

Sylvia Cyntrão (Org.)

O IMAGINÁRIO NOS VERSOS VIVOS DA CANÇÃO



Universidade de Brasília

Reitora

Márcia Abrahão de Moura

Vice-reitor

Enrique Huelva Unternbäumen

Diretora do Instituto de Letras

Rozana Reigota Naves

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Rogério da Silva Lima

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Danglei Pereira de Castro

Sylvia Cyntrão (Org.)

O imaginário nos versos vivos da canção

I^a edição

Brasília

Sylvia Helena Cyntrão

2018

Copyright© 2017 Sylvia Helena Cyntrão
ssylvia.c@gmail.com

Comissão editorial

Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFPB)

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-Rio)

Profa. Dra. Rozana Reigota Naves (UnB)

Revisão, editoração eletrônica, impressão e acabamento

Petry Gráfica e Editora

Dados internacionais de Catalogação na Publicação-CIP/Brasil

C997

O imaginário nos versos vivos da canção.

organização Sylvia Cyntrão. 1ª. Ed. Brasília: Sylvia Helena Cyntrão, 2018.

178 p. 15X21.

ISBN: 978-85-923365-0-9

Literatura brasileira. 2. Ensaio I. Cyntrão, Sylvania. II. Título

Apoio

UnB IL/ TEL/Póslit

CAPES

FAPDF

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Sylvia H. Cyntrão Imaginário em canção: com-textos	7
---	---

ENSAIOS

Cacio José Ferreira A poesia japonesa como base para o processo criativo e imaginário da poesia <i>Lembranças Além</i>	29
--	----

Christina Ramalho O ideário estético-holístico-musical do “Tribalismo” contemporâneo	43
--	----

Elga Pérez-Laborde O poema-canção de Violeta Parra	67
---	----

Francisco Alves Construção da persona poética: fraturas, cenas e processos.....	79
--	----

Jucelino de Sales A solidão fundamental da poesia: sobre o inconsciente do processo criativo na escrita de si (mim)	99
---	----

Julliany Mucury (Des) caminhos na latinoamérica: caos e luz proféticos nas letras da Legião Urbana	115
--	-----

Kelly Fabíola Viana dos Santos Expressões poéticas de “Minha História”: afeto, imanência e transcendência em Chico Buarque de Hollanda.....	125
Ludmila Portela Gondim Braga Poesia e música popular no Brasil: lugar da produção de João do Vale.....	141
Maxçuny Alves Neves da Silva A vez da voz no verso vivo: os muitos valores da performance em dez anos de vivoverso	151
Rinaldo de Fernandes “Tua Cantiga”, de Chico Buarque: aspectos da polêmica, astúcias da construção.....	163
Sylvia Helena Cyntrão As dinâmicas transversais das canções populares brasileiras. Ética entre estéticas	179

*o seu e o meu são iguais
...samba que sai da favela acabada
é hip hop na minha embolada
"Etnia", Chico Science*

Dos resultados

O V Simpósio de Crítica de Poesia “Imaginário em canção: *com-textos*” se propôs uma reflexão ampla e crítica sobre a representação literária do imaginário contemporâneo, com foco nas obras de poetas-cancionistas brasileiros.

Para tanto, convidados especialistas da área debateram sobre os conceitos que norteiam e ressoam a partir da obra dos artistas, em torno de eixos temáticos que abrem espaço para reflexão sobre memória, artes em diálogo, novas mídias e políticas públicas de fomento à cultura no Brasil.

O objetivo do evento, que bianualmente congrega a comunidade acadêmica e a comunidade extramuros, é atualizar a leitura sobre a obra de escritores e cancionistas selecionados, pela observação da circulação cultural de elementos de força ética e estética na identificação das manifestações artísticas, com o suporte da canção.

Agrega-se a oportunidade de oferecer à comunidade seu tradicional-*sempre-novo* espetáculo musical performático, com o Grupo de Pesquisa e Performance **Vivoverso**. São 12 anos de existência ativa, pela Literatura, na Universidade de Brasília, e para além de seus muros, produzindo dissertações, teses, ensaios, artigos, livros literários, livros técnicos, encontros artísticos e acadêmicos, simpósios e muito mais.

À CAPES e à FAP-DF agradecemos o reconhecimento acadêmico e o apoio que nos honra e permite expandir nossas pesquisas.

A todos e a cada um, os que contribuem e nos incentivam para mantermos este espaço de versos vivos, o **Vivoverso** agradece e dedica os resultados em ensaios deste evento.

Do espetáculo

“Cantando e contando a canção , dos anos de 1960 aos nossos dias’

Representado pelo ‘Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas contemporâneas-Vivoverso’ do Programa de PósGraduação em Literatura da Universidade de Brasília, trabalha o diálogo da Literatura com a canção popular brasileira.

Propõe-se, a partir de um roteiro histórico e social contextualizado por canções selecionadas e textos narrativos curtos, representados por imagens projetadas , uma reflexão ampla e crítica sobre o imaginário contemporâneo e sendo também entretenimento para todas as idades. Fazem parte do espetáculo sucessos dos cancionistas Chico Buarque, Milton Nascimento, Belchior, Geraldo Azevedo, Edu Lobo, Gog, Caetano Veloso, entre outros.

O grupo é formado por performers e músicos que atuam nos vocais, guitarra, percussão e flauta .

Pequeno histórico

O Grupo iniciou seus eventos em 2005, com o espetáculo cênico – musical ‘Em cena com Carpinejar’. Naquele ano, apresentavase ainda distante de suas características atuais, construídas a partir de movimentos transformadores empreendidos, fruto de muita pesquisa.

Destaque-se por sua importância histórica o espetáculo em homenagem aos 70 anos de Chico Buarque de Hollanda , que teve como foco a obra poética e narrativa do artista e escritor, a partir de eixos temáticos, tendo como resultado, como nos demais, a publicação do livro coletânea *Chico Buarque, sinal aberto* (2014, 7 Letras, RJ), com lançamento e debates em Brasília e no Rio de Janeiro.

O atual espetáculo performático de poesia e música **“VIVOVERSO EM-CENA contando e cantando a canção”** tem duração de cerca de 40 minutos e foi construído em roteiro com

canções selecionadas que perfilam a amplitude de sua contribuição à arte da canção brasileira. A organização estrutural e conceitual do grupo evoluiu e hoje cumpre sua contínua missão multivocal frente à linha de pesquisa Literatura e outras artes, do Programa de PósGraduação em Literatura da UnB. <http://vivoverso.blogspot.com>.

FICHA TÉCNICA-CRÉDITOS

Concepção, pesquisa de textos e canções

Grupo Vivoverso

Elaboração do Roteiro e Direção

Sylvia Cyntrão

Performers em cena

Adenilson Vasconcelos Beatriz Campos

Darlan Carvalho

Deivid Carvalho

Felipe Cyntrão

Kelly Vyanna

Ludmila Gondin

Stella Hadassa

Produção musical e vocal

Felipe Cyntrão

Arranjos musicais e guitarra

Darlan Carvalho

Vocaisopopo

Adenilson p-´-Vasconcelos

Darlan Carvalho

Stella Hadassa

Percussão

Deivid Carvalho

Flauta

Beatriz Schmidt Campos

ROTEIRO

Introdução musical- **“Help”**, The Beatles

I-Socorro Arnaldo Antunes

Socorro

Não estou sentindo nada

Nem medo, nem calor, nem fogo

Não vai dar mais pra chorar

Nem pra rir

Socorro

Alguma alma, mesmo que penada

Me empreste suas penas

E, enquanto uma ala da juventude, liderada por Roberto Carlos, anima as Jovens Tardes, Caetano Veloso, sem lenço e sem documento, grita que é “proibido proibir!”

2-Alegria, Alegria Caetano Veloso

Caminhando contra o vento

Sem lenço e sem documento

No sol de quase dezembro

Eu vou

O sol se reparte em crimes

Espaçonaves, guerrilhas

Em cardinales bonitas

Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não ..?

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou
Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito

Eu vou
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou

Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?

-Pois é...depois da Bossa Nova se consolidar como o marco de uma nova era musical e a juventude se encantar com o doce balanço da onda que é mais que um poema em tempos que não são só de flores, sol e mar, o país mergulha em sérias questões políticas que vão culminar nos anos de chumbo.

3- Ponteio Edu Lobo

Era um, era dois, era cem
Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse o amor ou dinheiro...

Era um, era dois, era cem
Vieram prá me perguntar:
“Ô voce, de onde vai
de onde vem?
Diga logo o que tem
Prá contar”...

**Parado no meio do mundo
Senti chegar meu momento
Olhei pro mundo e nem via
Nem sombra, nem sol
Nem vento...**

*Quem me dera agora
Eu tivesse a viola
Prá cantar...(4x) Prá cantar!*

**Era um dia, era claro
4-Brasil com P –Gog
Pesquisa publicada prova
Preferencialmente preto
Pobre prostituta pra polícia prender
Pare pense por quê?
Prossigo
Pelas periferias praticam perversidades parceiros
Pm's
Pelos palanques políticos prometem prometem
Pura palhaçada
Proveito próprio
Praias programas piscinas palmas
Pra periferia
Pânico pólvora pa pa pa
Primeira página
Preço pago
Pescoço peitos pulmões perfurados
Parece pouco**

Pedro Paulo
Profissão pedreiro
Passatempo predileto, pandeiro
Pandeiro parceiro
Preso portando pó passou pelos piores pesadelos
Presídio porões problemas pessoais
Psicológicos perdeu parceiros passado presente
Pais parentes principais pertences
Pc
Político privilegiado preso
parecia piada (e repete....)
Político privilegiado preso
parecia piada !

-A você que inventou esse estado, e inventou de inventar toda a escuridão, não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve, correta, branca, suave, pois sons e palavras, nesses tempos são navalhas, e eu não posso cantar como convém, sem querer ferir ninguém...

Apesar de você, amanhã há de ser outro dia, mas sei que uma dor assim tão pungente, não há de ser inutilmente guardada no esquecimento. Todo esse amor reprimido, esse grito contido, cantam a história de uma gente naufragada. Que sufoco! Louco! O Bêbado com chapéu coco fazia irreverências mil para a noite do Brasil.

5-O meu guri Chico Buarque

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar
Como fui levando não sei lhe explicar

Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice, ele um dia me disse
Que chegava lá

Olha aí! Olha aí!

Olha aí! Ai, o meu guri, olha aí!

Olha aí! É o meu guri

E ele chega
Chega suado e veloz do batente
Traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar
Olha aí!

Olha aí!

Ai, o meu guri, olha aí!

Olha aí! É o meu guri . E ele chega!

Chega no morro com carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos está um horror
Eu consolo ele, ele me consola
Boto ele no colo pra ele me ninar

**De repente acordo, olho pro lado
E o danado já foi trabalhar
Olha aí! (...)
Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo eu não disse, seu moço!
Ele disse que chegava lá**

**Olha aí! Olha aí! Olha aí!
Ai, o meu guri, olha aí
Olha aí!
É o meu guri!**

-Nos anos 1980 o processo de redemocratização era o sonho e desejo de toda a sociedade. Chico Buarque era uma das expressões mais inteligentes da música de protesto contra a Ditadura. Com a queda do regime militar e a volta da liberdade de expressão, outras temáticas aparecem e a MPB incorpora o rock e o pop com Cazuza, Renato Russo e Herbert Vianna.

As bandas cantam o amor livre, o uso de drogas para ampliar a percepção, a morte, a religião e o protesto. Um dos maiores festivais do mundo inicia-se no Brasil: o "Rock in Rio. O amor delicado volta a ser força na canção!

6-Codínome Beija-flor Cazuzá

Pra que mentir
Fingir que perdoou
Tentar ficar amigos sem rancor
A emoção acabou
Que coincidência é o amor
A nossa música nunca mais tocou

Pra que usar de tanta educação
Pra destilar terceiras intenções
Desperdiçando o meu mel
Devagarinho, flor em flor
Entre os meus inimigos, beija-flor

Eu protegi teu nome por amor
Em um codinome, Beija-flor
Não responda nunca, meu amor (nunca)
Pra qualquer um na rua, Beija-flor

7-Bandolins- Oswaldo Montenegro

Como fosse um par que
Nessa valsa triste
Se desenvolvesse
Ao som dos bandolins
E como não,
E por que não dizer
Que o mundo respirava mais
Se ela apertava assim?
Seu colo como

Se não fosse um tempo
Em que já fosse impróprio
Se dançar assim
Ela teimou e enfrentou
O mundo
Se rodopiando ao som
Dos bandolins

**Como fosse um lar
Seu corpo a valsa triste
Iluminava e a noite
Caminhava assim
E como um par
O vento e a madrugada
Iluminavam a fada
Do meu botequim**

**Valsando como valsa
Uma criança
Que entra na roda
A noite tá no fim
Ela valsando
Só na madrugada
Se julgando amada
Ao som dos bandolins...**

Que amor é esse? Amor também de Gonzaga , Fagner, Alceu, Zé Ramalho, Ednardo, Lenine, Chico César, Chico Science, Zeca Baleiro.... Belchior e Geraldinho Azevedo !

8-Moça bonita Geraldo Azevedo

Moça bonita
Seu corpo cheira
Ao botão da laranjeira
Eu também não sei se é
Imagine o desatino
É um cheiro de café
Ou é só cheiro feminino
Ou é só cheiro de mulher

Moça bonita
Seu olho brilha
Qual estrela matutina
Eu também não sei se é
Imagina minha sina
É o brilho puro da fé
Ou é só brilho feminino
Ou é só brilho de mulher
Moça bonita
Seu beijo pode
Me matar sem compaixão
Eu também não sei se é
Ou pura imaginação
Pra saber, você me dê
Esse beijo assassino
Nos seus braços de mulher...

9-Cigana –

A última cigana canta
Da beleza de suas janelas
Com a pálpebras pequenas
E seu licor de sementes amarelas
Tira o robe arruma um poema
Abre o corpo a tramela
Estica a alma na vela

**E ainda que venha culpa
De quando era fera
Hoje a bruxa é líquida é vera**

E ainda que venha culpa
De quando era fera
Hoje a bruxa é líquida é vera

E ainda que venha culpa
De quando era fera
Hoje a bruxa é líquida é vera
Hoje a bruxa é líquida é vera

Hoje a bruxa é líquida é vera!

-Década de 1990

No céu, planetas extra-solares foram descobertos. Passou de novo o cometa! Na terra, clonagem de uma ovelha; começo de um projeto: genoma humano. Fim da Guerra Fria, início da Guerra do Golfo. A Alemanha voltou a ser uma só nação, e na África do Sul o apartheid teve decretado

o seu fim. Por aqui, caras pintadas foram às ruas exigir o impeachment do presidente Collor.

Surge a irreverência da banda Mamonas Assassinas, interrompida. Ouvimos lambada e o axé da banda É o Tchan! Conhecemos o Manguebeat, o RAP e o funk. E assistimos a tudo isso na MTV, nas tv's a cabo e na internet.

10-Revoluções Por Minuto-RPM

Sinais de vida no país vizinho

Eu já não ando mais sozinho

Toca o telefone,

Chega um telegrama enfim

Ouvimos qualquer coisa de Brasília

Rumores falam em guerrilha

Foto no jornal,

Cadeia nacional

Viola o canto ingênuo do caboclo

Caiu o santo do pau oco

Foge pro riacho,

Foge que eu te acho sim

Fulano se atirou da ponte aérea

Não agüentou fila de espera

Apertar os cintos,

Preparar pra descolar

Nos chegam gritos da Ilha do Norte

Ensaio pra Dança da Morte

Tem disco pirata,

Tem vídeo cassete até
Agora a China bebe Coca-Cola
Aqui na esquina cheiram cola
Biodegradante
Aromatizante tem...

Foto no jornal,
Cadeia nacional!

