

ENTRE A RASTEIRA E LA BARRIDA: DESCRIÇÕES IMAGÉTICAS NO CONTO “TANGO” DE DIRCEU LEAL E NA CANÇÃO “DOMINGO NO PARQUE” DE GILBERTO GIL

Rafael Alexandre Gomes dos Prazeres¹

Resumo: Este trabalho discorre sobre os aspectos imagéticos internos e externos presentes no conto “Tango”, de Dirceu Leal e na canção “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil. Seu objetivo se consistiu em identificar e descrever, a partir da concepção teórica de fanopeia, as imagens presentes nas obras supracitadas. Teve como proposta metodológica a descrição do conto e da canção a partir de uma mirada teórico-crítica acerca de como as imagens se apresentam em ambas as criações. Para atender a essa atividade, foram necessárias as contribuições de Ezra Pound (1976; 2006) acerca de fanopeia e imagens poéticas; Ruth Finnegan (2008), para tratar da canção e Tânia Carvalhal (2006), para lidar com a comparação entre linguagens artísticas, dentre outros. A pesquisa teve como resultado a confirmação de que é possível ler as obras a partir das informações imagéticas, de modo a chegar nos seus respectivos significados.

Palavras-chave: Fanopeia; Literatura Comparada; Dirceu Leal; Gilberto Gil.

*Anjo, cupido, querubim
Cinderela na torre de Marfim
A fitinha do Senhor do Bonfim
Enrolada em mim
She's my dream team.*

Rita Lee

Corpos que dançam

“Tango”, de Dirceu Câmara Leal, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, obras artísticas e poéticas, centro desta pesquisa, são configuradas por palavras e estão rodeadas de elementos que conseguem ir além do aspecto verbal. Nessas obras, musicalidade e visualidade, dentre outros elementos que conformam o

1 Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) – Campus Paulo Freire – Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutorando em Estado e Sociedade (UFSB). Mestre em Estudos Literários (UFES). Especialista em Literatura de Língua Inglesa (UNICID) e em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça (UFBA). Licenciado em Letras Língua Inglesa (UNEB) e Letras Língua Portuguesa (UESC). E-mail: rafaeldosprazeres@ufsb.edu.br

fazer estético, estão presentes e são indispensáveis para a compreensão da obra. Além dos aspectos formais citados, as obras convergem semanticamente. Todas essas semelhanças, e também as especificidades que compõem cada gênero, dão respaldo para que a literatura comparada seja utilizada como elemento metodológico que sustenta a descrição conjunta das obras.

Com base na característica da visualidade – comum a essas obras – é que, nesse contexto, surge a importância de pensar a comparação conto-canção no âmbito da potência imagética a elas inerente. No campo literário, existem formas variadas de refletir e analisar um texto e seus elementos. Nesse caso, no entanto, fiz uso da perspectiva da imagem advinda do conceito de Fanopeia, do crítico e poeta estadunidense Ezra Pound. Interessa saber se as imagens, tanto aquelas expressas concretamente no papel onde está impresso o conto, quanto nas imagens mentais que a organização linguística que a canção produz, podem ser pensadas a partir da ideia de Fanopeia. Tal pertinência analítica configura, consoante a perspectiva comparada, os elementos que norteiam a questão problematizadora da pesquisa: A partir das obras citadas e dos seus elementos narrativos e constitutivos, é possível observar aspectos visuais, que por meio do conceito de Fanopeia, colaborem para a compreensão dos seus respectivos sentidos?

É de senso comum, no Brasil atual, a apreciação de obras artísticas a partir do significado imediato que elas apresentam em suas linguagens. Se em um espaço de artes visuais, como num museu ou num centro cultural, a busca veloz pela legenda de uma tela, de uma fotografia, de uma escultura e de outras obras revela que a imagem ali apresentada – mesmo que compunha, na sua constituição e integralidade, tal significado buscado nas legendas – é o último ponto a ser procurado pelo “leitor” da obra. Em um espaço físico mais restrito, como num conto ou numa canção, essa “busca por legenda” é transferida para a primazia do significado dicionarizado das palavras ali expressas. O resultado disso, em grande medida, é uma leitura incompleta cujo amparo latente no significado reduz a capacidade de desvendar o enigma da obra. Com não muito esforço, é possível perceber no cotidiano esse tipo de leitura literária ou musical pautada exclusivamente no significado de termos, em detrimento de uma leitura mais cuidadosa e atenta aos aspectos visuais e sonoros que são frutos da seleção do autor e que incontestavelmente compõem a obra.

É equação pacífica na prática leitora a conclusão de que ofuscar e/ou ignorar as imagens (externas e, sobretudo, internas), presentes em uma criação literária, significa ler tal obra de modo incompleto. Do mesmo modo ocorre com as canções, nas quais uma visão estritamente semântica, dissociada de uma leitura imagética e de uma visão sonora (também pormenorizada), são responsáveis por uma subleitura e, talvez, pelo escanteamento dos esforços do artista em construir suas obras.

Tanto em “Tango” quanto em “Domingo no Parque”, para além do que se apresenta no significado imediato da leitura das obras, as entrelinhas também fazem parte de suas leituras. Contudo, as informações visuais externas de ambas

(metro, composição dos versos e das linhas, riscos, pontuação, palavras com suas respectivas extensões e tônicas, repetições, disposição de palavras), assim como as imagens internas contidas nelas (em estado de comparação: relacionamento heterossexual, conflito, faca, sangue, espaços físicos) são elementos que, se forem descritos do modo mais abrangente possível, apontam para a seguinte e possível situação: são elementos selecionados que, escolhidos de modo proposital e como parte integrante das obras, não podem ser apagados em suas leituras.

