

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 3, Número 1, Dez. 2014

TESE E ANTÍTESE EM DUAS CANÇÕES DA BANDA CARIRIENSE DR. RAIZ



THESIS AND ANTITHESIS ON TWO SONGS OF THE CARIRIENSE MUSIC BAND DR. RAIZ

HARLON HOMEM DE LACERDA SOUSA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 13/04/2014 • APROVADO EM 27/05/2014

Abstract

This article presents itself like a tribute to the book *Tese e Antítese* by the professor Antonio Candido when we do the analysis of forms of time and chronotope (bakhtinian categories) on the songs *Nordestino* and *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* of the caririense music band Dr. Raiz trying to next to or dialog with the literary criticism and the literary text lecture method's did by the author of *O homem dos avessos*. We talk about two chronotopes: the chronotope of

retirante and the chronotope of relegation always intermediated by the criticism book that is honored here.

Resumo

Este artigo apresenta-se como uma homenagem à obra *Tese e Antítese* do professor Antonio Candido quando apresentamos a análise de formas de tempo e de *cronotopo* (categorias bakhtinianas) nas canções *Nordestino* e *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* da banda caririense Dr. Raiz, tentando aproximar ou dialogar com a crítica literária e o método de abordagem do texto literário feito pelo autor de *O homem dos avessos*. Discorreremos sobre dois cronotopos: o cronotopo do retirante e o cronotopo do desterro sempre intermediados pela obra de crítica que ora é homenageada.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Thesis e Antithesis. Chronotope. Bakhtin. Antonio Candido. Cariri.

PALAVRAS CHAVE: Tese e Antítese. Cronotopo. Bakhtin. Antonio Candido. Cariri

Texto integral

Várias homenagens

Esta é uma leitura que procura prestar várias homenagens. Já no título, homenageamos o professor Antonio Candido que, há cinquenta anos, nos presenteou com as análises presentes nos seis ensaios de *Tese e Antítese*; em nossas categorias de análise, homenageamos o filósofo russo Mikhail Bakhtin que, há setenta e seis anos, escreveu os nove ensaios teórico-críticos de *Formas de tempo e cronotopo no romance* e há quarenta e um anos escreveu o décimo ensaio “Observações finais” para o mesmo texto; homenageamos a banda caririense Dr. Raiz que, no curto intervalo de sua existência, deu-nos boas amostras da musicalidade dessa região do Ceará. Mas faremos, também, menções nada honrosas a outras pessoas e condições apresentadas ao longo de nossa leitura.

Este trabalho reúne, ainda, algumas das principais inquietações que têm ocupado nosso pensamento cotidiano: a primeira delas, a que mais nos aflige, é a postura do pensador não apenas diante do sujeito/objeto de pesquisa, revelando, no nosso ponto de vista, sua postura político-ideológica no método de abordagem, mas o tratamento cedido a este mesmo sujeito/objeto no retorno da sua pesquisa ao público leitor/receptor; uma segunda inquietação é especificamente voltada para a maneira de abordar uma obra de arte enquanto objeto de pesquisa; para uma terceira, quarta e quinta inquietações, usaremos a prerrogativa de expor no decorrer do texto para angariar, na expectativa de fomentar qualquer curiosidade, a atenção dos leitores. Sigamos, então, aos problemas desta leitura: vamos

aproximar a filosofia e a música e a literatura na tentativa de esclarecer, num primeiro momento, a força das canções *Nordestino* e *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* da banda cariense Dr. Raiz. Como estas músicas são co-criadas¹ por mim, enquanto ouvinte, e como os procedimentos de produção encontrados nessas músicas podem ser compreendidos a partir das categorias de tempo e de cronotopo formuladas e definidas pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin? De maneira dialógica, faremos uma interpretação dessas duas músicas a partir dos seus elementos temáticos. Ou seja, buscaremos entender: como as músicas *Nordestino* e *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* reconfiguram acontecimentos do mundo da vida?

