Três cantigas infantis brasileiras: memória, experiência simbólica e estética na formação humanística e musical da infância

Eusiel Rego

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo eusielrego@usp.br

Este trabalho visa lançar um olhar a um tempo crítico, e quiçá poético, sobre elementos hoje em vias de abandono e esquecimento, mas que sobrevivem e ainda atuam no substrato cultural e folclórico popular do Brasil da segunda década do século XXI, sob a expressão e gênero das tradicionais cantigas infantis de roda e ninar. Tentamos interpretá-los estética e simbolicamente em sua relação com nosso berço histórico-social e nossa memória poético-musical.

Com isso intentamos contribuir para uma reflexão crítica de educadores — já habituados à "sociedade informática", ao urbanismo pós-moderno e pós-industrial —, sejam ou não músicos, que se defrontam e convivem com profunda "crise" do conceito de autoridade, historicamente orientado nos modelos iluministas, mas que desta reflexão e interação dependem importantes e complexas decisões educacionais e culturais de nosso país.

A importância da abordagem das tradicionais cantigas infantis — em que estão presentes o lúdico e o poético-musical, de inegável valor em nossa cultura — cresce na medida que há um distanciamento da sociedade informática, que exige essencialmente do educador sociomusical além de uma ubiquidade histórica da escuta, a consciência de múltiplos saberes interpretativo-disciplinares que possam fornecer ferramentas para a reflexão hermenêutica com seus educandos.

Palavras-chave cantigas infantis, música folclórica, experiência estética, sociedade informática.

This paper aims to cast a glance at a critical time and perhaps poetic about elements of today into neglect and oblivion, but which survive and are still active in the cultural substrate and popular folklore of Brazil in the second decade of this century, under the expression and genre of traditional nursery rhymes and lullabies. We try to interpret them aesthetically and symbolically in their relation to our social-historical birthplace and our poetic-musical memory.

With this we try to contribute to a critical reflection of educators – already accustomed to "information society", the postmodern and post-industrial urbanism – whether or not musicians, educators who are facing and live with a deep "crisis" of the concept of authority. Enlightenment-based models historically, however important and

complex educational and cultural decisions of our country depend on this reflection and interaction.

The importance of approaching the traditional children's songs – where the playful and the poetic-musical of great value in our culture are present – grows to the extent that the information society moves away from them, which essentially requires an awareness of interpretive, multiple-disciplinary knowledge the socio-musical educator as well as a historical ubiquity of listening, that can provide tools for hermeneutical reflection together with their students.

Keywords nursery rhymes, folk music, aesthetic experience, information society.

Introdução

Neste ano de 2014, tivemos acesso a uma mensagem eletrônica de autoria desconhecida e distribuída na Web (consta do cabeçalho o ano de 2007, porém verificamos recentemente que foi distribuída desde 2003), que trazia inscrito no campo assunto "Problema do brasileiro é de infância" (consulte texto na íntegra no Anexo 1). Em outras palavras o "autor desconhecido" conclamava no corpo daquela mensagem uma reflexão - certamente polêmica e aceita por setores da sociedade brasileira - que afirmava ter o brasileiro "trauma de infância", sendo tais traumas causados ou engendrados por ação das cantigas infantis, apreendidas e herdadas por tradição oral desde nossa mais tenra idade.

Assim, interpretamos que, para o autor, os brasileiros têm sido histórica e psicologicamente desajustados como nação, e isso acontece em nosso próprio "espaço potencial" (WINNCOTT, 1975), lugar da formação essencial de nossa plural identidade e da construção de mundos significativos. Nele compartilhamos, tomamos parte, como deveriam atuar nossas crianças "[...] da brincadeira, que se expande no viver criativo e em toda a vida cultural do homem" (WINNCOTT, 1975, p.152-64). Para o pensador-psicólogo Winncott, tal "espaço potencial" é o local [do vir a ser] no qual deveríamos atualizar constantemente nossas vidas, nossa mentalidade e nossa experiência cultural. Em meados do século XX foi publicado em matéria de jornal brasileiro o seguinte e não comprovado sentimento "Já alguém disse que somos um povo triste e que foi o negro que nos ensinou a sofrer" (LIRA, 1955). A ideia que nos chama atenção, por sua múltipla significação e dimensão abismal, parece-nos revelar uma ancestralidade (e não apenas um mero traço cultural) que não cessa de inscrever-se como traço epocal (HEIDEGGER, 1986) - nunca do mesmo modo – em nossa memória, em nosso espaço potencial.

Assim, nos vem à memória a melancolia de algumas canções brasileiras, característica suficientemente comum em nossa música popular. Tomamos como exemplo a experiência de escutar a música "A ban-

da" (1966) de Chico Buarque de Holanda. Mesmo sendo uma persistente "marcha alegre" que parece evocar uma consagração à vida, presenciada pela "moça triste", A banda empresta-nos o olhar daquela moça, uma testemunha da dionisíaca alegria das ruas, que, ao olhar pela "janela", comunica-nos que algo acontece lá fora, na rua. O que escutamos esquisita e paradoxalmente, a um só tempo, é, entretanto, o lento e comedido desfile tópico de uma marchinha de carnaval (ao estilo marcha-rancho). Não obstante a expectativa da moca podemos experimentar em A banda o transitório, uma ambiguidade que abriga a sutil melancolia poética de seu melos. Aquela moça que olha pela janela, nos vê na sua expectativa interior, olhando para ela? Uma peca emblemática, metafórica. rica em significados, composta em um período sociopolítico esquisito (ou esquizofrênico?) que permeou o Brasil, o "país do futuro", "um país que vai pra frente". Naquela época, provavelmente ainda não havíamos despertado, a não ser com um olhar interiorizado do artista, para as decepções e encontros com futuras e insuspeitas realidades[®] em nosso "espaço potencial".

O autor do e-mail anônimo afirmava, sobretudo, que nosso cancioneiro folclórico-popular - citando canções de berço e de roda muito conhecidas - representa "verdadeira" ameaça a nossas crianças e carrega em suas letras ensinamentos como incitação ao "medo", "violência e crueldade", "sadismo", "desigualdade social", "violência conjugal". Meras coincidências? Podem-se atribuir a nosso múltiplo baú sociocultural os males da sociedade tecnocrática atual? Um país continental tão

Tinhorão (2013, p.153-9) corrobora ser a Marcha Rancho de ascendência rural, pastoril, resultante da fusão com os estilos vigentes da vida urbana da sociedade carioca desde fins do século XIX, popularizando-se a partir de 1930. De letra geralmente "maliciosa ou irônica", "lenta e bucólica", a Marcha Rancho é um "gênero de música carnavalesca paralela a marcha ou marchinha".

Que desfila uma profusão de humores. "Isso que dizer que o melancólico tem em si, como possíveis, todos os caráteres de todos os homens" (PIGEAUD,1998, p.13).

E LINS, 2000, p.13-20.

multicultural quanto diversos países europeus, é certo, porém a passos largos em aprofundar processos homogeinizadores que tendem a um aculturamento, um "etnocídio histórico" (COUTINHO, 2000) que nega o hibridismo cultural onde se mesclam nossas desigualdades, as heterogeneidades de "tradições e modernidades diversas" (COUTINHO, 2000). Conforme o autor da mensagem, tais reflexões resultaram de sua relação como "babá" de crianças em lares norte-americanos. Para ele(a), sempre ancorado em significações literais das letras das canções infantis brasileiras (tradicionais brinquedos poético-musicais), nossas crianças não aprendem a "incentivar o trabalho de equipe e o apoio mútuo, [...] as crianças brasileiras são ensinadas a dedurar e a condenar um semelhante". Como exemplo, cita o conhecido Sambalelê, que mesmo doente e com a "cabeça quebrada", merece umas "boas palmadas".

Tal visão apenas vem endossar a onipresença de uma multifacetada significação que permeia as históricas opiniões sobre o caráter do brasileiro, fatigantemente identificado desde as entranhas de sua vida colonial: o Brasil, local de degredo e punição, lugar conhecido e reconhecido pelas metrópoles europeias pelo "mau gênio de suas gentes" desassistidas, com seus moradores analfabetos, indolentes e desumanizados, porém dono de uma paradoxal e romântica "natureza paradisíaca" (MACEDO, 2000), nativismo virgem narrado e exaltado pelo romancista José de Alencar (1829-1877) em O Guarani, Iracema, entre outros.

Nosso próprio Hino Nacional, uma marcha com seus símbolos iluministas em estilo militar francês revolucionário, foi uma tentativa artística (composicional) e política de inventar, tendo por base as imagens de um Brasil isolado em sua própria natureza, um país-nação não formado e que jamais havia existido. Musicalmente, sua tópica de marcha militar "evoca a escuta da autoridade", do heroísmo do povo nos moldes da Revolução Francesa: o simbólico movimento anacrúsico de quarta justa

[&]quot;[...] the march reminded the listener of authority [...]" (RATNER, 1980, p.16, tradução nossa).

ascendente sobre o tempo forte. Apesar da plasticidade de sua estética musical, comum em fins do século XVIII e início do XIX na Europa, a promessa de "paz no futuro" e "glória no passado" de seu texto, entre outros, camufla "símbolos" estéreis onde não há simbolizados, assim como "nossos bosques", uma vegetação frequente na Europa.

Em relação ao e-mail anônimo, parece evidente que seu autor teve como motivo para suas observações ("incentivar o trabalho de equipe") a tradicional canção "Ten Little Indians" ou "Ten Little Nigger" - possivelmente uma variante no contexto particular norte-americano, mas nos referimos aqui a uma variante brasileira - que diz em seus versos "um, dois, três indiozinhos..." conte até "dez no pequeno bote" (contar até dez tem ali um valor grupal e pedagógico para as crianças), navegando "rio abaixo" "quase, quase virou", afirma indubitavelmente: "trabalho de equipe!". Tal ideia-conceito baseada na força quantitativa do conjunto social só pode gerar contingenciais visões quantitativas do conjunto social só pode gerar contingenciais visões quantitativas com com qual se deve "vencer", e acima de tudo, conquistar com uma união fundada na quantidade e, a qualquer custo, salvar o bote.

É uma imagem de incentivo à conquista e ao coletivismo, sem dúvida, mas que também corresponde à expectativa de felicidade de uma sociedade perigosamente homogeneizada (em série) em suas mais brandas dissonâncias e estimulada ao most do extremo consumo, pelo poder de posse, como têm sido os modelos norte-americanos e anglo-saxões vigentes.

- Há várias interpretações e até controvérsias quanto ao original dessa canção, se índios ou negros. Na 1º linha do 1º verso inglês lê-se: One Little, Two Little, Three Little Indians. Disponível em: http://www.oberlin.edu/cgi-bin/cgiwrap/library/ref/folksongindex.php.
- Acreditamos que não há, teoricamente e em limite extremo (o que seria raquitismo), quantidade desprovida de alguma qualidade ou atributo, apesar de que, conforme Guenón, a redução ao quantitativo "[...] no nosso mundo, e em razão de condições especiais de existência às quais ele está submetido, o ponto mais baixo reveste o aspecto da quantidade pura, desprovido de qualquer distinção qualitativa" (GUENÓN, 1989, p.11).

Em todo caso, esse parece ser o referencial contido na mensagem do autor desconhecido que se sente triunfantemente autorizado a denunciar ao mundo cibernético que o "Problema do brasileiro é de infância". Se há algo que os brasileiros não deveriam temer, entretanto, é a crítica e encontro autocrítico com sua multiplicidade cultural e sua inevitável associação com a problematização da identidade nacional, especialmente porque sempre conviveu com tais visões cristalizadas a seu redor: a estratificação social associada a mestiçagem como a grande causa da nossa doença social, impeditiva dos avanços das modernas instituições democráticas globalizadas com os mais legítimos interesses dos movimentos populares (COUTINHO, 2000), Refiro-me aqui, inclusive, às recentes manifestações "plurifônicas" das ruas que estalaram a nossa casca do ovo em 2013, as jornadas de junho (ARANTES; SCHWARZ, 2013). As manifestações populares de 2013 pareceram apontar para um despertar gradual da nação brasileira que, se seguir no sentido ético da busca da verdade, tende a começar a tratar seriamente antagonismos históricos e sociais, ainda que longe de instaurar uma profunda reflexão de nossa memória sociocultural e consciência histórica.

Esse, portanto, é o texto-ideia motriz sobre o qual estenderemos nossa abordagem ao e-mail recebido, apoiando-nos para isso em elementos melódico-poéticos, simbólicos e históricos de nosso imaginário cultural ressaltando sua importância em uma possível prática hermenêutica – que entendemos aqui como a possibilidade de contemplar a "realidade vivida" em suas diversas camadas (ORTEGA y GASSET, 2003, p.36-7): talvez nem sempre positiva para a infância dos brasileiros, como acredita o cibernético autor.

Não podemos deixar de entrever, contudo, mesmo sob a superficial e despreparada constatação do autor anônimo, ter ele manifestado uma inquietação histórica que o decepciona profundamente e, em tempo, como diz o mestiço Machado de Assis, ter lançado um desconfiado e melindroso olhar de "soslaio" quase desvelando que há ou houve em toda sua inquietude algo de ambíguo, de estranho e oblíquo acerca de si

mesmo. Percepções estas que continuam, não cessam de se inscrever, de miscigenar nossos brasis interiores, nossas mentalidades, nós mesmos: os brasileiros. Nossa integração idiomática e territorial não implica necessariamente integração social e cultural (VILHENA, 1997. p.62).

Breve histórico: Experiência e Folclore

As questões de identidade nacional envolvem, em nosso país, problematizações pertinentes ao campo da antropologia e da sociologia, inclusive abarcando conceitos históricos complexos e não menos polêmicos do próprio termo folclore brasileiro. Segundo Vilhena (1997, p.65), as "[...] utilizações do termo [folclore] o desvalorizam de diversas formas. O folclore é associado ao conservador, ao anedótico e, no final, ao ridículo". Esta pejoração, que deslegitimiza cientificamente o termo, seria resultado, entre outros, da indistinção entre o objeto de estudo (melodias, literatura oral, danças, festas e folguedos, lendas, ditos, costumes, culinária, crenças do mundo rural) e sua disciplina Folclore (VILHENA, 1997, p.30).

O interesse pelas manifestações folclóricas e populares no Brasil teve como marco inicial os estudos de Sílvio Romero (1883) (considerado o primeiro folclorista brasileiro representativo) e Amadeu Amaral, surgidos já no fim do século XIX, seguidos posteriormente, entre outros, pelos estudos de Mário de Andrade e, no período de 1930-45, intensificado, no campo da música e etnografia com o projeto sociomusical de Villa-Lobos. A defesa do folclore brasileiro na década de 1950 seria parte de um processo de "grande mobilização" da inteligência e intelectualidade brasileira, que Vilhena (1997) reconhece como um verdadeiro "movimento folclórico". Período que culminou com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), declinando, como muitas outras iniciativas culturais e educacionais em nosso país, a partir do Golpe Militar de 1964.

