brasileira, cujos procedimentos inspiraram a construção de *História de um dia*. Nesse sentido, é possível traçar caminhos para que a canção proporcione novas possibilidades de escuta e de bordas de linguagem para que emergja um sentido sensível para a realidade de vozes historicamente silenciadas.

Palavras-chave: Criação musical, Canção popular brasileira, Pesquisa artística.

Title: *History of a Day: Memories Listened*

Abstract: This article aims to reflect, in the light of the field of artistic research, on the process of creating the original song “History of a Day”, in an investigative look at poetic possibilities in the way of working the relationship between word and sound within the scope of the Brazilian popular song. The song is part of a broader project, within a doctoral research, entitled “Out of Water” which, by focusing on conversations with people who were considered girls in their childhood, seeks to view Brazilian popular song as a field of knowledge intersected by memory and the inscription of musical creation as an act of care. To delve into the subject, various materials involved in the creative process are used, such as bibliography from the fields of literary and performance studies on memory, time, and art; and an analysis by Professor Dr. Walter Garcia of two significant songs in the history of Brazilian popular music, whose procedures inspired the construction of "History of a Day." In this sense, it is possible to trace paths for the song to provide new listening and language borders possibilities for a sensitive understanding of the reality of historically silenced voices.

Keywords. Music Creation, Brazilian Popular Song, Artistic Research.

Pesquisa artística e a canção enquanto forma de conhecimento

No primeiro dia de aula da disciplina “Formas da Música Popular Brasileira (MPB): Análise e Interpretação”, oferecida pelo prof. dr. Walter Garcia, pude perceber que o que se trilharia seria uma espécie de genealogia do samba. Considerando o tipo de abordagem muito distinta de minha linha de pesquisa, encarei esse início sem muita expectativa, mas com olhar curioso para as possibilidades que poderiam surgir com o contato. Afinal, nunca trabalhei com samba e tenho poucas pretensões em relação ao gênero. Logo na segunda aula, o professor abordou um texto de sua autoria em que se discutia, dentre outras importâncias, as vozes narrativas, as noções de tempo e espaço e as relações entre poesia, melodia e arranjo nas canções “Preta do Acarajé”, de Dorival Caymmi e “Carioca”, de Chico Buarque. Conforme Walter G. fazia sua explanação comecei um rebuliço dentro de mim. Ao ouvir suas ideias meu corpo foi tomado por uma sensação extraordinária e a essa altura inconfundível em minha prática: a sede de criar, ou a intensidade do fogo da criação, ou ímpeto de por no mundo, como desejar (relato autoral, 2024).

O relato acima vem situar este artigo no campo da pesquisa artística, no qual é proposta uma formulação de um conjunto de métodos de pesquisas cunhadas no campo das Artes, de maneira que seja possível desenvolver pesquisa acadêmica dentro e através da prática artística. Nessa perspectiva e tendo em vista o objetivo de debater a criação de uma canção pelo olhar da artista compositora, é necessário habitar zonas de comunicação articuladas por meio de artifícios como sensações, percepções e afetos (Filho & Molinari, 2012, p. 135). O olhar atravessado pelas singularidades do processo e das pessoas envolvidas não limita a pesquisa a um âmbito fechado em si mesmo. Pelo contrário, na busca por aprofundar o olhar para o *processo* e dissolver o binarismo entre sujeito e objeto, faz-se necessária a utilização de uma transdisciplinaridade, em que seja possível trabalhar campos que fazem sentido na prática artística.

Em vista disso, neste artigo são visitadas bibliografias dos campos da análise do discurso, dos estudos literários e da performance, com olhar em especial para a memória, tempo e arte, em um movimento vivo de reflexão sobre a ação musical criativa e de abrir espaços para que as reflexões inspirem as criações.

Voltando ao relato inicial, é importante dizer que apesar de me entender enquanto compositora de canções há pelo menos 26 anos, em minha trajetória sempre estive muito ligada a questões musicais e pouco ligada à poesia. Desde minha primeira canção - aos 7 anos de idade, composta para o cachorro da família - a problemática do som me interessava em primeiro plano, uma vez que compus a melodia e meu pai fez a letra. No decorrer de minha trajetória artística, as letras que escrevia sempre foram como um “bônus”, algo que surgia em momentos de inspiração, ou de forma secundária, estando a serviço das melodias e arranjos.