Antes de entrarmos diretamente no nosso assunto, é importante que atentemos a um fato que nos chama a atenção. Embora a obra de Antonio Candido e de Mikhail Bakhtin tenham sido produzidas em momentos e lugares muito distintos, nós encontramos alguns pontos de contato entre elas. Assim como CEREJA (2004), entendemos que a abordagem do texto literário feita pelos dois pensadores ressalta tanto a importância da *grande temporalidade* como a primeiridade do texto literário sobre as teorias que tentam desvendá-lo. Mesmo que Antonio Candido lance mão de teorias sociológicas e psicológicas para o auxílio de suas leituras, ele não deixa escapar a realização do conteúdo através da forma, o que ele chama de *redução estrutural*. No livro *Tese e Antítese*, um ensaio que deixa isto textualmente claro é *Entre campo e cidade*, o professor escreve:

Embora os dados sociológicos e psicológicos nos ajudem a destrinçar as raízes e o sentido da obra, apenas a interpretação literária permite construir um juízo mais ou menos válido, porque só graças a critérios especificamente literários, ainda que nutridos de fundamentação não-literária, poderíamos chegar a um julgamento de valor. (2000, p.54)

Somada a essa postura, encontramos no ensaio sobre John Conrad, *Catástrofe e Sobrevivência*, uma reflexão sobre o ato, sobre a ação praticada pelo sujeito e o não-álibi na existência: “Quando se rejeita a ação (...) ela volta por outras veredas, compelindo a atitudes imprevistas que desabrocham ao toque da oportunidade” (2000, p. 66). Os próprios ensaios *Da Vingança* e *O homem dos avessos* trazem contribuições sobre a relação entre espaço e tempo muito próximas às de Bakhtin. Destarte, pensar categorias bakhtinianas lançando mão de reflexões do professor Antonio Candido além de conferir uma harmonia conceitual, enriquece e areja a nossa leitura.

Entre os anos de 1997 e 2009, aproximadamente, a banda Dr. Raiz reuniu um grupo de músicos carienses para fazer um trabalho de encontro: entre a tradição cariense-nordestina e o mundo. Ela surgiu como um desdobramento e, assim, aprofundou o legado do movimento iniciado no Pernambuco, denominado *Mangue beat*. Ao lado de bandas como *Cabruêra*, da Paraíba, e *Cordel do Fogo Encantado*, do Pernambuco, a banda cariense explora as relações entre as produções de origem local e as de origem não local – desde a mistura de gêneros musicais, instrumentos e temas até a encenação e a *performance*. Uma característica marcante nessas bandas citadas é o recurso a um produto cultural

nordestino amplamente divulgado e conhecido, o cordel ou a literatura de cordel e seu ritmo, métrica (enfim, estrutura) e assuntos tradicionalmente nele abordados.

O objeto de pesquisa – *corpus* primário

Antes de tratarmos diretamente do nosso problema, gostaria de convidá-los a ouvir as canções (que estão disponíveis na internet²) a fim de, além de agradar aos seus ouvidos, tecermos comentários *responsáveis* e não apriorísticos. Tratamos aqui de um procedimento teórico-metodológico de abordagem da obra de arte, do produto estético, que está apresentado em *Para uma filosofia do ato* de Mikhail Bakhtin. Texto inacabado e complicado que oferece uma alternativa à cisão entre o mundo da vida e o mundo da cultura. Podemos explicar: para Bakhtin há uma separação nociva entre o que é produzido por nós no mundo real, nossas ações, nossos sentimentos, pensamentos etc. e o que é produzido no mundo da cultura (o mundo da teoria, da arte e da descrição histórica), mas, mesmo sem esperança, fala Bakhtin, há uma possibilidade de superar esta cisão: o ato responsável praticado pelo sujeito no mundo real, da vida. Uma responsabilidade que aponte tanto para o conteúdo (do objeto contemplado) como para o comportamento ético do sujeito que contempla, por exemplo, uma obra de arte. Tentaremos aqui proceder de tal maneira.