Este "movimento folclórico" ocorrido durante a primeira metade do século XX aproximadamente, iria se mobilizar então de forma privile-

giada no debate de nossa identidade como nação, formulando conceitualmente uma noção de folclore brasileiro, ou seja, uma ação nacional contextualizada em "termos brasileiros", construída com recursos próprios de nossas tradições populares e "inseparável da vida cotidiana" (VILHENA, 1997, p.126-47). Dos pareces raciais acerca do Brasil, a título de exemplo, diz Sílvio Romero: "os brasileiros seriam também um povo em formação, ainda indefinido. [...] A nossa falta de coesão nacional é um fato étnico, físico, antropológico", porém, reconhecendo que "a poesia popular revela o caráter dos povos". (ROMERO apud VILHENA, 1997, p.148).

Conforme Vilhena (1997, p.147-54), foi durante esse período (a partir da década de 1930) que Mário de Andrade mudou o foco de seus interesses e estudos sobre o folclore nacional, direcionando suas pesquisas para o campo musical em vez dos campos da poesia e da literatura oral, como havia sido até então. É com as pesquisas de Mário de Andrade que se consagra "a contribuição africana na formação de nossa música". Seu projeto etnológico tinha o afã de conhecer o Brasil, suas raízes, sua música, a índole e os dilemas de seu povo (REILY, 2000).

Como sabemos, foi nesse contexto do movimento folclórico brasileiro, cuja temática da identidade nacional pareceu transpassar todas as buscas e estudos de campo (VILHENA, 1997, p.154), que Villa-Lobos intentou transformar a sociedade brasileira tendo a música folclórica e popular como fundamento ético e estético de suas propostas educacionais para o País. (SANTOS, 2010).

Para Villa-Lobos, a prática do canto musical (orfeônico) para os brasileiros e, em especial, para nossas crianças, seria o núcleo de um processo civilizatório que (à parte os crescentes debates sociopolíticos sobre o "nacional" e o "popular" na época do Estado Novo)" "não se

Como por exemplo, a manipulação política do Canto Orfeônico pelo Estado Novo e pelo nacionalismo getulista, além do surgimento de uma crescente burguesia industrial que lutava para evitar a participação popular e o avanço democrático (SANTOS, 2010).

destinava à formação técnica de músicos, mas à popularização do saber musical" (SANTOS, 2010, p.23).

Entre os objetivos do projeto educativo de Villa-Lobos, a perda da "noção egoísta de uma individualidade excessiva", que favoreça a "noção de solidariedade humana", em que pesem críticas contrárias ao modelo socioeducativo seguido por Villa-Lobos, revela aqui um importante aspecto socializador. Se por um lado havia o risco de uma crescente uniformidade em uma nascente sociedade de massas no Brasil, que parte do princípio de que "todos devem estar igualmente aptos para tudo" (GUE-NÓN, 1989, p.53), por outro lado, a música também contribuiria qualitativamente para a formação de individualidades e tenderia a fazer transparecer, no processo educacional, cada ser particular, cada musicalidade.

Ética, estética, educação e o conceito de patriotismo da época estariam, portanto, nas bases e no sonho de uma reforma que prepararia a mentalidade infantil como propulsora para as gerações vindouras. Para o educador Villa-Lobos, a aprendizagem da "música escolar" deveria pautar-se pela prática do canto coletivo (a relação na qual se articula o reconhecimento do outro, os "espaços" individual e o coletivo) e por melodias presentes, entre outras, nas "cantigas de ninar ou [n]as canções de roda" (SANTOS, 2010, p.98). Tais melodias folclóricas imprimiriam nas crianças brasileiras qualidades que, se orientadas com os princípios observados por Villa-Lobos, permitiriam a construção de identidades por meio de uma experiência poético-musical alicerçada em uma sabedoria ancestral e de autoria popular: "Quando pequeninas, as crianças adormecem com cantigas de ninar que já embalaram, certamente, muitos dos seus antepassados longínquos" (SANTOS, 2010, p.98).

Temos de diferenciar aqui dois aspectos da questão folclórica que já mencionamos anteriormente com Vilhena (1997): a) a prática social das cantigas infantis pelas crianças, que as transforma constantemente, se diferencia das propostas e orientações pedagógicas b) as orientações pedagógicas, quase sempre decididas à parte enquanto projetos auto-

ritários, raramente visam ao crescimento e à transformação da infância e da sociedade.

Em seu ensaio O rinoceronte na sala de aula, o musicólogo Murray Schafer (1991, p.293-5) traça com propriedade um perfil psicopata de "projetistas" politiqueiros sociais interessados em educação, ao denunciar "[...] o 'complexo de culpa' cultural, que impede pessoas não musicais de expulsar inteiramente [grifo nosso] a música dos currículos, também as força a justificar sua presença [...]". Para Schafer, a mais comum das desculpas ou justificativa moral defendidas por essas pessoas "é a de que a música promove o bem-estar social [...]". Pois bem, como na sociedade globalizada ocidental atual "não há riscos associados à [retirada da] arte [no currículo escolar]" não há, portanto, o que justifique sua prática e seu aprendizado nas escolas. (SCHAFER, 1991).

Obviamente, não precisamos ir tão longe, basta observarmos o que acontece com a Lei n. 11.769 de 2008 (Lei de Diretrizes e Base da Educação) que obriga (um dever) o ensino de música na educação básica pública e privada e agradecermos o fato de mesmo não cumprida a lei, a música ainda não tenha sido inteiramente expurgada da educação básica. Entendemos que prática social e orientação pedagógica não são excludentes mesmo sendo vistas como campos e atributos distintos. Para Villa-Lobos, entretanto, tal unidade possível, adquirida por meio da experiência folclórico-popular e da ação consciente da escola orfeônica, se dá quando o popular forma a base dos processos educacionais, modificadores da sociedade.

A conhecida experiência dos compositores húngaros Béla Bartók e Zoltán Kodály (KODÁLY, 1959 p.11-2), e outros folcloristas europeus no início do século XX, teve como paradigma a classificação e sistematização estética e etnomusicológica dos saberes populares, lançando luz em seculares tradições orais camponesas da Hungria, Romênia, Eslováquia, Sérvia, etc. e outros países do norte e sudoeste da Europa.

Os resultados foram, porém, importantes e trouxeram estruturais retornos estéticos e científicos para a concepção da pesquisa folclórica

contemporânea, além de contribuir para a transformação da sociedade húngara, porque refletia a vida dos povos, seus sentimentos, seus costumes e gostos, seu secular "espaço potencial" onde parecia ainda se atualizar constantemente a musicalidade daqueles povos. Em outras palavras, as pesquisas de campo efetuadas por Bartók resultaram em composições musicais coerentes e magistrais sem, contudo, o compositor comprometer as características principais e originais das canções populares coletadas.

Conforme Dragoi (1959), as pesquisas e coleções folclóricas (inclusive infantis) elaboradas pelo movimento impulsionado por Bartók e sua escola nacional incluíam essencialmente a poética e a melodia com detalhadas informações de afinidades culturais e musicais e a descoberta de possíveis mutações e variantes, a constatação da existência de novas versões, por meio do reencontro com as tradições, de perfis melódicos similares.

Tal seria a unidade dinâmica[®] que nos referimos anteriormente à experiência folclórico-popular e ao legado único, no Brasil, da vivência de escola orfeônica de Villa-Lobos. O princípio seria devolver ao povo (à vida comum) na forma de um Bem (ético) o movimento criado por este mesmo povo, reconstruindo (o conceito de Belo) e comunicando-lhe incessantemente múltiplas identidades nas quais ele possa se reconhecer novamente. A incompletude do sonho nacional de Villa-Lobos em sua experiência musical-orfeônica brasileira deveu-se, a nosso ver, mais às mazelas sociopolíticas das mesquinhas elites brasileiras, que levou, inexoravelmente, à falta de aprimoramento e compromisso com as necessidades populares. O aprofundamento do movimento folclórico no Brasil,

Bartok reuniu e sistematizou aproximadamente 3500 melodias folclóricas. (DRAGOI, 1959, p.13-29).

Uma unidade que prevê a multiplicidade. Exemplarmente, "Nas artes presentativas [como a música], obra e objeto confundem-se". De sua aparência fenomenal à sua materialidade (suporte físico), todos seus planos de existência ou realidade estão em constante fusão (SOURIAU, 1983, p.72).

estudado por Vilhena (1997), que contou com grande movimentação e entusiasmo dos intelectuais folcloristas brasileiros desde a década de 1930 — ao lado do processo de industrialização, da crescente massiva urbanização do País e de projetos para um desenvolvimento nacional, — viu-se brutalmente retrogradado e reduzido por meio de golpes arquitetados à revelia da nação por facções civis militares obcecadas pela ideologia da "segurança nacional" e da "Guerra Fria", culminando no golpe de 1964.¹⁰⁰

A revolução cultural (se assim podemos dizer) impulsionada pela Escola Húngara, que teve a música como piloto, só foi possível porque os músicos pesquisadores utilizaram os meios técnicos culturais necessários de sua época para sistematizar cientificamente os saberes folclórico-populares. A vontade legada por Bartók aos pesquisadores ulteriores residia no compromisso de retornar sempre às aldeias e observar a continuidade viva das tradições, novas influências, modificações do gosto social e musical a cada nova geração. A presença de variantes do material colhido, o desaparecimento de instrumentos populares típicos, dos "sotaques" poéticos e musicais e dos costumes substituídos pelo surgimento de outros, conforme as épocas e as tecnologias usadas atestam o movimento contínuo do ressurgir humano. Cada variante, cada mutação do material folclórico transmite "em si marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram seu nascimento [mesmo porque] a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos" (PERRONE-MOISÉS, p.97 apud MENDES, 2000, p.71)

A ilusão da arte vem do fato de estarmos atentos a esse fazer e desfazer, a esse desabrochar e murchar dos seres, que é apenas um reflexo enganador da indiferente atividade da natureza, que

[&]quot;A clivagem de duas grandes facções dentro das Forças Armadas e o embate entre elas perdurou até o golpe militar de 1964, onde a união dos militares nacionalistas com os partidos políticos orientados pelo nacional-desenvolvimentismo foi estrangulada" (CARLONI, 2005).

de modo algum toma em consideração esse aspecto de seu jogo perpétuo. (SOURIAU, 1983, p.45)

Tanto em Villa-Lobos quanto especialmente na experiência húngara, é importante notar o quanto a música pode servir como justificativa para a educação saudável da sociedade.

Cantigas infantis: experiência, memória, educação

"Pois qual o valor [se é que podemos aqui atribuir valores] de todo o nosso patrimônio [herança] cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 1994, p.115)

Escolhemos três cantigas infantis que acreditamos ainda ser representativas do imaginário folclórico popular urbano brasileiro, e que nos possibilita uma aproximação hermenêutica, objetivando a elaboração de argumentos estéticos, sociais, simbólicos e talvez pedagógicos e que nos auxiliem, inclusive, a justificar, por fim, sua importância. As cantigas infantis, muitas de origem rural, pertencem ao gênero da canção urbana que se espalhou pelo Brasil desde o período colonial (ROMERO, 1883). São elas: Ciranda-cirandinha - (cantiga de roda); O cravo e a rosa - (roda); Se essa rua - (roda).

Na sociedade das crianças, a invenção dos brinquedos de roda, da qual fazem parte inúmeras cantigas, é, em muitos casos, uma decisão espontânea e livre, sejam eles inventados ou não por imitação do mundo adulto. A distribuição dos espaços e a forma de ocupação geralmente são decididas por consenso e coletivamente. Entretanto, vemos também em muitos casos, as decisões democráticas (de ordem) das crianças não serem respeitadas, sendo sufocadas em suas experiências intelectuais e afetivas, e impostas pelos padrões da viciada sociedade de consumo do mundo adulto, muitas vezes em nome de supostos "aspectos didáticos".

Já presenciamos casos em que um professor, no contexto de uma "atividade artística", em vez de deixar as crianças expressar a melodia de uma canção, as forçou a cantarem e dançarem uma coreografia imposta e acompanhada pelo recurso técnico (quando há) do playback. Este esquema abusivo "das coisas prontas" tem contribuído para a preguiça intelectual de professores e alunos, liquidando sorrateiramente a possibilidade de as crianças se organizarem espontaneamente e de construírem, por meio do canto e do corpo, suas próprias afinações e divertimentos musicais. As crianças não se expressam ou cantam, seus pais não participam, a escola e os modelos de comunicação atuais, determinam arbitrariamente tais atitudes de passividade, diferentemente, como aludimos, da proposta orfeônica iniciada por Villa-Lobos.

As brincadeiras infantis, e particularmente o gosto pelas canções lúdicas como parte do cotidiano doméstico, tiveram seu auge e vêm declinando aceleradamente a partir de fins do século XX, sendo cada vez mais raro testemunharmos a presença do elemento musical em sua forma mais lúdica. Nossas cantigas têm desaparecido dos lares brasileiros, da vida doméstica, das ruas, da ocupação cotidiana das crianças. Ao desocuparem seus "espaços híbridos", que constituíram no Brasil ainda no período colonial (NETO, 2013) o local "potencial" (WINNCOTT, 1975) onde brotou e desenvolveu-se uma multiplicidade cultural que agregava identidades culturais por vezes opostas, tem desaparecido, simultaneamente, sua função de elemento sociabilizador.

Assim, temos presenciado o surgimento de diversas formas de incompreensões e violências urbanas - motivadas também pela ausência e inadequação governamental de políticas públicas - como forma de expor nossas profundas e históricas discrepâncias sociais.

O empobrecimento de nossos "espaços potenciais", gradualmente "esvaziados" e raquitizados pela crescente pulverização da cultura e cantigas domésticas, resultou de processos iniciados já desde os primeiros movimentos da modernização industrial, tecnológica e midiática do Brasil em meados e durante toda a segunda metade do século XX.

Resistentemente, presenciamos hoje a projeção de importantes expressões multiculturais como o movimento da "cultura hip-hop", que tende a ocupar os espaços deixados "vazios" e incluir com crítica e música, dança, grafites, poesias os jovens pobres e abandonados nas grandes metrópoles.

Então, ao revisitar os espaços outrora ocupados pelas cantigas infantis, que inclui os espaços domésticos potenciais em nossa época, se impõe indagar qual seriam seus papéis (das dóceis cantigas infantis) e significações possíveis. Se ainda houver, revisitar se daria nos marcos da sociedade informática e tecnocrática atual, aparentemente insensível ao tempo, com o propósito ético de diagnosticar uma possível "restauração" das cantigas infantis em nosso contexto social. Agamben (p.17) arrisca uma proposta atualíssima que envolve o futuro da vida humana atual enquanto experiência de ver o mundo como linguagem, como linguagem que forja, em tempo, o mundo: apenas se "[...] a vida humana [se der] enquanto ethos, enquanto vida ética. [...] esta é a tarefa infantil da humanidade que vem" (AGAMBEN, 2005). Em outras palavras, se soubermos reconstruir, recontar, com os elementos de nossa experiência de outrora, outra história.

Quando ouvimos pela última vez uma cantiga infantil em seu contexto lúdico?