Para fazer um trabalho de doutorado no âmbito da canção popular proponho me aprofundar na questão da palavra. Neste sentido, a disciplina do Walter Garcia foi fundamental, uma vez que um novo universo criativo foi adentrado no âmbito das palavras na canção e sua relação com o som, que renovou o meu “ímpeto de pôr no mundo”.

Dito isso, o objetivo deste artigo é refletir e trazer um olhar para possibilidades poéticas na maneira de trabalhar criativamente a relação entre palavra e som no âmbito da canção popular brasileira em diálogo com a bibliografia estudada. Para tanto, proponho uma investigação expositiva e reflexiva sobre o processo de criação da canção autoral *História de um dia*, desenvolvida a partir de conversas entre mim e pessoas consideradas meninas na infância¹, e de estudo de análise de duas canções que inspiraram o processo criativo: *Preta do Acarajé*, de Dorival Caymmi e *Carioca*, de Chico Buarque, apresentadas na disciplina oferecida pelo prof. dr. Walter Garcia.

Sobre a canção *História de um dia*, ela é parte de um projeto denominado “Fora d’água”, no qual a canção popular é olhada enquanto forma de conhecimento, em que as palavras, sons e escolhas estéticas contam histórias. Aqui cito a autora Leda Maria Martins, que afirma:

Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabética como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras, ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades (Martins, 2021, p.32).

¹ Algumas pessoas que gravaram suas histórias são transgêneras e, portanto, não se entendem enquanto mulheres nos dias atuais. O recorte está no fato de as pessoas que contam as histórias foram socialmente enxergadas enquanto meninas em suas infâncias.

Como o caminho apontado pela autora, é proposta aqui uma via de construção de saber que entrecruza o campo da prática com o da pesquisa da canção, em que oralidade e escrita se equiparam em importância, estabelecendo uma zona na qual a criação é tratada enquanto ação que produz materialidade - a canção em si - e pode ser livremente entrelaçada com abordagens teóricas que interessem ao fazer artístico. Dessa maneira, os desejos do corpo criador são evidenciados e trazem à tona a sensibilidade.

O presente texto está organizado em três partes, além desta introdução. Em um primeiro momento, será olhada a relação entre a canção e a memória, em abordagem a partir da visão da autora Lúcia Castello Branco. Em um segundo instante, olharemos para o material que se construiu na atividade de criação da canção *História de um dia*, com foco na relação entre som e palavra, a partir de procedimentos estudados nas análises das canções *Preta do Acarajé* e *Carioca*, do prof. dr. Walter Garcia. Em um terceiro momento, a partir de reflexão sobre fala da multiartista Grada Kilomba, será possível traçar novos caminhos de escuta para verificar como os procedimentos artísticos atuam na maneira como a linguagem da canção abarca a temática das memórias, em um movimento fluido entre a forma e conteúdo, arte e reflexão, vozes em ressonância e escrita.

Canção como bordas da memória

O projeto “Fora d’água” traz criações musicais-performativas que surgem a partir de conversas com pessoas que eram consideradas meninas em suas infâncias, sobre esse mesmo período de suas vidas. Para manter a conversa em um lugar de afeto e intimidade, as pessoas convidadas são de meu convívio pessoal, a fim de evitar um caráter de entrevista e evidenciar a escuta e a troca características da conversa. A maneira como as criações se dão, bem como as linguagens utilizadas, surgem da conversa e não tem uma forma pré-definida. Sabemos que a canção é a linguagem que guia o trabalho, mas a conversa pode levar a diferentes estéticas, bem como performances corporais e em vídeo. As escolhas das pessoas que contam as histórias são feitas atentas à diversidade, abrangendo pessoas da América Latina de diferentes recortes etários, raciais, de gênero e territoriais.