Com a proximidade do ano 2000, espalharam-se boatos sobre o fim do mundo. Mas o fim ainda não tinha chegado. Pelo contrário, chegava a nós uma vida líquida, que, como disse Bauman, é uma sucessão de reinícios. Não era o fim do mundo, era a morte de mais um século.

Poema de Affonso Romano –

1. Aqui jaz um século
onde houve duas ou três guerras
mundiais e milhares
de outras pequenas
e igualmente bestiais.

2. Aqui jaz um século
onde se acreditou
que estar à esquerda
ou à direita
eram questões centrais.

6. Aqui jaz um século

semiótico e despótico,
que se pensou dialético
e foi patético e aidético.
Um século que decretou
a morte de Deus,
a morte da história,
a morte do homem,
em que se pisou na Lua
e se morreu de fome.

9. Aqui jaz um século
que se chamou moderno
e olhando presunçoso
o passado e o futuro
julgou-se eterno;
século que de si
fez tanto alarde
e, no entanto,
-já vai tarde.

*-A verdade é que o XX se foi, e XXI já entrou há de-zes-se-te....
anos .*

Mudamos?

II-Como nossos pais- Belchior

Não quero lhe falar

Meu grande amor

Das coisas que aprendi

Nos discos

**Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor
É uma coisa boa
Mas também sei
Que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa**

**Por isso cuidado, meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal
continua fechado pra nós
Que somos jovens?**

**Para abraçar seu irmão
E beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço
O seu lábio e a sua voz**

Você me pergunta
Pela minha paixão
Digo que estou encantada
Como uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento
Cheiro de nova estação

Eu sinto tudo na ferida viva
Do meu coração

Já faz tempo
Eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como os nossos pais
Nossos ídolos
Ainda são os mesmos
E as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém

Hoje eu sei
Que quem me deu a idéia
De uma nova consciência

**E juventude
Tá em casa
Guardado por Deus
Contando o vil metal**

**Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo, tudoTudo o que fizemos
Nós ainda somos
Os mesmos e vivemos**

**Ainda somos
Os mesmos e vivemos
(STELLA, BEATRIZ E FELIPE FALAM JUNTOS)
Como os nossos pais!**

TODOS – Somos os mesmos???

A mensagem que a gente quer deixar hoje é que talvez sejamos, sim, um pouco ainda os mesmos, porque não é pouco o que precisa ser mudado, mas, já temos atravessado muitas fronteiras do pensar, por isso...

*“Eu vou falar pra você....
Você vai entender
A força de um pensamento
Pra nunca mais esquecer...”*

I2-Pensamento -Cidade Negra

Você precisa saber
O que passa aqui dentro
Eu vou falar pra você

Você vai entender
A força de um pensamento
Pra nunca mais esquecer

Pensamento é um momento

*Recitem poesias e palavras de um rei
Faça por onde que eu te ajudarei
Recitem poesias e palavras de um rei
Faça por onde que eu te ajudarei
Recitem poesias e palavras de um rei
Faça por onde que eu te ajudarei!*



A POESIA JAPONESA COMO BASE PARA O PROCESSO CRIATIVO E IMAGINÁRIO DA POESIA LEMBRANÇAS ALÉM

THE JAPANESE POETRY AS A BASIS FOR THE CREATIVE AND IMAGINARY PROCESS OF POETRY REMEMBRANCE BEYOND

Cacio José Ferreira¹

Como criar, inventar, fazer surgir a poesia? De onde vem a inspiração? Geralmente se apega a algo singular e desdobra em pedaços que carregam o sentido de um todo ou, pelo menos, atizam o olhar em direção a um desejo, a uma alegria, a uma melancolia. Dessa forma, uma constelação de imagens a partir de pedaços, organizados ou não, suscitam os diálogos com tempos idos, com o presente e com o futuro. Uma simbiose de imagens que se materializa na escrita. O pensamento de Philippe Sollers, em *Sur le matérialisme*, de 1969, sintetiza bem esse invocar e materializar da poesia ao descrever *Shodô* (o caminho da escritura) – caligrafia japonesa:

A escrita, portanto, brota no plano de inscrição, porque ela se faz a partir de um recuo e de uma defasagem não observável (não face a face; incitando de imediato não à visão, mas ao traçado) que divide o suporte em corredores, como que para lembrar o vazio plural no qual ela se realiza – ela é somente destacada na superfície, vem tecer-se na superfície, é delgada, do fundo que não é um fundo, para a superfície que não é mais uma superfície, mas fibra escrita por baixo, na vertical de sua parte superior (o pincel, se mantém ereto na palma) – o ideograma entrando, assim, na coluna – tubo ou escala – e aí se dispondo em patamares, como uma barra complexa desencadeada pela monossílabo no campo da voz: essa coluna pode ser considerada como um “punho vazio”, no qual aparece primeiro um “único traço”, o sopro que atravessa o braço cavado, e

¹ Contato: caciosan@hotmail.com

V Simpósio de Crítica de Poesia

a operação perfeita deve ser a da “ponta escondida” ou da “ausência de rastros”. (apud BARTHES, 2007, p. 75)

A construção da poesia funciona de maneira análoga, a superfície enriquece de significados um olhar ausente, interno. Um universo de imagens se abre diante da conjunção do pensamento e da palavra, conforme ilustra o haikai de Millôr Fernandes: “Na poça da rua, o viralata, lambe a lua”².

Vale demarcar que não importa o objeto utilizado como referência para a construção da poesia: certa recorrência a uma paisagem, determinado acontecimento do século presente no agora, a expressiva beleza da vitória-régia nos igarapés da Amazônia, são elementos que se misturam e se materializam na palavra. Uma vez, Octavio Paz, ao falar da poesia de Matsuo Bashô, reforçou a condensação poética a partir de um momento privilegiado e único presente na leveza e na condensação exalados pelo instante que o poético exala.

Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku transforma-se e converte-se na anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto. (PAZ, 1995, p.40)

Dessa maneira, da singular característica de se emergir de um todo para se alcançar um entendimento mais particular em direção à simplicidade, a uma realidade poética destituída dos contumazes ornamentos que rodeiam a palavra, surge o haikai. Busco recriar um mundo invisível que aguça meu olhar interno, mas atrelado a essa singeleza da poesia japonesa. Talvez uma paráfrase malfeita da ideia de haikai, mas, ainda assim, com o olhar que percorre e registra, por meio de anotações rápidas, a fragmentação de um instante.

Na questão estética, busco evidenciar a pureza de sentido, a essência desnuda e despojada de qualquer adereço. Talvez a verdade

² *Veja*, São Paulo, 22 jan.1975.

poética emirja justamente desse desvelamento da superfície que transmuta. A natureza despida reverbera, então, o sabor da vida e acompanha a recriação. A verdade revelada no poema vem sempre calada, desacompanhada de adornos, embora opere aguçando a percepção do indivíduo em relação ao mundo que continua vibrante. Oferece, portanto, a possibilidade de dimensionar o mundo ao sabor da chuva que respinga na paisagem mais próxima da apreensão humana. Nesse caminho, Roland Barthes, ao falar de haikai no livro *O império dos signos*, ilustra bem esse processo de criação simples, mas que solicita o arrombamento do sentido.

Ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por essa dupla condição que aparece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos; a “ausência” do haikai (como se diz tanto de um espírito irreal quanto de um proprietário que viajou) solicita o suborno, o arrombamento, em uma palavra, a maior cobiça, a do sentido. O haikai, livre das exigências métricas (nas traduções que temos dele), parece oferecer-nos em profusão, a bom preço e por encomenda esse sentido precioso, vital, desejável como a fortuna (acaso e dinheiro). (BARTHES, 2007, p.91)

Gosto de transitar lócus diversos por meio de fragmentos de lembranças. Nesse transitar, a linguagem abarca um tempo de acesso praticamente impossível, no qual a tentativa de retorno é alcançada somente pela poesia ensejada, mas com o pé no hoje. Citando novamente Barthes, em *A câmara clara* (1984), demarca a expressividade do instante descrito no poema haicaísta, ou seja, o não retorno àquele tempo que se compara à fotografia:

Isso aproxima (certas fotografias) do Haiku. Pois a anotação de um haiku também é indesejável: tudo está dado, sem provocar vontade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma imobilidade viva: ligada a um detalhe (a um

V Simpósio de Crítica de Poesia

detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o haiku, nem a fotografia fazem “sonhar”. (BARTHES, 1984, p.78)

Ainda, para o poeta e ensaísta Octavio Paz, a poesia haicaísta é uma espécie de Satori.

o estado satori é aqui e o agora, um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro – e com ele a corrente da temporalidade que o sustenta – se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade. (PAZ, 1995, p.41)

Na rede de significados da poesia japonesa, penso e crio minha poesia, residindo nela a máxima simbólica e condensadora do sentimento poético e dos jogos de palavras – também combinações insólitas de sons e métrica. O haikai ilustra minha criação. Não é a construção exata – nem deveria ser – de versos de sete e cinco sílabas. Mas é a inspiração que tece, pela força da palavra e da imagem, o aguaceiro do inverno da Amazônia e a ampliação do instante poético que uma lembrança pode oferecer. Assim, a limpidez encontrada nas palavras escolhidas enfatiza a preparação do mundo construído para o tecer dos versos. Natureza e homem acabam por se fundir na contemplação das dobras de um tempo uno, porém seccionados entre partes claras e escuras e assinaladas pela cor da cobra coral.

É como uma espécie de satélite natural em fases. Seria ter a imagem da lua e nela navegar nas descrições crescente, cheia e decaída de verão. Porém, cada variação se distingue da outra a partir das ressonâncias da luz que a lua irradia no homem que a contempla.

Na deliberada tessitura de imagens e palavras utilizadas para se criar uma semântica ancorada na vasta fragmentação da memória, atesta-se a percepção do instante poético como fator que move a criação. É nesse universo de imagens e significados que mergulho no igarapé e volto à superfície tentando verter em poesia o mundo submerso turvo em contraste com a claridade que o sol irradia. E nessa superfície alcançada após o mergulho, nada menos do que a

totalidade poética resta em versos a um só tempo simples e lapidares. Os sons, as vibrações, as cores díspares, os rios, a infância, a memória. E é justamente o sincretismo que faculta ao poeta olhar a página em branco e preenchê-la com palavras merecedoras da depurada essência e da arquitetura engenhosa que se materializa na palavra.

Outra imagem que sempre retorna diante da criação poética é a da técnica japonesa denominada *kintsugi*, ou seja, o objeto deteriora diante da força do tempo, quebra-se. No entanto, ainda é possível unir os fragmentos, fazendo emergir uma nova criação que lembra a velha existência. As rachaduras e cicatrizes são totalizadas com preenchimentos em ouro. A intenção não é eliminar as marcas que a envergadura do tempo fez, mas deixá-las visíveis, perenes diante da luminosidade do ouro. Um valor maior ainda envolve a nova criação que renasceu de pedaços. De forma análoga, a poesia nasce em mim. Grandes poetas, como Bashô, por exemplo, me inspiram e me oferecem o jarro sagrado. Em instantes de contemplação, o vaso multiplica-se em pedaços entre as paredes do ontem e do hoje e renasce como ouro que preenche as rachaduras de um não tempo.

Octavio Paz, ao analisar o poema de Mallarmé, “Un coup de dés”, na obra *Signos em rotação*, intensifica a força do legado deixado pela palavra do poeta, que abre os caminhos da poeticidade. “Nosso legado não é a palavra de Mallarmé e sim o espaço que a sua palavra abre” (PAZ, 2015, p. 115). Nesse sentido, acredito na força das palavras de Bashô, ao intensificar a poesia do haikai que influencia minha criação poética, abrindo horizontes de infinitas possibilidades. Ainda de acordo com Octavio Paz,

a poesia não exige nenhum talento especial, mas uma espécie de intrepidez espiritual, um desprendimento que é também desenvoltura. Várias vezes Breton afirmou sua fé na potência criadora da linguagem, que é superior à de qualquer engenho pessoal, por eminente que seja. Ademais, o movimento geral da literatura contemporânea, de Joyce e Cummings às **experiências de Queneau** e às combinações da eletrônica, tende a restabelecer a soberania da linguagem sobre o autor. (PAZ, 2015, p. 115)

Nesse caminho, sem a audácia de me comparar a nenhum cânone da poesia, ou ainda, pensar ser um poeta fabuloso, apenas me entrego às palavras ao fincá-las na terra fértil da poesia, mas a criação toma vida e expande muito além do ser poeta. Potencializa-se em um todo, conforme a imagem do espelho no Oriente, segundo Barthes:

No Oriente, ao que parece, o espelho é vazio; ele é símbolo do próprio vazio dos símbolos (“O espírito do homem perfeito”, diz um mestre do Tao, “é como um espelho. Não capta nada, mas não rejeita nada. Recebe, mas não conserva”): o espelho só capta outros espelhos, e essa reflexão infinita é o próprio vazio (que, como se sabe, é a forma). Assim, o haikai nos lembra daquilo que nunca nos aconteceu; nele, reconhecemos uma repetição da origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoa, uma fala sem amarras. (BARTHES, 2007, p.103)

Por conseguinte, a palavra que minha poesia invoca vem de paredes de tempo, de um espaço vazio, preenchido por rapinagem de memórias abandonadas e recompostas pelo reflexo da mente. Elas são entrelaçadas a imagens fugidias do espelho e transmutadas em verbo. “Bocas de selva engolem os pirilampos da infância”, são a voracidade de entrelaçamentos dos verbos e vozes de ontem e de hoje.

Apesar das vozes que rodeiam um poeta, capto outras leituras diante da imagem real. Isto é, jogo no espelho as imagens que me circundam. Não as seleciono por meio de regras ou técnicas. Vejo a vivacidade de cada uma e escolho apenas aquela que imprime maior emoção no momento da captura visual. Essa prática é usual e não rígida, não engessada. Nesse sentido, sem querer imprimir primor à criação poética, mas talvez explicitá-la ou entendê-la, a postulação de Márcia Arbex, em *Poéticas do visível*, reforça a importância da parte visual na criação literária:

A partir de Marllamé, e com mais evidência no século XX, a literatura reinveste e integra a parte visual e espacial da escrita; da mesma forma, a arte incorpora a escrita, ou seja, na fronteira do figurativo, pintores incorporaram a

letra ao quadro, seja na forma de palavras escritas, seja na forma de pastiches gráficos. (ARBEX, 2006, p.29)

Nesse caminho, o matiz de cores, o formato da textura do poema e o sistema semiótico são cristalizados pela imagem ancorada e retirada da memória. Ela está numa espécie de sala criativa. É como se houvesse diversas imagens mergulhadas em um vaso de tinta multicolor e, ao arrancá-las de lá, diversas cores são compartilhadas e os sentidos intensificados. Surge, assim, a poesia ou a sincronicidade de ideias poéticas.

Quando criança, ao percorrer longas distâncias a pé para ir à escola, ia, ao longo do caminho, arrancando folhas de ramos diversos e imaginava a metamorfose de cada uma. A transformação imaginada começava pelas cores. A folha verde passava a ser roxa pela simples denominação de minha vontade. Outra passava a ser multicolor. Em seguida, eram nomeadas por outras paisagens. A folha roxa, por exemplo, seria o rio caudaloso, a folha amarelo-ouro, verde (pois, inventava cores também) representava a vastidão do sol. Dessa forma, durante a caminhada, a conversa era arranjada e um e outro verso ressoava no vasto teatro da estrada. Quando por vez, algum andante passava por mim, imaginava que eu estava perdido na loucura, mas eu estava imerso na despalidez do mundo e recriava a voz que brotava daquela inocência poética.

Recompensa de doação compensa todas as dádivas
do receber e do não esmorecer.

Pensar é estar recompensando o intelecto
de saber criativo
lidar com as diferenças, crenças de existência.

