

***Iracema*, do épico ao pop: influências do Romantismo na música popular brasileira**

Maria Rita de Sousa Silva

UNIPAM

Orientação: Prof. Dr. Luís André Nepomuceno

Resumo: O romance *Iracema*, de José de Alencar, tem-se destacado como um dos mais representativos livros da Literatura Brasileira, especialmente do Romantismo, e seu impacto e suas influências ainda hoje são perceptíveis. Nele, o autor nos mostra a realidade histórica do poder da civilização branca no ataque frontal às culturas indígenas. *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, é seduzida pelo homem branco e acaba se deixando levar por esse relacionamento intercultural que a leva a dimensões trágicas. Partindo do impacto desse livro, o presente trabalho analisa letras de músicas da MPB, de três compositores que fizeram releituras do romance de Alencar, e que portanto o atualizaram no âmbito da sociedade moderna: Chico Buarque, com a canção “*Iracema voou*”; Adoniran Barbosa, com a canção “*Iracema*”; e Eduardo Dussek, com a canção “*A índia e o traficante*”. Partindo de análises comparativas, nossa intenção é buscar os elementos românticos e alencarianos que sobreviveram no tempo e que ainda hoje são pontos de crítica social para o Brasil moderno.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Romantismo. Paródia. Paráfrase.

1. Considerações iniciais

O romantismo no Brasil teve início no séc. XIX, e logo consagrou o indianismo como modelo de construção de uma literatura totalmente nacionalista. Para o contexto histórico da época, surgia a necessidade de dar ao país uma identidade cultural, e o indianismo representava a bravura e a determinação de uma nação recém-politizada, a qual contribuiria mais tarde para a surgimento de uma literatura romântica brasileira.

“Constatamos que a literatura e a cultura popular realizam, igualmente, uma apropriação da realidade sociocultural do país, presentificando diferentes leituras que se complementam e se iluminam na construção da identidade da memória nacional” (RODRIGUES, 2003).

Poderemos observar ao longo deste estudo o diálogo possível entre as canções da MPB na sua relação com o texto matriz, criando-se uma exaltação da cultura indígena como forma de refuncionar o canto épico do nacionalismo brasileiro. Esse refuncionamento é trabalhado nas letras musicais através da paródia enquanto oposição ao texto original, e a paráfrase enquanto semelhança.

Diante deste aspecto temos a relação dialógica entre a escola romântica e a música popular brasileira. Esta irá romper com os padrões clássicos para criar uma forma de paródia e paráfrase do romantismo. Este novo estilo subverte e busca mostrar de maneira irreverente os mesmos sentimentos focados pelo romantismo.

A maioria das letras de música popular brasileira apresenta confissão amorosa, numa linguagem carregada de passionalismo, apelo à emoção. Essas letras aproximam-se, portanto, do estilo do Romantismo, já que essa escola literária busca um código em que o sentimento passa a ser expresso sem as amarras da razão, num tom confessional, afastando-se da rigidez formal e do racionalismo clássicos. O Romantismo liga-se histórica e ideologicamente à tomadas do poder político e cultural pela burguesia liberal e à derrocada do absolutismo político e estético. (RODRIGUES, 2003, p.77).

2. A Música Popular Brasileira e sua consagração

Os compositores da música popular brasileira da década de 60 tiveram grande influência e responsabilidade na reformulação da MPB. Várias são as leituras das letras de músicas da MPB enquanto engajadas, juntamente com seus compositores, uma vez que o artista se preocupava em ser o canal de divulgação da realidade social, política e cultural da nação. Este engajamento se consolidou em decorrência do agravamento do autoritarismo político, pelo qual o país passava nesta época, proibindo qualquer tipo de expressão ou culto à liberdade de expressão.

Observava-se a necessidade de mudança na MPB, ou melhor, a sua consagração como tal. O povo estava órfão de uma cultura mais expressiva de suas origens, até então substituída pelas influências de músicas européias e por uma aglutinação de estilos inspirados pela bossa nova. De acordo com Gramsci: “Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ‘ida ao povo’, se ocorreu uma fase de ‘reforma’ e não apenas de ‘renascimento’ (cultural)” (apud NAPOLITANO, 1968, p. 73).