A ideia de trabalhar com essas memórias surge de uma urgência de olhar para o tempo em uma lógica não-linear, em que as memórias contadas são deslocadas do tempo passado para o tempo presente e apontando possibilidades de futuro, por meio da criação artística. Desta forma, é evidenciada a vivacidade de uma história contada, que tem a potência de modificar o presente e o futuro. Não se trata de uma busca por uma verdade absoluta sobre os

fatos ocorridos, mas de um interesse por como se escolhe contar a história no tempo presente e como ela é ressignificada, em um primeiro momento pelo discurso verbal pelo qual a história emerge e, em um segundo momento, por meio de novas possibilidades de bordas de linguagem, em seu tratamento musical, que passa pela subjetividade da compositora em diálogo com as autoras das memórias, em uma tentativa de criar novos significados que a linguagem verbal não poderia abarcar por si só.

Dessa maneira, esse trabalho de musicar memórias no âmbito da canção não tenta a preservação intacta do fato original, mas brinca com as possibilidades de re-criação das memórias, entendendo que muitas vezes o importante está no não dito, nas sensações que as lacunas podem oferecer. Como aponta a autora Lúcia Castello Branco:

o passado nunca é, à medida em que está sempre *sendo* construído pelo presente (e pelo futuro), da mesma forma que o sujeito nunca é, mas consiste num estar sendo que jamais se completa, que jamais se permite ver inteiro, que jamais está de todo onde parece estar (Branco, 1991, p. 38).

Este olhar traz para a perspectiva biográfica um “desejo de futuro”, em que a memória é estabelecida em um lugar de criação, uma vez que a narração de uma lembrança está sempre sujeita a lacunas, esquecimentos e ressignificações decorrentes de outras experiências ocorridas ao longo da vida. Neste sentido, a memória não é um processo linear de resgate do passado, mas é também “construção (...), invenção, projeção no sentido *do que será* e não apenas *do que foi*” (Branco, 1991, p. 34), ou seja, é algo que se produz.

Ao contá-la, a história pode ser narrada de maneira a tentar esconder as “faltas”, ou de forma - como é pretendido aqui - a assumir e tratar as lacunas enquanto material de trabalho. Dessa segunda maneira, o propósito de veracidade é substituído pelo mergulho em uma diversidade de possibilidades de sentido, em que as palavras, sons e sua relação passam a ser a própria coisa e não a tentativa de representação de algo. Neste sentido, dar um tratamento poético e musical à história narrada é transfigurar a linguagem e atravessar os espaços “entre”, não na tentativa de preenchê-los, mas de evidenciá-los e de estabelecer um olhar de cuidado.

Portanto, na canção *História de um dia*, a busca pelo olhar para as lacunas está principalmente na relação entre som e palavra. A ideia é contar essa história de modo a dar vazão às sensações trazidas pelo entrelaçamento entre pessoa que narra e mãos criativas da compositora, tornando a canção um campo de conhecimento sobre um espaço-tempo que passa pela troca entre subjetividades. Deste modo, a própria moldura da linguagem da canção

estabelece possibilidades sensíveis de se relacionar com a história contada e de uma maneira particular, sem deixar de explicitar seu vínculo com procedimentos já vistos na história da canção popular brasileira, como veremos a seguir.

Palavras e sons: veredas de prática e reflexão

Durante o semestre em que cursei a disciplina de Walter Garcia alguns aspectos em especial abordados pelo professor possibilitaram uma mudança na minha chave criativa de como trabalhar a relação entre som e palavra. Deste modo, nesta parte do artigo é proposto demonstrar como os procedimentos observados nas aulas sobre as canções *Preta do Acarajé* e *Carioca* foram explorados criativamente na construção de *História de um dia*. Portanto, nesse momento a canção será olhada enquanto material.

Nesse momento, sugiro a escuta das três canções, para continuarmos nossa fruição e reflexão.

<i>Preta do Acarajé</i> (Dorival Caymmi, 1939)	A Preta Do Acarajé
<i>Carioca</i> (Chico Buarque, 1998)	Carioca - Chico Buarque
<i>História de um dia</i> (Sarah Alencar, 2024)	historia de um dia_v.5.wav²

A forma e o ponto de vista de quem narra

Em seu texto “De ‘A preta do acarajé’ (Dorival Caymmi) a ‘Carioca’ (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil”, Walter Garcia assinala sobre a canção de Caymmi:

A composição é formada por duas partes musicais bem distintas. A primeira tem andamento desacelerado e é uma espécie de recitativo na tonalidade de Mi bemol menor. Já a segunda parte tem andamento acelerado e é um samba de roda na tonalidade de Mi bemol maior (...)