Sob a forma dilacerante da pesquisa científica, a cantiga infantil (expressão sui generis do gênero infantil, do compósito que é a Infância) tem sido assunto da moderna academia (importante agente na guarda e reflexão teórica de nossa memória histórica), "resgatada" do esquecimento na "cultura midiática". Entretanto, vazia de experiência, de seu locus simbólico, não mais retornou ao "lugar de onde saiu", como fez a escola húngara de Bartok. Essa via de mão única desumaniza a infância. Um exemplo? A relação outrora normal de a mãe amamentar seu filho embalando-o com uma cantiga de berço (muitas das quais melodias improvisadas), no âmbito doméstico, parece não configurar mais um ritual

usual em nossa apressada época, mesmo se tal gesto singelo tenha a força de contribuir para a "sanidade mental" de nossas crianças.

A infância revela o equilíbrio térmico mental (febril) de uma sociedade. Assim, mesmo o elemento sutil e secretamente velado da união-recusa amorosa, melódica, entre mãe-filho perde seu lugar, desaparece enquanto traço humano: "Quando chega o tempo do desmame, a mãe enegrece o seio, porque manter o seu atrativo será prejudicial ao filho que o deve abandonar", refletiria o solitário Kierkegaard (1979, p.198) em seu sofisticado romantismo e ética sobre a natureza da fé em um mundo conceitual já dominado pelo racionalismo. Não é preciso dizer que há uma conexão desse estado de rupturas com a atual condição de violência social das metrópoles brasileiras. Acrescentemos que raramente ouvimos as cantigas infantis (no contexto lúdico) nas escolas de educação básica, sejam elas públicas, sejam privadas.

Há, entretanto, no âmbito escolar, exceções alentadoras (importantes de serem mencionadas), que desafiam no século XXI os modelos educacionais canonizados pelo idealismo da "educação quantitativa" (GUÉNON, 1989) e consequente uniformização do aprendizado escolar atualmente em vigor. A experiência viva da Escola da Ponte, em Portugal, é um importante exemplo. As relações ideologicamente tensas dessa escola com o sistema educacional vigente naquele país revelam, conforme Sarmento (s.d., p.48), contradições e visões distorcidas aplicadas à escola pública atual. O projeto "da Ponte" ao defender a escola pública e lutar em promover um corpo ético educacional destinado a repensar a educação em Portugal, opta por uma práxis que, almejando a construção democrática da memória coletiva, identifica constantemente, na escola pública contemporânea, um modelo paradoxal de "escola pública de massas gerada na modernidade [que tem] constituído o aluno através da morte simbólica da criança que nele habita" (Sarmento, s.d.).

Na Escola da Ponte, cada "Criança-aluno e aluno-criança tendem a equivaler-se e não mais a dissociar-se"; assim, desaparece na prática o

"paradoxo da escola da modernidade que, para se impor, teve de matar a criança para fazer nascer o aluno" (SARMENTO, s. d., p.52).

No Brasil, assistimos recentemente (julho de 2014) ao lançamento de um importante documentário independente voltado para a reflexão e debate de caminhos e propostas prementes para a educação pública brasileira em "Quando sinto que já sei: práticas educacionais inovadoras que estão ocorrendo pelo Brasil" (2013). Quando sinto que já sei aponta, entre outros pensares, para a recuperação de substratos da memória cultural tão presentes nas cantigas folclóricas brasileiras enquanto agente transformador de nossa realidade educacional.

Importante citar aqui também a valiosa experiência da Escola Vocacional durante a década de 1960 em São Paulo. O documentário na Web Sete vidas eu tivesse... (OLIVEIRA, 2011) ressalta, com entrevistas de professores, alunos e educadores da época, as propostas perseguidas pelo ideal da Educação Vocacional para a escola pública brasileira. "Uma proposta de libertação educacional" que pugnava em "levar o jovem à descoberta de sua personalidade" e "desempenhar seu papel de homem transformador". Uma experiência inovadora de renovação do ensino da rede pública paulista nos anos 60. A Escola Vocacional foi extinta em junho de 1969 pelo Golpe Civil-Militar de 1964 em nome da Segurança Nacional, com punições arbitrárias e violentas contra professores e alunos, sufocando o ideal vocacional que reunia, entre outros, o conceito de unidade trabalho-estudo. Conforme o documentário, tal iniciativa ameaçava a existência de escolas particulares, a ponto de ser rotulada, na época, de "escola comunista". Conforme seus atores, a Escola Vocacional fora "uma proposta de libertação educacional" e "um projeto estético de vida".

Comentemos inicialmente dois casos de cantigas infantis. Tomemos como exemplo a cantiga de roda Atirei o pau no gato. É uma invenção, uma artimanha própria das crianças e uma variante que se coaduna a uma tradição oral local e momento histórico, como as demais cantigas de roda brasileiras. É notório que antigamente viam-se muitos gatos

nas periferias brasileiras e atualmente, como mau agouro, desapareceram, por quê? Saúde pública? Moda? Certamente, a cantiga Atirei o pau no gato não corresponde à racionalista interpretação da mensagem eletrônica anônima (consulte Anexo I) e distribuída na Web trazendo no campo assunto a epígrafe "Problema do brasileiro é de infância" que comentamos no início deste artigo. O autor(a) desconhecido(a) atribui, entre outras, à variante folclórica Atirei o pau no gato valores morais violentos e arbitrários. Mesmo que uma criança, certa vez, tenha atirado e não matado o arisco animal, um ágil, domesticado e "traiçoeiro" felino, com um pedaço de madeira, isso não autoriza-nos inferir que a violência endêmica que vivemos (sob seus vários aspectos) no país é causada por suas cantigas infantis.

Os problemas brasileiros e de sua gente certamente têm na infância trágica e roubada as consequências de sua lamentável formação, mas não podemos atribuir às brincadeiras e especialmente às cantigas infantis, as causas. As cantigas de roda ou "rondas" infantis brasileiras, de origem portuguesa, africana, indígena e algumas de influência francesa, comportam geralmente coreografias simples e ingênuas, muitas condizentes com a ruralidade brasileira, comportam um sistema singelo de regras criadas pelas próprias crianças e sofreram, desde o período colonial, fusões e constantes transformações. Algumas variantes ainda persistem na cultura popular infantil e diferenciam-se conforme a região e características socioculturais (CASCUDO, 2001, p.593-7).

Outro caso citado (consulte Anexo I) é a cantiga Sambalelê, também de roda e provavelmente uma variante que carrega todo seu contexto doméstico lúdico, sua história de transgressão. Entretanto, sua interpretação moderna se dá em um mundo e por meio de uma visão que sempre pugna racionalizar tudo que lhe atravessa os ouvidos (ou a memória) passando a considerar os fenômenos separadamente do contexto específico de onde surgiram e ao qual se remete aquela variante folclórica. Para a infância, muitas vezes o que importa em seu processo de apreensão do mundo é o movimento sonoro do motivo poético-musical,

a repetição ritual e o canto, o timbre, os gestos que compõem uma cantiga. A própria célula rítmica, o batuque, as quiálteras - como diz Ratner (1980, p.74) um agrupamento rítmico (Alla Zoppa), que consiste em um "distúrbio do ritmo normal" formado por uma nota longa entre duas curtas - do lendário Sambalelê (um deslocamento que suspende momentaneamente o tempo não só cronológico - suspensão que não é apenas quantitativa, mas uma qualidade, um imbróglio interior −, o ritmo próprio do samba ao qual ele se remete. Se lelê quer dizer também confusão. falta de entendimento (HOUAISS, verbete lelê), então o "menino" da embrulhada que intuímos (seria uma entidade negra lendária como o saci?) é metáfora™ provavelmente de um menino pobre, escravo e peralta que aprontou alguma traquinice e alguém lhe atirou uma pedra, ou então levou um tombo. Não importando se as coisas ocorreram (ou ocorrem?) como descreve ou narra o pé da letra, Sambalelê sabe ou deveria intuir que merecia "umas boas palmadas" porque expressa, com sua música--texto, que provavelmente tenha "aprontado" algo. O caráter de punição e as doenças a que estiveram submetidos os escravos em nosso período colonial pode ajudar a endossar e nos fazer compreender tal episódio do imbróglio. Do ponto de vista poético-musical e folclórico, o tema infantil Sambalelê compõe os fundamentos desse diversificado gênero chamado samba, cujo fonema Sambalelê carrega em seu próprio ritmo (de coco, o de roda, o de breque, de morro, entre outros) sua essência, traços de sua gênese. A expressão e transmissão de toda a experiência, de toda

- Uma técnica composicional do século XVIII (RATNER, 1980). O termo imbróglio (uma embrulhada) remete-se também a um "Enredo confuso e intrincado de uma peça teatral (HOUAISS, 2002, v.1). Todo imbróglio almeja, portanto, um reequilíbrio dos elementos em conflito.
- "A metáfora não descobre a similaridade, mas a constrói [...] A metáfora impõe uma reordenação do nosso saber e das nossas opiniões" [e] põe sob os olhos [a] relação imediata entre duas coisas" (ECO, 2013, p.73).
- Tal atitude atualmente renderia um processo à custa da Lei 2.654/03 (Lei da Palmada), que tem como epígrafe: "Educai as crianças para que não seja necessário punir os adultos".

vivência, esquece o autor do apócrifo e-mail, sempre será transposta para uma simbólica própria do mundo (atual ou não) ao qual se remete, ao qual comenta.

Assim, na variante poético-musical que nos chegou Sambalelê e Atirei o pau no gato podem ser remetidos a um contexto histórico e simbólico longínquo, de complexa significação e difícil localização para a atual sociedade brasileira urbana do século XXI. Só podemos interpretá-lo parcialmente e tentar contextualizá-lo em nossa época respeitando o conjunto texto poético e melodia (o que inclui obviamente o ritmo) e apontar suas possíveis significações, se houver, em nossa época. Ao não mais "vincular-se a nós", Sambalelê e as antigas canções folclóricas perdem parte de seu sentido lúdico poético e sobrevivem como legado histórico. O que outrora fora parte da vida doméstica, tornou-se um "clássico" da "estética colonial", artefato secular, esquecimento, porque perdeu seu "poder de significar" (ECO, s.d., p.47). Lembremos que o problema da significação não só em música é espinhoso e complexo.

O declínio deste "poder de significar" é ratificado pela história humana, porém quando a perda de significados torna-se consequência da eliminação constante e deliberada do cotidiano elemento entrópico (SCHAFFER, 1991, p.313-4), do imprevisível elemento utópico, exigente de novas formas e reordenação de "novos" conceitos, então algo atópico e esquisito se desenha no horizonte ético e estético da sociedade. Sem a noção de bondade ou verdade (ethos) nada se pode significar. Valcárcel (2005, p.3 e p.5) diz que "A ética é algo intrinsecamente sublime [...] diz algo sobre o sentido último da vida".

A criança do século XXI sobrevive num mundo tecnocrático como lugar no qual nada pode ser efetivamente feito (ato) enquanto construção da experiência (BENJAMIN, 1994, p.117). O fazer, que deve ser entendido aqui sob o conceito humanístico do artifex ou aquele que "indiferentemente" faz, constrói, confecciona sem desassociar ou dissecar seus elementos, é, portanto, uma arte ou ofício no sentido tradicional do termo poiesis. Assim, a "atividade" da criança de nosso tempo pode ser

comparada ao operário que não tem nada a acrescentar de si próprio ao processo de fabricação ou construção, "[...] e até seria impedido, se tivesse a menor veleidade em o fazer"; não importa se o que ele coloca em movimento é uma máquina ou um dispositivo digital. A fabricação "em série", em fila, tem como fim, e isso não é novidade enquanto método de industrialização, a produção de grandes quantidades de objetos "[...] e o mais parecido entre si, destinados a serem usados por homens que se supõe [também] serem todos parecidos" (GUÉNON, 1989, p.61). Esse seria, por extensão, sob a máscara da multiplicidade, nosso atual modelo uniformizador de educação quantitativa. Fugir, evadir-se da escola, não é mais só uma aventura de cabular aula, uma experiência transitória de transgressão, mas tem se tornado uma necessidade de ruptura (e toda ruptura interrompe perigosamente) para a maioria de nossa juventude desassistida, vitimas da quantificação.

Espaço rural, a memória e o urbano

A sociedade informática contemporânea compreende e trata, no contexto da sociedade urbana brasileira, a experiência (um fenômeno global) como experimento classificatório, como estatística. Dessa forma desejase uma experiência pronta, classificável, uma coletânea quantificável de resíduos e ainda assim, "sem jamais tê-la" vivida, jamais experimentada, jamais tocada (AGAMBEN, 2008).

O que constatamos então é o fato de nossas crianças não serem estimuladas ao que se costuma chamar processos criativos (há, como temos visto, motivos para isso), comprometendo tanto a invenção entendida no sentido moderno quanto no antigo sentido humanístico dialético,.

O Humanismo dialético que consiste na necessidade da busca e na possibilidade do fracasso enquanto construção da experiência (BARCE, in SCHÖNBERG, 1974) se contrapõe à instrução enciclopedista, cientificista e tecnicista atual que prega o sucesso, o "empreendedorismo" a todo custo. A concepção humanista privilegia domínios poéticos como a fantasia, a imaginação, o fazer, evocando uma tradição retórica (inventio) viva, por exemplo, na obra musical contrapontística de

como a busca e recriação de seus próprios brinquedos, espaços vinculados às suas necessidades.

Benjamin (p.114-9) em seu ensaio Experiência e Pobreza discute a liquidação da transmissão da experiência (e parte da tradição oral) enquanto autoria e consequentemente autoridade, lança seu olhar em um ambiente (o mundo de meados do século XX) sobre o qual nada teríamos a fazer nele e por ele, porque ele, um mundo desumanizado e pronto, não nos convoca mais à experiência do fazer, do brincar, do participar. Tal negação seria fruto da recusa de princípios fundamentais do (SOUZA, 1988, p.7) humanismo. Pois bem, não mais cantar (um ato psicológico reflexivo para algumas tradições humanas) não significa apenas a recusa de significados e da transmissão da experiência, é a recusa da posição que ocuparia o elemento humano na "ordem" do mundo, um indício, o "vestígio" de sua presença aqui.

Assim como a oração religiosa, a contemplação ou a reza, os brinquedos têm o poder de refletir o movimento anímico e contemplativo nas crianças: o mundo adulto pós-moderno teria perdido a capacidade de contar suas próprias experiências e, por isso mesmo, parece não considerar legítimo aquilo que supostamente tenha apreendido no passado. Alguém já disse que só apreendemos aquilo que lembramos.

