

TRÊS BRAÇOS E UM SAMBA COMO SIGNOS EM ROTAÇÃO

Three Arms and a Samba as Rotating Signs

SEVERINO LEPÊ CORREIA¹

RESUMO

Trata-se de relato de experiência sobre a interpretação do samba intitulado *Quando eu Contar [Iaiá]*, de autoria da dupla Serginho Meriti e Beto Sem Braço, gravado por Zeca Pagodinho, em 1986. A interpretação foi realizada na penetração do campo da tradução intersemiótica, na tentativa de observar, na narrativa poética dos dois sambistas de partidoeiro, a experiência da *outridade* negaceando a mutilação pela mesmice de ser um. A análise da letra do samba ainda recebe o enxerto de duas figuras conectadas à ideia de ancestralidade e de visita ‘territorial’ a ser empreendida. São examinadas, ainda, as relações contratuais como adesão e polêmicas vivas, vividas e passeadas na companhia do samba, como: resistência negra, sincretismos geográficos e religiosos, tal qual ‘signos em rotação’.

PALAVRAS-CHAVE

Turista; Cultura; Samba; Narrativas; Intertextualidade; Quando eu Contar [Iaiá].

ABSTRACT

This is an experience report on the interpretation of the samba entitled *Quando eu Contar [Iaiá]*, written by the duo Serginho Meriti and Beto Sem Braço, recorded by Zeca Pagodinho, in 1986. The interpretation was carried out in the penetration of the field of intersemiotic translation, in an attempt to observe, in the poetic narrative of the two party samba singers, the experience of otherness denying mutilation due to the sameness of being one. The analysis of the samba lyrics also receives the insertion of two figures connected to the idea of ancestry and the ‘territorial’ visit to be undertaken. Contractual relationships such as adhesion and vivid controversies, experienced and shared in the company of samba, are also examined, such as: black resistance, geographic and religious syncretisms, just like ‘signs in rotation’.

KEYWORDS

Tourist; Culture; Samba; Narratives; Intertextuality; Quando eu Contar [Iaiá].

¹ **Severino Lepê Correia** – Doutor em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/5714628969804425>. E-mail: lepecorreia@gmail.com

INTRODUÇÃO

Tal qual um turista na experiência de ouvir o lugar, “o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma ‘abstração’ ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo [...]” (Sodré, 1998, p.20).

Este relato de experiência nasceu de um exercício proposto na disciplina de Literatura e Tradução Intersemiótica, no mestrado de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em 2010, quando lá, era eu estudante. Um turista, posso assim dizer: morava em Olinda, em Pernambuco, e vivia a passear, pernoitar e estudar em Campina Grande, a quatro horas de distância de onde eu tinha residência fixa. Então, foi solicitado um trabalho baseado na obra *Signos em Rotação* (Paz, 1990), livro que reúne uma seleção de ensaios daquele que é um dos mais importantes analistas das questões socioculturais mexicanas e um grande poeta-crítico da literatura hispano-americana da segunda metade do século XX. O título da obra é o mesmo de um dos seus mais importantes ensaios sobre literatura e arte, originalmente escrito em 1964. A obra, composta por 19 ensaios de Paz, foi organizada por dois grandes da literatura: Celso Lafer, da Academia Brasileira de Letras, e o poeta e ensaísta Haroldo de Campos. Os ensaios foram traduzidos para o português pela primeira vez, pelo poeta Sebastião Uchoa Leite e lançado pela Editora Perspectiva em 1990.

Detive-me no estudo do ensaio *Signos em Rotação*, no qual, por meio de estudo intertextual, busco demonstrar que, mesmo em campos diferentes da arte, há a possibilidade de um encontro narrativo capaz de remeter ouvintes, leitores, espectadores, enfim, viventes a uma identificação sensível com o que sempre está posto na realidade social em que vivemos. A maneira como fazer, então proposta, seria de acordo com nossa escolha. E agora?