A esperança remodela a recompensa
na presença do nada tem o todo
confortada na herança de ter poesia.
Consolo de prazer em ser
casulo de vida sem nascer.

Nada é (recom)pensado sem a presença
da alma duradoura da tenra eternidade.
Vida de começos com matizes
soldada com ouro e marfim
na liberdade do infinito.

Grito compensador da fonte criação,
arados que tecem e sulcam o corpo.
Deposita nas entranhas do não existir
um alívio de safira e anil.
Assim, codificados, transformados, recriados
só permitem a recompensa
na ausência... do vasto horizonte (re)criativo!

Na minha convenção poética, a imagem e a memória se fundem sempre. Há tentativas de separá-las, mas o elo é tão impiedoso. É uma espécie de pirilampo tentando fugir do predador. Por mais que busque apagar sua essência luminosa, em meio à perseguição, ainda há relampejos de claridade que extrapolam a sua vontade. Assim estão a imagem e a memória na minha criação poética.

Não vivo de imagens de um passado fugidio, inalcançável. Ele está presente no hoje, na imagem que percorre o mundo sem tempo. Há uma fusão de tempos e de significados, uma apropriação de memórias diversas, mas presente no mesmo ser. É um manuseio próprio de significados consolidados. Mas qual é a função do poeta? Acredito que movimentar as estruturas cristalizadas, incrementando o matiz de cores. Nesse sentido, Márcia Arbex postula que:

as marcas empregadas para significar “árvore” em uma obra podem significar algo bem diferente em um outro sistema pictórico, ou outro meio, ou gênero, ou até mesmo num ponto diferente dentro da própria obra; o signo verbal “árvore” será então, um equivalente apenas aproximado para a posição de significante “árvore” dessas marcas. Por outro lado, há uma grande variedade de formas de representação pictórica de árvore, apesar de cada exemplo ser determinado pelas convenções que regem o sistema e pelo que ele

permite; a tradução de cada uma dessas representações como “árvore” funcionaria como uma negação das suas nuances distintas. (ARBEX, 2006, p. 116).

Nesse caminho, o mestre Matsuo Bashô era um observador nato da natureza japonesa e de seus movimentos. Era capaz de captar a mais tênue sensibilidade que o desprender de uma folha de outono poderia gerar. Buscava inspiração nas diversas viagens de leste a oeste do Japão. O contorno do mundo onde pisava era a moldura para a sua criação poética. Havia a necessidade de ver, de sentir, de medir a sensibilidade dos elementos simples que o circundavam. Envolto por um círculo de sensibilidade, era capaz de retirar do vaso com tinta imagens simples que definiam, por exemplo, a grandeza da primavera. Entre os anos de 1684 e 1694, matizou o seguinte haicai:

蝶鳥の 浮つき立つや 花の雲 (Bashô)
chō tori no / uwatsuki tatsu ya / hana no kumo
Borboletas e
aves flutuam em voo:
nuvem de flores³.

De forma análoga, comumente construo matizes de imagens se eu estiver em movimento. Preciso ir além do espaço da escrivaninha. Há uma necessidade em ver a relva orvalhada em contraste com o raio primeiro da manhã. Não basta imaginar. A ação de ressignificação surgirá na etapa seguinte. Até brotar o poema escrito, o engenho de madeira já processou a cana diversas vezes e retirou dela o caldo doce. Para mim, produzir poesia é gastar tempo com a gestação, com a depuração. De repente, surge algo pronto acabado ou surge uma poesia que precisa, ainda, ser lapidada. De repente, precisa voltar ao vaso com tinta e buscar cores vivas. É necessário ter vida. Uma imagem que tenha a singeleza do haicai e sua intensidade poética.

O impulso poético, acredito, fora gestado pela forma de reexaminar as imagens. A caminhada para a escola e as folhas

³ Tradução Cacio José Ferreira.

renomeadas foi um dos momentos. Outro momento singular foi também a dificuldade. Ao chegar da escola, era preciso ir ajudar o pai na produção artesanal de carvão. A venda dele era o sustento na época da estiagem. A imagem dolorosa da dificuldade vertia-se em poesia mental. Criava versos que a mente reproduzia em alta voz em dimensões outras. Ao descarregar o forno, pensava no pecado original descrito por Santo Agostinho. Ainda não entendia bem, pois havia lido o livro do santo que o pai havia comprado de um transeunte. Pensava que aquela rotina árdua era por um tempo determinado e naquele momento era melhor criar poesia enquanto trabalhava. A retirada do carvão do forno era um suplício. Além da dificuldade de respirar, o corpo mudava de cor enquanto o tridente riçava o carvão. Começava a ficar invisível. Aos poucos, tudo ficava escuro, turvo e eu passava a não ter mais identidade. A única forma de reverter aquele momento era tingir o negro do carvão com cores fortes e vivas. Assim, a poesia mental remodelava o ambiente e eu era capaz de criar palavras imensas que suavizava o pesado manuseio da ferramenta.

Eu já conhecia o que era um soneto, mas não gostava dos quartetos, apenas dos tercetos. Assim, inventava quatro palavras para cada quarteto para acessar mais rápido os tercetos. Gostava de brincar com isso enquanto enegrecia pela fuligem causada pelo manuseio do carvão. Era mais ou mesmo assim:

Carvão
Pão
Oração
Não

Vida
Ida
Tida
Cão

As garfadas aqui dadas, tragadas
não podem ser representadas.
No inferno queima a eternidade?

Carvão, carvão bolinha de sabão.
Tridentes, bruxas, bode e cão
O inferno será quente ou não?

Os sonetos criados eram insultos *à métrica e* ao estilo que regem tal forma. Sempre terminava com uma pergunta. Invocava um estilo? Não. Era apenas uma forma lúdica de transitar naquela condição degradante. No entanto, o estilo de três versos não remete, ainda que de forma distante, à métrica do haikai? Apenas divagações, mas que no futuro eu estaria em contato com a poesia japonesa e sua condensada e extrapolada imagem.

Tais lembranças foram aguçadas em tempos próximos, ao passar diante de um ipê florido. Remeteu aos ipês da infância, em tempos idos. No domingo, dia de folga na fazenda, fazia balanços de corda em galhos de ipês. Cada galope do balanço, as flores desciam ao chão. No entanto, passado o fervor da lembrança, uma criação surgiu em meio *à* estiagem do passado e do presente em solo de Cerrado. Aqui, presente e passado uno, invocava um haikai à brasileira:

Cor parda, ventos!
Redemoinho salta!
Nasce o ipê, rosas.

Portanto, a criação poética se consolida ao explorar as experiências visuais, mentais e intelectuais do escritor. No entanto, a forma de compor e de visualizar a cena é envolta em diversos mecanismos do tempo presente. Passado e futuro se fundem no aqui e agora, reverberando ressonâncias de círculos próximos ou distantes. É como vislumbrar uma noite estrelada e transpor para a tela, como fez Van Gogh. A reação distinta de imprimir no quadro suas experiências em relação àquela imagem do céu criou uma poética singular de cores, contornos e movimentos. Assim é a transposição da poesia para o papel. De acordo com Osman Lins, “O homem diante de uma página em branco é o homem mais livre do mundo” (LINS, 1979, p.203). O matiz de cores e de imagens realizam feitos que se poetizam em

um mundo de metamorfoses, estranhamentos e encantamentos.
Lembranças além. Eis meu mundo!

A chuva cai miúda na coluna do tempo
e verte-se em breve adorno de saudade.
Corta o corpo e desperta o coração adormecido
ao som do exterior sólido da porcelana-vida.

Compara o espelho ao livro. A memória reage!
A imagem dissipa a realidade falsa. A palavra impressa
prensa o desejo deixado e o leva para o além tempo.
É quase uma geometria! Caberiam ali mais palavras!
Tijolos de letras também precisam de artesãos.
As arestas da poesia carecem de outras melodias
que dançam e escorrem pelas águas na cerração da noite.

Bocas de selva engolem os pirilampos da infância.
Ázimos soluços ponteiam o ritmo do presente.
A voz impaciente tremula e as cinzas reacendem
planos, aritmética, tarrafas no rio, seresta na lua!

Nua voz, palavras desconexas giram na garganta entre a paina de algodão.
Solidão, Begônias, Lírios da alma, fragmentos de concretos vomitados!
Eu, eu, eu! O azulejo português trinca com a língua de fogo da lembrança.
Menino camponês, formiga de fogo, orvalho encharcando os pés.
Lá no horizonte, raios escandalizam com o relâmpago vermelho.
O pé sangra: Cobra Coral borra palavras que cantam estridentes.
Fragmentos, fragmentos, tempo descontínuo, haicai!

Na penumbra tudo
Clarão da vida lampeja
Ah, a memória!

O círculo da poesia, no meio Apolo
desceu à fonte formosamente,
avisou o Cupido do legado ardente,
desmemoriado, esqueceu a rima. Não seria colo?

Invoca aos deuses teus espaços e tempos,
que permitiram à lua ser equilibrista em fases,
a olhar o mundo pelo reflexo da cisterna.

Ascendente sonetamente, decaiu ao purgatório.
Anjos e diabos procuram o ouro da lembrança!
É invisível ao sagrado? Borboletas coloridas ataçam,
embaralham e arrastam o cortejo do descobrir.
O neófito das palavras segue o mesmo rumo!
Elas transbordam o vaso e acendem a lareira fria
ao sabor do melão apurado que fixa.

Legado de poesia em pedaços é servido
eterna vazão de pecados saborosos atrás da porta
move e nutre a tradição e as mudanças na vitrina.
Bate o pêndulo do relógio e a mão o segura por um instante,
refrigera a dor, e dá acesso
à corda que leva ao poço e
nada o balde no espelho da lua, po-
ça, pingo d'água nas paredes de barro
além do muro há tempo! É novo, é retorno, é poesia!

Referências

ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASHÔ, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERNANDES, Millôr. *Veja*, São Paulo, 22 janeiro, 1975.

FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa. *Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas*. Jundiá, SP: Paco Editorial, 2017.

LINS, Osman. “O homem mais livre que existe”. In.: LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 201-203.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: VERÇOSA, Carlos. *Oku: viajando com Bashô*. Bahia: EGBA, 1995.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

O IDEÁRIO ESTÉTICO-HOLÍSTICO-MUSICAL DO “TRIBALISMO” CONTEMPORÂNEO

THE IDEARY AESTHETIC-HOLISTIC-MUSICAL OF CONTEMPORARY “TRIBALISM”

Christina Ramalho^{4*}

Introdução

O projeto *Tribalistas*, concebido e liderado por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, chamou minha atenção desde seu lançamento, em 2002, tanto pela qualidade de seus protagonistas e do grupo em geral⁵ quanto pelo efeito sonoro e poético de suas composições. A partir desse interesse imediato, debruçei-me sobre as letras das canções com o intuito de, tomando-as como poemas, exercitar a crítica literária para apreender os porquês de um peculiar “antimovimento” repleto de signos a serem considerados (a origem diversa de seus integrantes; a confluência de estilos próprios que se amalgamaram em prol de um projeto simultaneamente estético e antiestético; o traço forte de otimismo impresso nas canções, entre outros).

Daquela investigação nasceram textos críticos e palestras, em que expus o que me pareceu relevante cisão, ainda que aparentemente temporária, com o individualismo e a decorrente valorização do coletivo, sob forma de uma experiência “tribal”, ou seja, sob forma de um coletivo não massificado e mais próximo da espontaneidade e do convívio com os espaços naturais, ainda que permeado de referências às heranças urbanas e à complexidade da sociedade contemporânea. O sucesso do projeto, os prêmios que recebeu e a popularidade de algumas canções pareceram indicar um ambiente propício, principalmente no Brasil, para que esse viés “tribalista” ganhasse espaço e circulasse com aceitação tanto entre o público mais especializado quanto entre o público de MPB em geral.

⁴ Professora-adjunta 3 de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado do Curso de Letras, campus Itabaiana, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutora em Letras (UFRJ, 2004). ramalhochris@hotmail.com

⁵ Destaque para o músico Dadi Carvalho e para o produtor musical Alê Siqueira.

Em 2006, no artigo “Tribalistas: uma poética do hibridismo à brasileira”, cheguei a perceber no projeto um caráter ritualístico, forjado no espaço metalinguístico do estúdio como deflagrador de uma “espontaneidade” que agregava diferenças para produzir o coletivo, criando uma espécie de ritual que, na contrapartida do desconstrutivismo crítico então vigente nos mais diversos setores de produção e recepção cultural, propunha-se como “ pilar da construção”. Também na ocasião, salientei que a presença de temas “como a infância, o amor, o sexo, o erotismo, a fantasia, o misticismo, a modernidade, a urbanidade, a consciência planetária etc.” (2006, p. 1023) colocavam em foco a experiência humano-existencial, não para observar as incongruências de seus fragmentos, mas para reinventá-la a partir de novos paradigmas, tal como um depoimento⁶ do próprio Carlinhos Brown parecia apontar:

Não só o Brasil, mas o mundo inteiro parece se encaminhar a compreender o seu interior como um todo, não só o seu interior como cidade, não só o seu arredor, mas interior como um lugar onde você realmente habita e os tribalistas trazem isso; trazem na canção porque traz essa fertilidade, como quem planta milhos... (BROWN, Apud RAMALHO, 2006, p. 1014)

Compreendi, então, o fenômeno *Tribalistas* como resultado de um hibridismo intencional que era ponto de partida para a criação de uma arte coletiva que tornava esse próprio hibridismo uma proposta agregadora que convertia o três – metonímia de algo que era, inclusive, bem mais plural, pelas participações de músicos diversos – em um, ainda que fosse uma unidade caleidoscópica. E sustentando esse hibridismo intencional, encontrava-se, na unidade do conjunto, o desejo explícito de trazer uma dose de otimismo e de provocar o resgate do humano, como se vê em: “Vem fazer história que hoje é dia de glória / Neste lugar” (“Carnavália”); “Eu não quero ganhar / Eu quero chegar junto / Sem perder / Eu quero um a um / Com você” (“Um a um”); “Seus pés me

⁶ Entrevista concedida a Néelson Motta, disponível em <<http://www.marisamonte.com.br/pt/imprensas/tribalistas-entrevista-nelson-motta/>>. Acesso em: 20/09/2017.

abrem o caminho / Eu sigo e nunca me sinto só” (“Velha infância”); “Na vida só resta seguir / Um ritmo, um pacto, um gesto rio afora” (“É você”); “Um ser humano é o meu amor / De músculos, de carne e osso / Pele e cor” (“Carnalismo”); “Lá de longe / de onde toda a beleza do mundo se esconde / Cante para hoje” (“Lá de longe”); “Não tenho paciência pra televisão / Eu não sou audiência para a solidão” (“Já sei namorar”); “Os tribalistas já não entram em questão / Não entram em doutrina, em fofoca ou discussão / Chegou o tribalismo no pilar da construção” (“Tribalismo”). As leituras feitas, enfim, me levaram a afirmar que:

Parece claro que *Tribalistas* conseguiu harmonizar formas diversas de arte: poesia, música, fotografia, e mesmo cinema, numa linguagem que, sem abrir mão das marcas da brasilidade, perceptíveis nas referências múltiplas, passíveis de serem observadas nas letras e nas composições melódicas, atingiu também a universalidade, uma vez que tocou naquilo que, no início deste ensaio, avantei: ainda há esperança de uma Humanidade melhor (2006, p. 1016).

Esse “um” coletivo, por sua vez, fazia-se bastante compatível com visões que há muito (e falo dos anos de 1960, 1970) já circulavam no meio intelectual, principalmente os ligados à física, à medicina, à psicologia e à filosofia, em que reflexões em torno de mudanças de paradigmas discutiam as impossibilidades da ciência frente a um mundo pleno de fenômenos e experiências não mais quantificáveis a partir de parâmetros tradicionais. A visão holística, em 2002, era, por isso, fato e matéria de muitas reflexões sobre a experiência planetária.