Desta confluência de idéias, surgiria, pelos artistas considerados engajados, um projeto para consagrar a música popular brasileira. A estratégia por eles utilizada era alertar o povo para a necessidade de emancipação da nação, através de uma conscientização nacionalmente politizada. Por outro lado teremos a indústria cultural, preocupada em dinamizar uma nova cultura de consumo.

Segundo Napolitano Marcos: “Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que se seguiram (apud NAPOLITANO, JB, 24/9/1969: B-1).

Desta forma a música se tornou um grande veículo mobilizador de massa, contando com a ajuda televisiva recém-surgida, e com os grandes festivais também promovidos na década de 60, lançando desde então grandes nomes da MPB, como Ary Barroso e Dorival

Caymmi, e posteriormente, Adoniran Barbosa, Chico Buarque de Hollanda, e o mais irreverente deles em seu estilo, Eduardo Dussek.

Os compositores da MPB e o Romantismo irão conceber uma relação de dialogismo perante seus temas, auxiliados pela liberdade de expressão e pelo engajamento no qual estavam empenhados. Eles irão romper com formas e métricas, em busca de uma música que fosse do povo e para o povo, e que tivesse as raízes nacionalistas assim como o retrato de uma nação com suas idéias e ideais sociais e ideológicos.

A análise proposta agora é de conhecer um pouco sobre a vida profissional e pessoal de cada compositor em estudo, e em seguida fazer uma análise das referidas composições com o título de “Iracema”, e suas influências sofridas pelo romantismo do séc. XIX.

2.1 Chico Buarque de Hollanda

A partir de leituras bibliográficas, passei a conhecer um pouco mais sobre a vida pessoal e profissional de Chico Buarque de Hollanda, o que fez surgir minha admiração por ele, a cada nova expectativa que surgia no decorrer desta pesquisa. Ambas são as almas gêmeas a que me propus estudar: compreender a profundidade de uma escola romântica e conhecer mais sobre a MPB. Se por um lado a escola romântica influenciou a música popular brasileira, os compositores da MPB souberam, cada qual dentro de suas perspectivas e objetivos, trabalhar a diversidade de discurso que julgavam procedentes em cada estilo musical.

E Chico transformou-se numa figura única, ímpar e nacionalmente identificada pelos brasileiros, por meio de sua facilidade de expressar nas letras musicais os sentimentos nacionais de uma geração. Ele consegue na intimidade de suas canções musicais, muitas das vezes vivenciadas, resgatar todo o espírito de uma nação, o qual foi tema constante em suas letras, resultado das confluências sócio-ideológicas do país.

Ele se tornou ícone dos anos 70, na luta contra a ditadura, e agora, temos a figura de Chico representando toda a brasilidade existente no país, a começar pelo futebol que sempre foi sua paixão.

Apesar da afirmação de Chico, em negar que suas letras não são politizadas e que não refletem de imediato uma situação, essas letras musicais refletem todas as características político-sociais do país. Acredito que a visão de Chico é unânime para tal afirmação, pois está em suas origens, é inata em seu ser a condição de cidadão consciente, e como escritor compositor não poderia deixar de ser autêntico em suas considerações. E conseqüentemente suas letras musicais se misturam com sua maneira de ver a vida através do outro, também aliadas ao seu lado engajado em observar os fatos em questão.

“Chico Buarque consegue aquilo que só os grandes poetas conseguem: seu poder de lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio” (BALLE, 1944, p. 102).

Em suas composições, Chico sempre se utilizava de vários discursos, e um dos mais utilizados por ele era a necessidade do cantar feminino, e ele o fazia muito bem, revelando sentimentos muitas vezes contraditórios aos que eram transmitidos em suas letras. Tudo isso como forma de revelar uma realidade desconhecida ou mascarada pela sociedade. Este estilo de escrever teve início com a sua carreira, numa época em que havia a necessidade de se driblar a censura, tornando suas letras polêmicas e famosas. Segundo Carvalho (1984, p. 19): “Um artista é tanto mais rico quanto forem as leituras cabíveis em sua obra.”