Nunca fui afeito a leituras de escritas mirabolantes, no campo científico, no qual sobram intelectuais buscado demonstrar suas próprias inteligências, através de discursos linguísticos ininteligíveis que provam sua situação de não estarem no mundo dos seres comuns. Gosto muito dos meus pés no chão. Mesmo sendo um turista, me sinto em solo seguro. E se for de barro batido, melhor. Meu velho pai dizia que minha avó sempre repetia: “meu fio, quem percura o que num guardou, mermo achando num conhece”.¹ E foi essa premissa que me salvou. Lembrei que ao sair de casa, ouvira no rádio Zeca Pagodinho a cantar: “Quando eu contar iaiá você vai se pasmar.” Tinha passado o dia com a melodia na mente. Por isso, quando foi solicitada a incumbência, meu rosto se iluminou. Dei-me ao luxo: “Esse samba é a minha salvação.” Quando

eu apresentei à professora Rosilda Alves, ela pareceu incrédula. Pensei comigo: “Ela não sabe o que eu sei!”.

Parti para a escuta de todo o samba. Determinei que a tarefa era penetrar no campo da tradução intersemiótica, na tentativa de observar melhor, na narrativa poética dos dois sambistas de partideiro, a experiência da *outridade*, para analisar as relações contratuais como adesão e polêmicas vivas e vividas como ‘resistência negra’, ‘sincretismos geográficos’, ‘sincretismo religioso’, tais quais ‘signos em rotação’. Devido a tantos movimentos, mais uma pergunta surgiu em minha mente: será que ao estar rodopiando no campo da música, da poesia e da tradução intersemiótica, caberia uma leitura da linguagem musical e da linguagem verbal, feita por alguma expressão da arte plástica?

Outra lembrança me veio visitar: para completar o livro de Paz, outros três estudos precisavam ser feitos, e busquei maior aproximação à obra e o pensamento do poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz, pelos organizadores. E nesses estudos, uma parte era iconográfica. Desta feita, ao escrever a complementação deste relato, os desenhos pediram para entrar e couberam como uma luva.

Ora, “vivemos no espaço e sobre ele, vivemos do e com o espaço” (Oliveira, 2021, p.228). E já que a Tradução Intersemiótica se define como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, quem melhor para expressar a utilização do espaço do samba, aqui proposto pelos compositores-sambistas, do que a figura de um passista, para que se possa, verbalmente, fazer uma leitura do que está, sugestivamente, ‘grafado’ na imagem? Mas como o samba é filho da *semba*, dos ritos ancestrais de Angola, Benguela, Katundela e tantos lugares longínquos de além-mar, visitados pelas baquetas que tocam os tan-tans e as caixas nas festas [e não mais de guerra], que fazem a todos rebolar, mesmo sem intenção, quando envolvidos pelo encanto do compasso binário do surdo de marcação. Como deixar de fora a geografia cantada e desejosa de ser contada para lá lá no verso turístico que diz: o que vi nos lugares onde andei, sem revelar Kilemba, o mistério?

Instala-se aqui a simultaneidade verbal e visual, mostrada pela Figura 1, adiante. A pretensão é elucidar que “vivemos no espaço e nele realizamos, cotidianamente, uma série de ações. O espaço não é um recipiente, mas parte essencial de nossa experiência” (Oliveira, 2021, p.228). Turisticamente falando: a construtora de nossas perambulantes memórias.

RECONHECENDO O TERREIRO, O TURISTA PISA DEVAGAR

Julio Plaza (2003), parafraseando Marx, nos diz que “os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições” (Plaza, 2003, p. 5). Como a tradução intersemiótica funciona como um constante diálogo entre as artes, tomei a ousadia de aproveitar a narrativa poética de dois sambistas de partideiro, Serginho Meriti e Beto Sem Braço, transformada, pelos mesmos, em letra de um samba, para perguntar: há contradição quando se instala o diálogo entre a literatura e a música? Será que houve uma tentativa de conferir uma nova face à poesia, como se fosse uma linguagem pretendendo traduzir outra - a música pretendendo traduzir um poema - ou tudo não passa de um monólogo executado, simultaneamente, por cada uma das artes? Mas tinha um terceiro elemento: samba não é qualquer música. O estilo tem um sem-número de variações.

