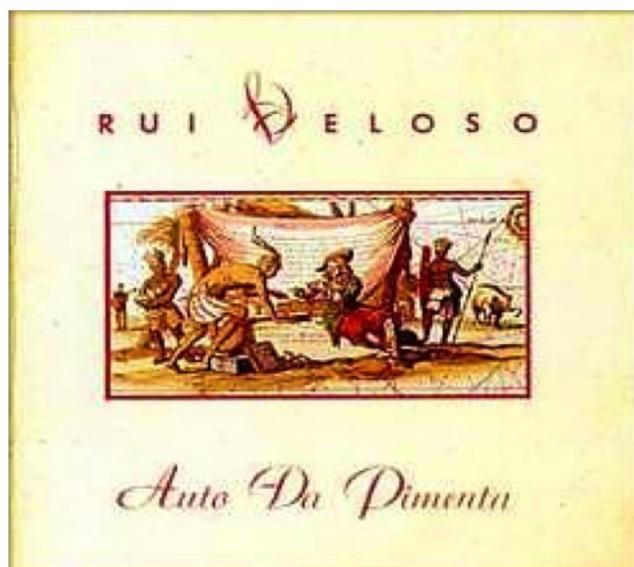


# Auto da Pimenta: As navegações portuguesas revisitadas por trovadores contemporâneos

*Marcos Alexandre de Moraes*  
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

*Paula Cristina Rocha*  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

*Depois, D. Pedro visitou o Arsenal, todas as suas oficinas e a fábrica das galés, com toda a sua aparelhagem. Observou mais de sessenta galés no estaleiro. Mais tarde, acompanhado pelo Doge, atravessou a Mercearia, observando as lojas de todos os artigos, as ruas cheias de especiarias, açúcar, veludos, panos de ouro e seda, e fazenda.*  
Albuquerque, 1992



## Resumo

Apesar de a literatura portuguesa ter sua gênese nas cantigas de amor e de amigo medievais, que estabelecem a unidade entre poesia e música; os poetas da canção popular contemporânea não são reconhecidos nem devidamente avaliados. Observa-se a parca ou nula recepção de seus textos nos meios acadêmicos, mesmo tendo em sua plêiade nomes do quilate de Sérgio Godinho e da parceria Rui Veloso & Carlos Tê. Esta última é responsável por um dos discos mais emblemáticos do cancionário popular português moderno, *Auto da Pimenta* – o qual, do mesmo modo que algumas das grandes obras literárias nacionais como a *Mensagem*, de Fernando Pessoa, foi capaz de adentrar pela história e pelo imaginário lusitano através do mar, das navegações e da saudade.

**Palavras-chave:** *Poética; Canção portuguesa; MPB; Literatura portuguesa.*

**Abstract**

Although portuguese literature has its genesis in the medieval songs of love and friendship which establish the unity between poetry and music; contemporary poets of popular songs are not recognized or properly assessed in Portugal, given the fact that their writings have no reception in academic circles, even if portuguese music counts on artists as Sérgio Godinho and the partnership Rui Veloso and Carlos Tê. The latter is responsible for one of the most iconic albums of the modern portuguese popular music, *Auto da Pimenta* – which, in the same way that some of the major national literary works such as *Mensagem*, by Fernando Pessoa, was able to enter Lusitanian history across the imaginary of the sea, the navigations and the nostalgia.

**Keywords:** *Poetry; Portuguese song; MPB; Portuguese literature.*

Diferentemente do que acontece no Brasil – onde as controvérsias existem, mas são abertamente discutidas –, a canção portuguesa moderna ainda não goza do prestígio de reivindicar para si um reconhecimento “literário”. O poeta do livro, em Portugal, ainda detém um valor simbólico elitista e excludente; valor este que, no Brasil, parece ter-se relativizado sensivelmente depois da última geração modernista de 1945, da qual participou o poeta João Cabral de Melo Neto. Esta tese pode e deve ser lida com muita acuidade, pois se, por um lado, diversamente do que acontece no Brasil, os poetas contemporâneos ainda estão no centro do campo literário português, a exemplo de Herberto Helder; por outro, a canção portuguesa, notadamente depois da revolução 25 de abril - momento em que floresceram nomes da dimensão de Zeca Afonso, de Rui Veloso e de Sérgio Godinho - parece não ter alcançado o protagonismo merecido, pelo menos no meio acadêmico. Algo semelhante acontece na literatura americana, que distingue *poems* e *lyrics*. A literatura brasileira parece já ter equacionado esta diferença, embora, na canção, a poesia não venha necessariamente de um poema que possa responder autonomamente pelo fruir estético.