A pior de todas as associações psíquicas das gerações modernas que resistiram sob a falta de liberdade e de expressão no Brasil de quase toda segunda metade do século XX é aquela que funde ou (con)funde o conceito de antigo e antiquado. Tememos o passado? Tal incongruência, fortemente presente em nossa sociedade, só pode ser identificada em um latente estado de "esquizofrenia" (DELEUZE; GUATARI, 2004) como resultado da crescente banalização e quantificação da vida, porque pro-

J. S Bach (KRISTELLER, 1995); (MOISÉS, 2008, p.277-8). Como exemplo, citamos a inovadora experiência humanista da Educação Vocacional surgida em São Paulo na década de 1960, brutalmente eliminada pelo Regime civil-militar de 1964 é um exemplo de uma concepção moderna de educação humanista e dialética, que teve como ideal o homem livre, sujeito transformador de sua história (OLIVEIRA, 2011).

move indiscriminadamente a mistura de planos psicológicos e moralidades no âmbito do cotidiano, impedindo no mínimo a construção da mais raquítica experiência, a experiência do fracasso enquanto busca, enquanto movimento e reflexão. Giorgio Agamben pensa sobre tal expropriação cotidiana da experiência:

O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2008 p.22)

A seguinte citação foi retirada da canção Nowhere man (Rubber Soul, 1965) dos Beatles. Nela o compositor parece reconhecer que nem o fracasso é experiência suficiente ao homem moderno. Assim, não havendo experiência, não há o outro. Niilismo:

He's a real nowhere man, Sitting in his nowhere land, Making all his nowhere plans For nobody.

Ele é realmente o homem de lugar nenhum [nowhere é não chegar a nada] [indefeso] Sentado em sua terra de lugar nenhum Fazendo todos os seus planos de lugar nenhum Para ninguém (BEATLES, 1965, tradução nossa)

Rouanet (1987) aponta para o surgimento no Brasil destes perigosos estados de "latência" da nossa memória (conceito freudiano de "amnésia parcial com relação ao passado") visíveis particularmente em diversos graus na sociedade brasileira e identificáveis cotidianamente em nossa vida doméstica nesses anos pós-regime militar (1964-1985). Caracteriza-se basicamente por não termos aprendido nada, a não ser a onipresente sensação de algo que sempre está para ser resolvido (uma suspensão), mas, e por isso mesmo, não cessa de acenar em nosso horizonte histórico. Assim, grande parte dos brasileiros parece viver sob um grave estado de insensibilidade, esquecimento, obscurantismo histórico e latente promessa (ROUANET, 1987, p.11-36). Isso reforça a ideia de que, certamente, os grandes temas sociopolíticos e culturais de 1964 ainda são, para os brasileiros de 2014, os grandes temas de hoje.

Cada época argumenta o real com seu próprio instrumental e deve ver-se refletida nele, o mundo ao qual conferimos realidade. A atual sociedade da informação, em que pesem todos os benefícios conquistados por meio da microeletrônica, microbiologia e microgenética, do aumento das capacidades intelectuais do ser humano, traz em seu interior, conforme o neomarxista Adam Schaff, o perigo de "um inevitável cataclismo social (com o recurso à violência), com sérias consequências para o bem-estar psíquico dos homens". Especialmente em países com profundas desigualdades socioeconômicas como o Brasil.

A visão de Schaff (1995) no âmbito da atual "revolução cibernética" e técnico-científica — otimista em alguns aspectos para com os países ricos, mas não para com os países pobres (Terceiro Mundo) — aponta para o "abandono pelas diversas sociedades do marco de sua cultura nacional tradicional" e uma tendência progressiva a uma ampla internacionalização e interpenetração de diversas culturas locais em níveis cada vez mais supranacionais, provocando o desaparecimento do folclore nos países ricos e mais abertos às transformações em curso (SCHAFF, 1995, p.78).

Isso se reflete no mundo atual, e particularmente no Brasil, na conduta desvencilhadora e irracional sobre tudo que nos chega aos ouvidos, ao considerar os fatos — e no caso específico de nossas cantigas infantis — separadas de seu contexto e vida sociocultural de onde surgiu deter-

Palestra proferida por Francisco Weffort, entre outros, em março de 2014 na Universidade de São Paulo, intitulada FFLCH Discute o golpe de 1964.

minada variante poético-melódica. Ao separá-la passamos a entendê-la como paradigma, como fez o autor do e-mail anônimo.

Apenas para complementar, há um tema problemático que interessa para posterior reflexão, porque, seguindo o pensamento de Schaff (1995), ele atinge diretamente os tradicionais conceitos de folclore no Brasil, parecendo postular o que se chama hoje de "Folclore pós-moderno" (WARSHAVER, 1991). Tal tema parece ter norteado a formação e "integração" da do conceito de brasilidade a partir das seculares relações entre a visão do Brasil do campo e do Brasil das cidades. Cristalizou-se, desde o período colonial, e intensificou-se no período da industrialização do País em meados e fins do século XX — o êxodo rural —, a incessante comunicação entre o mundo agrícola e o urbano.

O espaço rural brasileiro, cuja cultura sempre esteve ligada a terra, defrontar-se-á, cedo ou tarde, com a crescente e progressiva industrialização do campo seguida atualmente pela informatização (interação homem-máquina e dispositivos eletrônico-digitais) e a radical sofisticação das mídias industriais que lidam com biotecnologia e Inteligência Artificial (IA). O mundo do campo e da cidade tende a uma interpenetração cada vez maior, não havendo mais limites entre suas esferas culturais, mas inúmeros poros ou vias de comunicação que se ampliam continuamente. O consequente surgimento, em vários níveis, de experimentos biogenéticos prometem a elaboração de uma complexa teoria cibernética, inclusive criando sustentabilidade a uma Estética Digital pós-moderna (Media Art).

Estes movimentos (que atropelam no Brasil do século XXI nosso centenário débito social de uma basilar prometida Reforma Agrária), postos em marcha já na primeira revolução industrial, sugerem transformações socioculturais profundas no "Brasil do interior" paralelamente à

Conforme Goss (s.d.), se o modernismo foi marcado pelo refinamento teórico, o sentido central de autoridade e pelo determinismo histórico e científico, o pós--moderno caracteriza pela ruptura, pela desfocalização do sujeito, pelo indeterminismo, pela inclusão, pelo paradoxal e pela idéia de cultura compartilhada. crescente exclusão dos camponeses dos processos de modernização e mecanização do campo. Desenraizado, sem sua terra, o homem do campo, "tornado supérfluo pela revolução agrícola", fica na iminência de ver destruída sua cultura, seu passado (HOBSBAWM, 1995, p.403-4/537-63). Fim do folclore ou do conceito dependente das tradições orais e camponesas? Há um conceito de folclore na atual sociedade urbana técnico científica?

Quando o saber popular vivo torna-se objeto de conhecimento racional ele deixa de ser experiência – por excelência, a "realidade vivida", (ORTEGA y GASSET, 2003, p33-36) – e torna-se um corpo passível de ser dissecado, analisado, jamais recomposto: porque o saber (do inglês, lore) não está na órbita do racionalismo científico, mas na da experiência (WARSHAVER, 1991, p.219-29).

Assim, o "projeto de uma inteligência artificial [IA], de uma vida artificial, deve superar a limitação biológica da humanidade" não seria algo para um futuro longínquo. Conforme André Gorz (2003), os projetos que envolvem IA tratam de uma busca pela "emancipação completa de toda materialidade, como emancipação da natureza", tendo seu fim último o "desprezo pela 'máquina de carne' humana" (GORZ, 2003, p.13). Primeiro, desumanizou-se a arte, desse modo, seria o momento de desumanizar o humano? (ORTEGA y GASSET, 2003).

É importante notar que não intentamos aqui nada de condenatório ou uma avaliação moral em nossas reflexões. Para Ortega y Gasset (2003, p.42-6), desumanizar é um conceito que promove o "triunfo sobre o humano". A desumanização na arte, já no início do século XX, que coincide com a progressiva destonalização do tonal em música, estilizou e deformou o real, instaurando uma "nova sensibilidade" (ORTEGA y GASSET, 2003) na qual seria possível capturar uma realidade que não remetesse o observador a uma miragem de si mesmo. Por isso, o fazer de conta

17

Na história ocidental, os camponeses formaram a maioria da população humana (HOBSBAWM, 1995).

da brincadeira infantil é também um escapulir do real, porque retira o sujeito, o elemento humano, do centro de gravidade para simular uma realidade por trás (ou para além?) da vida.

Abordar a questão desse modo tem como intuito contrapor e trazer à reflexão a complexidade em tratar um assunto que envolva os conceitos de permanência e mudança no marco das tradições culturais do Brasil. Expressamos o dilema de um País no qual se aprofundam fortes tendências transformistas que apontam para uma emergente superação de nossas características socioculturais, resvalando perigosamente na possibilidade do esquecimento histórico (inclusive da história recente), quando ainda vivemos a discrepância de não termos superado nossa vergonhosa segregação social.

As manifestações folclóricas, a produção dos saberes populares onde subjaz o alegórico e o simbólico tem passado por grandes transformações e as cantigas folclóricas infantis não estariam em condição diferente. Ricas em variantes, as cantigas de berço, roda, mar, entre tantas, sofrem as mutações das experiências naturais trazidas por cada geração (pais, avós, bisavós), as transformações do gosto na estrutura rural e urbana, da condição sociocultural, dos sotaques e vocabulários dos agrupamentos humanos no Brasil.

Warshaver (1991) sugere um esquema triádico para a conceitualização de Folclore Pós-Moderno. O saber (Lore de FolkLORE), a experiência humana conectada à memória é "função específica de acesso ao passado" é a "presença do ausente" (RICOEUR, 2007). Trata-se da aporia platônico-aristotélica cujo dilema reside em que "nós nos lembramos daquilo que não está presente": a presença da ausência. Para Schafer (1991, p.282-93), "quando uma experiência é bem-sucedida, ela deixa de ser experiência".

Entretanto, no mundo dos dispositivos digitais contemporâneos, das técnicas de simulação cibernética em rede e do racionalismo estético atual, há uma forte tendência a convencer a mentalidade humana de que é possível repetir os eventos. Tecnicamente, suprime-se qualquer distin-

ção entre original e cópia. Esta indistinção liquida o tradicional conceito de autoria e de experiência. Ao considerar os contextos possíveis nos processos de imitação e cópia processados por algoritmos (software), realmente dois sons, por exemplo, podem ser repetidos indistintamente; assim, a incapacidade de imitar pode significar o término, no contexto atual, da experiência humana, substituída pelo automatismo generalizado. Do ponto de vista de uma "Estética da Percepção", arte e vida – e nesse compósito habita a infância, seu imaginário lúdico-emocional cujos processos estéticos desempenham importante papel – convivem em uma "relação imanente" e inseparável (GIANNETTI, 2006) que deveria se impor ao automatismo e à alienação cultural.

Para o esquema triádico de Warshaver (1991), a camada de estudos do Folclore onde se produzem os saberes populares, diríamos, mais próximos a terra e geralmente oriundo do mundo agrícola, inaugura e configura o primeiro nível. No próximo nível, como comentado, o Saber torna-se objeto da ciência (Academia). Teorizada e elitizada, nesse nível, a sabedoria popular passa a ser submetida a esquemas formais e atualmente em códigos algorítmicos. Este nível científico, que tenta dialogar com o primeiro, esforça-se por controlar e legitimar, na sociedade contemporânea, as tradições culturais em suas instâncias simbólicas e, portanto, mnemônicas. No terceiro nível, conforme Warshaver, reconceitualiza-se o segundo sob o que Lyotard intitulou de "A condição pós-moderna", convivendo, o nível 3, com uma "crise nos dispositivos de legitimação e no imaginário moderno: a noção de ordem". Uma "crise", discrepância de conceitos.

Assim, aos estudos do folclore na pós-modernidade cumpriria investigar e contribuir para as transformações técnico-culturais que alteram os esquemas sociais. Se o segundo nível não pode reconstituir o primeiro em suas instâncias simbólicas, sob as mais recentes condições do pensamento pós-moderno das sociedades contemporâneas, no terceiro nível (o pós-moderno), a tentativa de dialogar com o primeiro nível pode não mais configurar uma evidência, acenando para uma probabilidade,

dado o reconhecimento do acelerado grau de transitoriedade das diversas culturas no século XXI.

O "fazer de conta" de Ciranda-cirandinha: um paradigma das brincadeiras e cantigas de roda

"Fazer de conta" é a presença de uma situação ausente, a memória (RICOEUR, 2007) - como, por exemplo, quando a criança "faz de conta que dorme" – é uma metáfora™ tão mítica quanto a expressão "Era uma vez", por seu caráter essencialmente não quantitativo, que escapa à toda temporalidade, a quantificabilidade histórica. "Era uma vez" inaugura a narrativa mítica e é sempre um "fazer de conta", aberto ao imaginário e completamente desassociado da imagem preconcebida de uma "evolução do homem" (SOUZA, 1988, p.9), como tem sido o próprio preconceito de que a criança evolui e torna-se adulta. É, como argúi Fernando Bastos em sua apresentação ao Mitologia 1 de Eudoro de Souza: o "Era uma vez", o mito, ao firmar-se como argumento-origem de quase toda alegoria é "[...] menos a narrativa das origens do que a origem de toda narrativa [...]" (SOUZA, 1988, p.1). O "fazer de conta" aponta outro ente que não é aqui, é longe, mas continua sendo sempre como ao que está aqui. Assim parece ser a brincadeira do faz de conta: simulação, fingir-forjar, invenção do real. Toda brincadeira infantil, para além de qualquer teatralidade, manipula, com a criança, o tempo do "eterno presente" e coloca metaforicamente à prova o real, e nisso reside toda a graça (a gratuidade da busca), toda a questão shakespeariana que articula a condição transitória do humano no infinitivo ser ou estar no mundo?

Vai, vai, vai, disse o pássaro: a espécie humana não pode suportar tamanha realidade.

Há uma discussão teórica aqui que escapa ao escopo de nosso tema no momento.

Para Santos (1959, p.27) "[...] o símbolo precisa ter uma analogia de atribuição intrínseca com o simbolizado. Do contrário é metáfora e não símbolo".

Tempo passado e tempo futuro. O que poderia ter sido e o que foi indicam um fim, que sempre é presente (T. S. Eliot, Quatre/Quatuors, 1950 apud SILVA, 1984, p.27)

A convocação inicial ao coletivo de "vamos todos cirandar", em Ciranda-cirandinha, coloca em movimento a roda infantil em um sentido giratório determinado por seus próprios atores. Diferentemente do personagem, a criança atua, constrói seu fazer de conta.

O que Ciranda-cirandinha nos pode comunicar? Qual a ideia transmitida pela quadrinha recitada ao centro por seu ator principal, que solitário, simultaneamente, percebe-se parte do múltiplo e do transitório? O drama lúdico narrado por Ciranda-cirandinha é o daquele mais fortemente banalizado e confuso dos conceitos utilizados pelas sociedades urbanas da pós-modernidade: a temática do amor. Lúdico, mítico, singelo e não sensual, como a própria música que o embala, associado à memória ("Será, pois, o meu amor uma obra de memória?" - KIERKEGA-ARD, 1979) é temática recorrente das canções infantis.