Bem, isto é um novo aspecto. Há sempre uma tradução nas linguagens artísticas, “que se situa no inconsciente coletivo de um determinado instante sociopolítico-cultural, em um dado contexto, criando uma resposta aparentada em todas as artes” (Reis, 2000, p. 18). Como o passista da figura 1 (abaixo), que embora em sua alegria, pisa de vagar como se flutuasse; como um turista que, aonde chega, pisa de manso, até sem sandálias, como se não quisesse machucar o solo, só não disfarça a carnavalesca euforia, por inteiro sem censura.

335

Figura 1. Passista



Fonte: Lepê Correia, *Passista*, aquarela, 2005

A Figura 1 me faz lembrar o encontro com o samba *Quando eu contar (láiá)*, na voz de Zeca Pagodinho, sonorizando minhas andanças pelo Estado da Paraíba, um turista, em busca de me fortalecer e educar dando suporte a “esse indivíduo ou esse ‘Eu’ Idêntico em reconstrução, redesenhando passo a passo [minhas] lembranças e clarificando o vivido em [minhas] experiências desenhadas” (Correia, 2023a, p. 195), como ações da automedialidade, começando pelo meu corpo, num contracenar com as batidas percutidas no tan-tan.

No contexto sociocultural brasileiro é de praxe esse parentesco da poesia com a música, em seus variados estilos, desenhando movimentos. Se toda criação é na verdade uma tradução criativa, há sempre um original como espelho, cujo reflexo já traduz uma anterioridade existente como origem referencial representada, [a exemplo do samba *Quando eu contar (láiá)* aqui analisado], “o processos de significação, resulta, assim, de uma série de interpretantes sucessivos. Nesse sentido, não haveria nenhum primeiro nem um último signo em um processo de semiose ilimitada”(Giordan,2007 apud Silva, 2012). Daí vários autores afirmarem que todo signo, além de ser econômico, é histórico. Mas em se tratando da obra de nossos poetas, qual seria o referente, o objeto que o poema quer significar? Que original eles estão a traduzir? É o que tentaremos desvelar daqui em diante acerca do samba cantado por Zeca Pagodinho, gravado em 1986.

336

A SEMIÓTICA NA RELAÇÃO INTERPRETAÇÃO/PRODUÇÃO

Dado sua estrutura conotativa, examinando “a linguagem da poesia sob o ângulo de sua inerente ambiguidade, tanto Octavio Paz (1990), quanto R. Jakobson (1995) postulam, em princípio, a impossibilidade da tradução” (Plaza, 2003, p.21). Entretanto, há uma possibilidade de desbravamento dessa densidade, uma vez que o próprio Paz (1990) relativiza essa impossibilidade ao definir a tradução como ‘transmutação’, ao falar da poesia como capaz de fazer o mundo reaparecer, sugerindo que “a imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento [...] será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros” (p. 102).

láiá - Oh! laiá
Minha preta não sabe o que eu sei
O que vi nos lugares onde andei
Quando eu contar, laiá
Você vai se pasmar.

Viu nos lugares onde passou, como um turista que guarda na memória e nos registros fotográficos dos lugares distantes, o que um dia vai presentificar diante de outra presença. Neste primeiro verso, construído para servir de refrão aos três seguintes, já comparece o que Octávio Paz (1990) vai denominar “contradição do diálogo” (p.102): o narrador fala consigo mesmo, ao falar com quem ele supostamente evoca [pluralidade]. Dizemos supostamente, pois não sabemos se o vocativo está a advertir alguém do mundo de fora, ou do de dentro do narrador, que, sendo confirmada esta segunda alternativa, desemboca na “contradição do monólogo, em que nunca sou eu, mas outro, o que escuta o que digo a mim mesmo” [Identidade] (p.102). A poesia sempre foi uma tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade* (p.102).