Dessa forma, Gil (2017a) e Leal (1973) nos oferecem obras que podem ser cotejadas em aspectos imagéticos, semânticos e musicais à luz da comparação literária. Para isso, as contribuições de Ezra Pound (1976), de Ruth Finnegan (2008) e de Tânia Carvalhal (2006) compuseram a tríade teórica para avançarmos na investigação bibliográfica e descritivo-analítica das criações, a fim de alcançar o seu objetivo fundamental que foi identificar e descrever, a partir da fanopeia, as imagens externas e internas presentes em ambas. Este artigo está dividido em três seções: a) literatura em prisma: Arte comparada, b) Três tempos de abrangência: Fanopeia, Conto e Canção e c) Dançando “Tango” em um “Domingo no Parque”, para além de algumas subseções e os elementos pré e pós-textuais.

1 Literatura em prisma: arte comparada

A professora Lucia Pimentel (2009, p. 26), na abordagem em torno das artes visuais, diz que a arte é “uma construção humana que envolve relações com os contextos cultural, socioeconômico, histórico e político”. As tentativas de estabelecer uma definição para uma das linguagens artísticas – Literatura – são vastas, atemporais e fogem de toda e qualquer convicção estável. No entanto, para percorrer as veredas literárias que se revelam nas páginas seguintes, faz-se necessário a adoção momentânea da concepção de literatura de Jacques Derrida (2014). Na obra *Essa estranha instituição chamada literatura*, o filósofo franco-argelino potencializa a percepção da alteridade e a força dialética da literatura, ao considerá-la como uma instituição responsável pela desconstrução dos alicerces sobre os quais o conhecimento humano se consolidou. Para o autor, ao passo que a literatura não figure como uma das principais porta-vozes da verdade, ela faz uso desse “descrédito” histórico, científico e social para falar tudo o que precisa ser dito, sem que sofra represálias por isso. Residem aí os pulsos da literatura, segundo Derrida (2014): a liberdade de ser e estar; de preencher os espaços sem ter um único e imutável compromisso; não se enquadrar em qualquer definição ou suporte, e ser fruto de (e deixar) um rastro/traço histórico-social nas obras literárias nos diversos períodos e momentos da humanidade.

Na introdução da referida obra, o ensaísta Evandro Nascimento (2014) diz que na literatura “o direito de dizer tudo [...] é inseparável de outro direito fundamental: o direito ao segredo. A impossível totalização codificada no ‘tudo’ da expressão ‘dizer tudo’ não oblitera o segredo, pode até mesmo melhor protegê-lo”

(NASCIMENTO, 2014, p. 29, destaques do autor). Nessa edição, Nascimento antecipa (*in media res*, por assim dizer) o que Derrida apresenta em algumas páginas a seguir acerca de literatura: “o que chamamos de literatura pressupõe que seja dada licença ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa, permanecendo, ao mesmo tempo, protegido de toda censura, seja religiosa ou política” (DERRIDA, 2014, p. 52). Assim, é possível considerar que, tendo a literatura, em plena luz do dia, a capacidade de desvelar os mais profundos mistérios do ser humano, sem necessariamente revelar-se a si mesma, a torna não somente difícil de ser definida, como também difícil de ser julgada, analisada ou encerrada num só contexto. Cabe, então, a função essencial de descrevê-la antecipadamente ao ato de “analisá-la”.

Segundo o dicionário Houaiss (2011), o vocábulo “descrever” significa “1 – representar (-se), por escrito ou oralmente, no seu todo ou em detalhes. 2 – contar em detalhes, relatar. 3 – desenhar, traçar” (DICIONÁRIO HOUAISS, 2011, p. 280), enquanto “descrição” quer dizer “1 – relato das características (de algo). 2 – exposição oral ou escrita” (*ibid.*, p. 280). Assim, é necessário levar em conta a situação de que, para fazer a descrição da literatura, o sujeito deve estar atento aos elementos internos e externos de uma obra. Aos internos, cabem seus itens verbivocovisuais: a imagem, o som e seu significado. Todos articulados entre si. No que diz respeito aos elementos externos, cabem – para além de outros – seu contexto político-histórico somado ao confronto com outras obras em forma de diálogo (proximidade) ou de debate (distanciamento) entres elas.

Nesse contexto, os percursos e esforços da literatura comparada soam como ferramentas extremamente úteis para tal observação e posterior descrição. De acordo com o professor Paulo Soether (2009), “a literatura comparada [...] ajuda a entender essa dimensão das obras literárias: a inserção de cada texto e de cada conjunto de textos (uma literatura nacional ou a literatura de determinado período) em uma rede de relações” (SOETHER, 2009, p. 12). Já Tânia Carvalhal (2006), em seu inventário histórico intitulado *Literatura Comparada*, diz que a comparação “não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)” (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Sendo assim, conforme apresentado por ambos os autores, é possível observar, por um lado, que a literatura comparada pode ser associada a uma teia que agrega e conecta – pela semelhança ou pela diferença – os mais diversos textos, tipos e gêneros textuais, linguagens, dentre outros, de distintos lugares e épocas. Por outro lado, o ato de comparar pode ser visto como uma ação que exige um olhar apurado, cuidadoso e o mais abrangente possível. Comparar, para a autora, é uma prática natural do ser humano imerso em suas tertúlias culturais e, na perspectiva literária, devem ser consideradas as aproximações e os distanciamentos entre as obras, de modo a ultrapassar o limite da ação “para elucidar e para fundamentar

juízos de valor” (*ibid.*, p. 7) nos trabalhos, muito usual na crítica literária.

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método — e começamos a pensar que tal investigação é um “estudo comparado”. Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (*Ibid.*, p. 7, destaque da autora).