Eis a importância do tema do amor, em que pesem as cantigas infantis, assim como quase tudo que se refere ao elemento folclórico, serem sistematicamente consideradas pela sociedade moderna "humildes

- Referimo-nos à variante mais conhecida em São Paulo, muito próxima à variante coligida no século XIX, por transmissão oral, por Sylvio Roméro: "Oh ciranda, oh cirandinha/ Vamos todos cirandar;/Vamos dar a meia volta/Volta e meia vamos dar;/Vamos dar a volta inteira,/Cavalleiro, troque o par./Ciranda Cirandinha/O annel que vós me destes/Era de vidro, quebrou-se;/amor que tu me tinhas/Era pouco, já acabou-se." Essa variante reúne em sua sequência uma mistura de temas do folclore pernambucano. Outras quadrinhas aparecem em Romero (1883). Melodicamente as variantes são muito próximas à coligida por Villa-Lobos. Consulte também a partitura em A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos (ÁVILA, 2010. p.134-5).
- Quadrinha ou quadra. Poema com estrofe de quatro versos. "Composição verdadeiramente popular e mesmo folclórica", caracteriza-se por sua brevidade e por sua singeleza (MOISÉS, 1974, p.425).
- É possível entrever, nas cantigas infantis brasileiras, o papel de mediador do elemento lúdico-singelo entre o sagrado e o profano na sociedade brasileira do período colonial (NETO, 2013).

demais para merecer nossa submissão" (ZIMMER, 1988, p.9): ele pode nos revelar a gênese do símbolo e sua complexidade em nós. Daí que o amor primeiro (e essa é a condição esquemática de Ciranda-cirandinha) é o primeiro nível do real, onde há uma tendência de fusão e identificação com o objeto amado, com o outro, portanto, imitação (SANTOS, 1969, p.18-29). N'O Cravo e a Rosa, que veremos mais à frente, entretanto, tal fusão recai, é separada no momento seguinte, confirmando o falso brilhante ilusório do anel de vidro, convertendo-se, com o tempo, em um processo de relação insuportável entre amantes. Dessa forma, os símbolos apreendidos, pressentidos (ZIMMER, 1973, p.223) pela criança podem constituir a configuração de novas ordenações interiores cuja educação e maturação dos sentidos se dão por meio, neste contexto, do conjunto alegórico e poético-musical.

É óbvio que o primeiro falso brilhante remete-se à presença do outro, num momento psicologicamente complexo, porque o "anel era vidro" - assim como a roda, símbolo do tempo cíclico e do transitório - e, por isso mesmo, quebrou, rimando com acabou, porque o amor "era pouco". A simbólica da roda está presente também na forma do anel simbólico cuja função é a lembrança. Aqui, conforme Ricoeur (2007), trata-se do dilema grego da memória que desvela, no nível lúdico-simbólico, a convicção de que só a própria memória pode dar acesso ao passado e à verdade, promovendo em seguida o esquecimento enquanto necessidade. Porque o recurso de significar, seja qual for a verdade da criança, cumpre seu papel. "Fim" da experiência. Outra criança sai da roda, da periferia, e vai ao centro. O centro é o mesmo, o insuportável "tempo

- "A palavra grega para indicar 'ano' [...] designa todo objeto circular como um anel. A idéia temporal de ano, por si mesma já primitivamente ligada à de círculo (cf., v.g., Lat. annus, ânus e annulus), exprime-se aqui redundantemente como um circuito, como um retorno cíclico [...]" (TORRANO, 1995, p.34).
- O jogo do anel também é uma brincadeira tradicional das crianças brasileiras, em que um anel é passado por entre as mãos até uma recebê-lo discretamente, sem que ninguém perceba. (CASCUDO, 2001, p.15-6).

presente [...] condição transeunte e frágil do homem" (SILVA, 1984, p.27), mudam-se os atores. Daí também o anel, uma roda, ser a indumentária necessária da lembrança da presença do ausente (RICOEUR, 2007). O amor persiste, porém, seu objeto não.

Perguntamos se tal multiplicidade de significados em seu contexto poético-musical nos autoriza a criar um espaço hermenêutico que dialogue com o atual quadro social brasileiro, essencialmente urbanizado, com todos os benefícios técnicos que isso possa trazer, mas profundamente desigual, com patologias psicossociais correlatas no qual sobrevivem nossas crianças? Obviamente, não podemos esquecer o papel e a força possível que deveria cumprir a educação pública.

A "roda-mundo" - e aqui evocamos novamente outro tema de Chico Buarque, compositor emblemático da melancolia brasileira - símbolo do transitório que sutilmente aponta a permanência do ser enquanto muda o mundo, tão singelamente reconstituído pelas crianças nas rodas das cirandas-cirandinhas, reside nesse ritual de alegoria poética e musical que comenta com e pela infância, toda uma complexidade simbólica, contribuindo para o equilíbrio social e emocional das crianças. E que lhes provê, não esqueçamos, uma dignidade de saberes e percepções do jogo do real, que pode ultrapassar numa simples "volta e meia", o racionalismo adulto, que julga as coisas apenas pelo ponto de vista do conceito de bem-estar e do bom senso.

A criança parece ser iniciada aqui ao entendimento do mundo como o lugar de experiências e ilusões e mesmo com uma vivência coletiva e alegre propiciada pela multiplicidade da roda; é levada a suspeitar que "esse mundo é cheio de maldade e ilusão" (CAYMMI, 1957). Entretanto, o cuidado em tocar a fragilidade do mundo parece acenar nas entrelinhas das cantigas infantis.

Em seu texto Olhar e memória (FILHO, 1988, p.107), o autor considera que nossa subjetividade constitui "uma interioridade inscrita nas formas sociais de existência". Isso quer dizer que "correntezas do passado 'podem reviver numa rua, numa sala [...] uma maneira de pensar, sentir,

falar, que são resquícios de outras épocas. Há maneiras de [...] cultivar um jardim, [...] de preparar um alimento, que obedecem fielmente aos ditames de outrora'". Há maneiras... e *Ciranda-cirandinha* explicita o transitório, com seu centro, aponta o elemento permanente. A criança que se situa ali, no centro, recita de cor (do latim, coração, simbolicamente como "sede da alma", HOUAISS, 2002. AURÉLIO, 2004) ou improvisa uma quadra poética.

Assim, provavelmente a roda seja o elemento de forma geométrica e coreográfica mais essencial da expressão e da experiência simbólica de ordenação na atividade lúdica, porque impede o processo entrópico e natural do tempo. Porque tendo ela, a roda, forma democrática, que a todos pertence e compartilha, do ponto de vista da criança ela tende a simbolizar a ordenação do próprio mundo em volta; como vimos, traça a rotação do mundo, sua rotina, que se contrapõe enquanto ordem cíclica ao transitório-temporal, presente na vida e na natureza própria das coisas que nos cercam. Segundo Schaffer, "[...] se desejarmos que a ideia de ordem ocorra à criança, devemos começar com um pequeno caos", porque nele reside a possibilidade de uma nova ordenação do pensamento, ante a profusão do real (1991, p.313-4).

Ao encontrar um mundo pronto, acabado, a criança tende, no máximo, a experimentá-lo (diferentemente da construção e do fazer da experiência) para em seguida destruí-lo, descartá-lo. A TV e mais recentemente a Internet – e poucos observam esse fenômeno no âmbito doméstico e escolar –, têm sido paradigmáticas dessa ética do fast food cultural, do tudo pronto, do experimentalismo, que retroalimenta a todo instante o oferecimento do prazer total e do extremo consumo entre as crianças. São mídias cuja programação pouco tem contribuído para uma séria reflexão sobre a educação infantil e, em muitos casos, desautorizam pais e educadores, contribuindo dessa forma para a perpetuação da indiferença, da desatenção e agressividade entre as crianças e os

jovens. Quando não, tais mídias publicitárias investem na excitação emocional e erotização da infância, expurgando o lúdico, fazendo das meninas, especialmente, suas mais destacadas vítimas. A artificialidade dos modernos brinquedos infantis que povoam os canais de TV "são técnicas modernas com as funcionalidades da vida adulta" (BARTHES, 2003, p.68). "Faz-se" tudo, exceto brincar.

A roda tem dois atributos simbólicos, entre outros, fundamentais e facilmente identificáveis: sua forma exterior, geométrica, comporta na borda o coletivo, a multiplicidade; e seu centro, o ponto, o princípio, a concepção de origem, comporta o indivíduo. E é o indivíduo quem pode conferir, de seu ponto de vista central, significado ao outro que está na borda, uma relação radial com o diferente e a multiplicidade que o cerca. Um ponto de vista alegórico, uma imagem há um tempo geocêntrica, digamos, em oposição à concepção do Sol como centro. Isso, obviamente não faz diferença para as crianças, porque, para elas, assumir o Sol como centro daria simbolicamente no mesmo, dado que aqui, tudo funciona alegoricamente, pois é faz de conta cujo "horizonte do provável" é traspassado pelo elemento mítico que "não está sujeito a provas" (SOUZA, 1988, p11). Dessa interação, participa a criança-mundo, cujo esquema reside na alternância de perspectiva, ora centro, ora periferia (GUENÓN, 1987).

Acentuamos apenas que esse modelo (antigo) essencialmente dramático da infância não é discrepante ou excludente de qualquer outro drama científico tecnológico utilizado pela atual "sociedade informática".

- Tema da entrevista da psicanalista Maria Rita Kehl sobre seu livro Ensaios críticos sobre a TV brasileira. Consulte também "funções executivas" na infância, HARVARD, 2011.
- O fim do dualismo clássico sujeito/objeto, que tomava o sujeito como se fosse separado do objeto foi superado pelo princípio da incerteza de Heisenberg no início do século XX, e essa parece ser a dinâmica da construção da infância.

A guerra de O Cravo e a Rosa

Um minueto, uma dança de salão para pares. De caráter aristocrático e "bom gosto" formal do século XVIII, sua melodia conduz um suave gesto anacruse entre as frases. Urbana, nada a identifica, no contexto das cantigas folclóricas brasileiras, com a simplicidade rústica do mundo rural ligado a terra. Típica do estilo vienense da segunda metade do século XVIII, poderia ser muito bem atribuída ao estilo Clássico de Haydn ou Mozart.

Portanto, não há nada de lúdico-popular comparada ao contexto de Ciranda-cirandinha. Ao contrário, o conflito do "casal de flores" na variante poética que abordaremos, é parte do mundo adulto e, parado-xalmente, é cantiga de roda infantil. Provavelmente, por sua temática amorosa conflituosa, acentuada por suas curvas melódicas em tempo ternário, além de sua expressão poética, o Cravo e a Rosa possa ser definido como descendente de um gênero poético-musical singelo que se solidificou no Brasil do século XVIII: a modinha (NETO, 2013, p.365-88).

Mesmo passando pelo crivo e a experiência de roda de Ciranda-cirandinha, o masculino, aqui simbolizado pelo cravo (o homem primeiro e isso serve para a feminina Rosa, exceto se levarmos o mito bíblico adâmico ao pé da letra) "é o animal que se recusa a aceitar o que gratuitamente lhe deram e gratuitamente lhe dão" (SOUZA, 1988, p.7). Se Ciranda-cirandinha aponta para o domínio do improvável, a roda que põe-se em movimento, o ilusório, promessa sublime do amor primeiro, instaura também o pressentimento dos perigos do real, deixando em aberto os processos contínuos do apreender.

Observar em Ávila (2010, p.48) a variante melódica (muito próxima a que aqui abordamos) proposta com pequenas alterações em sua primeira parte, mas também a variante do texto poético que em nada se assemelha ao Cravo e a Rosa que abordamos aqui. Segundo a autora trata-se de "Tema popular, folclórico infantil, de brincadeira de roda [...]". Essa avaliação contradiz em parte a nossa que afirma ao contrário, ser seu caráter temático musical mais complexo, aristocrático e adulto

No Cravo e a Rosa, nos defrontamos, porém, com a contundente prova do dualismo e da recusa, o afastamento e o esquecimento da infância primeira, contrapostos ao surgimento do pecado orgulho e cobiça do mundo adulto, que não quer para si "senão o que fez por suas próprias mãos" e quer para si aquilo que a outro pertence. (SOUZA, 1988, p.7). Aqui, assistimos o mito adâmico, o mito do homem que se recusou continuar vivendo no Paraíso. Para a criança da brincadeira de roda, todavia, "não importa que não seja esta a letra exata do relato mítico (SOUZA, 1988, p.7-11)".

Na recusa do outro, instaura-se a negação e com ela segue-se uma história de desagregação do amor sublime, cuja promessa fica também implícita em Ciranda-cirandinha.

Em O Cravo e a Rosa a tensão dramática está em plena iminência. Dualismo e conflito de pares, não há um porque aceitável que o texto poético "explique" o pateticismo ou aponte as causas da comoção. Simplesmente é dramático, dividido e os ferimentos e afecções são patentes: despedaçados "pelo menos em um estado que vê e, pelo menos em outro estado que é visto". Veremos tal dissonância ser simbolicamente "resolvida" em Se essa rua.

Para Zimmer (1988, p.9-12), as imagens do folclore e do mito (e aqui em nada eles se diferem) recusam-se à dissecação e análise porque "[...] não são como cadáveres; são como duendes [...]" e geralmente "[...] zombam do especialista que imaginava tê-las cravado com um alfinete em seu gráfico".

No sugestivo filme A Guerra do Roses (DEVITO, 1989), temos, ali sim, uma tipificação dramática de caso: ameaças, desavenças injuriosas e adúlteras separam a "felicidade" do casal, felicidade outrora embalada na brincadeira de roda e agora para os Roses, apenas o centro tran-

É o que geralmente notamos quando uma criança brinca: ela e o brincar formam um só, seu foco integra-se ao brinquedo e só depois se separa dele, estabelecendo-se uma dualidade. Um mundo "construído a fim de ver-se a si mesmo" (SPENCER BROWN apud WILBER, 1995, p.14 e p.30-7). sitório e esquecido da existência. Porém, o amor dos Roses se deixou adulterar porque tentou aprisionar e cristalizar, matar o transitório, que fora, no âmbito dinâmico de Ciranda-cirandinha, uma promessa e apenas vidro.

A temática do cravo (uma flor popular na Europa desde o século XVI) é tradicional em nossa história e muitas das quadrinhas de nosso cancioneiro infantil têm diversas variantes sobre ele. Cascudo (2001, p.165-8) lhe atribui funções simbólicas e diversas significações no Brasil como flor dos "amorosos" e código de sinais entre amantes: "Um cravo branco na janela é sinal de casamento". Como mensageiro poderia sinalizar "com o cálice para baixo, amor ausente"; entregar um cravo branco era "declaração amorosa"; despedaçá-lo era rompimento, entre outras.

Em Cantos Populares do Brazil de Sílvio Romero (1883), encontramos em grande quantidade a temática do amor ligado ao cravo e seus espinhos (1883, p.305) – um atributo também pertinente às rosas – com significações ligadas ao casamento, a inveja, ao adeus, ao amor impossível, ao coração dividido, incluindo a simbólica do anel (p.282-3) e nas Pastorinhas do Natal (hoje mais conhecido como Capelinha de Melão do folclore pernambucano) com forte influência religiosa. A seguir uma variante poética de O Cravo e a Rosa no contexto do folclore sergipano do século XIX (ROMERO, 1883, p.194).

