

# RANCHINHO DE PAIA: O BUCÓLICO COMO EXPRESSÃO POÉTICA

**Elizabeth Rose de Macedo Gomes** • Licenciada em Letras. Especialista em Produção Cultural. Universidade Potiguar. E-mail: elizabethrosed@yahoo.com.br

**Maria Stella Galvão Santos** • Mestre em História da Ciência Professora e pesquisadora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Potiguar (UnP). E-mail: stellagalvao@unp.br

**Envio em:** Setembro de 2014

**Aceite em:** Dezembro de 2014

**RESUMO:** O lugar da arte como expressão da subjetividade foi estabelecida na Modernidade, notadamente com o surgimento das vanguardas estéticas, no início do século XX. Neste cenário, a criação artística se alinha a aspectos que extrapolam a formalidade e os parâmetros reguladores que estabelecem limites. Neste artigo, trazemos um exemplo das possibilidades de ruptura dos cânones formais por meio da expressão de uma canção marcada pelo bucolismo que expressa uma vivência despojada e sem excessos. Um dos símbolos do cancioneiro potiguar, Ranchinho de *Paia* resulta em uma concepção musical fluida e marcada pela expressão de um cotidiano que é pura poesia.

**Palavras-chaves:** Arte. Subjetividade. Ranchinho de *Paia*.

## RANCHINHO PAIA: LA EXPRESIÓN POÉTICA BUCÓLICO

**RESUMEN:** El lugar del arte como expresión de la subjetividad se estableció en la modernidad, sobre todo con la aparición de la estética de vanguardia de principios del siglo XX. En este escenario, la creación artística alinea los aspectos que van más allá de los parámetros de procedimiento y reglamentarias que establecen límites. En este artículo se plantea un ejemplo de las posibilidades de romper con los cánones formales a través de una canción que expresa una experiencia bucólica carente de excesos. Uno de los símbolos de las canciones potiguaras, Ranchinho de *Paia* da lugar a una concepción musical fluida y marcada por la expresión de la vida diaria que es pura poesía.

**Palabras-claves:** Arte. Subjetividade. Ranchinho de *Paia*.

Toda arte é uma forma de expressão do eu, do inconsciente, ou de um sujeito que elabora, de variadas formas, a sua visão de mundo. A arte de um povo nos conta de sua cultura e faz as gerações futuras compreenderem melhor o contexto de uma época passada. Mas, em todas as culturas, sempre existiu e, até hoje existe, o questionamento sobre o que é considerado obra de arte, no sentido de que a manifestação seja algo que realmente traduza um pensamento original carregado de significações e características estéticas singulares.

Então, surge a pergunta: o que pode ser considerado arte? A pintura de um quadro? Uma música, um texto literário? Mesmo diante da impossibilidade de se definir com exatidão o que é determinante para alçar uma criação ao patamar de obra prima, por exemplo, sabe-se que a manifestação artística de qualidade se dá em várias linguagens, desde os mais remotos tempos.

Um dos primeiros filósofos de formação analítica a tratar da questão da definição da arte foi Morris Weitz, em um artigo de 1954, chamado “O papel da teoria na estética”. Além de considerar a pluralidade de formas artísticas que compõe a história da arte ocidental, Weitz parte também da consideração da existência de inúmeras definições mutuamente excludentes do conceito “arte” – organicismo, voluntarismo, forma significativa, emocionalismo, intelectualismo, formalismo – que podem ser encontradas nos textos dos filósofos, de Platão até hoje, para afirmar finalmente que nenhuma delas foi bem sucedida ao tentar capturar a essência da arte.

Segundo Ramme (2009), diante da existência dos vários conceitos acerca da arte, nenhum deles conseguiu fornecer um critério necessário e suficiente para se atribuir o estatuto de obra de arte a um objeto. Durante muito tempo houve uma categorização feita pelos filósofos antigos na tentativa de traçar as diretrizes para se determinar o que deveria ser considerado arte ou não. Formularam várias definições mutuamente excludentes na tentativa de conceituação. Mas em todas era possível contra argumentar, pois havia inúmeras obras de arte cujas características não estavam elencadas nas definições existentes, numa clara demonstração de que a arte subverte os critérios impostos por padrões cristalizados.