Ao longo do canto, duas personagens se revezam, um narrador e a vendedora que anuncia, com seus pregoes, acarajé e abará (Garcia, 2012, p. 40).

² Aqui está apresentada uma gravação guia da música, com arranjo de violão e duas vozes. É importante dizer que é provável que a canção seja expandida futuramente, em termos de arranjo e instrumentação.



A utilização do recurso de trocar as personagens durante a canção, marcando suas partes, me interessou à medida que no projeto “Fora d’água” as canções surgem da interlocução entre duas pessoas. Dessa forma, me pareceu muito pertinente abordar a história a partir de dois pontos de vista: quem escuta e quem conta, ou seja, terceira e primeira pessoa.

A tabela a seguir foi feita na intenção de facilitar a visualização da forma da canção e sua relação com as trocas de pontos de vista. Seguiremos a partir dela para aprofundamento da análise.

PARTES	POESIA	PONTO DE VISTA
A	<p>Pelo espelho do tempo ela atravessou a ponte do terreno baldio com medo do vento</p> <p>E a caminho da escola ela andou e apertou o passo com o sapato que lhe apertava o tarso</p> <p>um sapatinho branco, sujo nas bordas de terra vermelha pintando o limite de andar só</p> <p>da dor de andar só</p>	Terceira pessoa; como quem sonha.
B	<p>“Eu ia correndo porque a distância era grande e minhas pernas, curtas</p> <p>eu tinha medo mas não podia reclamar, guardei segredo</p> <p>Aí, num dia normal na pinguela do lamaçal, foi que eu</p>	Primeira pessoa; como quem se lembra.
PONTE	vi	Primeira pessoa
B	<p>Um homem morto a paulada Aquela sangueira desatada</p> <p>e eu corri</p> <p>atravessei outra ponte,</p>	Primeira pessoa



	mais distante tornei pro rumo da	
PONTE	escola. Alguém precisava aprender a ler.”	Primeira pessoa
A’	(instrumental)	
A’	O homem morto grudou nos olhos da menina, que carregou nas pálpebras pesadas sua sina de andar só na nova vida na roça de menina casada aos 14 anos, (de andar só) nas brincadeiras de boneca por debaixo dos panos, (de andar só) nas cavalgadas que matavam os bebês em sua barriga, (de andar só) nos cuidados dos hematomas com pomada de arnica	Terceira pessoa
B	“No dia seguinte lá vinha eu de novo descendo o lamaçal de sangue que desembocava no arroio e de tarde lavava a roupa da patroa a trouxa na cabeça trouxe pro rio de sangue a roupa da patroa trouxa ta na cabeça trouxe pro rio de sangue.”	Primeira pessoa

Assim como em *Preta do Acarajé*, *História de um dia* é marcada por dois momentos muito distintos. A canção é iniciada com lentidão, a melodia da voz é sinuosa, com tessitura ampla, em um movimento melódico lento. A voz aparece quase a *capella*, salvo as marcações de acordes do violão, que toca os acordes Bm e Am, um material modal sem tônica definida, ou seja, sem um ponto de chegada, em um movimento como o do pêndulo de um relógio.

A imagem do pêndulo é frequentemente evocada em aulas de harmonia para descrever a sensação de se ouvir um material modal, como muito utilizado pelo compositor Claude Debussy, por exemplo. Diferente do sistema tonal, que indica uma dinâmica de pergunta e resposta, ou tensão e relaxamento, o sistema modal traz uma sensação mais cíclica, ou, como no pêndulo, uma sensação de eterno ir e vir. A figura do relógio de pêndulo aparece explorada



poeticamente por Rubem Alves em sua crônica “O relógio”. Transcrevo aqui um trecho de seu início:

Eu tinha medo de dormir na casa do meu avô (...). De dia, tudo era luminoso. Mas quando vinha a noite e as luzes se apagavam, tudo mergulhava no sono: pessoas, paredes, espaços. Menos o relógio... De dia, ele estava lá também. Só que era diferente. Manso, tocando o carrilhão a cada quarto de hora, ignorado pelas pessoas, absorvidas por suas rotinas. Acho que era porque durante o dia ele dormia. Seu pêndulo regular era seu coração que batia, seu ressonar, e suas músicas eram seus sonhos, iguais aos de todos os outros relógios. De noite, ao contrário, quando todos dormiam, ele acordava, e começava a contar histórias. Só muito mais tarde vim a entender o que ele dizia: “Tempus fugit”. E eu ficava na cama, incapaz de dormir, ouvindo sua marcação sem pressa, esperando a música do próximo quarto de hora. Eu tinha medo. Hoje, acho que sei por quê: ele batia a Morte (Alves, 1990, p. 8).