Chico se identifica com o estilo feminino em suas músicas, por afinidade talvez, pois vivia cercado por mulheres de sua família (esposa, filhas, empregada, e até uma cadela). Por causa desta rotina feminina em sua vida, provavelmente tenha surgido uma intimidade maior nas diversas personagens femininas que criou até hoje.

Em sua obra em questão “Iracema Voou”, persiste a característica marcante de suas letras musicais, o duplo sentido, fornecendo uma leitura social e engajada. Chico gostava de cantar a voz da maioria, as vozes que ele muitas vezes interpretava no discurso feminino. Suas letras constituíam muitas vezes uma miniestória e uma narrativa que revelava uma realidade ainda em vigor.

“Iracema voou” é uma crítica, ou melhor, uma paródia ao retrato social da nação brasileira, que diante de tantas instabilidades financeiras, aliada à falta de perspectiva de uma vida melhor, considera muitas vezes como única solução a imigração.

Em uma análise mais detalhada da letra, o próprio título vem com o verbo no passado (“Iracema *voou*”), que nos remete de imediato à idéia de algo concluído e realizado. E a sonoridade da palavra em si nos transporta a um lugar distante e indefinido.

“Iracema Voou
 Para a América
 Leva a roupa de lã
 E *anda* lépida
 Vê um filme de quando em vez
 Não *domina* o idioma inglês
 Lava chão numa casa de chá”

Nesta estrofe, Chico irá iniciar a narrativa de sua história, falando do sentimento feminino e seu comportamento, através de uma ironia sutil e velada. Este processo se concretiza com a utilização dos verbos no presente do indicativo e em uma ordem linear dos fatos desde o momento em que ela deixa o seu país, (*pára*, *leva*, *anda*, *vê*, *domina*, *lava*). A idéia central é mostrar a condição de submissão da mulher, concluída na última estrofe (*Lava chão numa casa de chá*), e o despreparo intelectual, restringindo assim as poucas oportunidades que lhe poderão surgir, quando diz: “*não domina o idioma inglês*”.

Tem saído ao luar
 Com um mímico
 Ambiciona estudar
 Canto lírico

Prosseguindo seu discurso, Chico nesta estrofe irá continuar a idéia de sua história fazendo uma sátira à condição de vida dos imigrantes (“Tem saído ao luar, com um *mími-co*”), em contraponto ao sonho, à idealização, à fuga de uma dura realidade (“ambiciona estudar, canto lírico”).

Chico como narrador procura através de sua letra musical, despertar nas pessoas questões sociais a que estão submetidas, (“não dá mole pra polícia, se puder vai ficando por lá”).

“Tem saudade do Ceará
Mas não muita”...

A função emotiva está presente no verso que diz “tem saudade do Ceará”, ratificando todo o contraponto de desencantos e o retorno a suas origens.

Para Chico o importante é colocar uma determinada situação ao público, e confiar na capacidade de interpretação de cada pessoa, ou seja, na pluralidade de significados das palavras. Como é o caso do desfecho desta letra que Chico deixou,

“Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
– É Iracema da América.”

Neste discurso feminino, Chico retrata a coragem da mulher, sua determinação e a conquista da realização de um sonho ainda que utópico. O único momento em que Chico dá voz a sua personagem feminina é na última estrofe, (“– É Iracema da América”). Aqui fica nítida a condição do papel da mulher na sociedade, a sua fala restrita. As mulheres mal conseguem se impor e ser respeitadas, seja qual for a “América” a qual pertencem.

Com esta letra musical, Chico Buarque consegue transformar em paródia uma representação de um clássico da literatura brasileira.

2.2 Adoniran Barbosa

Quando iniciei esta pesquisa, considerava o compositor Adoniran Barbosa um nome conhecido apenas. Qual não foi a minha surpresa em conhecer Adoniran Barbosa respeitado e admirado por todos nacionalmente.