De outro lado, o tribalismo proposto seguia na contramão da pretensa homogeneização cultural impressa no processo de globalização e na valorização do mercado global. Não se tratava ali de, metaforicamente, por meio das culturas baiana, paulista e carioca representadas pelos tribalistas, pregar a destruição das individualidades em prol de um “produto” nacional midiático e acéfalo. A interação entre as tendências e afeições estéticas de cada um dos três (e dos demais envolvidos) queria gerar o novo, mas um novo interligado com o espaço natural, tribal. Daí, por exemplo, as diversas metáforas

presentes nas canções que sugeriam a imagem mítica da mãe-terra, com sua placenta azul.

Mais adiante, voltei ao tema, passando a focar as posteriores produções de Marisa Monte – principalmente *Universo ao meu redor* e *Infinito particular*, ambos de 2006, criando interessante contraponto entre o individual e o coletivo, e *O que você quer saber de verdade*, de 2011 –, que, como salientei em “Marisa Monte e a poética holística do Tribalismo” (2015), não abandonou jamais o pragmatismo tribalista, ou seja, continuou a trabalhar em parceria com Brown, Antunes, Dadi Carvalho, entre outros, em composições que mantinham o mesmo hibridismo intencional,

registrando mais alguns momentos (dentre muitos) em que a visão holística se desprende das canções, numa clara opção pela visão positiva do ser humano e do mundo, a partir, obviamente, de ações elementares no sentido de fundar relações conectadas com uma rede cósmica em que a “autoafirmação” se despe de si mesma em prol da “interconexidade”. (2015, p. 102)

Assim, versos como “Mas para sacudir levante / Mais puro é o amor” (“Levante”, de *Infinito particular*, composição de Monte, Antunes, Brown e Seu Jorge); “Lá o tempo espera / Lá é primavera / Portas e janelas ficam sempre abertas / Pra sorte entrar” (“Vilarejo”, do mesmo CD, composta por Monte, Antunes, Brown e Pedro Baby); “Vem pra esse mundo, Deus quer nascer / Há algo invisível e encantado entre eu e você / E a alma aproveita para ser matéria e viver” (“A alma e a matéria”, de *Universo ao meu redor*, composta por Monte, Antunes e Brown); “Ouve a terra respirar / Pelas portas e janelas das casas / Atenção para escutar / O que você quer saber de verdade” (“O que você quer saber de verdade”, do CD de mesmo título, composição de Monte, Antunes e Brown) se fundem na imagem maior desse tribalismo que permaneceu, sem ser movimento, ou talvez sem ser teoria, mas pura prática.

Desses três CDs de Marisa Monte o que se recolhe é quase o autorretrato de quem fez uma opção e prosseguiu com ela: “Ela

que descobriu o mundo / E sabe vê-lo / do ângulo mais bonito / Canta e melhora a vida, descobre sensações diferentes / Sente e vive intensamente” (“Gerânio”, de *Infinito particular*, de autoria de Monte, Nando Reis e Jennifer Gomes). Uma opção, portanto, que

resgata a “novidade” que se quer cantar, e que nada mais é que a concepção de um mundo novo, sustentado por um igualmente novo paradigma, em que tudo e todos se integram, num corpo / espírito micro / macro, cuja existência real depende única e exclusivamente da própria capacidade humana de se renovar, de se reinventar como ser e de perceber no outro a dimensão mais ampla do existir. (2015, p. 109)

Dito tudo isso, a chegada, 15 anos depois, de uma nova produção também intitulada *Tribalistas*, veiculada maciçamente nas redes sociais em aparente rejeição à imprensa midiática, não poderia, por razões óbvias, passar por mim sem provocar a grande curiosidade de entender o retorno à cena explícita de um projeto que optou por não ser um “movimento”. A manutenção do título *Tribalistas* sem opção numérica que indicasse uma proposta seriada foi, por si só, reveladora desde o primeiro contato. Eu não tinha em mãos um *Tribalistas 2*. Teria, então, o mesmo *Tribalistas* de 2002 15 anos depois? Poder-se-ia estabelecer, ainda, uma relação com os três CDs de Marisa que eu havia estudado? E com trabalhos posteriores de Brown, como *A gente ainda não sonhou*, de 2006, que contém composições do trio (ver “Mande um e-mail para mim”), e ou de Antunes, em *Qualquer*, também de 2006 (Ver “Contato imediato”)? Certamente essa proximidade com a continuidade efetiva do tribalismo nas carreiras aparentemente individuais dos artistas envolvidos com o projeto inicial me levaria a inúmeras questões.

Ao contrário, contudo, do que havia se dado em 2002, a recepção ao novo trabalho não foi boa. Em diversas matérias jornalísticas, às quais me refiro de forma bastante sintética e rápida pelo fato de serem de fácil acesso a todos, encontram-se críticas de especialistas e de não especialistas que viram na versão 2017 uma repetição da de 2002, sem maiores novidades, sem o quê de ineditismo que talvez se esperasse dos mesmos Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte. De

críticas negativas passou-se a conjecturas sobre dificuldades financeiras que teriam levado o trio a repetir o projeto, em busca de dinheiro. O fato é que qualquer pesquisa que busque verificar a recepção a *Tribalistas 2017* se deparará com um percentual bem mais expressivo de visões negativas.

Manter uma postura crítica, nesses casos, ficou ainda mais instigante. Integrar o coro dos descontentes? Encontrar um caminho próprio isento desse primeiro cenário negativo e continuar o processo de reflexão sobre o que, de fato, significa o “tribalismo” que permeia não só as duas realizações como outras dos próprios tribalistas em suas produções individuais?

Em primeiro lugar, é obviamente difícil para quem gostou do resultado de 2002 e conhece não só a inteligência dos envolvidos como a continuidade pragmática da proposta que trouxeram imaginar que, em 2017, os tribalistas apenas apresentassem uma edição requentada de 2002. Depois, não há crítico que se satisfaça com impressões negativas tão imediatas sobre um fenômeno da MPB cujo percurso anterior foi comprovadamente inovador como projeto coletivo, mesmo dentro de uma cultura acostumada a “encontros musicais” envolvendo grandes nomes, como é o caso do trabalho desenvolvido nos anos de 1960 com o *Tropicalismo* e com a *Jovem Guarda*, e, mais adiante, por Elba Ramalho, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho, em *Grande Encontro*, para citar apenas alguns.

Fazia-se, portanto, imprescindível entender as motivações internas para a realização de *Tribalistas 2017* e as motivações externas para uma recepção tão negativa. Antecipando as primeiras conclusões, geradas ainda sob o calor do forno recém-aberto, que certamente ainda deixará muitos aspectos nublados, adianto que aqui defendo que o *Tribalistas 2002* não foi reinventado em 2017, mas explicitamente retomado, como se o grupo tivesse criado uma bolha no tempo e se colocado no mesmo espaço, inserindo mais canções no projeto a partir da vivência do futuro como fonte para aprofundar a ótica em relação ao tribalismo proposto. A comparação entre algumas letras do primeiro trabalho e as da produção de 2017 revelam muitas semelhanças em termos de imagens, configurando um processo de autorreferenciação que atesta essa visão da retomada 15 anos depois de uma proposta que

se autoidentificou como “antimovimento” e, entretanto, nem por isso deixou de revelar um viés filosófico e uma postura pragmática diante da vida: viver o tribalismo proposto. Antecipo, também, que o “momento 2017” em nada se parece com o “momento 2002”; logo, a retomada obviamente agregará uma visão mais dolorosa e até irônica da urgência do tribalismo como postura diante da vida.

O Brasil de hoje é, talvez, o mais “antitribalista” das últimas décadas. Nesse cenário, 2017 obriga à revisitação de 2002, pelo processo flagrante de autorreferenciação, parece ter propósito de resgatar as reflexões anteriores, ainda que em contexto totalmente oposto ao de 2002, quando o Brasil entrou em fase de grande autoestima e perspectivas mais concretas de se vivenciarem formas de tribalismo nas esferas sociais. É preciso, portanto, considerar até que ponto o tribalismo que sustenta uma visão política de solidarização do mundo consegue fazer frente a estruturas violentas e simbólicas de poder ampliadas pela liquefação das relações humanas. Ou seja, há, hoje, espaço para o tribalismo? Para os *Tribalistas*?

Quinze anos depois, um contexto mais complexo, liquefeito e tenso

Em meio a uma sociedade sustentada por “estruturas de dominação” que, segundo Bourdieu (2002, p. 46), “são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado”, assistimos, em pleno século XXI, a um embate que não foge aos binarismos que orientam a presença humana no planeta há milênios. Ao contrário, aprofunda esse binarismo com contundência.

De um lado, visões como a de Achille Mbembe (2017), que assinala o “fim do humanismo” e o acirramento das tensões entre opressores e oprimidos, de outro, visões como a de Fritjof Capra (em diversas obras), que destacam o encaminhamento da sociedade humana

a uma mudança de paradigma que a levará a uma nova consciência, holística e ecológica. Sobre esse “quadro”, temos as observações de Lipovetsky e Serroy:

Um pouco em toda parte, aumenta o sentimento de que nosso mundo dá as costas ao ideal democrático de justiça social. Enquanto ainda não temos um modelo alternativo que substitua o mercado, este vem acompanhado de injustiças, diferenças extremas, excessos provadores que mergulham os cidadãos na desorientação e no medo do “sempre menos”. (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 36)

Em síntese, a sociedade humana perde seu humanismo (teoria de Mbembe) ao ceder às imposições de violentas estruturas de dominação ditadas por um sistema liberal em que as lógicas do mercado se sobrepõem às possibilidades que poderiam ser trazidas pela conquista de uma nova postura frente à vida, em que “a mudança de paradigma na ciência” significasse “a passagem de uma visão mecanicista e reducionista da natureza humana para uma concepção holística e ecológica” (CAPRA, 2011, p. 124).

Ora, seria ingênuo esperar que o sistema cedesse facilmente a essa mudança de paradigma. Ao contrário, a resistência se fez, desde o início do século XXI, extremamente violenta. O poder antropocêntrico, político, religioso e financeiro, por isso, atuou e atua para marcar a sociedade contemporânea pela ausência do que, paradoxalmente, seria o fio condutor da própria história: o humano.

O resultado desse enfrentamento violento do sistema, que se viu perdendo poder para um cenário mais aberto às minorias e, principalmente, para uma consciência ecológica completamente adversa à ótica do capital, foi a geração de um novo e brutal eixo dicotômico e separatista, que opôs opressores e oprimidos de modo tal que palavras como neonazismo, homofobia, misoginia, pedofilia, escravidão, fanatismo, segregação, censura, fome, guerra e terrorismo, entre outros, atualizaram-se e voltaram a habitar o mundo, tornando-o paradoxalmente cada vez mais bárbaro em contraposição a um

desenvolvimento tecnológico jamais visto. É possível reunir as mais diversas visões sobre essa face assustadora dos caminhos da humanidade ou da desumanização. Bauman, Agamben e, principalmente, Mbembe são fontes para reflexões profundas sobre o tema.

Bauman, por exemplo, em *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos (2004), pintou um retrato contundente desse panorama, apontando para outro reflexo cruel: a fragilização da lei como mediadora das relações entre sociedades, entre pessoas, entre instituições, o que condiz com a sensação de “barbárie”:

O advento do Estado moderno coincidiu com a emergência das “pessoas sem Estado”, os *sans papiers*, e da ideia de *unwertes Leben*, a reencarnação mais recente da antiga instituição do *homo sacer*, derradeira personificação do direito soberano de descartar e excluir qualquer ser humano que tenha sido lançado além dos limites das leis humanas e divinas, e de transformá-lo num ser a que as leis não se aplicam e cuja destruição não acarreta punições, despida que é de qualquer significado ético ou religioso. (BAUMAN, 2004, p. 151)

Agamben, por sua vez, descreve um quadro em que o humano é subjugado pelos “dispositivos”. Segundo ele, a “ontologia das criaturas” é derrotada pela “*oikonomia* dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-las para o bem” (AGAMBEN, 2009, p. 40), sendo esse “bem” o produto máximo do mercado hiperconsumista, já que “estamos vivendo uma gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 42).

Terríveis previsões de Mbembe – grande parte delas já em plena concretização – podem ser conferidas abaixo, na versão em português do artigo “The age of humanism is ending”, publicado no dia 22 de dezembro de 2016 no site *Mail & Guardian*, da África do Sul:

Não há sinais de que 2017 seja muito diferente de 2016. Sob a ocupação israelense por décadas, Gaza continuará a ser a maior prisão a céu aberto do mundo. Nos Estados Unidos, o assassinato de negros pela polícia continuará ininterruptamente e mais centenas

V Simpósio de Crítica de Poesia

de milhares se juntarão aos que já estão alojados no complexo industrial-carcerário que foi instalado após a escravidão das plantações e as leis de Jim Crow.

A Europa continuará sua lenta descida ao autoritarismo liberal ou o que o teórico cultural Stuart Hall chamou de populismo autoritário. Apesar dos complexos acordos alcançados nos fóruns internacionais, a destruição ecológica da Terra continuará e a guerra contra o terror se converterá cada vez mais em uma guerra de extermínio entre as várias formas de niilismo.

As desigualdades continuarão a crescer em todo o mundo. Mas, longe de alimentar um ciclo renovado de lutas de classe, os conflitos sociais tomarão cada vez mais a forma de racismo, ultranacionalismo, sexismo, rivalidades étnicas e religiosas, xenofobia, homofobia e outras paixões mortais.

A difamação de virtudes como o cuidado, a compaixão e a generosidade vai de mãos dadas com a crença, especialmente entre os pobres, de que ganhar é a única coisa que importa e de que ganhar – por qualquer meio necessário – é, em última instância, a coisa certa (2016, s/p).

Assimilada essa vertente nada animadora, podemos entender a presença de “Diáspora”, talvez a composição de *Tribalistas* (2017) mais “popular”:

Diáspora

Acalmou a tormenta

Pereceram

Os que a estes mares ontem se arriscaram

E vivem os que por um amor tremeram

E dos céus os destinos esperaram

Atravessamos o mar Egeu

O barco cheio de fariseus

Com os cubanos, sírios, ciganos

Como romanos sem Coliseu

Atravessamos pro outro lado

No rio vermelho do mar sagrado

Os center shoppings

O imaginário nos versos vivos da canção

Superlotados
De retirantes refugiados

You, where are you?
Where are you? (2 x)

Onde está
Meu irmão
Sem irmã
O meu filho sem pai

Minha mãe
Sem avó
Dando a mão pra ninguém

Sem lugar
Pra ficar
Os meninos sem paz

Onde estás
Meu senhor
Onde estás? (2 x)

Deus Ó Deus onde estás
Que não respondes
Em que mundo em qu'estrela tu t'escondes
Embuçado nos céus

Há dois mil anos te mandei meu grito

Que embalde desde então corre o infinito
Onde estás senhor Deus

Atravessamos o mar Egeu
O barco cheio de fariseus
Com os cubanos, sírios, ciganos
Como romanos sem Coliseu

Atravessamos pro outro lado
No rio vermelho do mar sagrado
Os center shoppings
Superlotados
De retirantes refugiados

V Simpósio de Crítica de Poesia

You, where are you?