Em artigo escrito para a *Folha de São Paulo*, Nelson Archer resume a questão da seguinte maneira: “no Brasil, há dois campos opostos, os vanguardistas (em geral, universitários e de esquerda) dizem que aquilo que Caetano Veloso ou Chico Buarque de Hollanda escrevem é poesia; já os escritores e críticos literários conservadores não aceitam essa ideia.”. Para ele, a discussão estaria mal colocada, pois o que, no fundo, move os debatedores é a questão do *status* e de uma suposta “dignidade cultural” conferida pela construção dos cânones e pela legitimação acadêmica dos textos. “Quem

afirma que letra de canção é poesia quer, na verdade, promovê-la a uma posição que julga mais elevada. Já os seus opositores, que acreditam ainda mais intensamente em tal hierarquia, preferem manter separadas as águas, talvez para não turvar a que brota nas fontes do Parnaso.” O caso brasileiro se complica não só devido às relações harmônicas mantidas desde, pelo menos, Vinicius de Moraes, entre poetas, letristas e compositores, como também porque é difícil imaginar critérios esteticamente honestos que não coloquem, durante o último meio século, a nata da MPB no mesmo nível, ou talvez acima de grande parte da poesia contemporânea. “Mas, afinal, letra de música é ou não é poesia? – indaga o autor, segundo o qual:

A única resposta razoável é: *depende*. De como, onde, quando e por quê. Por mais que, com a mesma matéria-prima verbal, seja possível criar objetos semelhantes, eles trabalham de acordo com limitações e convenções diferentes, respondendo a/ou desafiando tradições que não coincidem de todo. Por exemplo, a maior parte da poesia brasileira que descende do modernismo tem sido escrita em versos livres e sem rima, de modo que, contraposta a ela, quase toda a MPB, por ser metrificada e rimada, pareceria injustamente tradicionalista. Caetano, quando compõe, pode estar pensando em Noel Rosa e em Drummond. Um poeta atual também, mas provavelmente na ordem inversa. Há palavras, expressões, recursos que, corriqueiros na poesia, são quase impossíveis de usar na MPB. E vice-versa. Uma vez que as mesquinhas disputas em torno do prestígio cultural sejam postas de lado, a música popular tem apenas a ganhar se for examinada, julgada e, principalmente, desfrutada nos seus próprios termos, que, embora nem inferiores nem superiores, tampouco são sempre os mesmos que os da poesia. (ARCHER, *Folha de São Paulo*, 05/10/2002)

Outro aspecto que parece corroborar com o preconceito na apreensão das letras de canções como literatura, e na falta de um maior intercâmbio entre os aficionados da poesia e da música, talvez resida no logocentrismo sobre o qual se pautou de modo dominante a cultura ocidental – e Portugal não foge à regra. Tal hipótese pode causar alguma estranheza, atendendo a que a literatura portuguesa nasce com a melodia, com o cancionero medieval. Entretanto, a tendência de se colocar o *logos* (*palavra* ou *razão*) como o centro de qualquer texto ou discurso, acaba criando abismos intransponíveis entre os saberes, dificultando trocas que seriam proveitosas para as ambas as partes. Segundo Ceia:

Derrida critica o pensamento ocidental por sempre ter privilegiado o logocentrismo, isto é, a centralidade da palavra (“*logos*”), das ideias,

dos sistemas de pensamento, de forma a serem entendidos como matéria inalterável, fixadas no tempo por uma qualquer autoridade exterior. As verdades que a “metafísica da presença” veiculam são sempre tomadas como definitivas e irrefutáveis. A autoridade exterior à linguagem que os autores tentam prevalecer não faz sentido quando não pode existir nada fora da linguagem, como defende Derrida em *De la grammatologie* (1967); logo não há nada fora do texto (“*il n’y a pas de hors-texte*”), não há nenhuma autoridade que possa fixar o sentido de um texto para além do próprio texto. Contra a falácia do logocentrismo, Derrida defende a existência da escritura (*écriture*), que não está sujeita à autoridade de quem escreve. O sentido de um texto está sempre adiado, nunca pode ser fixado e só a participação no jogo desconstrutivo pode aproximar-nos da verdadeira compreensão do texto porque, afinal, toda a linguagem é metafórica, ou seja, está sempre a denunciar aquilo que não é. (*E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*)