A imagem poética do relógio descrita por Rubem Alves encontra amplo espaço de ressonância com *História de um dia*, que tem como temática central a *solidão*. Mais que isso, o relógio de pêndulo tem uma função de trazer a memória de medo contida no passar das horas na vida, aproximando solitariamente da hora da morte.

Tecidas nesse mesmo caminho poético, as palavras cantadas na primeira parte da canção evocam imagens que contam a história com certo distanciamento e onirismo, características reforçadas pela utilização dos recursos da rima e metáfora. Também são cantadas dicas sobre o tempo e espaço: o “terreno baldio” situa a história em um espaço urbano; os elementos “escola” e “sapatinho branco” indicam que é provável que se trate de uma personagem criança. No final da primeira parte também é introduzida a temática central da canção já comentada: a solidão, “a dor de andar só”.

Portanto, o universo onírico, a sensação pendular da harmonia e acompanhamento rítmico do violão e a voz solitária em sua melodia sinuosa são elementos que se prestam a lembrar que o tempo está passando e a personagem segue sozinha em sua caminhada, de sua infância até a vida que segue. Sua jornada é marcada pelo medo da morte e da onipresença do passar do tempo solitário, personificada pelo movimento pendular.

Para finalizar o olhar para quem narra essa primeira parte, vamos nomear este ponto de vista como “quem sonha”. O termo também parte de reflexões das aulas do Walter G., que observa dois gestos melódicos na canção *Carioca*: quem contempla e quem aperta o passo.

Não se trata, afinal, de um narrador somente irrequieto, e sim de um sujeito que demonstra liberdade para contemplar a cidade e organizar essa

contemplação, o que exige permanência diante das coisas e tempo de elaboração artística.

O narrador habita, assim, uma encruzilhada. De um lado, o ritmo urbano acelerado, que passa também a ser um ritmo seu. De outro, o ritmo distendido, de contemplação e de conversa despreocupada (Garcia, 2012, p. 52).

A segunda parte de *História de um dia* muda completamente o caráter do que vinha anteriormente. O movimento ritmado, com muitas notas, baseado no baião do acompanhamento do violão traz uma afobação; os acordes variam com maior velocidade (Em com variações, C7M, Bb°, Gm7, F#7), ou seja, há uma urgência no ritmo harmônico, enquanto é mantido um movimento circular, uma vez que essa sequência é repetida por toda parte B da música. A voz passa a cantar em primeira pessoa e a melodia passa a ser mais estática, com pouco movimento melódico, ritmo acelerado e registro grave, buscando se aproximar dos contornos da fala.

As palavras cantadas mantêm uma poeticidade imagética, porém se atém mais a contar a história do que na primeira parte, estabelecendo um ponto de vista de quem viveu a história há muito tempo atrás, como “quem se lembra”.

Esse caráter se mantém até a palavra “vi”, parte em que há uma ponte, com mudança do ritmo do acompanhamento para ijexá, com a inclusão dos acordes C7, E7 e B7. Este último acorde tem função de *dominante* para retornar ao motivo em Em, antecedido por um breque, que visa aumentar a tensão para cantar o auge da canção. Na parte da ponte, a voz canta prolongando a vogal “i”, com notas longas indo para o agudo, preparando para o auge da música.

Após o breque, o violão toca a segunda parte em uma dinâmica forte, enquanto a voz canta a cena de horror, em oitava acima do que se vinha cantando: “um homem morto a paulada/ aquela sangueira desatada/ e eu corri”.