Where are you? (3 x)

Onde está
Meu irmão
Sem irmã
O meu filho sem pai

Minha mãe
Sem avó
Dando a mão pra ninguém

Sem lugar
Pra ficar
Os meninos sem paz

Onde estás
Meu senhor
Onde estás? (2 x)

Where are you? (6 x)

Relendo versos castroalvinos de “Navio negreiro” e “Vozes D’África”, “Diáspora” acaba por atestar o que atrás se afirmou: a configuração de uma época de esfacelamento de uma sociedade que parecia caminhar para a acomodação ou para certo equilíbrio entre o milenar centro de poder elitista, patriarcal e branco e o empoderamento aparentemente conquistado por algumas minorias e já ambicionado por outras. Os “retirantes refugiados”, nesse sentido, representam, metaforicamente, todas as minorias que voltaram a sofrer ataques violentos, obrigando-as, inclusive, muitas vezes, ao silenciamento ou à robotização própria dos que foram lobotomizados pela lógica do mercado capital e circulam pelos shoppings como robôs consumistas.

A presença de “Diáspora” no novo *Tribalistas* pode, portanto, ser tomada como um centro motivador ou a motivação que dispara as canções seguintes. Ao mesmo tempo, por seu contraste com as canções de 2002, faz-se um marco do comentado aprofundamento na vivência do tribalismo em tempos ásperos. Primeira canção do CD, ela firma

um espaço de reflexão inicial, logo seguido por “Um só”, que dialoga imediatamente com a última canção de *Tribalistas* de 2002: “Tribalismo”. Assim, se “Diáspora” se alinha com o retrato dantesco vislumbrado por Mbembe, as canções seguintes irão recompor o tribalismo de 2002 e a implícita busca por um mundo harmônico, não utópico, mas conscientemente construído. Vejamos como as duas primeiras canções da produção de 2017 podem ser relacionadas a “Tribalismo”:

Tribalismo

Tríade, trinômio, trindade, trímero, triângulo, trio
Trinca, três, terno, triplo, tríplice, tripé, tribo

Os tribalistas já não querem ter razão
Não querem ter certeza
Não querem ter juízo nem religião

Os tribalistas já não entram em questão
Não entram em doutrina, em fofoca ou discussão
Chegou o tribalismo no pilar da construção

Pé em Deus e Fé na Taba
Pé em Deus e Fé na Taba

Um dia já foi chimpanzé
Agora eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Os tribalistas saudosistas do futuro
Abusam do colírio e dos óculos escuros
São turistas assim como você e seu vizinho
Dentro da placenta do planeta azulzinho

Pé em Deus e Fé na Taba
Pé em Deus e Fé na Taba

[...]

O tribalismo é um antimovimento
Que vai se desintegrar no próximo momento

V Simpósio de Crítica de Poesia

O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser
Não tem que fazer nada basta ser o que se é
Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no pé
(2002)

Um Só

Somos comunistas
E capitalistas
Somos anarquistas
Somos o patrão
Somos a justiça
Somos o ladrão
Somos da quadrilha
Viva São João

Somos todos eles da ralé da realeza
Somos um só, um só
123, somos muitos, quando juntos
Somos um só, um só

Somos democratas
Somos os primatas
Somos vira-latas
Temos pedigree
Somos da sucata
E você aí?
Somos os piratas
Guarani-tupis

Somos todos eles da ralé da realeza
Somos um só, um só
123, quando juntos, somos muitos
Somos um só, um só

Maré me fere (2 x)
Maré me banha

Maré, me leve (2 x)
Maré me ganha

Maré me fere (3 x)

Maré me ganha (3 x)

Somos comunistas
E capitalistas
Somos anarquistas
Somos o patrão
Somos a justiça
Somos o ladrão
Somos da quadrilha
Viva São João

Somos todos eles da ralé da realeza
Somos um só, um só
123, somos muitos, quando juntos
Somos um só, um só

Somos democratas
Somos os primatas
Somos vira-latas
Temos pedigree
Somos da sucata
E você aí?
Somos os piratas
Guarani-tupis

Somos todos eles da ralé da realeza
Somos um só, um só
123, quando juntos, somos muitos
Somos um só, um só

Maré, me leve (somos comunistas e também
capitalistas)
Maré, me leve (somos um só, um só)
Maré me banha (somos saudosistas e também
futuristas)
Maré me banha (somos um só, um só)

Maré me banha (somos um só)
(Somos vira-latas, também temos pedigree)
Maré, me leve (somos um só, um só)
(Somos um só)
(2017)

O uso do triângulo como forma simbólica do desejado tribalismo é retomado. Mítica e mística, essa forma aponta, inclusive, para o chamado à divindade presente em “Diáspora”. A referência à

lógica do sistema liberal e suas tensões se verbaliza em “comunistas” e “capitalistas”, unificados, na canção, por um “somos”. A “tribo”, assim, funde elementos antagônicos, em um exercício compatível com o que descrevem Lipovetsky e Serroy ao se referirem a um “novo modo de composição”, que, em sua concepção, requer ações contra a destruição da ecoesfera, a busca por um sentido de justiça universal, além do “despertar das sabedorias e das religiosidades, o desejo de dar um objetivo à existência, o investimento em novas formas de solidariedade, no voluntariado, no associativismo /... / no intuito de uma vida menos esfacelada, menos dilacerada...” (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 195). Desvencilhar-se das violentas amarras do hiperconsumismo (marcado na canção pela alusão aos shoppings) exigirá, nessa ótica, uma “política de solidarização”, em que as ações humanas não poderão prescindir da “coesão social” (Ibidem) e da revalorização da cultura.

Contrapondo as imagens “São turistas assim como você e seu vizinho / Dentro da placenta do planeta azulzinho” e “Os center shoppings / Superlotados / De retirantes refugiados”, temos em “123, quando juntos, somos muitos / Somos um só, um só” justamente a retomada do tribalismo como “ pilar da construção”. Contudo, esse pilar exigirá, tal como reflete Capra, “uma mudança profunda no pensamento, percepção e valores que formam uma determinada visão da realidade” (CAPRA, 2006a, p. 28). E essa mudança não pode prescindir da memória. Nessa leitura, caminhamos com a terceira canção de 2017, “Fora da memória”, que alude, ironicamente, ao “presente” ou à “regalia” que resulta de se optar pelo esquecimento que permite que se possa acordar sem pressões todo dia e, ao mesmo tempo, viver “uma fantasia”, que, na verdade, é um pesadelo velado.

A ideia de tribalismo, por sua vez, pode ser relacionada ao que Capra chama de “concepção sistêmica de vida”, a que, em 2015, me referi da seguinte forma:

Defendendo uma “concepção sistêmica da vida” (2006a, p. 259), Capra demonstra a importância da consciência em relação à interação de fatores físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais no âmbito da vida planetária, embora reconheça que o despertar

dessa consciência ainda está dependente de esforços individuais de algumas pessoas, quando deverá, necessariamente, também estar impregnada nas instituições que organizam as relações humanas, em suas dimensões políticas, econômicas, sociais, enfim. (RAMALHO, 2015, p. 99).

Nesse âmbito, é emblemática a canção “Lutar e vencer”:

Lutar e Vencer

Temos suprimento
Temos provisão
Nesse acampamento
Nossa ocupação

Nós temos víveres, víveres, víveres
Nós temos víveres, víveres, víveres

Material humano
Com potencial
De uma natureza
Sobrenatural

Nós temos líderes, líderes, líderes
Nós temos líderes, líderes, líderes

Venha logo, não demore
Estamos esperando você
Venha, chegue junto
Somos fortes pra lutar e vencer

Estamos dando aula
De organização
Reformando a sala
Dormindo no chão

Não temos ídolos, ídolos, ídolos
Os velhos ídolos, ídolos, ídolos

Somos emergência
De revolução
Temos consciência
E educação

V Simpósio de Crítica de Poesia

Não temos símbolos, símbolos, símbolos
Os velhos símbolos, símbolos, símbolos
(2017)

À valorização dos viverses (a parte material) e dos líderes (a parte ideológica) que fundamentam e preparam o palco para a revolução contrapõe-se a negação de velhos símbolos. O uso do imperativo, do chamamento carregado de urgência (“Venha logo”) denuncia uma postura ainda mais pragmática em relação ao tribalismo proposto.

E como, a partir de “Lutar e Vencer”, não lembrar dos versos “Vamos pra avenida / Desfilarmos a vida / Carnavalizar” ou “Vem pra minha ala / Sinto a batucada se aproximar / Estou ensaiado para te tocar” de “Carnavália”; ou “Estou implorando socorro / Ou quase morro! / Ou quase morro!” de “Passe em casa”; ou, ainda, “Já sei chutar a bola / Agora só me falta ganhar”, de “Já sei namorar”, todas de 2002?

O que percebo nesse exercício de confrontar o que entendo como proposta de mudança de paradigma social e retomada da mesma proposta são, ainda: as semelhanças propositais entre os cenários intimistas e metalinguísticos dos estúdios de gravação; a repetição da graça com os óculos de Carlinhos Brown; os figurinos dos três remontando à edição anterior do tribalismo proposto (não enxergamos a passagem de 15 anos na presença física dos três); a valorização do aparente experimentalismo espontâneo com recursos de percussão e efeitos sonoros; a presença da caixinha de música, da lixa, dos “uivos”; o trabalho como referente, como elemento que marca a inserção do humano na sociedade (“Anjo da guarda”, cuja visão convida à percepção positiva do trabalho no convidativo cenário do Brasil de 2002, e “Trabalivre”, de 2017, imprimindo ironia ao trabalhador sujeito aos mecanismos controladores de um trabalho que limita a liberdade a um sábado em que o sujeito, todavia, terá que “se” trabalhar); o uso de neologismos como “Carnavália” e “Carnalismo” (de 2002) e “Trabalivre” (2017); a água como signo condutor que tanto remete à liquefação das relações humanas como à capacidade de reinvenção da própria vida – e aqui proponho o confronto dialógico entre “Anjo da guarda”, “Pecado é lhe deixar de molho” e “Tribalismo”, de 2002, e “Baião do Mundo”, “Os peixinhos” e “Ânima”, de 2017; entre outros.

Um aspecto contrastante, todavia, merece ser ressaltado: há em *Tribalistas 2017* um caráter irônico muito forte, ainda que capaz de se disfarçar ante olhares inaugurais desavisados. A canção “Feliz e Saudável”, por exemplo, é extremamente irônica e revela a perversidade de se atribuir valor positivo à vingança, aos maus-tratos, ao falso desprezo, relacionando-os ao estado de “superfelicidade”. Observemos um trecho:

pode ligar que eu não vou atender
vou me vingar, vou te fazer sofrer
você vai ver, eu vou te enlouquecer
te maltratar pra você aprender
mas posso me arrepender
e até topa namorar com você
pois sou feliz e saudável
superfeliz e saudável

Essa canção é também especialmente irônica se nos dermos conta da presença final das risadas artificiais que formam o que Antunes chama de “solo de risadas”. De igual modo, são irônicos muitos versos de “Trabalivre”, “Fora da memória” e “Um só”. A definição de “feliz e saudável” que a canção traz se choca com o que Capra afirma sobre os princípios teóricos que sustentam a própria visão holística:

Arthur Koestler criou a palavra “*holons*” para designar esses subsistemas que são, simultaneamente “*todos*” e “*partes*”, e enfatizou que cada *holon* tem duas tendências opostas: uma tendência integrativa, que funciona como parte do todo maior, e uma tendência auto-afirmativa, que preserva sua autonomia individual. /.../ Num sistema saudável – um indivíduo, uma sociedade ou um ecossistema – existe equilíbrio entre integração e auto-afirmação (CAPRA, 2006a, p. 40).

Sujeitando-se a um sentido esvaziado e enganoso de felicidade, o ser humano estará cada vez mais distante dela.

E como, na comparação entre as edições de 2002 e 2017, compreender as diferenças na recepção ao novo *Tribalistas*? A resposta não é difícil se levarmos em consideração a nova realidade política,

econômica e social do Brasil de 2017. Antagonismos extremistas, tensões entre as elites e as minorias, incremento nas estatísticas relacionadas à violência contra as mulheres, inacreditáveis resgates de loas à ditadura militar, à censura, à tortura; todos esses fatores, somados, criam um muro de intolerância que atinge diretamente os signos de esperança, fraternidade, tribalismo. Assim, tentar tocar o ser para que se transforme no que “segue junto com o seu cardume / pra enganar o anzol / aquarela colorindo a água” (“Os peixinhos”) não é tarefa das mais fáceis.

Fosse o *Tribalismo* de 2017 uma ousada aventura estética, que inaugurasse aspectos formais, deixando de lado a revalorização da filosofia tribalista em seu sentido mais crítico de propor mudança de postura e resgate do humano, certamente o “produto” estaria bem mais adequado à lógica de um mercado que torna as coisas obsoletas em espaço curtíssimo de tempo. O Tribalismo de 2002 só transgrediria sua “obsolescência programada” se, paradoxalmente, transgredisse sua própria filosofia. Mas o que Antunes, Brown e Monte fazem é diferente justamente por não ser diferente, por não atender à lógica do mercado e por tentar recuperar a opção pelo otimismo. E, nesse sentido, acaba sendo condizente com o espírito contracultural e os movimentos que permitem que se observe a realidade por um viés crítico.

Último, mas não menos importante, signo que reforça a tese da retomada é “Ânima”, em que os signos “teto”, “chão”, “placenta” recuperam o “Tribalismo”, dispensam o materialismo e reafirmam o “Não tem que fazer nada basta ser o que se é”, porque, afinal, “Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no pé”:

Ânima (sic)

Numa outra dimensão
Não tinha teto nem chão
Não havia início nem final

Eu cá numa placenta
No fim dos anos sessenta
No hemisfério sul ocidental

Da onde eu vim
Eu não trouxe mala
Não trouxe nada

Não trouxe cor
Eu não trouxe massa
Só trouxe alma

Deixa ser e deixa estar
Deixa ir, deixa ficar
Deixa quieto, deixa o céu no mar

Deixa a nuvem, deixa o ar
Deixa a pluma flutuar
Deixa o tempo, deixa circular

Pra onde eu vou
Eu não levo casa
Não levo nada

You nesse voo
Eu não levo peso
Só levo asa

Certamente, outras leituras conduzirão a novas visões e caminhos críticos. Todavia, neste momento de “forno ainda quente”, foram essas as formulações possíveis. Entre as previsões de Mbembe, perfeitamente condizentes como os cenários pintados por Bauman, Bourdieu, Agamben, Lipovetsky e Serroy, entre outros, e possíveis movimentos em direção a uma ainda desejada “concepção sistêmica da vida” (Capra), *Tribalistas* é matéria de uma mesma “emergência de revolução” que nega o fatalismo, ainda que o identifique. Desta vez, porém, o apelo não terá o conforto de um ambiente propício ao otimismo. Ao contrário, tudo depõe contra uma visão positiva do humano, visto que o humanismo parece estar sendo conduzido a seu fim. Ou haverá um tribalismo possível?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa. *DVD Tribalistas*. Rio de Janeiro: EMI, 2002.

ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa. *CD Tribalistas*. Rio de Janeiro: EMI, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. A ciência, a sociedade e a cultura emergente. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006a.

CAPRA, Fritjof; STEINDL-RAST, David. *Pertencendo ao universo*. Exploração das fronteiras da ciência e da espiritualidade. Trad. Maria de Lourdes Eichenberger e Newton Roberval Eichemberg. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006b.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo*. Resposta a uma sociedade desorientada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MBEMBE, Achille. A era do humanismo está terminando. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>> Acesso em 20 out. 2017.

MONTE, Marisa. *O que você quer saber de verdade*. Rio de Janeiro: Monte Songs (EMI), 2011.

MONTE, Marisa. *Universo ao meu redor*. Rio de Janeiro: Monte Songs (EMI), 2006.

MONTE, Marisa. *Infinito particular*. Rio de Janeiro: Monte Songs (EMI), 2006.

RAMALHO, Christina. Tribalistas: uma poética do hibridismo à brasileira. In: *Revista Iberoamericana*, número 217, outubro-diciembre 2009, University of Pittisburgh, p. 1007-1025.