E quem seria este narrador e qual a sua pretensão? Mostrar-se, desafiar, ou apenas refletir sobre o mundo como um grande guardião de visões e fatos; um *griot*ⁱⁱ, um menestrel, atuando como uma espécie de ego auxiliar dos poetas sambistas? E quem seria *laiá*? De acordo com Nei Lopes (2003, p.115), *laiá* é uma palavra de origem controversa. Será um derivativo de *Sinhá*?

O ioruba e o hauçá conhecem o termo *iyá*, mãe; e o fongbé a voz *ya*, velha. No quicongo, encontramos *yayá*, mãe e aí vemos a origem. [...] segundo Ribas (1985:238)ⁱⁱⁱ, *laiá* era, na Luanda antiga, o tratamento respeitoso que as filhas e netas dos escravos davam às patroas destes (Lopes, 2003, p.115).

Mas, temos que ir muito mais além disso. Seguindo Haroldo de Campos, “a tradução poética deve vazar sapiências meramente linguística para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto” (Campos citado por Plaza, 2003, p.29). Desta maneira, enquanto forma, a tradução problematiza com extrema complexidade. Então, parafraseemos Octávio Paz (1990), no que diz respeito à descoberta dessa imagem de mundo que é exteriorizada a partir do fragmento, fazendo a linguagem receber de volta sua ‘virtude metafórica’ que é “dar presença aos outros” (p.102).

É comum, nos meios populares, os homens se referirem às ‘suas’ mulheres como ‘a patroa’. Neste caso, *laiá*, aqui, emerge simbolizando a companheira, o que fica subentendido, no final da segunda estrofe do poema, quando o narrador diz: “Fiquei assustado, *laiá*, minha filha / Montei no cavalo e voltei pra você” (Meriti & Sem Braço, 1986). Deve-se, aqui, interpretar, ‘minha filha’, como um tratamento carinhoso, dado a quem se gosta, ou deixar a interpretação à mercê da entonação de quem expressa o tratamento que, nesse caso, vai gerar um sem fim

de significados? Pelo menos, pelo explícito, já está fora a noção de subalternidade por parte do narrador.

Precisamos agora traduzir a presença desse “*cavalo*”, que talvez nos diga qual é o status do narrador ou demarque seu habitat.

Dei um pulo na cidade
laiá, minha preta, se eu sei não iria
Só vi pilantragem, só vi covardia
Não sei como pode alguém lá viver
E quando vi o salário
Que o pobre operário sustenta a família
Fiquei assustado, laiá, minha filha
Montei no cavalo e voltei pra você

Mas antes, quem será este que com tanta autoridade transita por onde quer, faz observações pertinentes a comportamentos políticos, análises socioeconômicas e, até agora, diretamente não se envolve, como se fosse um agente, espião? Geograficamente falando, ele não era da cidade, era turista. Apenas deu ‘um pulo’. Mas um pulo no sentido de ir rapidinho, ou deu um pulo do cavalo, quando chegou à cidade? Fazia mesmo um passeio turístico? Mas se ele pertence a um outro local, que local do planeta não tem pilantragem nem covardia, nem salário baixo? E se tudo isso não passar de uma construção cultural?