Após a parte auge da música, as palavras e sonoridade vocal vão rapidamente retornando ao “normal”, em uma dinâmica mais tranquila e para uma região grave de fala, em que a personagem se coloca diante da normalidade da vida ao dizer que “alguém precisava aprender a ler”.

A canção segue, retornando à primeira parte com um ritmo já contagiado pela segunda parte. A harmonia e melodia do início retornam, mas levadas pelo ritmo do baião, apontando que a primeira personagem/narradora foi tomada pela agitação do que foi contado.

O som das palavras

O povaréu sonâmbulo

Ambulando

Que

nem

muamba

Nas ondas do mar (Buarque, 1998)

Durante a aula, Walter G. apontou a utilização da figura de linguagem da aliteração neste trecho de *Carioca*, que vem contribuir para a ideia de que:

(...) a ambivalência entre irrequietude e contemplação constitui o passeio desse cronista ágil e emocionado, que exerce a sua liberdade tanto para se aproximar das coisas, e cultivar a forma artística, quanto para delas se afastar, gesto que também integra a forma da obra. Se há a defesa de algum valor nisso tudo, é a autonomia que se defende. Entretanto o limite dessa autonomia é a situação ambígua de contemplar o horror, descrevê-lo... E seguir adiante, o que significa enredar-se num novelo temporal em que as coisas se repetem rebaixando-se cotidianamente (Garcia, 2012, p.54).

A parte final de *História de um dia* - baseada no recurso de Chico Buarque observado por Walter Garcia - vem brincar com a imagem do rio, elemento presente desde o início da música. No final da canção, concomitante à quadratura de 4/4 do acompanhamento musical, três versos se alternam em encontros e desencontros, em um movimento circular e discretamente instável, como o do rio. São os versos:

a roupa da patroa

trouxa tá na cabeça

trouxe pro rio de sangue (autoral, 2024).

O recurso de um sutil desencontro entre o ritmo do acompanhamento e da voz é somado à aliteração, que por meio da repetição de fonemas idênticos ou parecidos - coloridos no texto -, reforça a sensação de normatização da solidão carregada daquele acontecimento de horror para o resto da vida, em uma espécie de “loop do normal”. Assim, a personagem tende à falsa estabilidade do rio, uma vez que após o encontro com o homem morto, ela vai à escola como de costume e a tarde vai lavar a roupa da patroa no sangue do homem que morreu no

dia anterior, pois o rio vai continuar trazendo naquele sangue a memória em suas águas cíclicas. É uma questão de normatização da violência daquele lugar e época em que a história se passa, com aquela criança. Afinal, histórias de meninas são histórias de violência e isso é dado como um fato do cotidiano.

Esses recursos linguísticos entremeados pelos musicais são essenciais no que nos interessa olhar aqui enquanto utilização da linguagem da canção para contar uma história. São nesses espaços, do encontro da língua com a boca e com os dentes, de desencontro entre acompanhamento e poesia, em que estão as sensações do corpo extrapoladas na linguagem da canção.

Considerações para futuros possíveis

Julia Rebouças - (...) Eu queria te perguntar se é possível representar a dor dessas histórias e a dor dessas pessoas sem repeti-la? E como é que a arte pode atuar nesse sentido?

Grada Kilomba - (...) Tudo que nós estamos a falar nós já sabemos, nós já falamos. Todas as pessoas que vieram aqui já falaram, cada um com as suas palavras, com a sua visão. Nós estamos constantemente a falar de coisas que nós sabemos. Pra mim a questão que se levanta é por quê que mesmo sabendo e ter a sabedoria empírica, essa sabedoria é negada? O quê que acontece? Qual é o exercício? E aí eu acho que entra a magia da arte, que é construir, fazer essa introdução para que as pessoas consigam ouvir, escutar, sem silenciar. E eu acho que essa dinâmica é extremamente importante. Nós sempre falamos. Eu posso estar aqui a falar, mas se todos vocês que estão ao meu redor falarem ao mesmo tempo que eu falo, ninguém vai ouvir a minha fala. Eu acho que esta performatividade da fala é o que explica o que é o poder do silenciamento, ou violência do silenciamento. Eu posso continuar a falar agora neste preciso momento, mas se vocês falarem em cima da minha própria fala não se vai entender o que estou a falar e não se vai ouvir aquilo que eu estou a falar. E esse exercício é o exercício que nós temos que interromper, e aprender a escutar para que as palavras que foram sempre apagadas e silenciadas possam ser ouvidas. E acima de tudo, começar a construir um novo vocabulário, uma nova enciclopédia. E eu acho que é nesse momento que nós interrompemos a repetição da barbaridade, a repetição da violência, que aparece com os resultados políticos, ou outros... A mim acima de tudo interessa-me a arte e como construir uma instalação em que as pessoas saem escutando (Kilomba, 2024; transcrição autoral).