De uma forma geral, as obras discográficas são uma espécie de miscelâneas, no sentido de que, muito raramente, atendem a uma unidade temática. Mesmo tendo compositores de reconhecido mérito literário – numa plêiade numerosa que simbolicamente começaria com a transição de Vinícius de Morais para a canção popular, desaguando na geração de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil – a mais profusa da MPB em termos de sofisticação literária –, até chegar a alguns nomes do rock nacional; no cancioneiro brasileiro são raros os discos temáticos, os projetos conceituais que seguem um motivo e criam uma série, dotando a obra de unidade, ao invés de uma compilação de canções. Poucos discos têm esta proposta, rara mesmo entre os poetas, pois quase sempre os livros são compilações de poemas. Lembremos que Carlos Drummond de Andrade não fazia livros temáticos.

É possível que, nesta questão da integridade, da unidade de uma obra no cancioneiro popular contemporâneo em língua portuguesa, nada tenha sido tão bem realizado poeticamente quanto o *Auto da Pimenta*, dos compositores Rui Veloso e Carlos Tê. A proposta em si é ambiciosa! Cantar, no formato canção, a história e o imaginário portugueses, advindos de séculos de aventuras no mar, que forjaram a própria identidade portuguesa e foram imortalizados na arte pelos dois maiores poetas da língua: Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, e Fernando Pessoa, na *Mensagem*.

Nenhum fato marcou tanto a história do Brasil, ao ponto de nos identificar enquanto povo, como as navegações para os portugueses, com suas conquistas na África, na Ásia

e no novo Mundo, mas também suas perdas, que continuam emanando no imaginário português de gerações atuais, com o atavismo de um *Quinto Império*, crença messiânica de Padre Antônio Vieira que se mantém viva com Fernando Pessoa. Atavismo de quem já foi grande, dono de metade do mundo, de um império onde o sol não se punha, graças à sua extensão, porque em alguma parte haveria luz solar, e agora deslocado a pequena peça mais ocidental da Europa. Esta poética da perda, recorrente no modernismo português, pode ser identificada no poema *O Lord*, de Mário de Sá-Carneiro:

Lord que eu fui de Escócias doutra vida  
Hoje arrasta por esta a sua decadência,  
Sem brilho e equipagens.  
Milord reduzido a viver de imagens,  
Pára às montras de jóias de opulência  
Num desejo brumoso - em dúvida iludida...  
(- Por isso a minha raiva mal contida,  
- Por isso a minha eterna impaciência.)  
Olha as Praças, rodeia-as...  
Quem sabe se ele outrora  
Teve Praças, como esta, e palácios e colunas -  
Longas terras, quintas cheias,  
Iates pelo mar fora,  
Montanhas e lagos, florestas e dunas...  
(- Por isso a sensação em mim fincada há tanto  
Dum grande património algures haver perdido;  
Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido -  
E a Cor na minha Obra o que ficou do encanto...)  
(SÁ-CARNEIRO, 2005: 112)

A impossibilidade de reconciliar um passado de luxo e ostentação e um presente decadente, “sem brilho e equipagens”, traduz-se no típico sentimento modernista da cisão do sujeito que fala de si como um outro. Como um Macbeth dilacerado pela perda

de um império imaginário, sonhado, o presente salda-se como tempo de compensação fantasmática, “desejo brumoso” de um real sem encanto.

Na palestra “Identidade e memória”, proferida por Eduardo Lourenço num colóquio em Durhan em 1984, que abre o volume *Nós e a Europa ou as duas razões*, o crítico português refere que o problema de Portugal “não é problema de identidade (...) mas de hiperidentidade”:

Nas relações consigo mesmos os Portugueses exemplificam um comportamento que só parece ter analogia com o do *povo judaico*. Tudo se passa como se Portugal fosse para os portugueses como a Jerusalém para o povo judaico. Com uma diferença: Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio passado, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro. (LOURENÇO, 1988: 11)

No poema de Mário Sá-Carneiro, o *lord* rodeia as praças, espaço público de socialização que mantém afinidades com a ágora grega enquanto modelo democrático, mas que simboliza também o reconhecimento dos que se notabilizaram e dão nome às praças. É frequente existirem nestes espaços estátuas, bustos, monumentos consagrados a personalidades importantes da história ou a momentos históricos de uma nação. O monumento mais emblemático do período da Expansão é o Padrão dos Descobrimentos ou Monumento aos Navegantes, em Lisboa.