O cronotopo do retirante na música *Nordestino*

A música *Nordestino* tem sua letra estruturada a partir de um procedimento literário conhecido como o galope à beira-mar, que provém do martelo agalopado. O poema é produzido em décimas hendecassilábicas (estrofes com dez versos de onze sílabas) obedecendo ao esquema de rima ABBAACDDA. São cinco estrofes todas terminadas com o mote “à beira-do-mar”. A letra/poema por si só, na primeira estrofe, já nos oferece um tom emotivo-volitivo pautado na relação entre o trabalhador (nordestino) e a terra e sua determinação objetiva em “ir à grande cidade” e “tomar uma cana na beira-do-mar”. Observamos aqui dois elementos que estão reconfigurados sob uma ótica espacial: a vontade de sair da terra – do trabalho agrícola – para ir à grande cidade e garantir o prazer ao realizar uma atividade lúdica – tomar cachaça – exponenciado por um espaço propício – à beira-do-mar. Sair do trabalho árduo para “tomar uma cana à beira do mar” é o cronotopo do retirante apresentado de maneira metafórica. O deslocamento de nordestinos em todo o século XX no Brasil, não apenas através da vontade objetiva ou subjetiva do povo do nordeste, mas inclusive como ação governamental (a migração autoritária) de utilização da mão-de-obra nordestina para a construção do país (vejam-se os exemplos do holocausto do planalto central³ e do exército da borracha) foi/é a tônica da esperança de ascensão social do povo desta região do país. A relação entre o eu (nordestino) e o outro (o povo que vive na grande cidade à beira-do-mar) é estabelecida na primeira estrofe da canção ainda sob o tom emotivo-volitivo do eu que tem esperança numa vida melhor no lugar do outro – viver tomando cana à beira-do-mar. Na música, a realização desta primeira estrofe

está acompanhada pelo som da regra do repente, que ressalta a relação entre a terra nordestina – aqui o tempo (que é uma categoria interna) está totalmente relacionada à execução musical da letra. Não há como pensarmos separadamente a letra e a música, pois o ritmo da viola impregna a letra com um tempo lento, moroso, árduo, telúrico que representa a disposição do eu (nordestino) com a terra – seu espaço. O cronotopo do retirante está realizado nesta música a partir desta relação – música-letra na medida em que a segunda estrofe surge já ao som de guitarras distorcidas, baixo, bateria, mas com o ritmo marcado pelo som do triângulo, do pandeiro e do tambor (regionais). Ou seja, na passagem para a segunda estrofe, num ritmo musical mais rápido e pesado, o rock, a decisão da viagem – da migração – está tomada, por isso realizada, na canção, através da mudança de ritmo musical.

A segunda estrofe, ritmada pelas guitarras do rock e marcada ao som do triângulo, narra a tomada de decisão do nordestino. A vontade expressa como desejo ainda distante na primeira estrofe é agora posta em ação. O ano de 1992 é expresso como o marco inicial de uma tomada de posição voltada exclusivamente para a ação: a ação de trabalhar a terra (agora com satisfação), a ação de rezar, a ação de aguardar a plantação, a ação de colher, a ação de vender, ação de pegar o dinheiro e a ação de comprar a passagem “para o Rio de Janeiro” “para ver o Pão-de-Açúcar da beira-do-mar”. Um elemento novo surge na passagem da segunda para a terceira estrofe: a interjeição “Eita!” que suscita, de maneira geral, a surpresa diante de algo positivo ou negativo, que está acontecendo ou para acontecer. Nesse caso, ela pode ser entendida tanto como uma interjeição da personagem, o nordestino na felicidade diante do sonho a realizar-se, como do autor-criador numa antecipação do que acontecerá (essa antecipação, ainda disposta duplamente, de forma positiva – a personagem realizará seu desejo – e negativa – algo de muito ruim pode acontecer). A interjeição e a forma como ela é entoada, mais uma vez, marca a intensidade da canção garantida unicamente na realização da letra junto à música e, agora, à entonação do intérprete (ou intérpretes).