Ramme (2009) aponta ainda outro fator que se soma à questão, de acordo com a ideia de Dickie: a artefactualidade seria um dos critérios necessários para que alguma coisa fosse considerada arte. Ou seja, aí se encerra a ideia de que esse artefato, ou a matéria-prima, seria apenas um objeto “tocado” pelas mãos do artista. Entretanto com a incorporação do conceito de *ready made*, de Duchamp, essa manufatura do objeto da arte vai para o campo subjetivo e ele rompe com a forma artesanal do fazer artístico, passando a repensar o conceito de arte, dessa forma transmutando-a em produto do pensamento.

Trata-se de outra forma de se pensar a arte. Objetos industrializados deslocados de seu contexto e obedecendo a uma produção de sentido – algo puramente conceitual – são considerados como obra de arte, expressando um posicionamento do artista diante da vida. Assim é evidenciado o conceito de arte, aberto e mutável, encerrando originalidade e inovação. É claro que, de acordo com Weitz (apud RAMME, 2009, p.199), o caráter extremamente expansivo e instável da arte torna sua definição logicamente impossível.

Arte, além de ser expressão de quem deseja se lançar a outrem, é também aquilo que é capaz de tocar não apenas a razão, mas o sentimento do receptor, interlocutor, que entabula um diálogo com a obra a partir de seu repertório. É aquilo que de alguma forma captura a alma e comunica ao espírito arrebatando e transformando o sujeito,

que passa a ser, ao mesmo tempo, objeto da arte. Há, acerca da finalidade da arte, uma preciosa passagem destacada da obra ensaística de Fernando Pessoa.

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos. Assim a obra de arte deve ter os característicos de um ser natural, de um animal; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil (PESSOA, 1997, p. 231).

O conceito de mímese [imitação da natureza] foi oferecido ao domínio da Estética pelo filósofo Aristóteles, que se contrapunha, desse modo, à noção platônica do Belo apartado do homem e do âmbito do sensível. Em “Política”, enquanto trata da educação humana na pólis [cidade], Aristóteles adentra o domínio das artes e, ao se deter no plano musical, separa a música em didática ou ética, de um lado, e orgiástica ou catártica, de outro.

Convém lembrar que os gregos chamam de músicas todas as atividades propiciadas pelas musas: a epopeia, a tragédia, a comédia, a poesia lírica, a erótica e assim por diante. Vejamos esta passagem, em que Aristóteles classifica a arte da flauta, a aulética, entre as músicas orgiásticas. “Ademais, a flauta não é da ordem dos costumes mas, sim, ela é orgiástica, de modo que se deve se servir dela naquelas circunstâncias nas quais o espetáculo tem o poder de purgar, não o de ensinar (ARISTÓTELES apud SANTORO, 1997, p. 8). Aristóteles associa esta música orgiástica aos delírios bacantes, e sabemos que muitas festas e rituais religiosos eram denominados de catárticos, purificadores ou purgadores.

Suassuna, em “Iniciação à Estética”, aborda em um dos capítulos a música, a qual denomina de “a mais abstrata de todas as artes”, especialmente em sua modalidade instrumental. As duas principais linhagens neste campo, a considerar a contribuição dos teóricos que pensaram a produção musical como item estético indispensável à fruição dos ouvintes, são as categorizadas como apolínea e dionisíaca. A primeira resumiria o espírito da música clássica, das sinfônicas e concertos que articulam instrumentalmente o transporte anímico.

Já a música dionisíaca corresponde à linhagem pictórica que estudamos no campo da Pintura. É a Música de contrastes violentos que chegam à dissonância; dramática, vibrante, mais harmônica do que contrapontística, violenta, ‘impura’ pela presença quase ‘literária’ de sentimentos e expressões estranhas ao campo da Música; nela, a harmonia é conseguida como uma vitória sobre a desordem, como uma união de contrários, para usar a expressão de Santo Agostinho (SUASSUNA, 2008, p. 321-322).

Ao deter-se sobre os elementos ligados ao surgimento da canção popular na Europa do século XIX, Nietzsche resgata, em “O Nascimento da Tragédia”, sinais que evidenciam

sua inserção em um espectro cultural mais amplo, especialmente ao se considerar a intersecção dos elementos apolíneos e dionisíacos.

Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica [epos] totalmente apolínea? O que mais há de ser exceto o perpetuum vestigium [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco; sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. Sim, deveria ser também historicamente comprovável que todo período produtivo no domínio da poesia popular também foi agitado ao máximo por correntes dionisíacas, que nos cumpre sempre encarar como o substrato e o pressuposto da canção popular (NIETZSCHE, 1999, p. 48-49).