No século XX, em plena aventura modernista, a literatura surge como uma espécie de mito último – “o mito é o nada que é tudo” –, com Fernando Pessoa sonhando-se um super-Camões, recuperando as profecias de Bandarra e o ideal de um Quinto Império cultural e mítico para Portugal – um império da língua portuguesa. O déficit de realidade que parece atingir uma nação que interiorizou “uma *imagem positiva*, e mesmo privilegiada de si mesma enquanto puro passado” permanece uma marca distintiva do povo português, de acordo com Eduardo Lourenço:

Seria essa consciência eufórica de seu passado histórico grandioso que faria dos portugueses um povo sem crise de identidade, mas que, ao mesmo tempo, “impede-os de investir na sua vida real, no seu presente, uma energia e uma ambição que sempre parecerão medíocres comparadas com as do século de esplendor, ou, pelo menos, de dinamismo excepcional.”

(LOURENÇO, 1988: 11-12)

Nos anos 90 do século XX, uma obra como *Auto da Pimenta* necessariamente propõe-se como releitura. Neste sentido, percebe-se uma preocupação em dar voz textual aos anônimos da história: as mulheres que ficaram à espera dos maridos ou dos noivos; os marinheiros que enfrentaram tempestades e períodos de angustiante acalmia; os degredados que foram enviados para povoar e estabelecer os primeiros contatos com povos e terras desconhecidas; os judeus que fugiam da Inquisição; a atalaia que guarda a praça, que defende um império tão distante que já nem sabe quem é o rei; o embarcadiço que busca aventura e riqueza. Quer dizer, os momentos disfóricos parecem predominar num texto que, sendo uma encomenda da Comissão dos Descobrimentos, tem uma intenção celebrativa, mas que mantém um distanciamento crítico e mesmo paródico em relação a uma matéria que é histórica, mas que é também literária, característico de obras pós-modernas que questionam as grandes narrativas legitimadoras.

*Auto da Pimenta* apresenta, como poucas obras discográficas, um registro épico, muito mais próximo de um tratamento temático da matéria épica encontrado na *Mensagem* de Fernando Pessoa, do que decalcado na estrutura de *Os Lusíadas* de Camões; ou seja, o registro narrativo da epopeia clássica dá lugar ao transbordamento lírico numa pluralidade de sujeitos.

Também faz parte do imaginário português projetar-se como um país de poetas. É como se a teoria de T. S. Eliot da grande poesia como uma tradição encontrasse morada neste pequeno território com área total de 92.090 km<sup>2</sup>. A história portuguesa é também a história da sua poesia, isto é, Portugal e a sua literatura confundem-se. Não se pode contar a história portuguesa sem seus reis ou navegadores, nem sem seus poetas.

Por isso mesmo, reis, navegadores e poetas estão lado a lado, simbolicamente, no Mosteiro dos Jerônimos, construção monumental de arquitetura manuelina e símbolo da riqueza advinda dos descobrimentos portugueses. Entre suas paredes, estão os túmulos de D. Manuel I, de Vasco da Gama e de Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa. Da mesma forma, o dia de Portugal é o dia 10 de junho, data que assinala a morte de Luís de Camões, selando assim a poesia à identidade nacional.

A mesma grandeza não se pode dizer de sua música. Diferentemente do Brasil -

que se caracteriza, possivelmente, como um país mais musical do que poético (basta pensar na música clássica de Villa Lobos), mas também na grande profusão de ritmos, só possível num país multicultural -, a música portuguesa não ganhou uma dimensão internacional. Desde os clássicos à música mais contemporânea, pode-se dizer que a música portuguesa, apesar de alguns nomes notórios, tem um registro mais doméstico.

Parece que a tristeza de um fado, possivelmente o gênero musical mais atrelado ao imaginário português, com aquela saudade imensa, não está fadada ao estigma da *world-music*. Talvez até felizmente, pois mantém-se afastada do alcance da grande indústria cultural globalizada. Mas o fato é que, em busca do mercado internacional, vemos muitos grupos portugueses optarem por cantar em inglês.