Este trecho da entrevista concedida por Grada Kilomba no programa Roda Viva da TV Cultura expressa de maneira sensível a arte enquanto possibilidade de dar bordas a assuntos impactantes, não no sentido de reforçá-los, mas de modo a dar um sentido sensível e apontar para novas possibilidades de futuro. Ao tratar de memórias de pessoas que eram consideradas meninas em suas infâncias me deparo com a realidade de que são histórias de violência. Neste

sentido, movimentar as memórias para o tempo presente e fazer arte com esse material significa, como apontado por Kilomba, construir um novo vocabulário para lidar com a realidade e sensibilizar as pessoas para a escuta de histórias de vozes que foram sistematicamente silenciadas.

Dessa maneira, desejo trazer a memória para o tempo presente e projetar para o futuro, em um movimento de inscrever as vozes enquanto campo do saber. A ideia é atravessar a canção - que por si só é uma forma de conhecimento e documentação histórica - por meio de um olhar que busque ir além do tempo cronológico, da ideia do “eu empresa” do neoliberalismo e do “eu neutro” do colonialismo.

Portanto, escolho trabalhar as questões formais e da relação entre som e palavra na canção de modo a contribuir com uma noção de cuidado sobre as histórias contadas, dando bordas sensíveis, em que há uma preocupação com a noção de corporalidade das vozes. Assim, a musicalidade da linguagem da canção, somada aos recursos de linguagem que evidenciam a corporalidade do som - tais quais aliterações, rimas e metáforas - são extremamente importantes no sentido de trazer para um lugar do que é acessado pelos sentidos corporais para além da racionalidade, afinal:

(...) a palavra não é um querer ser sozinho. Ela habita uma circunlocução de distintas sonoridades que a inscrevem numa paisagem polifônica, por onde também circula a força vital dos movimentos. Feixes de sons e feixes de palavras. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, rítmica sonora, a palavra vocalizada e cantada grafa-se e ecoa na reminiscência performática do corpo, lugar do acontecimento e da sabedoria, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe mutuamente significante expressiva contígua que emana por todo o corpo (Martins, 2021, p. 96).

No caso específico da canção *História de um dia*, além das memórias trabalhadas enquanto temática, há um olhar para procedimentos utilizados em duas canções importantes na história da canção popular brasileira, em um diálogo com as tradições deste campo, mas sempre com interesse em expandir estética e politicamente. Assim, trabalho na tentativa de trazer um olhar de afeto e experiência de alteridade, em um movimento de inscrever a criação musical enquanto ação de cuidado.

Referências



Livros

ALVES, Rubem. *Tempus fugit*. São Paulo: Editora Paulinas, 1990. 112 páginas.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: editora brasiliense, 1991. 83 páginas.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 256 páginas.

Artigo em periódico

FILHO, Paulo Oliveira Rios; MOLINARI Paula Maria Aristides de Oliveira. Pesquisa Artística na formação de professores de música. *Revista Claves*, João Pessoa, v. 1, p. 135-148, 15/out, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/64545>

GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/muspop.v1i1.12875>

Entrevista publicada online

KILOMBA, Grada. Entrevista concedida a Joice Berth, Júlia Rebouças, Silas Martí, Tatiane de Assis, Tulio Custódio. TV Cultura - Programa Roda Viva, São Paulo, 13/mai/2024. 1:18:28 - 1:21:30. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=up-F2Pzf0LY&t=2112s> Acesso em: 24/05/2024.

Discografia

BUARQUE, Chico. *As cidades*. BMG/ RCA, 7432183233-2, 1998. CD.

CAYMMI, Dorival. *Caymmi in Bahia*. PolyGram, 522041-2, 1994. CD.