João Rubinato (Adoniran) é filho de imigrantes italianos, de uma família numerosa de sete irmãos. Morava na cidade de Valinhos, SP, e passou a usar o pseudônimo por volta de 1935. Teve uma infância pobre e sofrida, com aproximadamente treze anos ajudava o pai a carregar vagão na Estrada de Ferro S. P., hoje Santos a Jundiaí. Coursou até o 3.º ano e deixou a escola para se dedicar ao trabalho. Foram várias as suas experiências e não muito boas. Após a Revolução de 1924, morava em Santo André e lá tentou vários empregos como

tecelão, pintor, encanador, serralheiro etc. E assim seguia a vida difícil de Adoniran, uma hora estava empregado, e em seguida desempregado.

Sempre teve seu próprio linguajar, conquistado nas ruas de São Paulo com outros moleques. Inclusive seu sucesso veio primeiramente como comediante na Rádio Record, por causa de sua fala típica. Posteriormente surgiu o compositor que foi um representante cultural dos excluídos sociais de São Paulo na década de 50, procurando romper com todas as formas clássicas, buscando na tradição popular e no cotidiano de sua gente sua fonte de inspiração.

Adoniran Barbosa era boêmio e um inconformado com o progresso que surgia na década de 50 na cidade paulistana: “Por essa dura, cinzenta e poluída cidade onde os *home* tão sempre chegando com *as ferramenta pra* demolir a tradição e construir o *progréssio*” (CULTURAL 1978, p. 7).

Vieram as fábricas e com elas a cidade se acotovelava, as ruas mais pareciam um formigueiro com o vai-e-vem das pessoas e dos novos modelos de automóveis. Como dar evasão a tantas necessidades, novos prédios tinham que surgir no lugar dos antigos casarões. Foi daí a idéia de criar sambas relatando o cotidiano dessa gente tão sofrida, que fazia dos casarões abandonados o próprio lar. O destino mais uma vez se fazia presente na dor desta gente.

A letra musical “Iracema” surgiu nesse momento de ruptura e dor para Adoniran, ao ver seus amigos excluídos serem mais uma vez marginalizados pelo sistema sociopolítico do país. Ele já antevia e se preocupava com aqueles que não tinham um teto para morar, assim como o crescimento contínuo e sem estrutura de uma grande metrópole como São Paulo.

Suas letras musicais retratam os problemas sociais brasileiros da década de 50, e a expressão saudosa e o lamento choroso constante pela mulher amada são freqüentes nas composições de Adoniran Barbosa, o que torna seu texto uma paráfrase do estilo romântico, portanto, uma relação dialógica com “Iracema” de José de Alencar.

Iracema

Adoniran Barbosa

Iracema
Eu nunca mais *eu* te vi
 Iracema
 Meu grande amor foi embora
 Chorei, *eu* chorei
 De dor porque
 Iracema
 Meu grande amor foi você

Nesta primeira estrofe, Adoniran irá utilizar uma linguagem simples com elementos estilísticos do romantismo como: dor, sofrimento, perda de um grande amor, saudosismo, numa confissão passional do eu-lírico. Este efeito é proporcionado na utilização da imposi-

ção do “eu” no decorrer dos versos, e Adoniran faz desse lamento do choro uma constante em suas letras musicais, quase sempre acompanhadas de uma grande perda amorosa.

“Eu sempre dizia
Cuidado ao travessar essas ruas”

Adoniran volta-se para sua gente, em um momento de reflexão consigo mesmo. Ele faz um monólogo com “Iracema”, mas na verdade ele se refere a todos os marginalizados da época, seus conhecidos que sofreram com o progresso de São Paulo. Quando ele diz “cuidado”, simboliza as diversas situações que presenciou de seus amigos de rua ao serem “despejados” dos casarões abandonados.

“Você *travessou* contramão”: Adoniran era um compositor do povo e para o povo, e neste verso ele quer enfatizar o erro, o diferente, aquele que segue em via contrária dos demais, como seus amigos marginalizados. Mais uma vez ele quer revelar o lado oposto da questão, ou seja, somos submetidos a determinadas regras durante toda nossa existência, principalmente numa cidade como São Paulo. A partir do momento que você faz parte dela, você é obrigado a seguir regras de bom comportamento, as quais ditam se você é um bom cidadão ou não. Quando essas regras são transgredidas (“você *travessou* contramão”), você passa a ser um excluído, um marginalizado, que merece uma punição por tal fato. Neste caso, veio a morte como forma de purificação dos erros.