A terceira e quarta estrofes trazem o motivo do encontro. Um motivo próprio à literatura de aventura e de costumes, como nos diz Bakhtin, realizado através, principalmente, do cronotopo da estrada. Aqui, no cronotopo do retirante arquitetado nessa canção, o motivo do encontro realiza-se através do encontro do eu (nordestino) com o outro (moleque) e, na quarta estrofe, do eu (nordestino) com os outros (loura e namorado). A relação do outro para o nordestino é marcada por paradigmas de violência (roubo/malandragem e a surra), enquanto que o eu (nordestino) para o outro (tanto para o moleque como para a loura ou para o namorado) é de inocência, nos dois casos. No primeiro caso, o nordestino sabe que o moleque está “passando fome, quase morrendo”; no segundo caso, já esquecido o roubo, o nordestino chama a loura apenas para conversar (mesmo sabendo que essa conversa pode ter a intenção amorosa, ainda assim é apenas uma conversa) e o namorado surge já com a violência explícita.

Lembrem-se, que tanto o nordestino como o moleque, a loura e o namorado, são outros-para-mim. Eu, enquanto ouvinte/leitor, estou numa posição de distanciamento em relação a todos os outros (no tempo, no espaço e nos valores),

embora eu construa uma empatia relacionada ao nordestino, não por ser eu, o autor dessa leitura (ser vivo, no mundo real), um nordestino, mas pela configuração de construção da personagem, o nordestino sendo a personagem que provoca a empatia para que eu (ouvinte/leitor) saiba da vontade do nordestino e de como ela está sendo realizada. Nesse momento eu sou um co-criador da canção. Eu participo dos acontecimentos da vida do nordestino. Ora, num outro nível de interpretação, os encontros com o moleque e com o casal na praia podem ser vistos como símbolo da consequência migratória. Ao chegar às grandes cidades, o migrante, o retirante sofre com as diferenças espacial e axiológica das relações humanas estabelecidas nos grandes centros do país (pensem que, na primeira estrofe, o nordestino vivia num ambiente idílico: seu cachorro, vaca, gato, burro ligeiro, sua casinha, seu sabiá). A violência promovida é sentida em vários graus, desde o financeiro até do tratamento dispensado ao nordestino nesses espaços (o tratamento preconceituoso e violento aos “paraíbas” no sudeste do país é já parte do senso comum).

Na passagem da segunda para a terceira, da terceira para a quarta e da quarta para a quinta estrofes, há, na música (côco/funk/rock), um intervalo na letra preenchido com as guitarras e o triângulo, junto à interjeição “Eita!” e a repetição do mote ou refrão “É na beira do mar” pelos intérpretes. Na nossa leitura, estes movimentos são indicativos da passagem do tempo na narrativa do nordestino, sendo assim, indispensáveis para a realização/compreensão da canção como um todo.

Na última estrofe, o cronotopo do retirante apresenta outro componente indispensável à sua estruturação na tradição da literatura nordestina / brasileira: a saudade. Este sentimento de projeção espacial e axiológica do eu para com sua terra em detrimento do espaço do outro é determinante para o retorno do nordestino para seu “Juazeiro”, seu “Cariri”. Outro fator importante, juntamente à saudade é a compreensão de perda da liberdade que o nordestino tinha para, por fim, ele mesmo chegar à conclusão: “As cidades grandes são lindas cidades/Mas não são melhores que o meu Ceará / Que qualquer buteco posso frequentar / E encher de amor o meu coração / Prefiro os costumes desse meu sertão/Do que tomar cana na beira do mar”. Mesmo que este final estabeleça uma relação de enaltecimento da terra, gerando até uma possibilidade de formação (no sentido alemão de *buildsroman*) na vida do nordestino, ao perceber que sua terra oferece tantas possibilidades de divertimento (e amor) quanto às grandes cidades, entendemos que esse desfecho marca uma relação axiológica negativa do eu (nordestino) em detrimento do outro (o povo das grandes cidades). Obviamente que na “pele” desse nordestino que ficou com “a cara enfiada na beira-do-mar”, essa conclusão é importante. Entretanto, a generalização desse sentimento não é uma regra. Assim, pretendemos ler este final como a possibilidade de ascensão pessoal do nordestino estar também no seu “sertão”, pois não é o espaço externo que determina a formação, mas a relação valorativa com o espaço através do tempo. De qualquer forma, para todos nós, a ação de “tomar uma cana na beira do mar” agora deve ser cercada de maiores cuidados.