Por ser uma construção cultural, um mundo possível não pode ser identificado com a *manifestação linear do texto*, que o descreve. O texto que descreve esse estado ou curso de eventos é uma estratégia lingüística destinada a fazer detonar uma interpretação por parte do Leitor-Modelo. (Eco, 2004, p. 164)

Logo, enquanto poetas, podem se deslocar por onde quiserem, em qualquer transporte, como o cavaleiro do *Apocalipse*, ‘que julga e peleja com justiça’. Então, o cavalo, aqui, pode simbolizar a rapidez em que passa de um local a outro, como que alado no próprio Pégaso; ou mesmo: quando a coisa fica insuportável, ‘tira o cavalo da chuva’ como no dito popular. É natural que, se imersos em tantos signos, nos dermos ao luxo de fazer tantos questionamentos, pois, uma vez que “embora o mundo real seja considerado uma construção cultural, mesmo assim nos é dado indagar sobre o estatuto ontológico do universo descrito” (Eco, 2004, p.164).

Qual seria então o objeto que este samba quer significar, ou seja, o original que eles [os poetas] estão traduzindo? Provavelmente, pelos indícios, um estado de espírito [consciente e

inconsciente], “gerado como manifestação espiritual coletiva, participante da substância ética do momento histórico do Brasil do século XX” (Reis, 2000, p.29), quando o trabalhador é só uma mera ferramenta no processo de auferir lucro e poder. Daí a presença do samba como transporte desta letra sem casta. Mas isso pode não passar de uma inferência, pois, o narrador não nomeia os lugares, apenas identifica circunstancialmente o espaço e faz conviver coisas variadas, como se estivesse em uma visão apocalíptica do mundo, como vemos na primeira estrofe:

Vi um tipo diferente assaltando a gente
Que é trabalhador
Morando num morro muito perigoso
Onde um tal de caveira comanda o vapor
Foi aí que o tal garoto
Coitado do broto, encontrou com caveira
Tomou um sacode, caiu na ladeira
Iaiá - minha preta – morreu de bobeira

Observamos que, só na sexta linha do verso há uma indicação de quem vive no morro, seguido do binômio contraditório: explorado / explorando / explorado; sugerido pelos símbolos: trabalhador e assaltante [assaltado sendo assaltado] seguido da morte *enunciada* pelo signo não verbal [caveira] e, logo após, da morte *anunciada*, pela execução verbalizada [morreu]. Notamos que há uma denúncia da violência, marginalização precoce, extermínio de menores e de quem executa tal função. Os símbolos, caveira, como signo convencional [camburão preto da polícia], seguido de *vapor*, padronizados pelos grupos das favelas do eixo Rio-São Paulo, determinando a morte e a queima; o evaporar-se, sair do mapa – ocasionados por grupos oficiais e não-oficiais. A linguagem é composta por símbolos rotativos, não linguísticos, que dependem dos padrões coletivos.

As imagens utilizadas pelos poetas-sambistas são de coisas vividas traduzidas em objetos linguísticos, ou seja, do não verbal para o verbal; e neste caso, adequado a uma melodia própria de ser decodificada por um público específico, embora possa ser ouvida por todos. “É o famoso interdiscurso. Os sujeitos estão a narrar suas próprias histórias [...] enquanto entidades cujas vidas foram expostas aos mandos e desmandos” (Correia, 2023a, p.143) do Estado e suas novidades desde os tempos da Colônia. Temos presente a literatura em diálogo com a música, neste samba de partideiro. Não como “mera expressão musical de um grupo social

marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira”(Sodré, 1998, p.16).

O SENTIDO DE QUANDO EU CONTAR (IÁIÁ).

Qual o sentido da obra, fazer uma crítica? Os autores criam cenas e cenários variados; motivos míticos, místico e esotéricos. Como uma tradução intersemiótica, conscientes ou não, fazem uma leitura crítica adequando cada fato do mundo ao verso, e do contexto cultural social, religioso e histórico onde vivem:

Dei um pulo na macumba
Saber da quizumba:
Bolei na demanda
Cantei pra calunga, baixei a muamba
Saravei a banda, meu corpo fechei
Iaiá, eu fiz tudo certinho:
Deitei para o Santo, raspei, catuei(sic)
E deixei de lado o cão excomungado
Sou abençoado, estou dentro da lei!