O Cravo e a Rosa

O cravo tem vinte folhas, A rosa tem vinte e uma, Anda o cravo em demanda Porque a rosa tem mais uma.

O cravo brigou co'a rosa Debaixo de uma sacada; O cravo sahiu ferido, E a rosa espinicada. Viva o cravo, viva a rosa, Viva o palácio do rei; Viva o primeiro amor Oue n'esta terra tomei!

O cravo cahiu doente, A rosa o foi visitar; O cravo deu um desmaio, A rosa póz-se a chorar.

Outro exemplo tem o cravo como símbolo do amor sensual. Extraído da cantiga *Cravo Branco* (ROMERO, 1883, p.193):

Cravo do meu craveiro Quando me vê esmorece; Quem de meu corpo não trata De meu amor não carece.

O Cravo e a Rosa é uma experiência do conflito entre os princípios masculino e feminino que não se resolve em seu âmbito poético e que, ao manter-se aberto, deixa aos atores a busca de uma solução. A menos que consideremos o verso " e a Rosa pôs-se a chorar" como uma condição de fechamento.

A meiguice infantil de Se essa rua, símbolo do amor sublime

Novamente aqui temos o recorrente tema do amor, porém do amor em seu grau mais imaterial. Imaterialidade enquanto "desumanização" e impermanência que é também a própria substância da música.

A ubiquidade da escuta poético-musical parte do princípio da compreensão da dinâmica universal entre permanência e mudança, improvi-

Ubiquidade é um termo utilizado nas redes telemáticas modernas e faz uso das telecomunicações, como a possibilidade de "estar em todas as partes em qualquer tempo" (GIANNETTI, 2006, p.89).

so e determinismo, sujeito e objeto e na superação (ou síntese) dos pares de opostos — como vimos no caráter dramático das cantigas de roda abordadas anteriormente — que nortearam a estética ocidental pelo menos nos últimos trezentos anos.

É nessa cantiga que o drama infantil ultrapassa, sintetiza, fecha o drama adulto de *O cravo e a Rosa*. O tema de Se essa rua elimina os "ingredientes humanos", demasiadamente humanos (ORTEGA y GASSET, 2003, p.75), que saturam *O cravo e a Rosa*. Por seu caráter melódico na modalidade menor, Se essa rua evoca uma modinha colonial, um canto de roda sublime e sendo singelo é, a nosso ver, esteticamente uma pequena jóia do cancioneiro popular brasileiro ao lado de *O cravo e a Rosa*, que certamente serviram de paradigma para muitas canções populares. Arranjada para piano "com melancolia" e em compasso Alla Breve por H. Villa-Lobos foi intitulada como Nesta rua tem um bosque e é parte das Cirandinhas N.11, 1926.

Em Se essa rua, a metáfora do bosque "que se chama Solidão", a "solidão misteriosa da floresta" (KIERKEGAARD, 1979), está associada simbolicamente a uma dimensão interior da infância e do humano; a rua como caminho no qual "mora um anjo", que, segundo a teologia cristã é um mensageiro, não são incomuns em outras mitologias. Segundo Salazar (1983, p.259), o tema do amor seria o fundamento mais antigo do cristianismo, dando origem à ideia cavalheiresca medieval, o humanismo renascentista. Tal associação ao bosque, cuja "solidão" nos remete a sua obscuridade (o tópico ombra – RATNER, 1980), de "vale desolado", "fantasmagórico" e "silencioso", "passagem sombria" em "terras estranhas" (ZIMMER, 1988) de onde sempre surge uma voz (do anjo) que comunica ou adverte algo àquele que busca o conhecimento, sugere uma atmos-

[&]quot;Das rodas de criação nacional a mais conhecida parece ser Nesta Rua, verdadeira modinha." (PUBLIFOLHA, 2003, p.685).

fera mítica cristã. O anjo,™ portador de uma mensagem aos homens, ao corresponder ao anseio da criança amada em "se eu roubei teu coração, foi porque tu roubaste o meu também", comunica a concordância e a reciprocidade alcançada na unidade amorosa. A criança pode ser entendida simbolicamente como a alma humana, podendo enfim, reencontrarse, unir-se ao amado pelo amor humilde (caridade), "segundo o secreto desejo do seu coração" (KIERKEGAARD, 1979). Há uma possível trilogia no conjunto dessas cantigas infantis. Se essa rua "resolve", reconstrói ou resgata, na forma da "paixão sublime, expressão sagrada, humilde e pura" o drama do amor lúdico iniciado na experiência primeira de mundo de Ciranda-cirandinha e despedaçado em O cravo e a Rosa.

Ora, não é essa a temática amorosa que envolve e funda o mito de Eros (o anjo, o amor) e Psiquê – a alma que mergulha na "noite dos sentidos" (SILVA, 1984, p.19)? A humildade aqui tem, no sentido amoroso do simbolismo cristão (a caridade), um caráter de submissão, renega o orgulho "que se supõe autorizado a julgar" (KIERKEGAARD, 1979) evocado em O cravo a e Rosa.

A cantiga de roda Se essa rua – em que pesem importantes denúncias históricas comentadas por NETO (2013, p.365-88) e WEHLING (1999) que impuseram à mulher, durante o período colonial brasileiro, uma mácula moral que encobria politicamente os nefastos desequilíbrios sociais⁸⁸, provocados pela aristocracia despótica e esclarecida luso-brasileira, amparados por conceitos religiosos retrógrados fomentados pela igreja católica – vela, com seu simbolismo cristão de cunho iluminista trazido de nosso período colonial, um drama humano cujo fundo psicológico

Para as tradições monoteístas e particularmente a tradição cristã, um mensageiro entre Deus e os homens.

[&]quot;No Brasil colonial, tanto a legislação portuguesa como as práticas sociais acentuaram o caráter subalterno da mulher [...] a mulher de status elevado, reclusa; a mulher pobre ou escrava, objeto de trabalho ou de prazer" (WEHLING, 1999, p.278-9).

acolhe amplas significações e pode servir para uma situação dramática em nossa época (DIEL, 1991, p.10-13).

Assim, seguindo o conceito de Diel (1991) expresso anteriormente, entendemos que mesmo não sendo aparentemente classificada como mito no contexto brasileiro, *Se essa rua* contém elementos simbólicos significativos que podem intervir na interpretação dos mitos. Os elementos simbólicos de *Se essa rua* remetem-se à "totalidade do humano e não apenas um simples aspecto do homem" (Idem). Claro está que tais abordagens podem resultar diferentes, partindo de diferentes visões, de diferentes profissionais, músicos, folcloristas, sociólogos ou historiadores e estetas. Mas, citando Eudoro de Souza (1973, p233) "O símbolo desperta o pressentimento; a linguagem somente esclarece".

A separação de Eros (filho de Vênus, deusa da beleza) e Psiquê (SOU-ZA, 1973) — a personificação da alma que se deixa seduzir por Eros — também se vê representada em O Cravo e a Rosa, porém neste caso, sob a sedução e o amor de Eros (o Cravo) em sua forma perversa. Em Se essa rua, ao invés, o amor é restabelecido e não seria fortuito o fato de a poesia remeter—se a um anjo, com sua "capacidade de união". Novamente a união aqui pode ser simbolizada pelo anel ou a roda das crianças. Por outro lado, assim como em Eros e Psiquê, a separação dramaticamente desencadeada n'O Cravo e a Rosa configura um "estado de quebra definitiva e incurável" (DIEL, 1991, p.131).

Considerações finais

"Eu tinha voltado do Brasil sem saber mais quem era" ECO, 1989, p.210

Infância é conceito, criança é outro

Ao contrário do legado deixado pelos compositores e pesquisadores húngaros como Béla Bartók, Zoltán Kodály e outros folcloristas europeus do início do século XX, falta-nos estudos etnográficos que priorizem uma sistematização científica, pesquisas embasadas em critérios taxonômicos e materializados em publicações e coletâneas especializadas com comparação de resultados para o acompanhamento da presença de variantes e transformações melódicas e poéticas de nossas canções folclóricas infantis.

O âmbito escolar, um importante espaço com o qual se deveria contribuir para a construção da cidadania, suporta ao extremo os paradoxos da moderna sociedade da informação em um País fortemente desigual: a eliminação da experiência pelo conceito de substituível, não permite nada a ser feito e o que está velho deve ser trocado a todo custo. A ideia de um suposto "ensino forte", geralmente embasado em conceitos que priorizam a visão quantitativa e estatística dos quadros sociais, tem por objeto a obtenção de vantagens financeiras e, na melhor das hipóteses, a obtenção de pontuações em órgãos governamentais ou de classe (o que seria o mesmo), relegando professores e alunos a vítimas de uma relação promíscua patente do âmbito público-privado. Privatiza-se o público, sem, entretanto, excluí-lo, matá-lo. Com isso se põe em cheque a própria sobrevivência de espaços lúdicos públicos que garantam a transmissão das tradições folclóricas no Brasil.

Como já comentamos anteriormente, nossas cantigas folclóricas infantis estão em desuso. Sinais do esquecimento social, não fazem mais parte dos costumes dos lares brasileiros, ao menos nos espaços fortemente urbanizados. Além do fluxo e rápida precipitação das novas gerações no mundo atual, entre outros elementos desencadeadores como temos visto, parece evidente que as cantigas infantis não guardam mais quaisquer vínculos afetivos com a realidade social vigente de nossas

Ávila (2010) fez interessante compilação com comentários de diversas canções infantis colhidas por Villa-Lobos.

crianças. Certa vez, perguntado sobre se já havia visto uma galinha, uma criança respondeu: "Sim, um caldinho azul!", referindo-se a um tempero em forma de tablete, cujo logotipo era uma fêmea galiforme, que a criança havia assistido em propaganda na TV.

Essas dissociações afetivas típicas dos espaços urbanos ultra mecanizados revelam um apagamento dos referenciais mnemônicos da sociedade, inclusive de sua história mais recente. Assim, as rápidas transformações técnicas científicas intensificam e aceleram os processos de destruição do espaço lúdico. A perda da memória é a incapacidade de reunir elementos de nosso passado histórico cultural em nosso tempo presente (RICOEUR, 2007). A música e a poesia folclórica infantil, essencialmente de transmissão oral, ao serem revisitadas teriam então "o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhes é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas)". (TORRANO, 1995, p.4). A problematização de nossa formação cultural e noção de brasilidade desde o período colonial inquietam-nos. Entretanto, conhecê-la pode contribuir na compreensão dos processos de desaparecimento das práticas lúdicas ligadas a nosso cancioneiro folclórico, ajudando a superar as distâncias históricas, contrapondo diferencas. Um exemplo importante a citar no quadro histórico lúdico do Brasil dá-se a partir do entendimento da própria condição feminina na sociedade no período colonial.

Conforme Neto (2013, p.379), que citamos anteriormente, as progressivas mudanças da condição da mulher no cotidiano da sociedade brasileira a partir do século XVIII configuraram importante fator no cultivo do elemento lúdico nos lares do Brasil: "(...) a alteração do status da mulher, e o capital ideológico simbólico que lhe seria destinado na configuração do novo ambiente doméstico, tornaram-se política de Estado. Impulsionando novas intervenções nos domínios da vida lúdica e sentimental da família (...)". Assim, a mulher, além de mãe, tornou-se responsável pela educação da prole e teve na música, nas cantigas folclóricas, uma aliada na formação de uma nova conduta e sociabilização.

Além disso, o elemento lúdico e poético-musical entrava como mediador, aglutinando, sob variadas formas, os conflitos, as mentalidades e o sincretismo religioso patente na sociedade luso-brasileira.

Tais canções de tradição oral, outrora presentes nos lares brasileiros, ocupavam, portanto, além do "espaço doméstico" no qual se cantava e brincava, o espaço escolar, e foram parte importante do cotidiano musical das crianças e adultos e da experiência socioestética transmitida diretamente de pais e avós. Alguém poderia argumentar que tais canções seriam atualmente facilmente recuperáveis por meio das novas mídias e da alta tecnologia de armazenamento em massa (mass storage) e reprodutibilidade digital. Entretanto, mesmo importante, no âmbito de uma cultura de transmissão oral, algo que tais meios tecnológicos parecem não poder restabelecer: o componente ritual, a confiança na palavra e a oralidade poética inseparável das brincadeiras e, consequentemente, o contexto e sua associação simbólica. Na citação abaixo, o autor nos remete à dimensão poética da palavra em uma civilização arcaica e ágrafo-oral, a de Hesíodo e Homero:

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (TORRANO, 1995, p.4-5)

As brincadeiras infantis e a literatura oral para Cascudo (2001, p.334) compõem "O elemento vivo e harmonioso que alimenta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem numa ressonância de memória e saudade". Cada época reivindica tal ressonância e compõe seu próprio sistema de interpretativo. Cada grupo social, cada criança em seu con-

texto sociocultural constrói suas ressonâncias, seus sons e atribui aos símbolos seus próprios significados. Nossa época informática, artificial, procura conceitos e condutas sob a condição de pós-modernidade que possam conferir significados, mesmo que não sejam assim tão novos.

Mais e mais a "sociedade informática" (SCHAFF, 1995) contemporânea técnico-científica do século XXI é dependente do "som ambiente", do "mobiliário sonoro" (CARVALHO, 2009) do Sound Branding, do conceito de Environment, "Instalação" de Media Art, em um contínuo tempo-espaço onde o mundo real é o ciberespaço, a Realidade Virtual (RV). Junte-se a isso o fato de o mundo pós-moderno tender a impor a si mesmo um sistema de controle absoluto e de "absoluta formalização do pensamento humano", a superação da "forma humana". Nessa direção se inserem formalizações dos "conceitos de verdade e realidade" e por extensão a negação de toda transcendência e, portanto do tradicional conceito de poética. A questão do sujeito-objeto é superada pela desmaterialização do sujeito no objeto, que no "sistema telemático" atual não corresponde aos tradicionais conceitos de 'imagem e semelhança' do observador ou mesmo de seu corpo como limite (GIANNETTI, 2006, p.33; p.128).

Tal nova e confusa realidade, como vimos, impulsionada pela ação de atores informáticos digitais tende a levar às últimas consequências o que Schaff chama de "segunda revolução industrial", cujo caráter técnico-científico tem ampliado consideravelmente os horizontes intelectuais do homem atual, mas que trás também o perigo de eliminar e com êxito o trabalho humano, provocando um profundo aculturamento social (SCHAFF, 1995).

A mais notória dessas transformações tem sido a substituição crescente, em todos os campos das atividades e do trabalho humano - da genética à música, da medicina à eletrônica digital - do dispositivo me-

Giannetti (2010, p.204) distingue a aplicação desses conceitos. Grosso modo, no âmbito da Media Art é o "espaço construído ou adaptado pelo artista [...] que proporciona ao observador, experiências físicas e espaciais".

cânico pelo software, pela automação. Se a primeira "revolução industrial" compartimentou e fragmentou no passado o trabalho e a mentalidade humana, a segunda "revolução industrial" iniciada na segunda metade do século XX tende a eliminá-lo (o homem) do processo do trabalho. As consequências dessas transformações em andamento ainda se configuram obscuras e confusas no horizonte das primeiras décadas do século XXI.