Tratemos agora da nossa segunda análise. A canção *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* traz um cronotopo diverso e, em certo sentido, até oposto ao cronotopo do retirante. Aqui marcamos nossa *tese e antítese*. O professor Antonio Candido determina essa relação nos seus ensaios a partir de oposições no homem (*Da vingança, Catástrofe e Sobrevivência*), na obra de um escritor (*Entre Campo e Cidade, Os Bichos do Subterrâneo*) ou na construção de um sertão-mundo (*O homem dos avessos*), na postura entre o homem como escritor e o homem enquanto crítico musical (*Melodia impura*) – mesmo que este último seja “extraprograma”. Nós colocamos como opostos o cronotopo do retirante e do desterrado, como está colocado a seguir.

O cronotopo do desterrado, como entendemos a relação axiológica do eu com o espaço e o tempo nessa canção, estabelece a ideia de que, desta vez, o eu não gostaria de migrar, de retirar-se, nem é “convidado” a retirar-se como na migração autoritária. Ele é violentamente retirado de sua terra, expurgado, excluído, destituído e destruído no e do seu direito de viver/trabalhar na sua terra. Esta canção narra, na forma de um resgate mnemônico, a vida de um morador do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, comunidade religiosa construída sob as vistas do Padre Cícero pelo Beato José Lourenço no início do século XX. Uma forma de organização semelhante à Canudos do beato Antônio Conselheiro e que foi, também de forma semelhante, destruída pelo Estado. A letra/poema da canção é construída em oito pés ao quadrão, ou oitavas de redondilha menor. São duas oitavas de versos de cinco sílabas e a terceira, uma oitava decassilábica. As duas primeiras com um esquema de rima ABBCDDDC, a terceira com ABCCDDDC (A importância em marcar a quantidade de sílabas, o esquema de rimas e a estrutura das estrofes, está na ligação permanente da música da banda Dr. Raiz com a literatura de cordel e, daí, com a tradição da poesia nordestina).

A realização da música é iniciada com um bendito, um hino à São Sebastião cantado por penitentes (de Barbalha) ao som de sinos: “Os mártir de Cristo, meu santo varão, livrai-me da peste...” é acompanhado de, em certo momento, pela guitarra que se assemelha a uma marcha e que são interrompidos bruscamente pelas guitarras, num ritmo mais forte. Este paradigma da interrupção na música é o símbolo da morte, o símbolo do desterro, que, mais do que a loucura, é a morte em vida. A recuperação do tempo e do espaço, através da memória, da ação mnemônica, é atribuída à vida, a um momento da vida que “trouxe/uma triste lembrança”. A relação da lembrança – como um cronotopo do passado – com a esperança – um cronotopo do devir, realçada pela coincidência sonora das palavras (lembrança / esperança), estabelece o valor da relação do eu com esses dois atos passados trazidos pela vida: a lembrança é triste, a esperança era falsa – o que gera/gerou uma “grande ilusão”. O que segue é um emparelhamento efetuado pela coincidência sonora dos três versos seguintes qualificativos da terra numa gradação axiológica negativa (do bom, ou do sonho, para o ruim, o pesadelo da realidade): a terra passa de “doada” para “amada” para “arrasada”. Outra relação axiológica do eu para o espaço está no pronome possessivo “meu” que qualifica a

terra do Caldeirão, ou seja, o eu ainda tem a terra, mesmo que apenas na lembrança, uma vez que desterrado.