Este último verso, é de alma para alma. Cada poeta está a anunciar que já carrega em si, seu próprio ritmo: a vivência mítico ancestral, o tornar-se *um outro*. Esse domínio sutil da narrativa sobre quem narra, busca e organiza fatos. “É essa organização que educa e fortalece as estruturas que serão capazes de dar suporte a esse indivíduo ou esse ‘Eu’ Idêntico em reconstrução, desenhando passo a passo suas lembranças e clarificando o vivido em suas experiências” (Correia, 2023a, p.192), musipoetizadas.

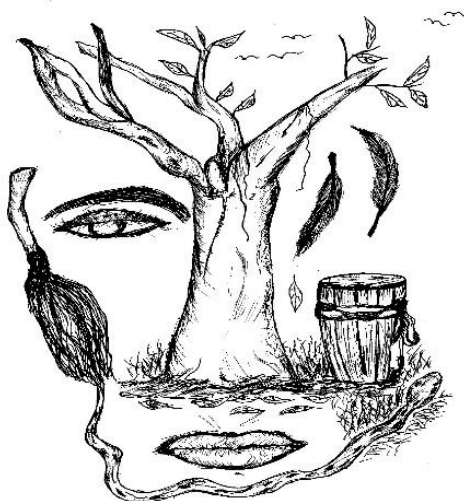
“É a narrativa que confere papéis aos personagens de nossas vidas, que define posições e valores entre eles” (Delory-Momberger, 2008, p.35), que é o que nos mostram os versos acima, onde podemos observar que, de novo vem o pulo, ou o salto para dentro de - como um turista salta para dentro do território descoberto - uma prática social negro-africana, e que pelo desenrolar se torna, como já foi dito: mítico-ancestral, pelo caráter espiritual da vivência. Os símbolos linguísticos bantu e português, vão e voltam umbandizando e, simultaneamente, candombleizando a ação.

Ocupando-nos com a disparidade das línguas, de maneira provisória, dado à relação de finalidade que as levam a sincretizar, podemos dizer neste caso que aqui: “as línguas

complementam umas às outras quanto à totalidade de suas intenções” (Benjamin citado por Plaza, 2003, p.29). Olhando por este ângulo, o que podemos arriscar é, não uma tradução, mas uma ‘recriação’, pois como diz Campos “numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (citado por Plaza, 2003, p.29).

O verso no sentido literal marca sua ida a um templo religioso afro, popularmente conhecida no Sudeste como Macumba, buscando resolver as confusões em que se meteu, mas entrou em transe dado ao seu estado de enfeitiçamento. Porém, ao cantar para a Grandeza Suprema, a *carga*, simbolizada pela palavra ‘muamba’, cai por terra. Logo em seguida vem a bantuiização do português salvar, saudar, dito no verso como “saravei a banda”, significando uma saudação de agradecimento a todas as entidades de sua ‘corrente’, que em seguida lhe deram proteção máxima, “fechando”, com isso, seu corpo.

Figura 2. Kilemba



Fonte: Lepê Correia, *Kilemba*, bico de pena, 2020.

láíá, minha preta, quando eu contar “o que vi nos lugares onde andei” é de você pasmar. A conexão dessa figura acima com o samba é que misterioso, ao que parece, é esse turista, que em um dos versos confessa seu temor diante do que viu na cidade: “se eu sei não iria.” Mas, ele passeia e vê tudo, sorrateiro como uma cobra, de “boca fechada e pé ligeiro”, como diz o velho amigo Tata Kitekuê, do Tereiro Bate Folha, na Bahia, como se fosse, ele, o próprio Nkise^{iv} procurando seu tambor, passando ao largo das ‘pilantragens’ e ‘covardias’ encontradas na cidade.