Some-se ainda uma surpreendente e acelerada urgência de novas gerações cuja brevidade parece interromper artificialmente o ciclo normal do amadurecimento da geração precedente por força, a nosso ver, de uma exponencial exigência de quantificação da vida hodierna (GUÉ-NON, 1989), profusão e rapidez de informações que não cessam. As cantigas tradicionais do cancioneiro infantil, ao perderem o contato com o ator humano, em especial as crianças, não encontram, na acelerada sociedade informatizada, qualquer relação com a experiência histórica, lúdica e poética da infância atual.

Isso nos parece confirmar o excesso de processos vigentes que provocam a rápida desintegração das culturas folclóricas tradicionais. A educação de massas da atual sociedade pós-industrial e técnico-científica contribui cabalmente para tal aceleração da vida contemporânea. As novas formas de controlar o tempo (relógios subatômicos alimentam servidores de horário online) e seu conceito levam a uma crescente desvalorização da função purificadora da memória humana (SILVA, 1984, p22). Desvalorizar a memória é esquecimento, é apagamento. Isso tem mobilizado uma subjacente moralidade da sociedade informática que prescreve, por meio de técnicas de inteligência artificial (GIANNETTI, 2006), a própria supressão do tempo ou pelo menos a diminuição de

⁰ transnacional, a globalização como consequência da revolução tecnológica posta em marcha na 1ª. Metade do século XX. A década de 1970 foi a primeira a sentir suas "consequências ecológicas potenciais". No Brasil as consequências, somadas ao regime de exceção, provocaram caríssimo "Êxodo Rural" (HOBSBAWM, 1995, p.402-3).

sua sensação. A experiência cinematográfica do filme *Matrix* 1 (1999) desenvolve essa temática do tempo no "espaço virtual" sob controle da informação cibernética.

O espantoso é que a memória não tenha sido relacionada com essa apreensão do tempo. Como a memória, considerada, por outro lado, como modo de educação, em razão da memorização dos textos tradicionais, tem má reputação [...], nada vem em auxílio da memória como função específica do acesso ao passado. (RICOEUR, 2007, p.25)

Entretanto, um olhar diferenciado dirigido às nossas cantigas folclóricas pode servir como pretexto para o crescimento ético e estético de nossa sociedade, mesmo que pareça atualmente improvável. Aliás, a música em diversas sociedades e culturas tradicionais do passado era usada como pretexto servindo de modelo ético-educacional a diferentes grupos sociais (MENUHIM, 1990). A música seria então, para muitas culturas, uma função que apontava outra e mais ampla acepção e significados. Vista como justificativa e conduta, era parte fomentadora do convívio social e, por vezes, sustentáculo da ética social. Ela contribuía na construção de algo que não apenas a si mesma. Portanto, a música tinha uma função social, relacionada às vezes ao âmbito religioso, emocional, outras ao ensinamento de uma ciência. Eis o ponto: a música pode ser vista como justificativa, como espaço hermenêutico ideal.

Como diz E. Souriau, em seu A correspondência das artes (1983, p.70-3): uma arte "presentativa", não "representativa" ela, a música, simplesmente é. A dificuldade em se definir música e o que ela pode ou não significar seria tão complexa quanto a tentativa em definir um vaso. Todavia, a discussão aqui não é música, mas a pertinência e utilidade, na presente sociedade de consumo brasileira com suas grandes desigualdades, das cantigas infantis de nosso folclore. O que queremos dizer aqui é que o e-mail anônimo (Anexo 1) não contextualizou as cantigas infantis com a história, com a simbologia das brincadeiras. As questões

da sociedade da informação são tão prementes e paradoxais que exigem justificativas que respaldem a validade e pertinência da presença do cancioneiro infantil em seu possível diálogo com as estruturas pós--modernas.

Marcada pela sociedade da informação, a cultura pós-moderna tem apontado, e abordamos isso anteriormente, o irreversível nivelamento das relações tecnológicas e culturais entre o rural e o urbano, sobre o qual se assentam a subsistência do próprio conceito tradicional de folclore e muitos dos atuais valores éticos e estéticos da sociedade brasileira. Lembremos que, em meados do século XX, o Brasil iniciou seus processos de modernização e industrialização. Éramos, portanto, até bem pouco tempo, uma sociedade fundamentalmente agrária, a ponto de falar-se de um país do campo oposto a um país das cidades.

Se o rural se conecta com a tradição agroastronômica (ELIADE, 1992) e pastoral do homem, em sua relação com o ancestral cultivo da terra, o mundo urbano por outro lado, abdicando da ancestralidade estabelece a tentativa de, por meio da experimentação científica, "resolver" o problema da existência humana, mesmo que para isso elimine-se o fator humano. Assim, o fim do ciclo rural-urbano tende a fundir, em meio as atuais transformações científico-industriais aquilo que os separa. Isso certamente afetou a sociedade e tem transformado nossa música, nosso folclore.

Estimulada pelas técnicas de IA (Inteligência Artificial) da pós-modernidade que envolve entre outras coisas, os métodos de clonagem - a absoluta indistinção entre cópia e original - e garantida pelas mais avançadas técnicas de organização de dados eletrônico-digitais no mundo contemporâneo, a "sociedade informática" do século XXI almeja elevar o conceito de reprodutibilidade quantitativa, provavelmente, a seu mais elevado grau, abolindo sutilmente não apenas o modelo analógico nas comunicações e mesmo na arte (GIANNETTI, 2006), mas liquidar o "sentimento do tempo", por meio do qual música e oralidade

tradicionalmente se consolidam e se manifestam. Como diz Eudoro de Souza (1988, p.5-6), o sentimento do horizonte de outrora, o sentimento do tempo passado, da "hora que é outra", do "além-horizonte" e da "indimensionável-dimensão do tempo". Walter Benjamin não se surpreenderia, provavelmente, com as novas reprodutibilidades. Em um mundo onde tudo é cópia, nada pode ser autêntico, não havendo o que lhe pareça, não há similitude, não há o conceito de outro. Em música tonal equivaleria dizer: onde tudo é sensível tudo é tônica. Não havendo diferença, não há igualdade, não há história, não há autoridade no sentido benjaminiano de autoria ou construção da experiência.

Ortega y Gasset (2003), em seu Desumanização da arte, testemunha nos primeiros anos do século XX, o processo de crescente distanciamento do paradigma humano na arte, no qual o homem deixa de ser o centro da abordagem estética e artística sendo gradualmente eliminado. Para ele, a arte se "desumaniza" na medida em que se crê que ela nada tem, em última instância, a ver com o modelo humano. Traços desse diagnóstico na arte, na estética e na vida da primeira metade do século passado parecem cristalizar-se definitivamente na sociedade informatizada do século XXI, fornecendo suporte aos mais recentes projetos de uma vida superartificial que despreza, entre outros fatores, a "máquina de carne humana" (GORZ, 1995). Para este autor, nossa era, a do "capitalismo digital", tende a apartar-se do "saber vivo da experiência" porque o projeto e o ideal da Inteligência Artificial e Vida Artifical (A-life) é desalojar o homem como construção de si mesmo, implantado-lhe "próteses químicas e eletrônicas", inteligência e vida pós-biológica.

Aqui caberia perguntar se, por exemplo, a aplicação da microeletrônica digital na música poderia contribuir para um diálogo com cultura folclórica tradicional em uma sociedade hiperinformatizada, especialmente em países de Primeiro Mundo que utilizam amplos recursos téc-

35

[&]quot;[...] sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem" (TORRANO, 1995, p.21).

nico-científicos na produção de serviços sonoros digitais? (SCHAFF,1995, p.61). Para Gorz (2005, p.9), por outro lado, "a informatização revalorizou as formas de saber que não são substituíveis, que não são formalizáveis [...]. Em outras palavras, formas de um saber vivo, adquirido no transitar cotidiano, que pertencem à cultura do cotidiano". Entretanto, entendemos que ao abstrairmos o conhecimento de seu suporte material e humano, eliminamos já nesse processo, simultaneamente, sua concretude e com isso uma parte da experiência humana, tanto histórica, quanto psíquica e biologicamente. Para Gorz (2005, p.10), tal abstração, a eliminação da materialidade, pode ser indefinidamente replicada por meio de software como valor útil à sociedade. Entretanto, devemos ter consciência que, ao ganharmos informação, velocidade e interação nesse sentido, por um lado, perdemos ou diminuímos o contato direto com o fator humano, por outro lado.

Damos um exemplo. Mesmo diante da complexa realidade temos de constatar e concordar, grosso modo, que andar em cadeira de rodas no domínio da realidade virtual (RV), controlada por software é uma "experiência autêntica" e, contudo, preparatória para o sucesso de desempenho da cadeira de rodas no mundo concreto. Aprender a andar de bicicleta em sonho seria um exemplo até trivial, porém autêntico da memória humana. O domínio do vir a ser, do virtual, seria também, portanto, um domínio autêntico de experiência do real.

Ao mesmo tempo em que tal experiência virtual parece contribuir para o debate do conceito de autenticidade — e por extensão de autoridade — diante da exacerbação atual da reprodutibilidade técnica, enunciada por Benjamin (1994, p.167-9), parece-nos também que no domínio da virtualidade digital, no nível do código, há o perigo de negá-lo. Não há no contexto virtual contemporâneo comparado àquele dado por Benjamin um "aqui e agora do original [que] constitui o conteúdo da sua autenticidade", mas apenas um aqui e agora do ente que observa e pode ou não conferir autenticidade à sua "experiência", ao objeto digital "sempre igual e idêntico a si mesmo".

A visão de memória humana associada a conceitos artificiais e mundos inorgânicos (típicos da atual estética da Media Art (GIANNETTI. 2006) foi e tem sido abordada também por artistas contemporâneos em fins do século XX no âmbito do que chamamos ficcão científica, alguns dos quais voltados para crianças. A presença da questão da memória aparece nos universos paralelos do cibernético filme Matrix 1 (1999) de Wachowski, ou no implante de memória do primeiro Total Recall de Verhoeven. 1990 (baseado no conto We Can Remember It for You Wholesale de Philip K. Dick), mas também na imaginação do primeiro Toy Story (Walt Disney--Pixar, 1995), expresso na canção I will go sailing no more no verso Now I know exactly who I am (traduzida na versão em português como "Descobri agora quem eu sou") que desvela o estado dramático em que o "brinquedo de uma criança" esqueceu-se de si, e agora lembra-se quem é, após uma queda simbólica . Também não poderíamos deixar de citar o paradigmático Blade Runner de R. Scott que tematiza a memória e o implante em "replicantes", e 2001: uma odisseia no espaço de Stanley Kubrick. Todos tratam da questão essencial da Memória, que "(...) gera e dá à luz as palavras cantadas". As cantigas infantis, palavras cantadas, concedidas pelo poético-musical, têm o "poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria" (TORRANO, 1995, p.18).

Em uma análise interpretativa de *Blade Runner* realizada pelo professor Ricardo Rizek (São Paulo, 1988), propunha, observar — e aqui nos interessa um aspecto fundamental para entender o papel da memória no nosso contexto — a "literalização brutal" da distinção entre homem e natureza que seria o núcleo de "(...) tudo aquilo que aponta a tecnologia: a articulação da penúria do Homem, como diz Martin Heidegger." Tal separação homem e natureza se manifesta no andróide, um replicante "aspirante a homem" e "símbolo da questão humana", a Memória. Como

³⁶ Anotação pessoal referente à palestra e análise proferida pelo prof. Ricardo Rizek, São Paulo, 1996.

criatura criada pelo próprio homem o andróide coloca em xeque (à prova) a própria ciência da qual ele é vítima, e com ela os paradigmas de fins do século XX, a "prova científica". A própria noção de prova, explorado pelo filme desde o início, torna-se duvidosa podendo configurar, como repetidas vezes temos visto no "mundo real", um notório fracasso da ciência ocidental, mesmo que pesem ao contrário algumas raras conquistas.

A Memória, fundamental ao personagem da queda na animação do primeiro Toy Story que não se sabe (porque não lembra) brinquedo, carrega a mesma temática de Blade Runner e a nosso ver, aproxima-se da função do anjo em Se essa Rua, como observamos no mito de Eros e Psiquê. Nossa memória talvez, em tempos de alta volatilidade, seja a única prova ou testemunha de nossa existência e presença no mundo.

Para Rouanet (1987, p.25), nossa "consciência pós-moderna é crepuscular", pois tenta construir – em tempos de excesso e de hiperinformação – sob uma ótica tecnocrática "um mundo novo, embalado em seu berço pelo bip de uma utopia eletrônica". Progresso que, a todo custo, constitui de forma fragmentária um fim em si mesmo. Assim, "Entre nenhuma informação e informação demais, o risco é ficar não informado. Ou de selecionar as informações ao acaso – o que dá no mesmo" (ECO, 1995).

Qual papel teriam as antigas cantigas infantis em um mundo tecnocientífico? Que significaria então, na civilização do excesso a prática com crianças superinformatizadas de cantigas como O Cravo e a Rosa ou Ciranda-Cirandinha ou Se Essa Rua? Provocar uma ação da memória coletiva e individual fazendo com que evocações ao passado desembocassem seus elementos atemporais no presente de modo a questioná-lo mais profundamente? Mas estas canções e outras contextualizadas em outra época poderiam continuar sendo consistentes e significativas com uma infância que já abdicou em favor da Vida Artificial?

A Memória enquanto instrumento de recuperação da experiência seria mais que conhecimento verbal ou linguístico. Sendo ação reconstitui

e acrescenta novos significados no imaginário infantil e popular (MENE-SES, 2007). Assim, não mais cantar as músicas folclóricas não significa apenas a recusa de novos significados e transmissão da experiência, é a recusa da presença na ordem do mundo, de nosso vestígio no mundo.

No cantar se constrói e conflui a experiência da consciência individual que se expande ao coletivo e dele recebe sua influência de volta (STEWART, 1987). São estas reflexões que pretendemos trazer para professores e educadores: a necessidade de reflexão e prática do saber poético-musical no universo da tradição das cantigas infantis deve ser confrontada criticamente com as grandes transformações do mundo contemporâneo, estendendo os limites da prática democrática e social, restaurando sutilmente o conceito profundo de liberdade e sua fiel companheira: a necessidade.

As cantigas infantis conformam um bem simbólico de nossa identidade cultural. "Com Som, Sem Som" ganha, com as sonoras manifestações das crianças, então, uma dimensão simbólica mais profunda: Sem Som é, como disse John Cage, o próprio som grávido de silêncio e tão bem expresso no poema Não: não digas nada! De Fernando Pessoa em seu "Cancioneiro", emblematicamente gravado pelo conjunto musical Secos & Molhados na década de 1970. No fragmento de quatro versos, ressurge o silêncio daquela década obscura da história recente do Brasil, que espera ser, ainda hoje, colhida do esquecimento. Daquela década ressoa, com outras tantas manifestações poético-musicais, uma fusão estética denominada rock tupiniquim.