Quem examinar à luz de tal teoria uma coletânea de canções populares germânicas, *Des Knaben Wunderhor* [A corneta mágica do menino], prossegue o filósofo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, “em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagemamente estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir” (Idem, p. 49).

Foucault, determinado a esboçar seus pontos de vista fundantes sobre a Estética no 3º volume de *Ditos e Escritos*, destaca “a multiplicidade de laços e das relações entre a música e o conjunto dos outros elementos da cultura” (2009, p. 391). Por outro lado, o filósofo nos alerta para o risco de que muitos elementos destinados a dar acesso aos acordes musicais podem terminar por empobrecer a relação entre o compositor e o ouvinte.

Uma certa eventualidade na relação com a música poderia preservar uma disponibilidade de escuta, e uma flexibilidade de audição. Mas, quanto mais essa relação é frequente, mais familiaridades se criam; hábitos se cristalizam; o mais frequente se torna o mais aceitável. Produz-se, então, uma espécie de ‘facilitação’ [...] que delimita cada vez mais um esquema de escuta (FOUCAULT, 2009, p. 394).

## ■ O BUCÓLICO NA IDEALIZAÇÃO DO SER

A partir dessas considerações, o objeto de análise que ora imputo como sendo arte, quanto ao recorte que caracteriza uma boa obra, é a poesia da canção *Ranchinho de Paia*, de Chico Elion<sup>1</sup>, cuja enunciação remete à poesia bucólica árcade. O paralelo se torna viável por causa do deslocamento do conceito de arte, que sai de uma categorização histórica e passa a se relacionar agora com o modo de vida.

---

<sup>1</sup> Cantor e poeta potiguar; compôs esta música em 1946, aos 16 anos. Faleceu aos 13 de junho de 2013.

Segundo a ideia defendida por Danto (apud RAMME, 2009), a história da arte se desenvolve na direção de uma compreensão de sua própria essência. Representa, portanto, a busca do que é imutável, pois se não há mais imperativo histórico, toda forma de arte é válida e, portanto, atravessada pelas possibilidades e limites da expressão subjetiva.

Entretanto, tais limites podem perfeitamente ser transpostos também por meio da arte literária, que liberta o sujeito poético da realidade e o insere metaforicamente em um espaço atemporal, no qual o poeta vivencia, por meio de imagens criadas, tudo aquilo que a capacidade criativa lograr viabilizar, escapando de uma vida que conhece e adentrando em outra verossímil, porém idealizada. Segundo Danto:

A arte é oposta à realidade. A realidade é aquilo que a arte, como a linguagem, representa. Uma obra de arte diz algo sobre o mundo e deve ser, portanto, ontologicamente distinta do que ela representa (apud RAMME, 2009, p. 201).

Desta feita, a cena bucólica descrita pelo eu lírico no Ranchinho de *Paia* não representa a realidade vivida pelo autor da canção, mas, sim, um espaço forjado no universo da arte, no qual o poeta faz uso da linguagem para levar o ouvinte, interlocutor, a penetrar na realidade criada e de onde sua obra nos fala a respeito de valores intangíveis como, por exemplo, o amor que é cultivado sem auxílio de aparatos artificiais, numa espécie de tapera com ausência absoluta de luxo. Veja-se a singeleza que salta do quadro textual:

Ranchinho de paia / Que abriga você/ Nas paias do coqueiro / E só a lua nos vê.  
/ Ranchinho de paia / Onde tudo é amor / A beleza da praia / E o canto do pescador./  
Ranchinho de paia / Onde o chão é de areia / Onde nós dois se “agasaia” /  
Nesta casinha tão feia / Mas pouca gente é feliz como nós / Um canta pro outro /  
E do vento escutamos a voz (ELION, 1946).

A letra da canção nos pinta uma tela repleta de características presentes na literatura do arcadismo. Assim como a poesia bucólica árcaica, o sujeito poético descreve seu ambiente que serve de cenário para o idílio entre os amantes, em busca de uma simplicidade que, julga o poeta, vale a pena ser conquistada. Percebe-se a valorização da vida simples, uma *aurea mediocritas*, que traduz equilíbrio e harmonia entre os seres que conseguem a felicidade a partir daquilo que cada um oferece ao outro de si mesmo.

Outra característica correlativa é a presença de um elemento que denota certo aceno a um dos valores clássicos, como a mitologia, na qual Zéfiro embala os amantes alcovitados por uma lua prosopopeica, testemunhando a concretização de seus momentos de conluio amoroso, tal qual a musa que inspira o canto auspicioso da felicidade. E essa figura do pescador que canta, bem poderia ser uma reconstituição da figura do bom selvagem, de Rousseau, nessa tentativa de sugerir o caminho da simplicidade como um retorno da espécie humana à busca da felicidade em seu estágio natural e sem as amarras sociais impostas por vicissitudes humanas.