A Figura 2, “nos mostra o mistério da Mãe Terra, confabulando consigo mesmo” (Correia, 2023b, p. 8), Kilemba, em Kimbundo, língua de Angola, significa *mistério*. O tambor, como evocação das coisas que saem e voltam, é a voz do sambódromo, que faz ecoar na boca do povo, com olhos nas alegorias, fantasia o que se mexe sob plumas esvoaçantes que fixam raízes e desliza asfalto afora nos carros sem pés como serpentes ligeiras sem perderem o compasso. É isso que nos mostra o desenho, um perfeito terreiro, macumbando a vida, enfeitando a natureza da festa, entre veneno e delírios de amor.

Agora, na sexta linha do verso, laiá, assume um lugar novo: é tratada como aquela a quem se deve uma prestação de contas: a missão de ter voltado inteiro, cumprida na Quarta-feira de Cinzas, diante do sagrado. Observemos:

laiá, eu fiz tudo certinho:
Deitei para o Santo, raspei, catuei (sic)
E deixei de lado o cão excomungado
Sou abençoado, estou dentro da lei.

Ou seja: fiz minha parte, minhas obrigações a quem ‘monta guarda à minha cabeça’ [Orisá, Nkise ou Vodun] vulgarmente cognominado Santo. Como manda o figurino: deitou na esteira em sinal de recolhimento, deixou-se raspar a cabeça, se transformou em outra pessoa, um ser bom; recebeu as bênçãos do ‘sacerdote, ou da sacerdotiza’ e das entidades e agora está contrito com a natureza: não deve nada. Já pode ser aceito.

Há uma reconstrução dos sambistas no espaço do texto escrito, no processo de criação. É um processo de *automedialidade* – “conceito estruturado por Delory-Momberger, onde o espaço é constituição e desenho da relação da arte com a [auto]biografia” (Correia, 2023a, p.195). Nesse processo “o espaço não é um recipiente, mas parte essencial de nossas experiências” (Oliveira, 2021, p.228), como bem demonstraram os compositores deste samba-crônica do Brasil, biografando vivências do que somos nós mesmos.

Nesse espelho, “presente em nossas vidas, a *alteridade* se confunde com a religião, a poesia, o amor e outras experiências afins” (Paz, 1990. p.107). Os sambistas revelam com seus versos que na cultura afro tudo pertence a um grande sistema cósmico onde, nada se separa, tudo está sempre em conexão. E o tambor é a ferramenta de convocação das divindades. Daí a presença do samba, com a magistral interpretação de Zeca Pagodinho, como asas abertas da festa, alegria, crítica, resistência e contrição.

TENTATIVA DE CONCLUSÃO

Assim, tudo pode não passar do desejo de serem vistos como heróis aos olhos de Iaiá, essa, preta: amante, filha e mãe, descrita em cada verso, sequencialmente e transformados em samba, pois “em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo” (Paz, 1990, p.117), e o samba, por sua origem, é um ritmo que não tira da poesia o poder de ser música, não a faz dissolver-se nos sons, se perdendo como palavra, como aconteceu com a poesia do Ocidente após superada a arte provençal com a invenção da imprensa. Mas, isso também não quer dizer que Iaiá, na intenção dos poetas, não pode ser cada um de nós: leitores-ouvintes. Não há como deter a sucessão de signos em algo feito por dois poetas que, além de tudo, são improvisadores natos das rodas de “samba de partideiro” onde os versos nascem como leite se derramando das tetas da natureza de suas vivências.

Serginho Meriti e Beto Sem Braço. Um herdando como sobrenome a cidade onde nasceu: São João do *Meriti*; o outro, sobrenominado pelo cavalo que o trouxe de volta pra Iaiá: a perda de seu braço foi devida a uma queda das alturas de um elemento equino, quando ainda era criança. Ambos pintando o sete. Correndo de volta para a querência, como todo macho, em busca do porto seguro; da fachada triangular que protege a ‘porta da maternidade’.