Por outro lado, comungamos com grandes intelectuais brasileiros, a exemplo de Augusto de Campos, da teoria de que toda uma geração de poetas-letristas brasileira, com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Belchior, Fernando Brant, foi responsável pela renovação dentro do campo literário nacional, suplantando, em alguns casos, os próprios poetas do livro. Trata-se de uma geração que se inicia pelo final dos anos 60 e que desviou sua poética para o formato canção e para o suporte dos vinis, pelo simples fato de poder comunicar e ter ouvintes, leitores, pois os poetas dos livros começavam, por todo um contexto que não vale problematizar agora, a ficar restritos a grupos de iniciados. A canção, ao contrário, ganhou o universo mediático – as salas de cinema, a televisão, a rádio – e seus ícones tornaram-se celebridades.

Acreditamos que a dupla Rui Veloso & Carlos Tê nada fica devendo aos nossos melhores compositores. Suas canções são tão bem construídas como as melhores canções da nossa MPB, a qual, indiscutivelmente, tem sido consumida e valorada. Possivelmente, aos nossos letristas brasileiros tem sido atribuído um estatuto de poetas que ainda não é consignado aos nossos irmãos lusitanos. Departamentos de Letras como o da USP, ranqueada como a melhor universidade do país, mais ainda, a melhor entre todos os países de língua portuguesa, em nomes como Luiz Miguel Wisnik e Luiz Tatit, têm dotado o estudo da canção popular brasileira de um corpo teórico-crítico que nem mesmo os melhores poetas brasileiros da atualidade possuem, até porque é possível que não estejam bem catalogados, contrariamente aos nossos letristas.

Assim, a nossa tese é a de que a canção portuguesa pode ser comparada à nossa consagrada MPB, devendo os expoentes portugueses do gênero canção, os chamados letristas, que bebem de uma tradição poética maior do que a nossa, ser tratados como grandes poetas. A nosso ver, Carlos Tê é um destes “campeões da canção” que merece o estatuto de poeta, contudo esta percepção não encontra eco na crítica literária portuguesa.

Natural de Cedofeita, no Porto, a capital da canção portuguesa moderna, formado em filosofia pela Universidade do Porto e torcedor entusiasta do Futebol Clube do Porto, é interessante observar que, numa simples busca na *internet*, Carlos Alberto Gomes Monteiro (1955) aparece como letrista português e não como poeta. Pensamos que a designação letrista, no caso específico de Carlos Tê, é simplista para alguém que constrói poderosas imagens que mantêm com o cânone literário português profusas relações intertextuais. Quer dizer, Carlos Tê elabora seu campo de relações poéticas com a grande poesia portuguesa e faz os seus textos à maneira dos grandes poetas, muito embora sua construção possa dar-se a partir de determinada estrutura melódica já definida, o que, em essência, não a diferencia das construções dos poemas.

Neste sentido, a poética do cancionero popular tem guardado esta especificidade, ou seja, geralmente surge de uma construção melódica a partir da qual o letrista-poeta tem que construir o seu texto. Mas nada impede que esta construção, apesar de destinada ao canto, à melopeia, possa ser um texto de grande vitalidade semântica. Não sabemos se este é o *modus operandi* da dupla Carlos Tê & Rui Veloso, pois o inverso também é possível, isto é, uma melodia pode ser criada para um texto já definido. Não obstante, esse procedimento é mais comum com poetas que não militam no universo das canções.

Como em raros casos da nossa MPB, muitos poemas que compõem *Auto da Pimenta* têm autonomia estética, isto é, podem ser lidos como poemas, embora não seja essa sua função principal, o que implica dizer que na canção, assim como no poema, podemos ou não encontrar a poesia. Nada determina que um soneto seja uma construção poética superior a uma letra de canção, ou seja, não é a estrutura formal que define a poética.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> No nosso trabalho *A Leitura dos Discos: o LP como objeto das artes literária e visual brasileiras nas décadas de 70 e 80*, fruto de uma pesquisa de pós-doutorado pela UFPE, desenvolvemos a tese de que a arte poética brasileira, nas décadas de 70 e 80, firmou-se como campo artístico autônomo em torno dos discos, cujos encartes tornaram-se o mais

*Auto da Pimenta* (1991) é o sexto disco gravado em estúdio pelo cantor-compositor Rui Veloso, catalogado, a nosso ver erroneamente, como produto do *rock*. É um CD duplo com dezenove temas que se distingue da produção fonográfica portuguesa. O título do álbum já traz uma proposição literária. “Auto” é um subgênero dramático medieval, surgido na Península Ibérica no século XII, de conteúdo profano ou religioso, e de feição popular. De cunho moralizante, suas personagens-tipo representam valores e sentimentos que se contrapõem. Em Portugal, Gil Vicente, no século XVI, é, sem dúvida, a maior expressão do gênero. Na literatura brasileira contemporânea, Ariano Suassuna é um dos seus cultores.