Dessa forma, o ato de comparar literaturas representa um método no qual o movimento de observação requer uma investigação crítico-reflexiva, que deve ser usada como um auxílio em uma posterior análise e interpretação. Esse movimento oferece ao leitor um olhar mais detalhado na medida em que este faça uso da descrição completa dos objetos em evidência, em vez de começar a analisá-los segundo uma ou outra característica não totalizante. Exemplo: analisar/interpretar os poemas “a língua lambe”, da obra *Amor Natural*, de Carlos Drummond de Andrade, os cantos de *Beowulf* – sobretudo o início do canto XXXVIII –, as últimas linhas de *Ulysses*, de James Joyce, a partir da aceção resumida da a) sexualidade, b) das perdas e ganhos, e da c) declaração de amor, respectivamente, sem considerar suas aliterações e suas musicalidades, significa mutilar a leitura dos textos e não descrevê-los integralmente. É certo que “a literatura não existe num vácuo” (POUND, 2013, p. 39), sobretudo do ponto de vista social. Porém, ao observar a produção literária apenas no aspecto semântico, o leitor baliza o pleno caminhar da linguagem literária e atrofia a sua possibilidade de comunicação imagético-sonora.

Portanto, por depender dos auxílios de outras ferramentas para aumentar a acuidade descritiva de obras literárias – e por extensão, também de obras artísticas –, “a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (CARVALHAL, 2006, p. 7).

2 Três termos de abrangência: Fanopeia, Conto e Canção

Este trabalho tem como ponto chave alguns termos que servem como sustentáculo para a compreensão da descrição das obras de Leal e Gil. O primeiro desses termos e, talvez, o menos popular, trata-se do conceito de Fanopeia, isto é, “atribuição de imagens à imaginação visual” (POUND, 1976, p. 37). Tal vocábulo foi utilizado pelo poeta e crítico estadunidense Ezra Pound para classificar produções poéticas, cuja característica principal era a imagem produzida intra/extra texto. Ou seja, aquela obra na qual sua força de significação está centrada em a) na imagem produzida pela percepção visual dos itens do texto, isto é, no primeiro contato entre o leitor e a obra (externa) ou em b) através de sua leitura tradicional – palavra por palavra – na qual é possível perceber a formação de

imagens mentais (interna). Segundo o autor, a criação poética fanopaica é aquela “que atinge os *olhos* da imaginação do leitor [e que] nada perderá ao ser traduzida para uma língua estrangeira” (*ibid.*, p. 14, destaque do autor, acréscimo nosso).

Pound (2013) afirma que Fanopeia não se relaciona à ideia de imagem fixa. Portanto, essa espécie de produção literária abrange a imagem em ação, em movimento. O crítico estadunidense afirma ainda que o poeta, ao criar textos imagéticos, deve estar atento a não ser descritivo quando tal criação estiver associada à imagem mental (interna). Diz ele que certa perspectiva descritiva é melhor representada por um pintor. Nessa vertente fanopaica, cabe ao poeta construir a representação das imagens mentais a partir de palavras. É projetar o objeto na imaginação visual. Por exemplo:

Pound (1976) dá como exemplo dessa apresentação da imagem mental um trecho de “Hamlet” de William Shakespeare. Na ocasião em que o guarda Horácio em diálogo com seus colegas de trabalho, Marcelo e Bernardo, após uma noite de vigília e visão do fantasma do Rei Hamlet, diz ao ouvir o galo cantar e a alvorada surgir: “Aurora, em ruivo manto envolta” (DANTAS; PAES, 1976, p. 13) e arremata “Pisa no orvalho, subindo a colina do Oriente” (SHAKESPEARE, 2015, p. 8, tradução nossa)⁴. De acordo com a classificação poundiana, tais imagens mentais são orientadas pela leitura dos versos. O que para “Shakespeare está apresentando algo que o pintor não mostra” (POUND, 1976, p. 13, grifo nosso) (PRAZERES, 2016, p. 105).

É nessa espécie, segundo Pound (1976), que se encontra a maior tendência para alcançar a precisão plena das palavras. Isso se dá porque nela há a apresentação dos aspectos imagéticos dispostos através da seleção cuidadosa e enxuta dos vocábulos que estão sempre em movimento, tanto na obra com características imagéticas, quanto na mente do leitor que, ao lê-la, tem a oportunidade de acessar todo o turbilhão de imagens em movimento que a obra suscita.

O segundo termo de abrangência deste trabalho, muito mais utilizado no cotidiano – Conto – diz respeito a uma narrativa curta cujas características, segundo Pina e Santos (2010), compreendem o enredo/intriga, personagens, foco narrativo, narrador/narratário e o tempo narrativo. Esse gênero apresenta poucas personagens, mantém uma estrutura objetiva entre personagem, tempo, espaço, linguagem, trama. Há, no conto, um aspecto de unicidade muito forte, visto que a sua curta extensão não permite o desenvolvimento de histórias paralelas. Segundo o professor Massaud Moisés (1969), “o conto, do ângulo dramático, unívoco, univalente [...] constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*.”

Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*”

4 “[...] the morn, the russet mantle clad/ Walks o’er the dew of yon high eastward hill:” (SHAKESPEARE, 2015, p. 10, Ato 1, Cena 1, l. 166-167).

(MOISÉS, 1969, p. 112, destaque do autor).

Enquanto o professor Moisés apresenta, em sua definição, uma característica que beira à exatidão matemática do significado do termo conto, o contista argentino Julio Cortázar, por outro lado, diz que o conto é um gênero “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1993, p. 149). Desse modo, e na esteira da discussão em torno da literatura e seus elementos expostos na primeira seção deste trabalho, tomemos as expressões “unidade dramática” de Moisés e “irmão misterioso da poesia” de Cortázar, como ferramentas essenciais para tratarmos ao longo da descrição.

No dicionário de música e músicos, *The new Grove* (2001), a canção – o terceiro termo de abrangência deste trabalho – é apresentada como “música para voz ou vozes, acompanhadas ou não, ou um ato ou arte de cantar. [...] a canção pode representar bem um atributo de todos os seres humanos em todas as eras”⁵ (THE NEW GROVE, 2001, p. 704, tradução nossa). De acordo com a professora irlandesa Ruth Finnegan (2008), a canção diz respeito a um fenômeno presente em quase todas as culturas do mundo e se configura como um gênero híbrido, pois parte da combinação do texto com a música e com a performance.

Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes. Contudo, também entre as práticas humanas mais sutis e mais elaboradas. Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (FINNEGAN, 2008, p. 15).

Todos os termos acima podem ser observados sob a perspectiva da literatura comparada, em um ato comparado em várias medidas: canção e conto, Música e Literatura, épocas distintas de produção etc. Todas elas amalgamadas pela imagem que as circundam e que, através da abordagem poundiana, conseguem apresentar atos diferentes para os leitores, quer na perspectiva de que “A ‘literatura comparada’ aparece por vezes nos currículos universitários, mas muito poucas pessoas sabem o que querem dizer com essa expressão, ou abordam a matéria com algum método consciente e refletido” (POUND, 1976, p. 27), ou na perspectiva de que o “comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários” (CARVALHAL, 2006, p. 85). Nos dois ângulos calibrados pelos autores, observar pontos semelhantes e díspares, a partir da imagem produzida

5 A piece of music for voice or voices, whether accompanied or unaccompanied, or act or art of singing [...] song may well represent an attribute of all human beings in every age” (THE NEW GROVE, 2001, p. 704).

nos diferentes formatos literários postos à mesa de descrição neste trabalho, parece ser um ato inevitável para quem entra em contato com as obras por puro e inequívoco deleite. O simples ato de ler/ver um e ouvir/ver outro, associado ao ritmo de ambas as tramas, já são passíveis de comparação de primeiro impacto.

3 Dançando “Tango” em um “Domingo no Parque”

3.1 Gil/Leal: pintores de sentidos

Artífice de várias habilidades, Gilberto Passos Gil Moreira lançou, em 1968, o álbum intitulado *Gilberto Gil*, cuja décima faixa chama-se “Domingo no Parque”, objeto deste estudo. Esse é o terceiro álbum gravado por Gil! É precedido pelo famoso *Tropicália ou Panis et Circensis* do mesmo ano, e antecede o homônimo *Gilberto Gil*, lançado em 1969. “Domingo no Parque” foi apresentada ao público um ano antes do seu lançamento no álbum, durante o Festival de Música Popular Brasileira (1967), através de uma performance inovadora e acompanhada pelo arranjo do maestro Rogério Duprat e sua orquestra, contendo elementos/instrumentos da cultura popular e em parceria com a banda de *rock* “Os Mutantes”. Naquele evento, a canção ficou em segundo lugar.

É importante frisar que o tripé de Finnegan (2008) – texto-música-performance – pode ser percebido na canção de Gil a partir da própria performance do cantor e compositor baiano, bem como na de outros intérpretes. Os elementos que compõem a canção exigem, através dos sinais de pontuação ou dos significados implícitos, a performance não linear do que está escrito. Com isso, nela recai também as características imagéticas caras à fanopeia, uma vez que, ao ler a letra em voz alta, o som dos encontros consonantais pedregosos, das rimas finais ou as anáforas em relações combinatórias reforçam as imagens em pleno movimento que a letra suscita. O conflito parece tornar-se real a cada lida atenta ao paralelismo e a todos os elementos verbivocovisuais da canção.

Mais modesto que Gilberto Gil, Dirceu Câmara Leal tem a sua bibliografia e biografia ainda obnubiladas pela crítica ou pela quantidade de obras disponíveis para leitura. A obra “Tango”, que utilizamos aqui, foi publicada na coletânea *Contos Jovens* nº 2, pela editora Brasiliense, em 1973. Esse compêndio se encontra esgotado e não há registros de reedição ou reimpressão. Em seu texto “Prefácio que deveria ter sido e não foi”, Temístocles Linhares, diretor da revista Letras da UFPR, apresentador da Coletânea de contos premiados e jurado do Concurso de Contos do Paraná de 1972, afirma que o prêmio daquele ano, recortado na categoria de estudantes, foi destinado ao “Sr. José Dirceu Câmara Leal de Oliveira Filho, de S. Paulo, que revela alguma técnica e promete bastante, com as suas personagens submetidas ao acaso de suas sensibilidades, de suas sensações”, e arremata: “Tudo nele, porém, ainda parece imaturo” (LINHARES, 1974, p. 126).

3.2 As obras

Figura 1: GIL (2017a), LEAL (1973). Compilado pelo articulista. Sugere-se ouvir a canção no link indicado nas referências.

Domingo no parque Gilberto Gil (1968)

O rei da brincadeira - ê, José
O rei da confusão - ê, João
Um trabalhava na feira - ê, José
Outro na construção - ê, João

A semana passada, no fim da semana
João resolveu não brigar
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira
Não foi pra lá pra Ribeira
Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo um passeio no parque
Lá perto da Boca do Rio
Foi no parque que ele avistou
Juliana
Foi que ele viu

Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana, seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João
O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa - ô, José
A rosa e o sorvete - ô, José
Oi, dançando no peito - ô, José
Do José brincalhão - ô, José

O sorvete e a rosa - ô, José
A rosa e o sorvete - ô, José
Oi, girando na mente - ô, José
Do José brincalhão - ô, José

Juliana girando - oi, girando
Oi, na roda gigante - oi, girando
Oi, na roda gigante - oi, girando
O amigo João - João

O sorvete é morango - é vermelho
Oi, girando, e a rosa - é vermelha
Oi, girando, girando - é vermelha
Oi, girando, girando - olha a faca!