O poema, cuja melodia que o envolve também denota simplicidade, sem acordes rebuscados numa forma de demonstrar a vontade de desfrutar a vida de modo descomplicado e linear, tem pouca complexidade no campo lexical. A presença de aliterações de /k/ /p/ e /t/ acentuam a musicalidade presente também nas frases. O autor trabalhou as escolhas de forma a ratificar aquilo que se depreende no campo semântico, e a utilização do registro coloquial promove a mimetização desse poeta que se oculta e entrega uma faceta do objeto do amor do eu-lírico da canção: a linguagem de alguém que talvez fosse nativa desse chão que ergue essa casinha adjetivada, acrescida de um advérbio de intensificação que a torna *tão* feia! Mas que é embarcação para singrar no mar da paixão o coração dos amantes que ali encontram acolhimento e felicidade.

## CONCLUSÃO

Ranchinho de *Paia*, por todas suas características intrínsecas e singularidade, tocou o coração de vários artistas, que regravaram a canção inclusive em outros idiomas. É uma obra de arte do cancionista potiguar, pois o poeta canta o seu canto e evoca suas belezas naturais, que servem de cenário para cantar à musa inspiradora o amor. Como dizia Paranhos, cantador de viola e poeta popular, “o poeta é aquele que tira uma coisa de onde não tem e a coloca onde não cabe”. Ou seja, a música, em todas as épocas, ou a arte de forma geral, é ainda objeto que serve completamente ao sujeito criativo; sendo volátil, é também elemento de aproximação.

Então, de acordo com Foucault (2009), se a música contemporânea para alguns pode parecer inacessível, pela complexidade e técnicas, em caminhos diversos, o que causa maior surpresa é justamente “a multiplicidade dos laços e das relações entre a música e o conjunto dos outros elementos da cultura”.

Nesse caso, a música *Ranchinho de Paia* serve a um sujeito-emissor para nos contar também sobre os costumes de uma época, vivida, ou apenas idealizada, cuja conexão, profunda ou mesmo superficial com o ouvinte-receptor, só se torna possível por meio da arte. Mas é bem verdade que a incessante tentativa de se forjar a existência de critérios conceituais para afirmar o que é ou não é arte quase sempre levou ao julgamento de valor sobre uma obra artística em si, apreciando ou depreciando, como se houvesse uma forma exata de se fazer arte.

Voltemos a Suassuma e suas questões sobre o âmbito da arte: “Será a arte um modo prático e belo de tornar acessíveis às massas concepções religiosas, políticas e filosóficas de natureza abstrata, pelas quais, de outra maneira, o homem comum não se interessaria?” (2008, p. 190) Seria ainda a arte, nos permitimos especular, uma forma de conhecimento, uma das possíveis maneiras de penetração do abstrato no real? É notório, e o sucesso popular de *Ranchinho de Paia* torna-o bastante evidente, o equívoco de se desqualificar qualquer manifestação artística que esteja eventualmente em desacordo com parâmetros estabelecidos a priori. Como vimos, a arte se renova e irrompe dos porões das mentes inquietas que captam o mundo e suas tendências e se transmutam e transcendem.

Assim, o “arcade” potiguar transbordou de sentimento, não cabendo em si de paixão e tirou de sua imaginação o desejo de viver um amor despojado de interesses e repleto de sonhos e emoções, universais e inerentes à humanidade. Em sua canção, Elion reconta uma história particular, mas que poderia ser de qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, desde que esta estivesse em busca de uma felicidade idealizada e celebrada pelo cancionista popular.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix: São Paulo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos e Escritos, v. 3. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- NIETZSCHE Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOBRE, Francisco Elion Caldas. **Ranchinho de Paia**. Natal, 1946.
- PESSOA, Fernando. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. São Paulo: Ática, 1994.**
- RAMME, Noeli. **É possível definir “Arte”? Analytica**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 197-212, 2009.
- SANTORO, Fernando. Sobre a Estética de Aristóteles. **Viso Cadernos de estética aplicada**, N. 2, maio/ago.2007.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- WEITZ, Morris. O papel da teoria em estética. In: D’OREY, C. (org.). **O que é Arte?** Lisboa: Dinalivro. 2007.