Por sua vez, a pimenta é uma das causas das grandes navegações: a busca pelas longínquas especiarias, os temperos que trariam à culinária europeia os sabores mais exóticos, mas também suas aplicações medicinais, como revela o excerto que serve de epígrafe à canção *Memorial*: rol dos medicamentos da botica de Cochim, no *Livro das Armadas*. As especiarias mais cobiçadas eram o gengibre, o cravo, a canela, a noz moscada e a pimenta. Especiarias que, na época das grandes navegações às Índias valiam, literalmente, seu peso em ouro. Com a rota para o oriente seguindo pela costa africana e o comércio das especiarias, os portugueses chegaram à condição de potência econômica.

A penúltima canção da coletânea – *Memorial* –, registro autobiográfico de um embarcadiço, “homem ao leme” que morreu “em serviço”, encerra uma crítica contundente ao projeto imperial expansionista, mostrando os perigos da aventura marítima, do ponto de vista não de um cronista da corte, mas dos atores que nem sempre constam dos anais da história: “Aqui lavro este auto da pimenta a tinta de sangue assinado. Tantos de nós fomos pasto de cardumes só para que tudo ficasse mais temperado.” A crítica à cobiça, motivada pela futilidade, pela vã glória, denuncia a ideologia expansionista, o outro lado de todo o projeto imperial. *Auto da Pimenta* é, assim, um memorial assinado a sangue por um embarcadiço ou marinheiro que, como num testamento, invoca nomes consagrados de navegadores portugueses. Outra

---

efetivo suporte da geração dos poetas da canção.

voz anônima ecoando a voz de viúvas e do velho do Restelo, evocando ficcionalmente momentos da histórica trágico-marítima, como os relatos de naufrágios, versão não elegíaca das descobertas. Este “homem [d]o leme” aparece destituído da heroicidade da personagem pessoana. O sal do mar português é “travo salgado” que nem o mel pode aplacar, a somar-se às lágrimas de Portugal.

Na verdade, o álbum é uma encomenda da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, tendo-se tornado, possivelmente, a obra cimeira de Rui Veloso e da própria canção portuguesa moderna. Por incrível que pareça, o álbum não teve repercussão crítica equivalente a sua grandiosidade nem o impacto comercial de outras obras de Rui Veloso, como *Mingos & Samurais*. Mas se a crítica não esteve atenta à importância desta obra dentro do campo cultural, alguns ouvidos mais vigilantes revelam, com certa indignação, a recepção de um álbum que toca, simbolicamente, a todos os portugueses. Em outras palavras, é como se discos como *Tropicália*, *Construção* ou *Clube da Esquina* nos passassem indiferentes, discos que, indiscutivelmente, reescreveram a história da MPB moderna. Os portugueses, que têm uma tradição de alta literatura, não foram cautelosos em perceber a riqueza poética e simbólica de *Auto da Pimenta*. Uma falha comparável, guardando as devidas proporções e especificidades, à recepção de *Mensagem* à época de sua publicação.

Se a contribuição de Carlos Tê para o cancionero português não se resume aos álbuns de Rui Veloso<sup>2</sup>, é com este que se forma uma das parcerias mais afinadas da canção moderna, a exemplo de Milton e Fernando Brant, Tom e Vinícius, excedendo muitas vezes aquilo que se espera de um texto feito para o canto.