A segunda estrofe mantém esse paradigma da coincidência sonora mantendo a relação inextricável entre forma arquitetônica (a forma do conteúdo do desterro) e a forma composicional (os versos rimados). Agora a situação apresentada na primeira estrofe é explicada dolorosamente. A relação do eu com o outro é estabelecida através de partes significativas do corpo desfigurado deste outro, que é o Estado, o poder (sem rosto). O outro tem “o olho da inveja” e “a mão da maldade”, mas, mesmo desfigurado e talvez por isso mesmo, o outro agiu perversamente: destruiu. O resultado é colocado, à semelhança do que aconteceu na primeira estrofe, num emparelhamento através da coincidência sonora. A destruição resultou em gente “massacrada”, “assassinada”, “desterrada”. A coincidência sonora estabelece um vínculo também entre as estrofes numa aproximação exponencialmente oposta: doada-massacrada; amada-assassinada; desterrada-arrasada. Esta aproximação intensifica o tom emotivo-volitivo do eu com a terra e com a sua gente (os outros). Não podemos deixar escapar também a coincidência sonora das palavras ilusão-destruição e delas com o “meu” Caldeirão. O peso axiológico contido nestas palavras e na disposição delas nas estrofes e nos versos faz com que a empatia do ouvinte/leitor estabeleça-se dolorosamente com o eu do personagem.

No final da segunda estrofe o ritmo da música é mais compassado, ao ritmo do maracatu cearense, e acompanhado pelos gritos dos outros componentes da banda. A terceira estrofe é cantada acompanhada desses gritos, dando assim, um caráter de membro de uma coletividade àquele que narra/canta. Aqui se inicia uma lamentação do eu. Depois do resgate mnemônico entrecortado pelo som de explosões (simbolicamente expresso pelas guitarras pesadas e pelo baixo), o eu descreve a tônica de suas ações, desde a esperança que teve à plantação que fez. A descrição demonstra a intenção, a relação do eu com a terra. Seu estar no mundo era pautado pela vontade de paz, colher sem guerra, mas, como vimos no hino a São Sebastião, este eu não recebeu passivamente a destruição promovida pela mão do outro, pois o hino sebastianista trata do fiel que “Para militar, fostes escolhido para de Deus ser mais favorecido” e “Soldado fiel, guerreiro valente da religião santa do Onipotente”. Houve uma guerra sangrenta, porém, e aí extrapolamos os limites da análise, covarde em sua desmedida. A lembrança ainda carregada de aflição por parte do eu é revivida e sentida novamente através dos “oito pés ao quadrão” que ele canta, para que através da memória, a dor nunca seja esquecida.

Depois de longo intervalo sem letra, a música, com suas guitarras-bomba, traz o homem que faz o sinal da cruz. No clipe sabemos que, em frente à Igreja da Santa Cruz do Deserto, no Caldeirão, há um penitente / beato, em suas vestes de algodão e suas sandálias de couro, rogando aos céus, abençoando aqueles que mataram pela fé, aqueles que morreram pela terra e quem sabe até, num ato devotamente cristão de perdoar, abençoando as entidades inumanas e disformes que massacraram o povo do Caldeirão. Neste ato cristão de amar ao próximo como a si mesmo está, para Bakhtin, a tônica do ato responsável.

Acertando as contas: resolvendo as inquietações

No início desta apresentação falamos de cinco inquietações que nos rodeavam. A primeira, ligada à postura do pesquisador tanto na produção da pesquisa como na apresentação e tratamento dos resultados, tentou-se demonstrar na maneira como interpretamos as canções respeitando tanto os limites do texto, como deixando abertas as possibilidades de releitura e releituras das mesmas canções, que são propriedade apenas e quando muito, dos seus autores. Não há relação entre a música da banda Dr. Raiz e a vida dos intérpretes, assim como não há qualquer relação direta entre o autor de uma obra de arte e a obra de arte. O mundo da cultura e o mundo da vida estão separados. Este é, também, um entendimento que chegamos através da obra de Candido. Então, resolvendo nossa segunda inquietação, a ligação entre o mundo da cultura e o mundo da vida está na maneira como eu, enquanto ouvinte/leitor, co-criador, insiro a obra de arte no mundo da vida e a compreendo política, social e historicamente. Está, igualmente, no mundo do autor-criador que, nos casos analisados, deu voz ativa ao nordestino que queria tomar uma cana na beira do mar e do homem do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. Vozes que foram silenciadas das formas mais tenazes e obscuras na nossa cultura, teoria e história.