Olha o sangue na mão - ê, José
Juliana no chão - ê, José
Outro corpo caído - ê, José
Seu amigo, João - ê, José

Amanhã não tem feira - ê, José
Não tem mais construção - ê, João
Não tem mais brincadeira - ê, José
Não tem mais confusão - ê, João

Tango Dirceu Câmara Leal

alto. brilantina. dedo mínimo: unha comprida. pente, peixeira		meia-altura. pintura pouca. sala-justa-comerciária. touca ou bobbys aos sábados.
Zé dos Sapatos Lustrosos.		Mariazinha de Traças.
levantando tarde. paquerando. vendo. zelando.		passando. trabalhando.
crimes.		fotonovelas.

até que, um dia, entra na loja um rapaz muito bonito,
bem comportado, limpo e bancário.
e ela se vê invadida por um estranho calor, assim que
seus olhos se cruzam com os de Toninho do Terno Cinza.

Toninho do Terno Cinza	Mariazinha de Traças
Toninho do Terno Cinza - Mariazinha de Traças.	
Toninho do Terno Cinza - Mariazinha de Traças	
Toninho do Terno Cinza - Mariazinha de Traças	
Toninho do Terno Mariazinha Cinza de Traças	
Mariazinha Toninho de Traças do Terno Cinza	
Mariazinha de Traças - Toninho do Terno Cinza	
Mariazinha de Traças - Toninho do Terno Cinza	
Mariazinha de Traças	Toninho do Terno Cinza

Mariazinha de Traças.
cinzenta.
chorosa.
triste.

Mariazinha de Traças

Zé dos Sapatos Lustrosos.

Mariazinha de Traças

Zé dos Sapatos Lustrosos

Mariazinha de Traças-Zé dos Sapatos Lustrosos.
Mariazinha de Traças-Zé dos Sapatos Lustrosos.
Mariazinha de Traças-Zé dos Sapatos Lustrosos.
Mariazinha Zé de Traças dos Sapatos Lustrosos.

Mariazinha

Zé dos Sapatos Lustrosos.

"sua vagabunda! 'cê pensou que ia me enganar?"

peixeira.

--	--

3.3 Obras-objeto em estado de descrição e cotejo

As obras em evidência mantêm uma forte carga imagética em suas consti-tuições. Para focarmos com minúcia em cada uma delas e comparar uma a uma, precisaríamos de mais espaços do que nos é permitido em um trabalho deste formato e extensão. Portanto, resolvemos elencar apenas alguns elementos que possam estimular a leitura fanopaica integral das obras e sua posterior comparação.

É possível afirmar que, além da fanopeia presente em cada uma das criações, há uma certa similaridade na atmosfera de imagens que compõe o significado de cada obra. Tal similaridade entre os campos imagéticos soa como intersecção ou como elemento uno que alimenta a carga poética de ambas. O enredo dramático, pautado na presença de uma mulher, dois homens, um conflito, um fim trágico etc., forma um todo coeso que induz o(a) leitor(a) a percorrer as mesmas cenas imaginárias. As tramas apresentam mais proximidade do que distâncias do ponto de vista fanopaico. A recepção dos(as) leitores(as) muda, naturalmente, a partir da influência dos vocábulos de cada uma das obras, do espaço ocupado por elas e do tempo que ambas sugerem. Somada a essas variações, deve-se levar em consideração a experiência social e linguística dos(as) leitores(as) no auxílio da produção das imagens mentais. Exemplo: embora as ações pulsem de modo muito próximas no recorte de cada crime, nem todo o “segredo” literário é revelado por cada obra. Na canção, há a necessidade de performance oral – a fim de atestar a simultaneidade da relação texto-música-performance – para simular imaginariamente tudo o que aconteceu de forma convicta (se é que isso é possível) com Juliana, com João ou com José após os fatos. Essa performance deve ser realizada a partir de notas orais e da música, das repetições intra e extra verso, das rimas e dos jogos de palavras. É para isso que serve a redução de volume, de ritmo e aumento da carga harmônica, grave e, portanto, melódica ao “performatizar”, por exemplo, a última estrofe de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil (2017b). Ainda na canção, existe a possibilidade de perceber que esses elementos estimulam o(a) leitor(a)/ouvinte a pensar no pretense jogo de capoeira, nos corpos no chão, no sangue, na morte de Juliana e João.

Era só concluir. A roda gigante gira, e o sorvete, até então sorvete só, já é sorvete de morango pra poder ser vermelho, e a rosa, antes rosa só, é vermelha também, e o vermelho vai dando a sugestão de sangue – bem filme americano –, e, no corte, a faca é o corte mesmo. O súbito ímpeto, a súbita manifestação de uma potência no José: ele se revela forte, audaz, suficiente. A coragem que ele não teve para abordar Juliana, ele tem para matar (GIL, 2017a).

Já no conto, a imagem física também pode provocar, de imediato, debates como, por exemplo: Mariazinha de Tranças foi ao hospital ou ao cemitério? O traço horizontal da cruz é simétrico ao vertical (representando que ela está ferida num hospital) ou ele está ligeiramente acima do ponto central do traço vertical e representa a morte de Mariazinha de Tranças? Como o conto apresenta a imagem física e mental, mas não oferece outros elementos, como estão presentes na canção, o “direito ao segredo” (*op. cit.*) permanece mais forte e incrementa a produção de imagens do leitor.

No conto de Leal (1973), além da unicidade temática em formato dramático e também de todos os outros elementos que constituem esse gênero narrativo,

há a presença do elemento central desta pesquisa: a fanopeia externa – por via das imagens fixas (traço, cruz, jogo da velha) identificáveis na primeira e imediata visita ao texto –; e a fanopeia interna – a partir das imagens mentais em pleno movimento que são extraídas na leitura atenta aos vocábulos – como por exemplo: os marcadores sociais e temporais observados nas características das personagens ao serem apresentadas no início do conto. É um roteiro quase que instantaneamente capturado pelo(a) leitor(a), de modo que a materialização das imagens mentais acerca das personagens possui uma representação marcada: Mariazinha e suas tranças, Zé e os seus sapatos, Toninho e o seu terno.