RAMALHO, Christina. Marisa Monte e a poética do tribalismo. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Caminhos da violência*. Em busca da visão compartilhada. 1ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ e Letra Capital, 2015, v. 1, p. 89-110.



O POEMA-CANÇÃO DE VIOLETA PARRA

Elga Pérez-Laborde⁷

*...Si yo levanto mi grito
No es tan solo por gritar.
Perdóneme el auditorio
Si ofende mi claridad.
Cueca larga militar...
(De "Yo Canto la diferencia")*

Si escribo esta poesía
no es sólo por darme el gusto
más bien para darle un susto
al mal con alevosía.

(Décimas)

Violeta Parra, uma das mulheres mais notáveis do povo chileno e latino-americano, é um caso singularíssimo na criação artística multifacetada, que ultrapassou as fronteiras do seu país. Foi compositora, cantante e poeta, além de pintora, bordadora, ceramista e pesquisadora do folclore. Conseguiu renovar a canção popular e, com ela, iniciou-se um movimento continuado por seus filhos Isabel e Ángel Parra, mais um interessante contingente de *cantautores* e grupos folclóricos de notável expressão, muitos deles de renome internacional, alguns consagrados no exílio durante os anos de ditadura.

Divulgadora do descontentamento, forte na crítica e na denúncia, foi criando sua obra num período intenso da luta nacional, chamando à transformação, mas não à violência. Com ela desaparece a pitoresca fácil, o melodrama vazio e as visões estereotipadas da América Latina. Embora sua tarefa não tenha sido fácil. Nas dificuldades, encontrou força para a maior paixão de sua vida, que foi buscar a

⁷ Pesquisadora permanente e professora do Programa de Pós-Graduação do TEL/IL da UnB. elgaplaborde@gmail.com

essência e autenticidade da música nacional em suas fontes. “Violeta vulcânica” para seu irmão, o poeta Nicanor Parra. “Povo verdadeiro”, para Neruda.

Violeta Parra nasceu em San Carlos (Ñuble), na zona central do Chile. Aos 12 anos, escreveu seus primeiros versos. Começou atuando em circos e botecos, mas só em 1953 surge com grandeza, primeiro num recital na casa de Pablo Neruda. Depois, na Rádio Chilena, inicia suas canções “ao humano e ao divino”. Começa giras por todo Chile. Em 1955, participa do Festival da Juventude na Polônia e grava seu primeiro disco *Chants et danses du Chili I* para o selo *Chants du Monde*, do Museu do Homem em Paris.

Como pintora, ceramista e autora de tapeçarias, inventa técnicas insólitas. Expõe suas obras em Buenos Aires e viaja para a então URSS, Finlândia, Alemanha, Itália, França, onde atua com seus filhos Isabel e Ángel. Em 1964, expõe no Louvre. Nesse mesmo ano, regressa ao Chile e abre uma *peña* (um local folclórico) em Santiago. O dia 5 de fevereiro de 1967 põe fim a sua fecunda vida de anseios, lutas e grandes realizações.

O disparo deve ter-se ouvido ao longe. Ou talvez não, conta seu filho Ángel no livro *Violeta foi para o céu* (2011). A pistola era de baixo calibre. O drástico fim de todos os seus tormentos. Drástico. Como ela gostava de todas as coisas. Através desse pequeno orifício, esvaiu-se a sua vida. E com ela os pássaros azuis e vermelhos, disse Atahualpa, o meu velho mestre, já não havia mais espaço para eles na sua alma. Através desse pequeno orifício ficou para a história. Como sempre, a recalçada história de que os artistas devem morrer para ser plenamente reconhecidos. (PARRA, Ángel. 2011, p. 15)

Violeta Parra ocupa o centro de uma família de talentos junto a seu irmão, o antipoeta Nicanor Parra, que lhe propôs, em momentos decisivos, escrever suas penúrias e recopilar nas fontes camponesas o que se transformou nas *Décimas* (1971), sua autobiografia em verso escrita nos moldes do metro popular. Desse modo, já na maturidade, com 40 anos de idade, começa uma nova e enriquecedora etapa na

qual vida, trabalho e obra confundem-se nela numa mesma coisa. Fica para trás “Violeta de Mayo”, o pseudônimo da cantora de temas populares espanhóis como *farrucas*, *sevillanas*, *pasodobles*, também boleros, rancheiras e corridos. Fica para trás a artista de província, do campo, que chega a Santiago e trabalha por vocação, mas também pelo sustento de toda sua família. Sua carreira discográfica tinha-se iniciado em 1943 e, em 1944, conseguiu o primeiro prêmio num concurso de música espanhola. Na década de 1940, ela tinha tomado contato com as lutas políticas e se abre às correntes da música popular da época, adapta e realiza interpretações de uma grande variedade de temas ao tempo em que escreve numerosos poemas durante sua residência em Valparaíso.

A década de 1960 (1960-1964) corresponde a sua permanência no exterior. Primeiro, seis meses na Argentina e, logo, quatro anos na Europa, especialmente em Paris e Genebra. Nessa etapa, compartilha sua vida com Gilbert Favre e desenvolve uma intensa tarefa de difusão através de oficinas, gravações de discos e apresentações. Segundo registra Paula Miranda (2016, p. 26), em quase todas elas atua junto de seus filhos Isabel e Ángel Parra e, também, da filha mais nova Carmen Luisa e da neta Tita. Trata-se de um período de grande plenitude criativa e de procura de comunicação emotiva com seu público. Dessa etapa, surge de forma sistemática e intencionada a canção com tom de denúncia e até de invocação ou ironia vinculada a sua poética com as lutas sociais. Na sua obra *Toda Violeta Parra* (1960), inclui apenas duas de Neruda e de Nicanor Parra. Sua saída do Chile deu como produto um disco importante em Buenos Aires (1962) “*El folclore de Chile según Violeta Parra*”. Seus cantos revolucionários identificam-se com a cultura política anterior ao século XIX: *Santiago pensando estás*. Em *Arauco tiene una pena* clama por melhorias para o povo mapuche e invoca certos mecanismos utópicos em *Hace falta un guerrillero*.

...poetiza magistralmente un terremoto y dialoga con Dios para entender el sentido de este castigo (Puerto Montt está temblando), viaja en una <<barquichuela>> junto a los pescadores pobres de Chiloé y llora por la suerte

V Simpósio de Crítica de Poesia

miserable a que los someten los gobiernos (<Según el favor del viento>). En todas estas canciones le otorga a su <canto> una función profundamente redentora, lo que la convierte en la inspiradora central de la Nueva Canción Chilena, aunque no formase parte de ella (Miranda. 2016, pág. 27).

Seu vínculo com a cultura e a religiosidade popular através do canto ao divino a levou naturalmente a essas preocupações. Estar longe do Chile durante esses anos permitiu-lhe tomar distância da contingência nacional. Seu olhar foi sempre mais amplo e de longo fôlego, o qual mantém a vigência de sua obra. “*Miren como sonríen los presidentes/ cuando le hacen promesas al inocente*”. Miranda observa que seu gesto mais revolucionário significou abandonar progressivamente a função outorgada pelo capitalismo à canção e à arte em geral, como simples acessório artístico e do espetáculo para convertê-los em mecanismos de denúncia das injustiças sociais e dos abusos dos poderosos, que protesta pelos pobres e redime aos mártires enfrentados à ordem imperante: Lumumba, García Lorca, Vicente Peñalosa, Zapata, Rodríguez y Recabarren (idem, pág.27). Nesse sentido há algo da teologia da libertação da época, porém, mais os valores que a autora adquiriu da cultura religiosa camponesa: compaixão, solidariedade, sacrifício, salvação, imagem de um Deus muito próximo, redentor. Miranda destaca que a canção de Violeta cumpre também sua função catártica em relação à dor e ao desamparo. Nessa linha vincula-se com diversas tradições poéticas como a lira popular do século XIX; com a poesia mundo novista de fins do século XIX e inícios do XX, com a dos poetas Carlos Pezoa Véliz e Gabriela Mistral e com o *criollismo*. Além disso, recebeu através do seu irmão Nicanor a influência da explosão cultural e política da Frente Popular no Chile do ano 1938⁸.

Porém, essa experiência com a canção popular urbana do início foi uma escola para a futura artista, que, em algum momento, percebeu que não representava a verdadeira identidade da cultura

⁸ Etapa de marcada ideologização da atividade política e social na qual se formou um amplo bloco das esquerdas (1936-1941) e nesse marco a Frente Popular.

chilena camponesa e, seguindo o conselho do seu irmão Nicanor, decide afastar-se dessa vertente para procurar identificar-se com as verdadeiras continuadoras da cultura hispânica no Chile: as cantoras de tonadas.

Nas *Décimas* – obra criativa que começa a redigir (1957) no contexto da narração poética – há um registro da memória que condensa a história pessoal da cantora e de alguns grupos marginais. Em 1954, inicia sua peregrinação em busca da veia musical da cultura tradicional chilena. Seu filho Angel Parra conta no livro *Violeta foi para o céu* (2011) seus encontros com as maravilhosas mulheres de *Las Barrancas*, um antigo bairro periférico de Santiago. Camponesas, folcloristas natas, Rosa, Lastenia, Eduviges, Mercedes lhe entregavam sua sabedoria acumulada durante séculos com a generosidade que o povo tem, nos pátios de suas casas, ao lado do tanque de lavar ou em torno do braseiro. Violeta necessitava poucas palavras para convencê-las: Chile, cultura, povo, dignidade, orgulho, terra, amor e justiça. Palavras mágicas que tinham um grande poder de convicção. As mesmas que as autoridades se negavam a ouvir. Essas mulheres de vida dura a compreendiam e uniam-se a seu trabalho. O ato de entregar para ela esse patrimônio tinha a força de devolver-lhes uma forma de dignidade perdida.

Nas *Décimas* estão concentrados os temas e o estilo de cantar ao humano e ao divino. Representam a mais tradicional das expressões da poesia popular chilena. A organização métrica, a narração, as sentenças morais, o festivo. Tudo o pertencente à poesia folclórica, pois as décimas designam o verso e são formas musicais básicas do folclore nacional. Segundo o pesquisador musicólogo Gastón Soublette, a memória individual, ao coincidir com os costumes e crenças populares, vivifica a tradição e é isso justamente o que faz Violeta quando, através do canto de dona Rosa Lorca, uma de suas preciosas fontes, “arranjadora de *angelitos*”, recupera suas próprias vivências infantis: “Quando a escutei cantar esses cantos ancestrais, voltou à minha memória a cerimônia vista de menina do velório do anjinho! Lembrei como se mandava buscar a madrinha para confeccionar a ‘alba’ (roupinha) que tinha que ser

cortada em tela nova, com tesouras, fio e agulha usados pela primeira vez” (SANDOVAL, s/d p.60). Situação que ela recria em décimas:

Comadre, venga a cortar
el <alba> de su ahijadito,
aquí está el lienzo nuevito
tijeras recién comprá.
Las mangas bien picoteá
la coronilla y la falda
y el papel de la guirnalda,
aquí le tengo plateado;
altar de lindos luceros
que brille como esmeralda.

(*Décimas*, Autobiografía en verso, p. 123)

Sua obra *Décimas* está composta de noventa décimas que constituem quatro mil e quinhentos versos octossílabos de rima consonante. A décima que Violeta utiliza não é a tradicional *décima glosada*. Essa forma apenas será usada por ela quando se ocupa do “velório do angelito”, em *Verso por padecimento* e *Verso por sabedoria*, (p. 149-152). São vivências que Violeta converte em genuína poesia folclórica ou canto / poema no tema *Rin del Angelito*, em versos plenos de imagens ligados ao amor pela terra e ao céu, à natureza e a uma certa mística que não acredita ou não parece aceitar a morte. Nele, sua visão religiosa popular e seu vínculo mais pleno com o espírito divino e do rito funerário projetam-se com maior expressão e beleza:

Ya se va para los cielos
Ese querido angelito
A rogar por sus abuelos
Por sus padres y hermanitos

Cuando se muere en la carne
El alma busca su sitio
Adentro de una amapola
O dentro de un pajarito

La tierra lo está esperando
Con su corazón abierto
Por eso es que el angelito
parece que está despierto

Cuando se muere en la carne
El alma busca su centro
En el brillo de una rosa
O de un pecesito nuevo

En su cunita de tierra
Lo arrullará una campana
Mientras la lluvia le limpia
Su carita en la mañana

Cuando se muere en la carne
El alma busca su diana
En el misterio del mundo
Que le ha abierto su ventana

Las mariposas alegres
De ver el bello angelito
Alrededor de su cuna
Le caminan despacito

Cuando se muere en la carne
El alma va derecho
A saludar a la luna
Y de paso al lucerito

Adónde se fue su gracia
Adónde se fue su dulzura
Por qué se cae su cuerpo
Como una fruta madura

V Simpósio de Crítica de Poesia

Cuando se muere en la carne
El alma busca en la altura
La explicación de su vida
Cortada con tal premura
La explicación de su muerte
Prisionera en una tumba
Cuando se muere en la carne
El alma se queda oscura.

A cultura folclórica é essencialmente teatral. Nesta canção-poema estão representadas as atividades e cerimônias das práticas religiosas comunitárias: a cenografia do velório, a descrição dos adornos simbólicos e certos acessórios relacionados com o transe pelo qual o anjinho deve passar. Também nessas décimas cumpre-se além um quesito fundamental da visão popular: no velório não se deve chorar. As lágrimas dificultariam o voo da criança para o céu e, por isso, a dor da morte fica mais suave com manifestações de alegria por esse destino sobrenatural. Violeta segue a norma folclórica e mostra como se deve cantar os “versos del angelito”. A sabedoria popular aconselhava aos pais que não chorassem. As lágrimas umedecem as asas do “angelito” e impedem-no de elevar-se ao céu.

Violeta apenas não sabia que algum dia teria que cantar com choro (seguro escondido) a sua filha menor, Rosita Clara, falecida quando ela se encontrava na Europa em 1954. Segundo conta Ángel, morreu aos 28 dias do seu nascimento e foi uma das maiores dores de sua mãe. Nunca conseguiu superá-la.

O profundo conhecimento que tinha da linguagem artística popular reflete-se não apenas na escrita senão especialmente através do seu talento de cantora e poeta, assim como sabia tocar violão e viola, os instrumentos folclóricos. Compôs versos ao divino e ao humano, suas próprias melodias, e sabia improvisar as décimas como repentista, de acordo com a ocasião. Nos velórios de “angelitos”, foi convidada a cantar junto a grandes cantores.