O disco *Auto da Pimenta* é uma obra artística como um todo: desde os textos líricos de grande valor imagético ao *design* e à diagramação temática. Antes mesmo da primeira audição, percebe-se o esmero em sua elaboração, que difere de obras mais comerciais, tendo um lugar particular mesmo dentro da própria discografia de Rui Veloso, como se fosse uma obra de colecionador. Tudo nele é rigorosamente elaborado, resultado

---

<sup>2</sup> Carlos Tê escreveu para os Clã, possivelmente, de entre os grupos de uma segunda geração do *rock* português, aquele que mais esmero guarda pela palavra poética, como é possível ver no álbum *Kazoo*, em que é o responsável por todas as letras, e do álbum *Lustro*, onde, como principal letrista, divide as honrarias com Sérgio Godinho e Arnaldo Antunes.

daquilo que não é muito comum na música *pop* internacional: uma pesquisa historico-literária rigorosa, que vai das letras-poemas aos paratextos, os quais acrescentam ao álbum uma tonalidade literária. Entre eles, a *Carta da Descoberta do Brasil*, de Pêro Vaz de Caminha; anedotas contadas pelo Cronista Fernão Lopes de Castanheda; versos de *Os Lusíadas*, poema épico de Luís de Camões; fragmentos de *Auto da Índia*, de Gil Vicente; e crônicas.

Publicado em 1991, justamente numa época de transição dos suportes e da tecnologia, ou seja, do LP para o CD e do analógico para o digital, o obra teve a sorte de ter a publicação nos dois formatos. Como apreciadores do vinil e de sua riqueza gráfica, pensamos ser este o suporte ideal para acompanhar a fruição da obra.

Como vimos, *Auto da Pimenta* alude a alguns momentos dos descobrimentos portugueses, mas não se apresenta como uma narrativa unívoca do período expansionista. O duplo CD presenteia o ouvinte/leitor com um pequeno livro com as letras antecedidas de excertos de textos quinhentistas autênticos, mas também da modernidade poética portuguesa: crônicas, relatos de viagem, cartas de missionários, poesia de Camões, Camilo Pessanha, Álvaro de Campos. Esses paratextos funcionam como epígrafes, que se constituem numa espécie de motes para glosar a canção. Estamos então ao nível da textualidade, mais do que de pura matéria histórica. Valeu a pena? Tudo vale a pena se a canção não é pequena, como estas que compõem *Auto da Pimenta*:

- 1 - Sete Partidas (Cantiga de Amigo);
- 2 – S. Miguel;
- 3 – Cabo Sim Cabo Não;
- 4 – Lançado;
- 5 – Canção de Marinhar;
- 6 – Cruzeiro do Sul;
- 7 – Faena De Mar;
- 8 – Calmaria;
- 9 – Praia das Lágrimas;
- 10 – Mulher d’Armas;
- 10 – Trovas Vicentinas;

- 11 – País do Gelo;
- 12 – Nativa;
- 13 – O Ourives Mestre João;
- 14 – Má Fortuna;
- 15 – À Sombra da Tamareira;
- 16 – Logo que passe a Monção;
- 17 – Memorial;
- 18 – Brisas do Restelo.

Atentemos em *Praia das Lágrimas* como exemplo de um texto da canção popular que estabelece profusas relações intertextuais com o cânone português, designadamente com um dos textos fundadores da modernidade histórica portuguesa, *Mar Português*:

Ó mar salgado eu sou só mais uma das que aqui choram e te salgam a espuma.

Ó mar das trevas que somes galés, meu pranto intenso engrossa as marés.

Ó mar da Índia lá nos teus confins de chorar tanto tenho dores nos rins.

Choro nesta areia salina será, choro toda a noite seco de manhã.

Ai ó mar Roxo ó mar abafadiço poupa o meu homem não lhe dê sumiço.

Que sol é o teu nesses céus vermelhos que eles partem novos e retornam velhos.

Ó mar da calma, ninho do tufão que é do meu amor seis anos já lá vão.

Não sei o que os chama aos teus nevoeiros, será fortuna ou bichos-carpinteiros.

Ó mar da China Samatra e Ceilão não sei que faça sou viúva ou não.

Não sei se case notícias não há será que é morto ou se amigou por lá.

(VELOSO; TÊ: 1991)

O eu lírico feminino da canção remete às cantigas de amigo, em que o trovador assume a voz da mulher apaixonada que sofre por amor na ausência do “amigo”, o qual pode ser o esposo, o pretendente ou o amante. Trata-se de uma forma poética autóctone, derivada da lírica pré-trovadoresca e da *cançó* provençal. Mais rigorosamente, poderíamos enquadrar o texto no subgênero barcarola ou marinha, forma que acolhe assuntos ligados ao mar ou ao rio. O sujeito lírico feminino dirige-se ao mar, que

representa o meio que a afastou do ser amado.