No dizer de Octávio Paz (1990): “A palavra poética [...] é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. Animada pela mesma energia que move a história, é profecia e consumação efetiva, na vida real dessa profecia” (p.98). Tudo isso nos conduz à dificuldade de tradução da linguagem poética, que chega à beira da intraduzibilidade. Como busca constante de transcendência, de significados desconhecidos de seus outros; de seu ser histórico e em constante invenção de si mesmo, nem que seja, enquanto poema.

Tudo indica que toda esta encenação poética não passou de um apelo metafórico. Por um lado, de uma proposta de manutenção da identidade, enquanto busca de afirmação político-cultural. Por outro, a certeza de que para a linguagem poética “não há uma interpretação final de *Un coup de dès* porque sua palavra última não é uma palavra final” (Paz, 1990, p.113), uma vez que, “ao poeta cabe fazer / com que na lata venha caber / o incabível” (Gil, 1982), principalmente, se feito a três mãos; cantado por três homens e este número significa a eterna reconstrução. No samba, a mão bate no tambor e gera o terceiro elemento: o som; este, aos ouvidos gera a identificação que leva ao movimento do corpo; que interpretado produz a alegria na Samba, que como um *símbolo* vive sempre em *rotação*.

REFERÊNCIAS

- Correia, S. R. (2023a). *A Educação Enquanto Palco (Auto)Biográfico: O “eu” Idêntico de Lepê Correia*. Tese, Doutorado em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. [Link](#)
- Correia, S. R. (2023b). O “eu” Idêntico de Lepê Correia e a arte de desenhar-se. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, 8(23), 1-17, e1135. [Link](#)
- Delory-Momberger, C. (2008). *Biografia e Educação: Figuras do indivíduo-projeto*. Natal: Edufrn.
- Dinuz, T. F. N. (1998). Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, 1(3), 313-338. [Link](#)
- Eco, U. (2004). *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva.
- Gil, G. (1982). *Metáfora*. Álbum Um Banda Um. Selo Warner Bros,
- Lopes, N. (2003). *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Lopes N. (2004). *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro.
- Miriti, S., & Sem Braço, B. (1986). *Quando eu Contar (Iáíá)*. Samba gravado por Zeca Pagodinho, Gravadora RGE.
- Oliveira, G. C. (2021). Poéticas da Memória: Christine Delory-Momberger e Fotografia. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, 6(17), 224-234.
- Paz, O. (1990). *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- Plaza, J. (2003). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Reis, S. L. F. (2000). A linguagem oculta na arte impressionista: tradução Intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. *Em Tese*, 4, 17-29. [Link](#)
- Silva, J.C (2012) Pressupostos da Teoria de Peirce e sua Aplicação na Análise das Representações em Química. [Link](#)
- Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.

NOTAS

ⁱ Conversas noturnas com meu Babaloriṣá, ‘Paulo Preto’, no Alto da Mina em Olinda, sobre minha avó Fortunata, a ‘Baiana do Pina’, como era chamada, enquanto Iyaloriṣá (Sacerdotisa de culto afro-yorubano).

ⁱⁱ Este termo é da língua francesa, “criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens importantes [...]” (Lopes, 2004) Foi incorporado no vocabulário africano, principalmente da África Ocidental, mas recebe denominações

diferentes em outras partes: *dyéli*, entre os Bambaras e Mandingas; *ngamba* em Angola, e assim por diante.

ⁱⁱⁱ Nei Lopes está se referindo ao escritor angolano Oscar Ribas (1985), em sua obra *Uanga* (feitiço) Luanda, União do Escritores Angolanos.

^{iv} Nkice (pron.inquice) – elemento sagrado da natureza, dos ritos Kongo-Angola. Forças análogas aos Oriṣá, dos ritos nigerianos, Keto-Nagô.

^v Espécie de antiga dança de origem bantu, “o termo designa um gênero de música popular de música popular angolana [...]. Do Kimbundo ‘umbigada’” (Lopes, 2004, p.612).

PROCESSO EDITORIAL

Recebido: 1 JUN 24

Aceito: 2 JUL 24