“E hoje ela vive lá no céu
E ela vive
Bem juntinho de Nosso Senhor
De lembranças
Guardo somente suas meias
E seus sapatos
Iracema eu perdi seu retrato.”

E aí está o desenrolar de nossa miniestória, seguida de sentimentos de conformismo através da imagem do sublime (“ Bem juntinho de Nosso Senhor”), se tornando a única salvação ou solução para aqueles que andam na contramão.

(Iracema, *fartavam* 20 dias
Pra o nosso casamento
Que *nóis ia* se casa
Você *atravessô* a São João
Vem um carro *te pega*
E te *pincha* no chão
Você foi *pra assistência*
Iracema
O *chofer* não teve *curpa*
Iracema
Paciência, Iracema, paciência!)

Nesta última estrofe da letra musical, Adoniran faz questão em revelar sua verdadeira identidade na linguagem, procurando através de sua fala típica, registrar uma linguagem dos excluídos sociais daquela época. Seu linguajar fazia parte de suas raízes, e Adoniran sempre primou pela originalidade ao compor suas letras musicais, daí o título que recebeu de “representante dos excluídos”.

É surpreendente o desfecho desta letra musical: o compositor a colocou entre aspas, num momento em que ele se volta às suas lembranças, antes do acontecimento, e narra como tudo ocorreu. Por este recorte de desabafo, podemos concluir a colocação do crescimento da cidade de São Paulo e o grande fluxo de carros da época (“Vem um carro te pega/ E te pincha no chão”), e que não é nem um pouco diferente dos acontecimentos de nossa São Paulo atualmente. A falta de respeito com os pedestres, e o descaso com aqueles que são acidentados e levados para a “assistência”.

Ao final desta letra, o compositor nos deixa inconformados com o conformismo destas pessoas ditas “excluídas e marginalizadas” (“*paciência, Iracema, paciência*”), a passividade de um povo que não tem como lutar contra todo um sistema capitalista. Resta simplesmente o conformismo, ou seja, estas pessoas são marginalizadas e por isso merecem o que possuem, ou por que não possuem, isto pouco importa para o sistema capitalista que se preocupa somente com ter e não o ser.

Acredito que Adoniran, ao escrever esta letra musical, analisou todos os aspectos abordados, por isso trabalhou tão bem o léxico de sua letra, para que deixasse que a nossa imaginação concluísse o seu trabalho, que foi uma obra digna de ser analisada e reconhecida por todos.

2.3 Eduardo Dussek

Eduardo Dussek se consagrou como compositor pela sua irreverência. A começar pelo seu nome ao qual recentemente foi acrescentado um “s”. Nasceu no Rio de Janeiro em 01/01/1958, compositor, ator e diretor, atuou de forma significativa na música popular brasileira. Entretanto, mesmo com toda essa popularidade, não foi possível localizar dados bibliográficos sobre sua vida pessoal e profissional. Por esse motivo sua pesquisa foi pautada em dados da internet.

Iniciou sua carreira artística como pianista de peças de teatro aos quinze anos de idade, quando estudava na Escola Nacional de Música.

Suas composições, assim como sua personalidade, são irreverentes e demonstram o lado social do país com uma linguagem simples e popular. O texto marcante nas letras de Eduardo Dussek é a sátira e o bom humor.

Em 1980 participou do festival da MPB Shell da Rede Globo, patrocinado por Gilberto Gil, seu amigo e companheiro nas composições. Neste festival, Dussek se destacou com a música, “Nostradamus”, que apesar de não ter ganhado, tornou-se conhecida nacionalmente.

Em 1981 gravou o LP “Olhar Brasileiro”, do qual faz parte a música “A índia e o traficante”. E em seguida (1982), gravou o LP “Cantando no banheiro”, “Barrados no baile”, e em 1986 gravou “Doméstica”, uma sátira social.

Eduardo Dussek coloca em refuncionamento o indianismo de José de Alencar. Sua composição “A Índia e o Traficante” é uma paródia de “Iracema”, a virgem dos lábios de mel.