Existem estudos sobre a obra poética popular e o pesquisador Rodolfo Lenz estudou e reuniu material de coleção de nove volumes que estão na Biblioteca Nacional de Santiago do Chile. Também há outras coleções de três volumes que se conservam na Biblioteca Central da Universidade do Chile, nas quais se incluem as pesquisas e criações de Violeta. Por motivo do centenário têm sido escritos numerosos estudos, ensaios, artigos na mídia, tentando decifrar seus mistérios, a magia de sua inspiração poética, analisar os mitos em torno de sua vida e obra. Têm sido realizadas grandes homenagens. Invoco a voz do escritor peruano José Maria Arguedas:

Acredito que o caso de Violeta Parra é um dos mais excepcionais e interessantes que podem ser representados na arte de Latino-América... Ela é o mais chileno do mais chileno que tenho possibilidade de sentir; embora, ao mesmo tempo, o mais universal que tem conhecido o Chile... O mais genialmente individual e o mais genuinamente popular. Ela era uma força carregada de uma consciência sumamente lúcida do seu próprio valor e através disso, do valor da qualidade de todo o que ela procurou e encontrou nas classes populares. (orelha do livro *Décimas, autobiografía em verso*, 1998)

Mas, para encerrar este aspecto limitado de sua grande produção, se faz necessário destacar a transposição que Violeta Parra realizou do folclórico ao literário. A intenção da autora enquanto escrevia era compor um poema autêntico e ela estava capacitada para fazê-lo porque as circunstâncias de sua vida pessoal tinham-lhe permitido se identificar com a alma e a vida do povo de maneira original e criativa. Na sua motivação artística, o folclore passa de ser um fim para ser um meio com o qual espera cumprir seu objetivo: recuperar a verdade essencial do vivido através da narração autobiográfica. Em nível poético, ela conheceu quase todos os gêneros, tradicionais e modernos, incluindo a canção de amor, a forma de composição mais divulgada no mundo e interpretada por grandes cantores em muitas línguas. como “Gracias a la vida”, “Run se fue pa`l Norte” e

“Volver a los diecisiete”. Sua inclinação para os temas amorosos ligados profundamente a suas próprias vivências foram uma constante na sua concepção poética. O relacionamento amoroso, além de ser uma simples temática ou um *leitmotiv* recorrente, foi algo relevante que marcou sua obra e sua vida, seus projetos e relacionamentos, às vezes com inclinações mais positivas ou de vida (eróticas) e, em outras, aparentemente mais relacionados à dor e à morte, porém igualmente passionais (MIRANDA, pag. 31). Nesse sentido, sua obra *Las últimas composiciones*, segundo Miranda, não pode ser considerado como um disco a mais na sua fecunda produção, senão que, deve ser pensado como a acumulação e resultado de todas as experiências estéticas e vitais de Violeta Parra. Os 14 temas foram cuidadosamente escolhidos por ela e o disco pode ser considerado uma forma de síntese crítica e plena de toda a sua obra. Neles encontram-se ricos arranjos musicais e vocais, grandes logros poéticos no nível da linguagem, das imagens, da palavra e das ideias; experimentações de todo tipo; adaptações de ritmos tradicionais a ritmos mais tonais e tensionais.

Finalmente, Violeta Parra, como narradora, modificou a tradição oral. Aplicando os conceitos *saussurianos* de “langue” e “parole”, Bogatyrev e Jakobson – do Círculo Linguístico de Praga (1929) – observam que, como a criação e a difusão dos fenômenos folclóricos seguem os mesmos processos da criação e da difusão da linguagem, e como a vida de um tema folclórico origina-se não no momento da criação, se não no momento da aceitação por parte da comunidade, Violeta Parra, e sua obra poética e musical, conseguiu ser aceita e cantada pela comunidade mundial.

Referências

LAFUENTE, Silvia. “Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra”. In: *Violeta Parra - Lectura de las Décimas de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, s / d.

PARRA, Ángel. *Violeta foi para o céu*. Brasil: Chiado Editora, 2011.

PARRA, Violeta. *DÉCIMAS Autobiografía en verso*. Santiago (Chile): Editorial Sudamericana, 1998.

PARRA, Violeta. *Poesía*. Universidad de Valparaíso Editorial, Chile, 2016.



CONSTRUÇÃO DA PERSONA POÉTICA: FRATURAS, CENAS E PROCESSOS

POETIC PERSONA CONSTRUCTION: FRACTURES, SCENES AND PROCESSES

Francisco Alves⁹

Desde sempre caminho entre dois mundos.

Hilda Hilst

Fraturas

Há grandes silêncios perfazendo dimensões do meu ser que ora oscila nos desvãos da linguagem, ora se recolhe em contemplação amiúde. Na luta por ser voz, ruído ranhura ou ocandade chego ao ponto primevo da vida em que outros afirmam, “Francisco, acredite, você é poeta”; a sentença opera em mim a dialética da estranheza, proveniente do primeiro grito, a absurdez do existir, o nascimento. Se a poesia está na narrativa total, acredito que a minha se derrama em pele negra, olhos retintos, estatura mediana, olhar encabulado e um tanto desconfiado com o mundo entorno. Defendo a poesia que está no corpo, nas suas reentrâncias, buracos e cheiros. Antes de prosseguir, urge a necessidade de agradecer a gentileza da professora Sylvia Helena Cyntrão, coordenadora do V Simpósio de Crítica de Poesia, Imaginário em canção: contextos. Na ocasião, fiz parte da mesa redonda “Poesia, criação e os caminhos do imaginário”, formada pelos poetas vencedores do Prêmio de Literatura Nicolas Behr. Logo, as linhas que tramo aqui são resultado de falas, anseios, alegrias e dialogias resultantes do chamamento feito por Sylvia Helena Cyntrão aos poetas que venceram o concurso. E eu venci em segundo lugar. Volto para o silêncio, da janela do terceiro andar deste prédio discreto observo as nuvens devassas emoldurarem o sentimento do mundo, no instante em que vou

⁹ Professor da Universidade Federal de Roraima – UFRR/CEDUC/LEDUCARR. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – UnB. aluadoalves@gmail.com

gestando este pretendo testemunho sobre a minha poesia. Como disse anteriormente, é no rompimento uterino que temos a primeira fratura, o que adiante será matéria poética, afinal como poeta estou sempre buscando o útero materno, o lugar da penumbra confortável em que o cordão umbilical e a lírica se confundem nas vísceras orquestradas pelo coração retumbante. Observar o mundo, eis o primeiro e talvez mais eficaz exercício para o aprendiz da *poesis*, o que pode resvalar na constante sensação de desajuste com os arranjos que arquitetam a realidade. Na infância, meu mundo era formado por carrinhos de lata de sardinha com pneus feitos com restos de sandálias de borracha; hoje percebo que aquilo já era poesia, a minha brincadeira nascia de utensílios que emolduraram as pegadas alheias. O ludo e a lida, juntos formando em mim uma consciência de vida que, anos mais tarde, me fez entender que as musas da inspiração tecem os fios da vida a partir da infância e seus primeiros estranhamentos. É isso, eu sou estranho, logo, sou tomado por um trecho de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1986), do sádico das palavras Roland Barthes:

Estou preso nesta contradição: de um lado, creio conhecer o outro melhor do que ninguém, e afirmo isso triunfalmente a ele (“Eu te conheço. Só eu te conheço bem!”); e, por outro lado, sou frequentemente assaltado por essa evidência: o outro é impenetrável, raro, intratável, não posso abri-lo, chegar até a sua origem, desfazer o enigma. De onde ele vem? Quem é ele? Por mais que eu me esforce, não saberei nunca. (BARTHES, 1986, p. 134)

Deliberadamente, as palavras de Barthes no capítulo “O irreconhecível” falam do desnudar-se diante do outro, buscando-o da superfície até as suas profundezas. Para o francês, o processo é ineficaz porque o outro é território obscuro, terra de ninguém. Pensar isto em minha narrativa implica constatar o caleidoscópio que carrego neste corpo manto, dividido entre a comédia e a tragédia. Tento, sempre que escrevo um poema, escalar a pele, ver suas reentrâncias, camadas, formas que vão de um grito a um leve tremor. E pergunto: De onde ele vem? Quem é ele? O eu-outro, eu-poeta está aqui sob a tez no alto

desses 32 anos de vida encabulada. Há paixão também nessa busca que se forma na contradição, pois sem descontentamento não existe poesia. Ora ou outra nas entrelinhas dessas linhas a figura de mãe desavergonhada aparece. Será que sou apaixonado pelo útero materno? É lá a fonte do meu primeiro poema? Que amor doido é esse que entrelaça poesia ao primeiro vestígio de vida? Talvez seja inútil tentar organizar uma arqueologia íntima que interligue o passado com o presente, por isso é tão apropriado que o primeiro momento deste relato trate das ‘fraturas’ para, depois, as ‘cenas’ e, por seguinte, os ‘processos’. Tive uma infância tímida dentro de uma casa grande de alvenaria, lembro-me de meu pai, sujeito estranho e garimpeiro, se vangloriando entre os tijolos aparentes que compunham a construção familiar. Meu pai ganhou muito ouro explorando barrancos em garimpos na fronteira Brasil – Guiana Inglesa. Eu e ele nos entendemos pelo silêncio. Havia medo e terror na figura daquele sujeito. E ali, na primeira infância, envolto de brinquedos artesanais, um dia ele chegou do garimpo com um carro movido a pilha, comprado na Zona Franca de Manaus. Aquilo foi tão emocionante. É bem verdade que o carro, na maioria das vezes, ficava adornando a estante de madeira bruta, macilenta do óleo de peroba que minha mãe passava. Às vezes, mãe conta que me mandava brincar na rua com os outros meninos, mas eu simplesmente não ia porque preferia ficar em casa, desde cedo companheiro da solidão. Há relatos maternos que falam de certo egoísmo imanente. Sempre gostei de ser só. É na solidão que o poeta se reveste de um senso de humanidade que não o singulariza dos demais seres humanos, mas o coloca numa tensão dissonante a perguntar ao seu espírito as coisas de si e do outro. Por isso ele é fraturado na essência do corpo. Barthes, em *O prazer do texto*, afirma: como uma criatura da linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um brinquete, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica) (2015, p. 43). Da boca até o esfíncter, sinto um estremecimento que alarga para a dimensão do simbólico uma narrativa primacial que toca os sentidos, permeabilizando meu corpo em potência e força para a escritura; logo, na condição de

narrativa viva, tomo consciência da instabilidade presente em existir, apenas em existir. Na escrita, ao refundar minha respiração diária, tento romper com a situação de brinquete da qual Barthes informa como parte da equação indissolúvel. Volto à questão primeira: Será que sou poeta? As palavras podem ser nocivas porque nascem do descontrole, do caos, jorradadas de pequenas torres de Babel destronadas em línguas igualmente indomadas. Recordo Michel Foucault, ao perguntar: Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo? (FOUCAULT, 1996, p.8). Tenho a sensação que o futuro do poeta está no silêncio. Vivemos num mundo de produções infinitas de sons, imagens e tantas outras mídias a perturbar a alma, também objeto de midiatização. Publiquei, até aqui, quatro livros de poesia, e constato que os silêncios entre as publicações me ensinaram muito mais que os elogios ou as críticas contundentes. Não falei muito na adolescência, e quando o fazia, estava sob a aura de uma casmurrice que até hoje tento compreender. Minha família usou a religião católica para tentar domesticar meu corpo. Fui coroinha, acólito, jovem franciscano de pastoral da juventude, coordenador de grupo de jovens, membro da liturgia, ministro da palavra e seminarista diocesano. Sim, eu quis ser padre. Desejava doar minha vida para os pobres em trabalho, escuta e renúncia total. Foram cinco anos devotados a uma vida cronologicamente organizada. Éramos um grupo de 15 jovens morando no Seminário Diocesano Nossa Senhora Aparecida. Que tempo mais insólito da minha vida! Acordar de madrugada para fazer pão, depois a oração matutina e vespertina na capelinha, o trabalho na horta, as aulas de francês e violão – ambas eu detestava – e, por fim, as horas de leitura naquela biblioteca soturna. Foi lá que me apaixonei por Machado de Assis, Dante Alighieri, Castro Alves, José de Alencar, William Shakespeare, Charles Baudelaire, Eça de Queiroz, Franz Kafka, Paul Verlaine, Umberto Eco, Salinger e tantos outros que hoje são fantasmagorias do meu ser leitor. É preciso admitir que a vida monástica organizou de forma sistêmica a possibilidade de um *ethos* poético na minha persona. Os primeiros versos, pensamentos esparsos,

dúvidas, o desejo de amar Deus, a constatação que o corpo carnal é tão veemente que ultrapassa a máxima bíblica, “e o verbo divino de se fez carne e habitou entre nós” para dar lugar a um verbo carnavalizado, corpo desejanste das coisas contraditórias à mística sacerdotal. O que é um poeta senão um sacerdote das palavras assustadas? Poema nasce do susto, da impossibilidade de completude, talvez por isso sempre retornamos aos textos que amamos de modo especial, o que pode justificar a polissemia como incompletude, base para um eterno retorno. Sempre achei a Bíblia um livro literário, potente em metáforas vivas, porém, inegavelmente violento. Deus é violência. Recentemente encontrei a obra *A violência e o sagrado*, do francês René Girard; depois de ler é impossível não aceitar que a narrativa divina é instaurada e desdobrada pelo derramamento de sangue. Ah, somos todos filhos de Caim. A minha relação com a biblioteca do seminário passou a ocupar boa parte do meu tempo. Detestava jogar futebol no sol quente. Era obrigação praticar esportes, decerto o padre reitor tinha medo que os meninos pudessem adoecer de tanta masturbação caso não praticassem exercícios, a fim de administrar o cio que povoa o corpo-carne nessa fase da vida. A biblioteca se tornou meu labirinto, e lá, como Minotauro domesticado, sacrifiquei conversas, orações, vícios porque, no fim, as palavras operavam um translado que ia do céu ao inferno. É estranho pensar no meu tempo de seminarista, mas a formação de poeta – se é que existe uma – passa por esse trajeto. Quanto mais lia me distanciava das nuances litúrgicas daquele mundo redoma, aparentemente perfeito e indefectível. O alerta que a poesia estaria presente no meu cotidiano veio com o concurso Conposi (acho que foi em 2004), certame organizado pelo SESI/Roraima, no qual meu poema havia sido classificado. Eu não me lembro do poema todo, mas sei que era um soneto que começava mais ou menos assim:

Havia um quadro quadrado pintado que via pendurado
Nele, tudo de mim havia sido desenhado...

Graças aos deuses do esquecimento, não tenho mais memória disso, pois acho o texto terrível; no entanto, o fato de ter sido escrito

quando eu cursava o primeiro ano do ensino médio na escola Gonçalves Dias ameniza um pouco o constrangimento de lembrar. Ora bolas, ser adulto e juiz de si é algo pernicioso. Na ocasião desse poema fui ovacionado pela professora de literatura. O poema foi escrito numa cartolina e fixado no pátio da escola. A partir daquele momento, estive presente na maioria das atividades literárias desenvolvidas na escola. Foi um tempo bom. Eu e a escrita envoltos numa espécie de exílio infinito; isso me faz lembrar de Maurice Blanchot: “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência do tempo.” (2011, p. 21). Sou do tipo de poeta que não consegue memorizar os próprios textos, o tempo me corrói, e tenho inveja de outros poetas quando estão em saraus. Eles declamam sob a lima e o limo da performance, em deleite instantâneo. Não consigo falar bem os meus textos, o que é estranho, porque declamo com minúcia e perspicácia de ator amador os textos de Fernando Pessoa, por exemplo. Em 2004, tive um poema classificado no XI Concurso Nacional de poesia, edição Cruz e Souza, promovido pelo Clube Brasileiro de Escritores e poetas profissionais e amadores. Já em 2007, venci o Conpoesi em duas categorias, melhor poema e interpretação. No ano de 2011, o poema “O riso e o louco” foi classificado no Prêmio SESC/DF de Literatura “Carlos Drummond de Andrade”, participei de alguns outros concursos, mas a verdade é que o processo de inscrição, tratamento e formatação dos textos acaba me afastando dos editais, por isso participo pouco. No mais, não acho tão relevante elencar prêmios, interesse-me mais pelo processo, pelas reflexões sobre o ato ético presente na escrita de um poema e seus possíveis sentidos (se é que existe algum sentido em escrever poesia nessa conjuntura de mundo). Ouço muitas pessoas afirmarem que são poetas, sou fascinado pela veemência e energia com que elas evocam isso. Se falar é um perigo, escrever poesia, então, é declarar guerra contra o mundo contemporâneo. Coloco-me na condição de homem-menino – adoro essa projeção mental –, um tanto de corpo-água ou asa-vento, herdeiro dessa impressão fluídica tão bem demonstrada no pensamento *baumaniano*. Tudo é passageiro, líquido, inclusive a poesia, nascente da imprecisão dos homens espantados. No filme *O fabuloso*

destino de Amelie Poulain, uma personagem diz: “São tempos difíceis para os sonhadores”. A máxima se duplica no meu estado de poesia porque ocorre uma transição do simples homem escorpiano com ascendente em Virgem e Lua em Touro para outras mil possibilidades de ser e inscrever o mundo nas palavras. Não basta apenas ser poeta, é preciso fomentar múltiplos sonhos erguidos no terreno do sofrimento, afinal, a escrita se constitui de rasgos e fissuras, como alerta *Schopenhauer na Arte de escrever (2009)*. *Encaro o fato de ser poeta como uma fratura constante, regida por rastros e desejos.*