O tom curto do conto auxilia no ritmo da leitura e no fortalecimento da trama. Esse aspecto atenta à abordagem do gênero que direciona o leitor a um encadeamento de ações, a um respeito cronológico dos atos e culmina numa veloz apresentação e finalização da narrativa. É por isso que o conto pode ser visto como o embrião, “a matriz da novela e do romance” (MOISÉS, 1969, p. 111). A característica visual da narrativa converge a leitura ao campo da “unidade dramática” (*op. cit.*), uma vez que, desde a apresentação dos personagens Zé dos sapatos lustrosos “crime” e Mariazinha de Tranças “fotonovela”, até o prelúdio do clímax “Mariazinha de Tranças” e “Zé dos Sapatos Lustrosos”, ele [o conto] apresenta uma tragédia que se anuncia desde o princípio da obra, a partir do vocábulo e das imagens físicas – espaços em branco ou simulação de contato entre as personagens. Muito semelhante a “O rei da confusão, ê, João” (GIL, 2017, v. 2), “João resolveu não brigar” (*ibid.* v.6). São tais informações semânticas ou visuais que certificam o caráter poético e, por assim dizer, imprevisível das narrativas. Por isso, também, a poesia, enquanto espectro que pode se materializar nas mais diversas linguagens artísticas, tem no “seu irmão misterioso” (*op. cit.*) – o conto –, um aliado na criação e retroalimentação de imagens que servem para formar leitores(as) de literatura.

3.3.1 A Rasteira⁶

Embora haja um balaio de informações pluriculturais na canção “Domingo no Parque” – sobretudo aquelas advindas das mais diversas expressões culturais presentes no país –, o plano de fundo que pode ser percebido na obra é o da cultura popular nordestina, com atenção maior à cultura negra, a partir da capoeira. Quer através da canção, enquanto trinômio “texto-música-peformance”, sob a ótica de Finnegan (2008), quer por via do temário. O capoeira e o feirante fazem parte da cultura popular baiana retratada por Gil, e encontra na literatura universal a personificação do ciúme em crime passional. Gil (2017b) veste de pulsos universais a linguagem cultural de sua região. Ou melhor, proporciona ao mundo uma

6 A Rasteira: “Comece gingando. Caindo para trás, apoie-se no solo com as mãos e procure derrubar o adversário, arrastando-o violentamente, com as pernas bem estiradas e os pés [...]” (MESTRE BIMBA, 2002, p. 20).

experiência da produção afro-brasileira advindas de dois bairros tradicionais de Salvador: Ribeira e Boca do Rio. É da soma das informações populares do seu local de pesquisa e vivência artística que o autor tem a ideia de

usar um toque de berimbau, de roda de capoeira, como numa cantiga folclórica. O início da melodia e da letra da música já é tirado desses modos. Com a caracterização do capoeirista e do feirante como personagens, eu já tinha os elementos nítidos para começar a criação da história. [...] A canção nasceu, portanto, da vontade de mimetizar o canto folk e de representar os arquétipos da música de capoeira com dados exclusivos, específicos: com um romance desse, essa história mexicana. Está tudo casado (GIL, 2017a).

A letra tem indícios das expressões populares encontradas na Bahia (literatura de cordel, cântico da capoeira, baião etc.). A expressão rítmica dos instrumentos, capitaneada pelo berimbau, encontra na letra [eternizada em: a) estrofes de 4 ('quadra' de seis sílabas), 6 ('sextilha' de dez sílabas) e 7 ('septilha' com metro livre, mas com rima semelhante ao som de sextilhas alternadas entre A (12 sílabas) e B (8 sílabas), exceto os dois últimos que, se ocupassem o mesmo verso, teria 8 sílabas iguais, i.e., "Juliana foi que ele viu"), tendo as duas primeiras uma rima ABAB e a última – especial – ABABCDB ou simplesmente rimando nos versos pares; b) versos, c) repetições, d) coros, e) rimas etc.,] as características mais caras à capoeira, sobretudo a dos corridos da capoeira de Angola. Sobre o corrido, o mestre João Pequeno de Pastinha diz que é "o canto que tem a resposta do coro" (LIMA, 2000, p. 26). Já o etnólogo e historiador Waldeloir Rego diz que o corrido é um canto "com toques acelerados" (REGO, 2015, p. 67). As duas características do corrido se encontram na canção. Assente a apenas um dos aspectos do corrido na capoeira, onde há a presença latente do improvisado, a canção "Domingo no Parque" tem nas repetições os estribilhos narrativos que servem para reafirmar a ação dita pelo narrador, seja como um aposto explicativo (ê José, ê João), seja como um corrido próprio da capoeira (ô José, oi girando, é vermelho/a).

3.3.2 La Barrida⁷

Na canção, o tempo da narrativa é definido (Domingo) e transcorre num local também definido (parque). Já no conto, as reiteraões também estão centradas no movimento de um recorte temporal muito específico. Nele, a repetição está subordinada a demonstrar a mudança constante das ações encadeadas dos personagens. Sabe-se que a ação também ocorreu em "um dia" específico e o movimento dos

⁷ *La Barrida*: "Arrasto do pé do parceiro durante uma caminha ou giro. Contato constante com o chão sem descarregar o peso durante o movimento" (SABÁ, 2010, p. 19 apud SIQUEIRA, 2017, p. 71).

personagens simulam um entrelaçar de pernas da própria dança argentina: Tango, sobre a qual o dicionário da RAE – Real Academia Española (2018) define como:

“1 – Dança do Rio de la Plata, difundido internacionalmente, de casal enlaçado, forma musical binária e compasso de 2/4. 2 – Música e letra de tango. 3 – Festa e dança de gente de origem africana ou popular em alguns países da América. 4 – Canto Flamenco com estrofes de três ou quatro versos octossílabos que tem diversas modalidades”⁸ (DICCIONÁRIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2018, tradução nossa).