O olhar de Eduardo Dussek para a índia brasileira será o mesmo para o mundo atual, em que prevalecem a corrupção e a marginalidade, não somente rompendo com a escola romântica, mas dando-lhe outro sentido.

A índia e o traficante

Eduardo Dussek e Luís Carlos Góes

Noite malandra, um luar de espelho
No meio da terra a índia colhe o brilho,
Som de suor, cheirada musical,
Palmeira que se verga em meio ao vendaval

No primeiro momento da letra musical, podemos observar que Dussek reutiliza elementos presentes em *Iracema*, a partir do léxico romântico (lunar, palmeira, a natureza, o índio), porém de forma irreverente. Eduardo utilizará metáforas para mostrar que a índia está fazendo uso de droga alucinógena em meio da floresta (“Noite malandra, cheirada musical”).

Sentia macia floresta
Bolívia, montanha, seresta

Aqui o compositor retrata a índia já em meio a seus delírios.

Índia guajira
Já colheu sua noite
Volta para tribo
Meio injuriada
Uma fogueira numa encruzilhada
Felina um olho de paixão danada

Quando ela (índia) retorna à sua tribo, encontra-se com um olhar “felino”, perigoso. O perigo que ronda as aldeias indígenas.

Era leão, famoso traficante
Um out- door, bandido elegante
Que a levou para um apart- hotel
Que tem em Cuiabá.

O nome “leão” dado ao traficante simboliza e nos traz a imagem de uma pessoa agressiva e perigosa. Quando o compositor cita “um out-door”, é porque ele, o bandido, tem boa aparência, é um “bandido elegante”. É interessante a forma como o compositor se utiliza de certos vocábulos para justificar o momento da atualidade em que são narrados os fatos (“out-door”, apart-hotel”), e também alertar para o avanço do progresso, da civilização que já estão tão próximos das aldeias indígenas.

Índia na estrada
Largou a tribo
Comprou um vestido
Aprendeu a atirar

Este é o momento em que a índia deixa sua gente para seguir seu amor bandido. Aqui o compositor nos revela a fragilidade dos indígenas que são expostos repentinamente à civilização, e não possuem nenhum tipo de assistência, ou preparo diante de tal situação.

Índia virada
Alucinada pelo cara-pálida
Do pantanal

Estes versos descrevem a transformação causada na índia por amor a um traficante. A palavra “alucinada” foi utilizada no contexto pejorativo, caracterizando bem sua transformação.

Índia guajira e o traficante
Loucos de amor
Trocavam seu mel

No momento de amor entre a índia e o traficante, Dussek irá parodiar alterando o verdadeiro significado da palavra “mel”.

Era um amor tipo 45
E tiroteios rasgando o vestido
Em quartos de motel.

“Era um amor tipo 45”, ou seja, um amor igual ao número de uma bala de revólver, tão perigoso quanto.

Explode o amor
Adios para o pudor
Guajira e o traficante
Passam a escancarar

Rolam papéis

Nos bares, nos bordéis
Os dois de Bonnie and Clyde

O traficante e a índia são comparados a um casal de bandidos dos Estados Unidos na década de 70, os quais ficaram famosos pela forma audaciosa de praticar os crimes.

Mayra pivete Amazônica
Esqueceu Tupã, a sem vergonha
Dentro de um Cessna
Bebendo champagne
Leão e seu bando
A fazem sua chefona

No contexto geral da letra, a índia não possuía identidade, ou seja, não possuía nome porque não representava nada para a sociedade, agora ela tem nome, “Mayra”. Foi preciso que se tornasse um pivete perigoso para que a sociedade a notasse.

O compositor quer mostrar a falta de atenção com os nossos índios da Amazônia.

Índia fichada
“retrata” falada
A loto esperada
Pelos federais

Mas ela gosta de fotografia
E vira capa de jornais do dia
Enquanto espera
Uma tonelada de pura alegria

Aqui sua cabeça é colocada a prêmio, mais uma vez a ironia do compositor em dar realce à pessoa da índia que era indiferente a todos.