Nossa terceira inquietação está no silêncio simbolizado concretamente no lago Paranoá em Brasília, que serviu para esconder as casas dos candangos. Ou seja, por que não se fala do holocausto do planalto central? Aquela cidade é de concreto e sangue nordestino. Vejam, por exemplo, o filme *O romance do vaqueiro voador* (2007) de Manfredo Caldas, que nos ajuda a entender o que está por trás (e por baixo) das belezas arquitetônicas de Oscar Niemayer. Nossa quarta inquietação está no descaso como a História do beato José Lourenço e de outros nordestinos é contada. Cito, por exemplo, o enaltecimento do senhor Euclides da Cunha por vários intelectuais nordestinos ainda hoje. Um senhor que construiu todo um discurso de bestialização do sertanejo⁴. E, por último, nossa quinta inquietação. Embora eu saiba que Geraldo Júnior (a quem eu muito agradeço por algumas informações importantes sobre as canções), Dudé Casado, Ramon, Batata enfim aqueles que fizeram a banda Dr. Raiz pareçam estar mais felizes em suas carreiras solo, eu, pessoalmente, sinto falta desta banda e de sua arte.

Notas

¹ Nossa análise usará termos como “axiológico”, “valorativo”, “eu-para-mim”, “eu-para-o-outro”, “outro-para-mim”, “forma arquitetônica”, “forma composicional”, “co-criador” etc. Para o leitor que desconhece estes termos, sugerimos ler o livro *Bakhtin: conceitos-chave* organizado por Beth Brait, em especial os capítulos escritos pelo professor Adail Sobral. Em Bakhtin, estes termos estão espalhados pela sua obra, mas, principalmente, em: *Para uma*

filosofia do ato responsável; O autor e a personagem na atividade estética; O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária; e outros.

² A canção “Nordestino” está disponível no link: <http://www.youtube.com/watch?v=6fu03afxHOE> ; A canção “Caldeirão da Santa Cruz do Deserto”, link: http://www.youtube.com/watch?v=rill_PxIDXg.

³ O termo holocausto foi utilizado propositalmente. Não houve um assassinato em massa. O que houve em Brasília, enquanto era construída, com os 80.000 mil trabalhadores nordestinos em condições subumanas, foi, no máximo algo semelhante a um campo de concentração ou de trabalhos forçados.

⁴ Uma leitura esclarecedora d’*Os Sertões* de Euclides da Cunha pode ser encontrada em BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 24, 2004.

Referências

- BAJTIN, Mijail. **Hacia una filosofia del acto ético**. *De los borradores y otros escritos*. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato**. Tradução didática de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini et ali. 6 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 24, 2004.
- BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4 ed. 4 reimp. São Paulo: contexto, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**: ensaios. 4 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CEREJA, William Roberto. Diálogos dialéticos: Antonio Candido e Mikhail Bakhtin. **Revista da ANPOLL**. n. 16, p. 385-399, jan./jun. 2004.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Record; Atalaya, 1998.
- DR. RAIZ. Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. In: DR. RAIZ. Cariri.Ce.Brasil. [CD]. Juazeiro do Norte, 2006.
- DR. RAIZ. Nordeste. In: DR. RAIZ. Cariri.Ce.Brasil. [CD]. Juazeiro do Norte, 2006.
- SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

Para citar este artigo

SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. TESE E ANTÍTESE em duas canções da banda cariense Dr. Raiz **Macabéa** – **Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3., n. 1., Jun. 2014, p. 120-130.

130

O Autor

Harlon Homem de Lacerda Sousa possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Regional do Cariri (2004) e mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2009). , atuando nos seguintes temas: teoria literária, dramaturgia e literatura brasileira. A partir de 2012 tem voltado seus esforços para o estudo da Narrativa e da Lírica modernas brasileira. É professor do quadro permanente da Universidade Estadual do Piauí - UESPI no campus Professor Possidônio Queiroz, Oeiras. É líder no Núcleo de Estudos em Literatura e Cultura (NELICULT) atuando em duas linhas de pesquisa e seus respectivos projetos: linha 01: Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, com o projeto: Representações do espaço-tempo na literatura: revisão teórica e análise comparativa; linha 02: Estudos em Culturas Quilombolas, com o projeto: Narrativas orais quilombolas na região de Oeiras-PI.