Vale a observação comparada de que tanto a obra de Gil (2017a) produz uma alusão a expressões populares e negras, quanto o conto de Leal (1973), o qual, também e igualmente tenha aspectos da cultura negra latino-americana, uma vez que, de acordo com o item 3 do dicionário da Real Academia Española (citado acima), e segundo a pesquisadora Mónica de le Comte (2009), em sua obra *Tango y Bandoneón*, o Tango é uma miscigenação de “ritmos de africanos, espanhóis e de muitas outras origens”, que, além de ruidosas, ainda com a autora, “eram dançadas por escravos com banzo, que se rodeavam sensualmente com passos improvisados ao ritmo de tamboriles em patuscadas”⁹ (COMTE, 2009, p. 5, tradução nossa).

Para além da visão da autora em torno das características e origem negra do Tango, os tamboriles, a que se refere Comte (2009), estavam presentes no candombe e na *la habanera* – ritmos populares incorporados pela Argentina do século XIX, cuja origem é afro-caribenha (cubana), e que faz parte da formação do Tango do Rio da Prata.

Em defesa da origem negra do tango, o professor Mauro Braga (2014, p. 138) explicita a relação entre o tango e músicas de negros, quando informa a congruência entre os verbetes de dois dicionários acerca do termo. Segundo o autor, a edição de 1836, do *Diccionario provincial de voces cubanas*, diz que Tango é uma “reunião de negros boçais¹⁰ para dançar ao som de tambores”, cujo termo remonta ao século XVII para ambientar qualquer reunião entre pessoas negras. Ainda com o autor, o *Diccionario de la Real Academia Española*, edição de 1852 diz que é uma “dança de negros e de gente do povo em alguns países da América Latina”. Na edição de 1899, amplia-se o significado para “festa e dança de negros ou de gente do povo na América; música para essa dança” (BRAGA, 2014, p. 138).

8 1. Baile rioplatense, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro. 2. Música y letras del tango. 3. Fiesta y baile de gente de origen africana o popular em algunos países de América. 4. Palo flamenco com copla de três o cuatro versos octossílabos que tiene diversas modalidades (DICCIONÁRIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 2018).

9 [...] ritmos africanos, españoles y de muy diversos orígenes [...]. Estas rítmicas y ruidosas danzas eran bailadas por nostálgicos esclavos, que se contorneaban sensuales con pasos improvisados al compás de tamboriles en desbordantes fiestas” (COMTE, 2009, p. 5).

10 Boçais: Segundo o Professor Mauro Braga, boçais aqui se refere aos negros que não compreendiam a língua do lugar onde viviam. Diz ele que o vocábulo “tango é de emprego frequente no ambiente musical cubano, onde se desenvolveu um gênero denominado tango congo” (BRAGA, 2014, p. 138).

E se desfaz gradualmente numa configuração distinta na ordem da pontuação – primeiro vem a ausência de pontuação entre os termos, depois vem o traço “-“ e, por fim, o ponto “.” – e em espaço – Mariazinha ocupa o lugar de Toninho e vice-versa.

[...]

Toninho do Terno Cinza Mariazinha de Traças

Toninho do Terno Cinza - Mariazinha de Traças

Toninho do Terno Cinza . Mariazinha de Traças.

Mariazinha de Traças

Toninho do Terno Cinza

No recorte acima, tanto o movimento de ovo novo (o formato da primeira linha se repete na última linha, fechando um ciclo que tem no centro o seu ponto mais forte. Assim como pode ser visto no poema “Ovo” de Símas de Rodes) quanto à troca dos personagens, acrescidos da mudança gradual dos sinais de pontuação “.”, “-“ e do silêncio, apontam para uma aproximação crescente entre Mariazinha e Toninho. Há uma revelação que desenha, isto é, que “diz tudo” o que ocorre ali com os dois, sem “obliterar o segredo” resguardado pela experiência do leitor. A imagem é dada, mas não fica estacionada. Ela se movimenta através da ação pintada com as cerdas das palavras em ritmo repetitivo e reorganizado. É importante dizer que uma das construções físicas possíveis para essa imagem pode ser vista no curta-metragem de Walter Quaglia (2015), intitulado *Tango*, apresentado no III Festival Nacional de filme Super 8 em 1975, e que se baseia majoritariamente na imagem ofertada pelo conto homônimo de Leal (1973). Um verdadeiro roteiro fanopáico.

Nas duas obras Gil (2017a) e Leal (1973), o que pode ser verificado em se tratando de cotejo, após suas respectivas descrições parciais, é que o alto poder de literariedade de ambas se vê decantado nas imagens internas que elas sugerem, de modo que o(a) leitor(a), ao lê-las, ouvi-las ou vê-las terá a oportunidade de interagir suas próprias imagens com os enredos criados pelos autores. Nesse caso específico de comparação, vale salientar que o aspecto popular levantado nos trabalhos exige também uma leitura dos elementos que a maioria da população observa na leitura “à queima roupa” das obras: suas imagens.

Considerações finais

A repercussão imagética de textos literários pode ser vista em diferentes gêneros e, muitas vezes, percebem-se tais características no primeiro contato entre o(a) leitor(a) e a obra. No entanto, ao avançar na leitura desses mesmos textos, resgates mnemônicos do(a) leitor(a) e de seu contexto são estabelecidos e se alinham ao significado da obra presente. Não à toa, as produções literárias compreendem, além do sentido cru, informações de som e imagem que compõem seu significado, mas que, muitas vezes, são obnubilados por uma quantidade relevante da crítica literária e passam despercebidas por alguns(umas) leitores(as).

Este trabalho buscou evidenciar os aspectos fanopaicos presentes na canção “Domingo no Parque”, de Gil (2017a), e no conto “Tango”, de Leal (1973), atentando, sobremaneira, para a imagem externa e interna de cada obra. O que se verificou desse esforço está centrado na observação comparada entre as obras no que diz respeito a suas informações visuais. Tanto aquelas facilmente perceptíveis pelo(a) leitor(a) vidente – sinais gráficos, sinais de pontuação, espaços, e outros –, quanto àquelas imersas no contexto atmosférico de cada obra – a trama: “jogo de capoeira”, “sexo”, briga; os desfechos, etc. –, ambas se pondo em plena materialidade a partir do jogo de palavras. São imagens muito mais semelhantes que distantes, de modo que podem ser apreendidas, também, por leitores(as) não videntes (cegos(as)).