Índia sujeira
Foi dedurada por um sertanista
Que era amigo seu

Índia traída
“– Mim tô passada” –
Ela lamentava num mal português

No desenrolar da história, a índia é traída por seu bando, quando ela diz: “Mim tô passada”, o que coloca em questão os valores éticos. Existe a verdadeira amizade, ou tudo não passa de um jogo de interesses? O compositor também deixa para a reflexão o estilo de vida indígena, supondo que na tribo a amizade é valorizada. Isto pode ser analisado pela fala da índia quando é pega.

A índia deu um ganho
Num Landau negro, chapa oficial

Que era da Funai
Passou batido pela fronteira
Uma rajada de metralhadora...
Morta no Paraguai!!!!

No final da letra, acontece a morte da índia simbolizando as diversas mortes que acontecem nas fronteiras, parodiando a morte de Iracema.

E finalmente num contexto geral, a imagem do índio degradado que convive nas fronteiras com a civilização, sofrendo todos os tipos de abusos e preconceitos principalmente nas mãos dos traficantes.

3. Considerações finais

Muitas foram as trajetórias seguidas pelos compositores da MPB com suas letras musicais, com propostas românticas e engajadas. Ainda hoje, um dos textos mais cantados é a problemática que envolve o sentimento do amor e as diferenças sociais, que são frequentemente explorados nas letras de músicas populares. Os compositores as tornam em paráfrases ou paródias, dependendo do assunto a ser abordado.

Também é relevante observarmos que os três compositores em questão, Adoniran, Chico e Eduardo, seguiram a mesma linha para a composição de suas letras de músicas, que foi a construção de uma miniestória contendo início, meio e fim, como forma de relatar com maior clareza a mensagem de suas músicas.

Os compositores em geral, adotam como regra a reescrita de um texto que pode ser literário ou não, considerando ser para eles uma forma de prestigiar (homenagear) tal obra. E o intuito desta pesquisa foi de colocar em evidência como a obra de José de Alencar, *Iracema*, passou por processos de intertextualidade com a atualidade, cantada pelos nossos compositores consagrados da MPB.

4. Referências

BALLE, Adélia Bezerra de Menezes. *Chico Buarque de Hollanda*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 107.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8 ed. Rio de Janeiro. Editora: Itatiaia Limitada. 1997, vol. II.

CONSOLARO; H. *Por Trás das Letras. Seu portal de língua portuguesa na internet*. 2004. http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=redacao/teoria/docs/parodiaparaf_rase
Acessado em 05 de maio de 2007.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: Análise poético Musical*. Coleção Alternativa. V. 07. Rio de Janeiro: Editora Codecri. Ed. 3, 1984. 186 p.

GONÇALVES, D. Loyola, I. (coord.). *Obras Imortais de nossa literatura: José de Alencar. Iracema. Lucíola*. São Paulo. Editora Três, 1972. 250 p.

LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo: Ensaio sobre Lukacs e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MENDES, Oscar. *Nossos Clássicos, José de Alencar: Romances Indianistas*. Rio de Janeiro. Editora Agir S/A, 1968.

MENEZES, Raimundo. *José de Alencar, literato e político*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977. 386 p.

MPB Compositores. Chico Buarque. São Paulo: Editora Globo, n. 1, 1996, 21 p.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1969-1969)*. São Paulo: Annablume Editora. 2001.

PROENÇA, M.Cavalcante. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1966.

RODRIGUES, Nelson. *Os Estilos Literários e Letras de Música Popular Brasileira*. São Paulo. Editora: Arte & Ciências. 2003. 128 p.

UOL. Mona Gadelha. 2003. Acesso em :
<http://www2.uol.com.br/monagadelha/news_mona_gadelha.htm>. Acessado em: 05 de maio de 2007.

VANZOLINI, Paulo. Nova História da Música Popular Brasileira. *Adoniran Barbosa*. Direção Artística: Elifas Andreato. Abril Cultural: São Paulo, p1970. 1 disco sonoro (45 min.), 33 1/3 rpm, estéreo, 10 pol.

_____. Nova História da Música Popular Brasileira. *Chico Buarque de Hollanda*. Direção Artística: Elifas Andreato. Abril Cultural: São Paulo, p1970. 1 disco sonoro (45 min.), 33 1/3 rpm, estéreo, 10 pol.