Não: não digas nada! Supor o que dirá A tua boca velada é ouvi-lo já É ouvi-lo melhor do que o dirias O que és não vem à flor das frases e dos dias (PESSOA, s.d)

Ao não mais "vincular-se a nós" as antigas canções folclóricas brasileiras obscureceram parte de seu sentido lúdico poético e sobrevivem enquanto legado histórico para uso de estudos acadêmicos. O que outrora fora indissociável do cotidiano da vida doméstica urbana e rural dos brasileiros, tornou-se um "clássico" da "estética colonial", artefato secular, e, à margem da memória, mergulha no esquecimento porque perdeu seu encantamento, seu "poder de significar" para a sociedade atual (ECO, s.d., p.47). Lembremos que o problema da significação, não só em música, é espinhoso e complexo.

Anexo 1

E-mail anônimo

[O problema do brasileiro é de infância!]

"Eu, um Brasileiro morando nos Estados Unidos da América, para ajudar no orçamento, estou fazendo "bico" de babá. Ao cuidar de uma das meninas de quem eu "teoricamente" tomo conta, uma vez cantei "Boi da cara preta" para ela, antes dela dormir. Ela adorou e essa passou a ser a música que ela sempre pede para eu cantar ao colocá-la para dormir. Antes de adotarmos o "boi, boi, boi" como canção de ninar, a canção que cantávamos (em Inglês) dizia algo como:

"Boa noite, linda menina, durma bem Sonhos doces venham para você, Sonhos doces por toda noite"... (Que lindo, né?)

Eis que um dia Mary Helen me pergunta o que as palavras, em português, da música "Boi da cara preta" queriam dizer em Inglês:

"Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta..." (???) Como eu ia explicar para ela e dizer que, na verdade, a música "boi da cara preta" era uma ameaça, era algo como "dorme logo, senão o boi vem te comer"? Como explicar que estava tentando fazer com que ela dormisse com uma música que incita um bovino de cor negra a pegar uma cândida menina?

Claro que menti, mas comecei a pensar em outras canções infantis, pois não me sentiria bem ameaçando aquela menina com um temível boi toda noite. Que tal! "nana neném que a cuca vai pegar"? Outra ameaça! Agora com um ser ainda mais "maligno" que um boi preto!

Depois de uma frustrante busca por uma canção infantil do folclore brasileiro, que fosse positiva e de uma longa reflexão, eu descobri toda a origem dos problemas do Brasil. O problema do Brasil é que a sua população em geral tem uma auto-estima muito baixa. Isso faz com que os brasileiros se sintam sempre inferiores e ameaçados, passivos o suficiente para aceitar qualquer tipo de extorsão e exploração seja interna ou externa. Por que isso acontece? Trauma de infância!Trauma causado pelas canções da infância! Vou explicar: nós somos ameaçados, amedrontados e encaramos tragédias desde o berço! Por isso levamos tanta "porrada "da vida e ficamos quietos. Exemplificarei minha tese:

"Atirei o pau no gato-to-to, mas o gato-to-to não morreu-reu-Dona Chica-ca-ca admirou-se-se do berrô, do berrô que o gato deu Miaaau!"

Para começar, esse clássico do cancioneiro infantil é uma demonstração clara de falta de respeito aos animais (pobre gato) e crueldade. Por que atirar "O pau no gato', essa criatura tão indefesa? E para acentuar a gravidade relata o sadismo dessa mulher sob a alcunha de "dona Chica". Uma vergonha!

"Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré, marré, marré. Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré de si. Eu sou rica, rica, rica, de marré, marré, marré. Eu sou rica, rica, rica, de marré de si"

Colocar a realidade tão vergonhosa da desigualdade social em versos tão doces! É impossível não lembrar do seu amiguinho rico da infância com um carrinho fabuloso, de controle remoto, e você brincando com seu carrinho de plástico.

"Vem cá, Bitu! Vem cá, Bitu! Vem cá, meu bem, vem cá! Não vou lá! Não vou lá, Não vou lá! Tenho medo de apanhar"

Quem foi o adulto sádico que criou essa rima? No mínimo ele espancava o pobre Bitú...

"Marcha soldado, cabeça de papel Quem não marchar direito, Vai preso pro quartel"

De novo, ameaça! Ou obedece ou você vai será preso. Não é à toa que o brasileiro admite tudo de cabeça baixa.

"A canoa virou, Quem deixou ela virar, Foi por causa da (nome de pessoa) Que não soube remar" Ao invés de incentivar o trabalho de equipe e o apoio mútuo, as crianças brasileiras são ensinadas a dedurar e a condenar um semelhante. "Bate nele, mãe!"

"Samba-lelê tá doente, tá com a cabeça quebrada Samba-lelê precisava É de umas boas palmadas"

A pessoa, conhecida como Samba-lelê, encontra-se com a saúde debilitada e necessita de cuidados médicos. Mas, ao invés de compaixão e apoio, a música diz que ela precisa de palmadas! Acho que o Samba-lelê deve ser irmão do Bitú...!

"O anel que tu me deste era vidro e se quebrou. O amor que tu me tinhas era pouco e se acabou"

Como crescer e acreditar no amor e no casamento depois de ouvir essa passagem anos a fio?

"O cravo brigou com a rosa debaixo de uma sacada; O cravo saiu ferido e a rosa despedaçada.

"O cravo ficou doente,A rosa foi visitar;O cravo teve um desmaio,A rosa pôs-se a chorar"

Desgraça, desgraça, desgraça! E ainda incita a violência conjugal (releia a primeira estrofe). Precisamos lutar contra essas lembranças. Nossos filhos merecem um futuro melhor!"

Referências

- AGAMBEN, G. Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (p.9-17).
- ARANTES, P.; SCHWARZ, R. Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. Edição Carta Maior e Boi Tempo editorial. Formato Epub. Modo de acesso: World Wide Web, 2013.
- ÁVILA, M. B. A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil. Tese de doutorado. ECA-USP, São Paulo, 2010.
- BARTHES, R. Mitologias. Tradução Rita Buongermino et al. Difel, Rio de Janeiro: 2003, p.57-62, p.199-248.
- BEAINI, T. C. Heidegger: arte como cultivo do inaparente. Editora Nova Stella. Edusp, 1 ed., São Paulo, 1986 (p.17-9).
- BEATLES, T. Nowhere man. Rubber Soul, 1965.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza in Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, v.1, 1994
- CARLONI, K. G. Forças Armadas e legalidade: o contra-golpe de 1955. ANPUH XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Anais... Londrina, 2005. Disponível em: http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0548.pdf). Acesso em ago. 2014.
- CARVALHO, M. V. de, Arte e Mercado in Revista Mbaraka, Outubro 2009.
- CASCUDO, L. C. Antología do folclore brasileiro. Global editora, 6. ed. São Paulo, 2001.
- _____. Dicionário do folclore brasileiro. Global editora, 10 ed. São Paulo, 2001.
- CAYMMI, D.: Saudade da Bahia. Edições Euterpe, Rio de Janeiro, 1957. Partitura disponível em: http://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/10968. Acesso em 13 ago. 2014.
- COUTINHO, E. F. Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural Latino-Americana" — p.21-32 — In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade: marcas da colonização. V.58, São Paulo, 2000.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução: Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Asssírio & Alvim, 2004.
- DEVITO, D. The War of The Roses, 1989.

- DIEL, P. O simbolismo na mitologia grega. São Paulo: Attar editorial, 1991.
- DRAGOI, S. V. Musical Folklore Research in Rumania and Bela Bartok's Contribution to it. In Studia Memoriae Belae Bartok Sacra, New York: Editio tertia, Boosey and Hawkes, 1959. p.13-29. Disponível em: https://archive.org/details/stdiamemoriaebel000107mbp
- ECO, U. Sob o signo de Eco. In Folha de São Paulo, Caderno Mais, Quinto caderno, 14 de maio de 1995
- _____. O pêndulo de Foucault. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Record, 4. ed., 1989.
- _____. Da árvore ao labirinto. Trad. Maurício Santana Dias. 1. ed., Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Ricordi, 2013.
- ELIADE, M. O sagrado e o profano. Tradução de Rogério Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GIANNETTI, C. Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Trad. Maria A. Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- GORZ, A. O Imaterial: conhecimento, valor e capital. Trad. Celso Azzan Jr. São Paulo: Annablume, 2005, p.9-13.
- GOSS, S. The Guitar and the Musical Canon: The myths of tradition and heritage in concert repertoire and didactic methodology. S.d. Disponível em:
- http://www.stephengoss.net/images/publications/pdfs/The%20Guitar%20and%20the%20Musical%20Canon.pdf. Acesso em: dez. 2013.
- GUENÓN, R. O reino da quantidade e os sinais dos tempos. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- HARVARD University. Centro sobre a Criança em Desenvolvimento. Construção do sistema de "Controle de Tráfego Aéreo" do cérebro: como as primeiras experiências moldam o desenvolvimento das funções executivas. Tradução Gisele C. Batista Rego. Disponível em: http://www.fmcsv.org.br/pt-br/acervo-digital/Paginas/Construindo-o-sistema-de-controle-de-trafego-aereo.aspx, 2011. Acesso em 6 ago. 2014.
- HOBSBAWM, E. A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- KIERKEGAARD, S. A. Os Pensadores. Abril Cultural. São Paulo: 1979. Traduções de Carlos Grifo, Maria J. Marinho, Adolfo C. Monteiro.
- KODÁLY, Z. (Org): A Prerequisite Condition of Comparative Song Research. In Studia Memoriae Belae Bartok Sacra. Editio tertia, Boosey and Hawkes. New York: 1959,

- p.11-2. Disponível em: https://archive.org/details/stdiamemoriaebel000107mbp. Acesso em maio 2014.
- KRISTELLER, P. Tradição clássica e pensamento do renascimento. Lisboa: Edições 70, 1995
- LIMA, E. de. As modinhas do Brasil. 2000. Dissertação de Mestrado, Unesp, 1998.
- LINS, R. L. As caravelas do imaginário. In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade: Marcas da colonização. V.58. São Paulo, 2000.
- LIRA, M. Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 27nov.1955. Artigo: Ciranda, cirandinha. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader. aspx?bib=G:\Trbs_S\Funarte\Tematico.docpro&pesq=cantigas%20infantis. Museu de Folclore Édison Carneiro acesso em 20 jul. 2014.
- LYOTARD J. F. A condição pós-moderna. Tradução Ricardo Correa Barbosa 12. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2009.
- MACEDO, T. Flagrantes do céu e do inferno nas visões sobre o Brasil. In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade: Marcas da colonização. São Paulo, 2000, v.58, p.43-50.
- MENDES, M. P. Ecos do Brasil colonial: a plagiotropia em Anchieta. In: Revista da Biblioteca Mário de Andrade: marcas da colonização. v.58, São Paulo, 2000, p.67-74.
- MORAES, J. Cliques da vigilância. Revista Filosofia Ciência & Vida, ano 6, ed. 81, abril 2013.
- NATTIEZ. J-J. Et al. ECO. U. Pensamento estrutural e pensamento serial. In:
- Semiologia da música., Lisboa: Veja Universidade, s.d., p.41-62.
- NETO, D. M. Administrando a festa: música e Iluminismo no Brasil Colonial, Curitiba: Editora Prismas, 2013.
- NOVAES, A. (Org). O olhar. Cia das Letras, São Paulo, 1988.
- OLIVEIRA, J. M. de. Gvive. Sete vidas eu tivesse... Documentário Associação dos Ex-Alunos e Amigos do Vocacional do Estado de São Paulo, 2011. Disponível em:
- https://www.youtube.com/watch?v=QYyLVTHpF-s Acesso em: jul. 2014.
- ORTEGA y GASSET, J. A desumanização da arte. Trad. Ricardo Araújo e Vicente Cechelero. 4. ed. São Paulo: Cortez editora, 2003.
- PESSOA, F. Não: não Digas Nada! Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol.1., Tomo IV. Coord.: Ivo Castro. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.D. Portugal, p.24. https://www.incm.pt/portal/bo/produtos/anexos/10026120100406165505599.pdf Acesso em15set2014.

- PIGEAUD, J. Aristóteles, o homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p.7-45.
- PUBLIFOLHA. Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 3º ed. Art Editora. São Paulo: 2003.
- RATNER, L.G. Classic Music: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer books 1980, p.16-9.
- REILY, S. A. Brazilian Musics, Brazilian Identities. British Journal of Ethnomusicology. Vol. 9. No. 1, 2000, p. 1-10. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3060787. Acesso em 17 abr. 2014.
- RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RIZEK, R. Análise do filme Blade Runner, São Paulo. 1996. Anotação pessoal.
- ROMÉRO, S. Cantos Populares do Brazil. Lisboa, Nova Livraria Internacional editora, v.1. 1883. Disponível em Brasiliana Digital. Acervos que participam do Projeto Brasiliana. USP.
- SAGRADO, L., RAUL P., ANDERSON L. Quando sinto que já sei: Práticas educacionais inovadoras que estão ocorrendo pelo Brasil. Direção: Antonio Brasil, 2013. Disponível em: http://www.quandosintoquejasei.com.br/ Acesso 30 jul. 2014.
- SANTOS, M. A. C. Heitor Villa-Lobos. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2010.
- SANTOS, M. F dos. Tratado de simbólica. Editora Logos, São Paulo, 2. ed. v. 6, 1959.
- SARMENTO, M. J. A reinvenção do ofício de aluno. In Escola da Ponte: Defender a escola pública. Rui Canário, Filomena Matos e Rui Trindade (Orgs.). Portugal, SD, p.48–55.
- SCHAFER, M. O ouvido pensante. Trad. Mariza T. de O. Fonterrada et al. São Paulo: Editora da Unesp. 1991. p.293-4.
- SCHAFF, A. A revolução informática: as consequências sociais da segunda revolução industrial. São Paulo: Editora da Unesp/Brasiliense, 1995.
- SCHÖNBERG, A. Tratado de Armonía. Tradução de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- SOUZA, E. Dionísio em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- _____. Mitologia 1: Mistério e surgimento do mundo. Brasília: Editora Unb, 1988.

- SILVA, D. F. A poesia mística de San Juan de la Cruz. Tradução Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Ed. Cultrix: 1984
- STEWART, R. J. Música e Psique. Trad. Carlos A. Malferari, São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- TINHORÃO, J. R. Pequena história da música popular: segundo os gêneros. São Paulo: Editora 34, 7. ed., 2013).
- TORRANO, J. Teogonia, a origem dos deuses. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- VALCÁRCEL, A. Ética contra estética. Tradução Newton Cunha. São Paulo: Editora Perspectiva: 2005.
- VILHENA, L. R. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- WARSHAVER, G. E. On Postmodern folklore. Western Folklore. Vol. 50. No. 3 (Jul., 1991) pp.219-229. Disponível: http://www.jstor.org/stable/1499876. Acesso em 17 abr. 2014.
- WEHLING, A.; WEHLING, M. J. C. M. Formação do Brasil Colonial. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ZIMMER, H. A conquista psicológica do mal. Tradução Marina S. T. Americano. São Paulo: Editora Palas Athena, 1988.