Seu objetivo – identificar e descrever, a partir da concepção teórica de fanopeia, as imagens que auxiliaram na construção do sentido de cada obra – foi alcançado, uma vez que a comparação entre as obras nos permite observar que é possível tomar a leitura das imagens como ponto inicial de sua descrição e compreensão, antes mesmo de chegarmos ao valor semântico (de dicionário) das palavras. Além disso, a pergunta que motivou tal investigação obteve uma resposta afirmativa, uma vez que a própria descrição vista na última seção nos habilita a dizer que as imagens não só auxiliam na compreensão, como compõem a integralidade da obra e precisam ser levadas em consideração sempre.

Em que pese a possível referência que a obra de Gil se impôs sobre a criação de Leal, não se pretende encerrar a construção imagética e comparada dos trabalhos dos autores com esse esforço. Até porque, como dito anteriormente, a extensão e os limites materiais deste artigo nos conduziram a selecionar alguns pontos comparativos entre as obras, enquanto outros tantos podem ser destacados e esses podem ser melhor aprofundados.

BETWEEN A RASTEIRA AND LA BARRIDA: IMAGERY DESCRIPTIONS IN TALE TANGO BY DIRCEU LEAL AND IN SONG SUNDAY AT THE PARK BY GILBERTO GIL

Abstract: *This paper deals with internal and external imagery aspects present in Dirceu Leal’s tale “Tango” and Gilberto Gil’s song “Sunday at the Park”. The aim was to identify and describe, from the theoretical conception of Phanopoeia, the images present in that pieces mentioned above. It had as a methodological proposal the description of the story and the song from a theoretical-critical perspective on how the images are presented in the works. In order to attend to this activity, the contributions of Ezra Pound (1976; 2006) concerning Phanopoeia and poetic images appeared as theoretical proposal; Ruth Finnegan (2008) to deal with the song and Tânia Carvalhal (1986) to deal with the comparison between artistic languages, among others. The research resulted in confirmation that it is possible to read the works from the imagery, so as to arrive at their respective meanings.*

Keywords: *Phanopoeia; Comparative Literature; Dirceu Leal; Gilberto Gil.*

Referências

- BRAGA, Mauro Mendes. *Tango: a música de uma cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. 4 ed. ver e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- COMTE, Mónica Hoss. *Tango y Bandoneón*. Buenos Aires: Maizal, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa 2ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DICIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Tango*. Real Academia Española. Disponível em: < <http://dle.rae.es/?id=Z5ASC93|Z5B8JW0> >. Acesso em: mar. 2023.
- DICIONÁRIO HOUAISS CONCISO/ Instituto Antônio Houaiss (org.); [editor responsável Mauro de Salles Villar] São Paulo: Moderna, 2011.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GIL, Gilberto. *Domingo no Parque*. [2017a]. Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/conteudo/musicas/?letra=D>>. Acesso em: mar. de 2023.
- GIL, Gilberto. *Domingo no Parque – Gilberto Gil (1968)*. 2017b. 1 post (3 min e 42 s). Postado em: 04 de janeiro de 2017, Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OztuGomczAo> >. Acesso em: mar. de 2023.
- LEAL, Dirceu Câmara. *Contos jovens, nº 2*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- LIMA, Luiz Augusto Normanha (Org.). *Uma vida de Capoeira João Pequeno de Pastinha*. São Paulo, s.n. 2000.
- LINHARES, Temístocles. Prefácio que deveria ter sido e não foi. In: *Revista Letras*. Paraná. V. 21/22. p. 119 – 127, 1974. Disponível em:<<https://revistas.ufpr.br/letras/issue/view/1095>>. Acesso em: mar de 2023.
- MESTRE BIMBA. *Curso de Capoeira Regional*. Salvador: JS Discos, 2002. 1 CD e um livreto.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Introdução à problemática da Literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.
- NASCIMENTO, Evandro. A Literatura à Demanda do Outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 7 – 41.

- PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Metodologias do ensino de Artes Visuais. In: PIMENTEL, Lucia Gouvêa (org.). *Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais 1*. Belo Horizonte: CEEAV/EBA/UFMG, 2009. p. 24-37.
- PINA, Patrícia Kátia da Costa; SANTOS, Oto Magno Santana dos. *Introdução aos estudos literários: análise de poemas, dramas e narrativas*. Ilhéus: UAB/UESC, 2010.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PRAZERES, Rafael A. G. dos. *Som e Silêncio dos versos: melopeia de Ezra Pound na poesia de Arnaldo Antunes*. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 200 f., 2016.
- QUAGLIA, Walter. *Tango*. 2015. 1 post (13 min e 28 s). Postado em: 08 de outubro de 2015, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yDy7RIPZpPk> >. Acesso em: mar. de 2023.
- REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio socioetnografico*. 2. ed. – Rio de Janeiro: MC&G, 2015.
- SABÁ, Benzecry. *Nuevo Glosario de tango danza: términos claves en la danza de tango argentino*. 1 ed. Stuttgart: Abrazos, 2010. 80 p
- SIQUEIRA, Leonardo Pádua. *O tango livre: considerações de um tanguero (dançarino e professor) ao método de Rodolfo Dinzel*. Orientadora: Renata Meira. 2017. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/19726/1/TangoLivreConsideracoes.pdf>>. Acesso em: mar de 2023.
- SOETHER, Paulo Astor. *Literatura Comparada*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.
- THE NEW GROVE. *Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, v. 23. United Kingdom: Macmillan, 2001.

Recebido em 22 de fevereiro de 2023

Aceito em 25 de maio de 2023