De imediato, é possível estabelecer a relação entre a canção e *Mar Português*, de Fernando Pessoa, possivelmente o poema moderno que mais conseguiu adentrar nesta peripécia marítima portuguesa, e que, talvez por essa razão, seja o mais conhecido da língua portuguesa. O mar português do poema pessoano é praia de lágrimas na canção de Veloso/Tê. *Praia de lágrimas* é como que uma resposta a *Mar Português*: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal?” vs “Ó mar salgado eu sou só mais uma das que aqui choram e te salgam a espuma.” O texto de Carlos Tê estabelece a íntima relação entre o sofrimento feminino, simbolizado nas lágrimas provocadas pela ausência do homem amado, e o mar, através do sema sal, contido nas lágrimas e na água do mar. A canção desenvolve-se numa estrutura bipartida mimetizando o movimento das ondas do mar. É tão perfeita a construção do texto, tão sugestiva do fluxo e refluxo do mar, da simbiose que se estabelece entre o choro soluçado da mulher e o mar que as lágrimas dela salgam, que o texto traz formalmente marcada essa indecisão: “Não sei.” Afinal, o mar é símbolo de dinâmica da vida, mas também de morte.

Não há como não convocar a mítica personagem do Velho do Restelo, do canto IV dos *Lusíadas*, que atende a uma voz mais conservadora, questionando a ambição e implicações da epopeia portuguesa, mas também o *Auto da Índia*, de Gil Vicente, que chama a atenção para os perigos a que mulheres e noivas ficavam expostas com a ida de maridos e noivos para terras longínquas. A canção *Trovas vicentinas* estabelece uma relação intertextual com o auto vicentino, na voz de um trovador que, ironicamente, denuncia a ambição desmedida e a ganância como causas do adultério, prevenindo que “não se deixa uma esposa sem amor com o trevo da mocidade eriçado.”

Mas o texto também se estabelece como uma oração, uma súplica ao mar, um pedido para que os navegantes não se percam, não sejam tragados pela sua força. Não obstante, é, sobretudo, a dúvida que vai estabelecer a angústia nas mulheres portuguesas. Não saberem do destino dos maridos, sequer se estão vivos, mantém-nas num estado perene de viuvez, enquanto seus companheiros, até pela força das circunstâncias, não raras vezes perderam-se em aventuras errantes nas novas terras e fundaram novas famílias. Este padrão de dúvida expectante e fidelidade das mulheres manter-se-á no período da

guerra colonial, nos anos 60 do século XX, com a imagem de marca das mulheres que se vestiam de preto em sinal de luto aos maridos na guerra.

De entre os compositores populares brasileiros, é possível que apenas Chico Buarque de Hollanda tenha penetrado tão profundamente neste universo feminino, em textos como *Mulheres de Atenas*, *Teresinha* e *Olhos nos olhos*. Carlos Tê traz para a modernidade e para o formato canção este gênero matriz da literatura portuguesa.

Carlos Tê é um desses poetas dos discos. Sem a fama nem o poder simbólico dos seus companheiros de idioma e de ofício da América do Sul, nem dos poetas do livro do seu país, por isso mesmo se estabelece num espaço delicado, ainda necessitando de uma recepção teórico-crítica, com ensaios, dissertações e teses, mais aprofundada que dê conta da dimensão poética desta produção.

A sua parceria com Rui Veloso, em *Auto da Pimenta*, é um ponto alto da lírica portuguesa contemporânea. Mais ainda, é um patrimônio poético para todo o cancionero em língua portuguesa. Prova disto é que resiste a qualquer comparação com a melhor poética da MPB, já definida como alta literatura.

## Referências

ALBUQUERQUE, Luís de. *Navegadores, viajantes e aventureiros portugueses: séculos XV e XVI*. 2ª ed, vol. 1. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

D’MORAIS, Marcos. *A leitura dos discos: o LP como objeto das artes literária e visual brasileiras nas décadas de 70 e 80*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa: ou as duas razões*. 2. Ed.[S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Assírio & Alvim, 2005.

VELOSO, Rui; TÊ, Carlos. *Auto da Pimenta*. Intérprete: Rui Veloso. [S.l.]: Emi-Valentim de Carvalho, 1991. 2 CD.