Cenas

Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Hilda Hilst

Após o período de vida eclesial, entrei no curso de Letras – Literatura da Universidade Federal de Roraima – UFRR. Lá, as experiências em torno da poesia foram intensificadas no cotidiano acadêmico. Lembro bem do meu primeiro dia de aula em março de 2006. Na apresentação, um colega pontuou que o ingresso em Letras se dava por um desejo de aprender a ser escritor – ledor engano, como foi comprovado a posteriori. Eu, simplesmente, disse meu nome e mais nada. Internamente, estava numa ressaca profunda, pois tinha abandonado o seminário diocesano. O mundo era estranho, largo, caótico. Não tinha mais o silêncio da casa paroquial. Como dizem: eu estava no trecho; renascer, palavra que persegui no primeiro ano de curso. Tentei mudar radicalmente. Deixei o cabelo crespo crescer, usava bata indiana, tênis marca All Star e calça com leves rasgos propositais. Fumei maconha, imerso nos ritos banais de ser calouro. Inseri no repertório musical Mutantes, Ney Matogrosso, Oasis, Dire Straits, Bob Dylan e tantos outros. Tentei ser outro Francisco. No entanto, quando olho para esse passado recente, confesso que sentia uma nostalgia do mundo místico. Amei Legião Urbana tendo consciência que a maioria das músicas geravam em mim um sentimento horrendo, sei lá, tirando

“Eduardo e Mônica”, que é uma releitura linda de Tristão e Isolda, o resto me dava aquela sensação de que a década de 1990, tempo de minha adolescência, foi um período morno e sem sonho para os jovens. Não sei se posso chamar de desbunde o tempo da UFRR. Fiquei maravilhado com as histórias sobre Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, John Keats, Stéphane Mallarmé, além dos nossos brasileiros Leminski, Ana Cristina César, Cacaso, Francisco Alvim, Torquato Neto e muitos outros. Sempre pensava: Estes, sim, viveram o desbunde! Letras é um curso que te deixa poliformo. Em cada semestre, as paixões literárias eram afloradas, e delas resultavam o desejo de publicar um primeiro livro solo. Até aquele momento, já tinha um estoque de 100 poemas e não sabia o que fazer com eles. Um dia, me aproximei da professora de Literatura Portuguesa e perguntei timidamente se ela poderia ‘dar uma lida’ nos meus textos. A professora dra. Cátia Monteiro Wankler aceitou. É bem verdade que eu havia tido uma experiência péssima com outra docente do curso a quem pedi que lesse meus poemas. A universidade é estranha, fala-se tanto em criatividade, mas o que vejo é a foice da normatização, dos egos ensandecidos e outras mazelas que assolam as relações desse meio. Entreguei os poemas a Cátia Wankler, que, de imediato, mostrou-se entusiasta diante da minha crescente ansiedade e insegurança. Assim, em 2008 nasceu Poemas a meia carne, meu primeiro livro, com o prefácio e organização da professora Wankler, por quem cultivo um carinho incessante. O livro foi dividido em três partes: a primeira intitula-se “O toque da carne” e apresenta poemas com temática voltada para as sensações táteis. A segunda parte é denominada “Voz da carne” e é composta por sonetos com temas variados. A última parte chama-se “O véu da carne”, formada de poemas curtos eivados por temas relacionados ao sexo e ao erótico sob a ideia de pastiche. O primeiro livro é sempre a pedra fundamental para as outras experiências. Os meus leitores se dividiam entre amigos dos tempos de igreja e colegas de outros cursos. Não tratarei do processo edição porque demandaria um tempo e outro recorte temático nesta lembrança despreziosa dos meus processos de escrita. No entanto, sinalizo que, graças ao projeto Lume Literário, da editora

paranaense Protexto, consegui editar os poemas. Da primeira parte do livro, tenho predileção pelo “Poema Obsoleto”:

Poema Obsoleto

Triste dia num fundo sem moldura:
É a vida e todos os pés que a compelem
Busco entre “perdidos e achados”
A minha figura...
Tão viciada naqueles que me elegem.

Respirando vida e resistência somadas,
Tudo passa no esquecido Lavrado
A vida vai sendo lograda
Em mãos dadas...
E o poeta padece por ser desalmado

Entre pés de morte alguém “inda vive”
Clamando por conhecer seu alfa,
Ainda no sofrer do correr
(não livre)
Querendo ser... além de humano
Um homem com espírito
De Sarça.

(ALVES, 2008, p.57)

Há nesse poema tanta dúvida em relação ao mundo. Sentia-me tão acanhado com a avalanche de experiências que se apresentavam. Mais uma vez a casmurrice. Foi com esse texto que ganhei o primeiro lugar no Conposi em 2007. Passei um bom tempo sem reler o Poema Obsoleto, e hoje, aqui nesta escrivaninha, sou transportado para aquele tempo das incertezas, caminhante dos rizomas inexplorados. De fato, o título do meu primeiro livro faz sentido, a ‘Meia Carne’ do ser desejante, divisão a perpassar as marcas da lógica comum que rege grande parte dos homens. Se apenas a metade é atingível, o que há do outro lado? Outras metades? Arrisco pensar em vastidões, lonjuras e conhecimentos que só a velhice evidenciará. O rastro que se corporaliza em incompletude coloca na minha boca o pensamento de George Bataille: “a geração a que pertencço é tumultuosa” (2015, p.9). Como eu amo os filósofos franceses. O que há na água dessa gente? E ainda que eles tenham causado o horror com a avidez pavorosa assentada na exploração e vilipêndio de outros povos, admito que

nos termos da literatura eles produziram alguns gênios. Sempre gostei de sonetos. Da segunda parte do livro, destaco:

Estudante de Letras

Morrem muitos no Campus do Paricarana.
Antes o Campus era dos bandeiras...
Hoje, alguns sonham com certa “sagarana”
Carregando flâmulas em vez de cadeiras,

Nem as corujas escapam da ironia,
Como poderiam se representam a sabedoria?
Largada ao léu do sonho – selvageria!
Mascarada pelo sentir aprender que dóia...

E isso não valia apenas para os cânones,
Como também para as canas de açúcar
Chupadas pelos meninos sem nomes...

Porque um apenas não basta na Literatura.
Se ficar de fora e não começar a socar
A coruja goela a baixo sem Ditadura.

(ALVES, 2008, p.73)

Muitas pessoas acham o soneto decante. Sinceramente, acredito que tudo tem seu valor. No mais, Glauco Mattoso já provou com charme e profundidade o quanto o soneto é valoroso para a literatura brasileira contemporânea. Esse poema é uma resposta à didática de um professor que tive na graduação. Era sempre o mesmo sistema: um texto teórico e outro literário, a exposição das ideias e compreensão do texto; exatamente aí existia algo que me incomodava profundamente. Os alunos expunham suas interpretações do texto literário, no entanto, tudo era descartado pela voz professoral como se apenas esta voz tivesse total razão sobre o texto. Eu só tinha dois caminhos, aceitar e renegar minhas reflexões ou escrever poesia. Optei pela segunda alternativa, então, toda vez que eu percebia haver uma coerção simbólica que exaltava minha suposta burrice diante do texto literário, eu simplesmente ‘desligava’ da aula e escrevia poemas. No semestre que este poema surgiu, estávamos lendo *Sagarana*, do Guimarães Rosa.

Bom, sempre admirei a inteligência dos meus professores de literatura, porém, depois de ler Michel Foucault você entende muito bem que a sala de aula é um microcosmo de poder infalível na exposição de jogos de dominação, abarcando tudo, inclusive a literatura. Da terceira parte dos *Poemas a meia carne*, gosto dos seguintes textos:

A bunda peluda ecoa
pois coça ideias humanas!
a bunda chora e assoa
Merda...
alusões ufanas!

(ALVES, 2008, p. 108)

Pensar o sexo é sempre pensar em si mesmo; dos pequenos feitos aos grandes momentos de prazer. Alguns desses textos surgiram no seminário. É estranho e excitante quando imaginava o conflito entre a castidade e o erótico. Na minha etnografia íntima, as implicações foram vastas. No tocante à produção poética, isso avançou consideravelmente. O que é o véu da carne? Talvez seja o tabu a escorrer leitosamente sobre esse tema. Falávamos bastante de sexo no seminário, lembro que era natural e dialógico. Afinal de contas, se você ama a regra e o comedimento, tudo se acerta no código de fidelidade ao sistema.

Carne mijada morre,
ela é batida em fuso,
é também lambida
escorre...
entre dentes, entre usos.

(ALVES, 2008, p. 113)

Declamei o poema a “Carne mijada” para o reitor da UFRR. Foi em 2008, mas não recordo a data exata nem qual evento; entretanto, a cara de horror das pessoas que estavam no auditório é vívida na minha memória. As palavras têm força e conseguem extrair as mais diversas sensações dos sujeitos. Após a apresentação, fui sabatinado por alguns colegas sobre as minhas intenções em falar um poema, segundo eles, ‘tão confuso e desconcertante’ para a audiência. Acho o poema muito lícido, sem voltas ou qualquer floreamento que deixe o leitor sem os

prumos da compreensão. Na verdade, acho que as pessoas gostam de ficar alheias a determinados temas, e ainda que os pratiquem nas celas de suas vidinhas complicadas, não aturam que o verbo de outro possa expor as palavras que já estão impregnadas no desejo e na pele, esteja ela seca ou molhada. Publiquei o segundo livro em 2012, com o título *Ruídos noturnos ou pequenas putarias literárias*, e considero este livro uma extensão da terceira parte de *Poemas a meia carne*. Parece haver na minha poesia, nos dois primeiros livros principalmente, um estraçalhamento da totalidade. Se no primeiro existe uma divisão em que apenas uma metade está aparente, no segundo a imprecisão é marcada por sons e ruídos que confundem o leitor, por exemplo, o amor aqui é desqualificado:

Descobri que amei uma vaca
e por ela fui burro,
a vaca morreu com
um murro no cocuruto,
hoje bebo leite de caixa
entre vaca e burro
prefiro ser moco.

(ALVES, 2012, p. 20)

Tentei encontrar uma leveza em *Ruídos noturnos*, pois algumas pessoas disseram não gostar do primeiro livro porque acharam os poemas demasiadamente apegados à forma. Discordo em parte desses argumentos, o tempo passou e eu caminho por outras vias de ilusão no ato de escrever. Ao tratar do amor correspondido, os poemas caminham pelo avesso, pois há mais verdade no estranho e no incomum.

Não fico triste se alguém
anda de cu baixo!
cada um opera como quer
(!)
as mãos e o desdém
apenas encaixo
o anel onde quiser.
quer casar comigo?

(ALVES, 2012, p. 23)

Aparentemente, esse poema pensa as práticas sexuais e quanto tabu ainda existe em torno do sexo anal. Algum escritor falou que ‘cu’ é audiência nacional, acho que foi o Nelson Rodrigues ou o Gregório de Matos Guerra. Bom, se não foram estes, eu devo ter replicado a fala de algum outro escritor depois de ler *A história do olho* (2003) e *O erotismo* (1987), ambos do gênio terrível Georges Bataille. Um dia vou escrever um livro de poemas eróticos na linguagem dos poetas de língua solta. Eu sei que é difícil escrever algo desse matiz e que tenha qualidade, mas é preciso deixar o tempo correr. Nada melhor que a experiência de um dia após o outro para o escritor. Nessa linhagem, sou fascinado pelo *Bufólicas* (ano), de Hilda Hilst, minha paixão não tão secreta. Depois de *Ruídos noturnos ou pequenas putarias literárias*, passei cinco anos sem publicar livro, participando pontualmente de um ou outro concurso literário que me apetecesse. Em 2017, publiquei *Poemas urbanoídes* e *Ruídos noturnos & Poemas do esquecimento vivo*. O primeiro era inédito, o segundo foi uma revisão necessária, a começar pelo título. Retirei a parte “ou pequenas putarias literárias”, reescrevi também alguns poemas a fim de dar uma organicidade maior ao livro e acrescentei um conjunto de textos que versam sobre a potência do esquecimento. *Poemas urbanoídes* é uma homenagem a Boa Vista, capital do estado de Roraima. É um lugar fascinante que faz fronteira com a Venezuela e com a Guiana Inglesa. Em sua grande parte, os poemas tentam transmitir o sentimento do poeta em relação ao mundo circundante, amazônico em sua essência, e em constante choque com a aura urbana, ou melhor, urbanoíde, a se espriar nas relações da territorialidade física e – principalmente – simbólica. Eis um dos textos urbanoídes:

Escritores de Roraima
me lembram tamanduás
não existem mais formigueiros
mas o nariz sempre
dá um jeito
de cavar
 esburacar
 até sobrar
 apenas o ponto
(ALVES, 2017, p. 43)

A mensagem do texto é destinada a um grupo de escritores de Roraima que exacerba temas assentados num localismo de matiz romântico. A natureza como palco singular e constante em algumas vertentes poéticas é colocada de maneira quase alencariana por alguns representantes desse modo de escrita poética. Eu respeito e admiro a firmeza e constância desses poetas. No entanto, com meus *Poemas urbanoídes*, quis pensar a cidade sob outra ótica. O impacto na subjetividade a travestir de Janus o olhar do poeta, ou seja, passado e presente juntos na mesma performatividade. O local e o universal que o conecta com o senso de caoticidade a instalar outras cenografias de vida para o ser que observa. O poeta é sempre um observador arguto das reentrâncias da realidade. Nesse livro, tentei fugir dos temas eróticos, o que foi impossível. Sinto uma pulsão em escrever sobre isso.

Dentro da noite d'algúem
sou um ventri-loco malacabado,
cheio de alma destes ou daqueles
a quem o desdém...
mostra-se com retorcido olhado,
ando sem alinhar meus olhos
a caminhos finos e incertos.
Quem são eles?
pobres dedos, dedos fósforos
a queimarem todas as vísceras,
tenho olhos inquietos!
assim te permito que pouse
tuas mãos nas esferas líquidas
e nada mais sobreviveria...
acabaria a existência de um FIM
agora ouve
o estalar de vozes quebradiças,
vidas!
MIFIANDO noutras costas
entre mãos suadas, pés indecentes
dedos cabeludos, içam sêmen
das mãos
gotas toscas
man.

(ALVES, 2017, p. 19)

Houve um momento em que encarei o erótico na minha poesia como resultante de um possível complexo natural de ex-seminarista. Descartei tal hipótese depois que entrei para a universidade e conheci melhor algumas tendências vanguardistas. Por falar nisso, a pintura *Golconde*, obra de 1953 do magistral René Magritte, representa bem minha projeção ou *ethos* poético. Sinto-me multiplicado em inúmeros homenzinhos que despencam do céu tal qual gotas de chuva. Desse quadro sou reportado ao poema do Fernando Pessoa, “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega fingir que é dor / A dor que deveras sente.” (1965, p.164). O quadro e o poema invocam os estratagemas miméticos. A representação e suas inúmeras formas de inserção e composição da vida. Desse modo, em cada poema que escrevo reinvento o Parnaso, como se atualizasse o mito que nos forma, nos constrói e aniquila. Tem dias que não quero escrever poesia porque me sinto tal qual o Gregor Samsa metamorfoseado num inseto monstruoso. Kafka era poeta prosaico. Sabia que a dureza da realidade era apenas primeira camada de muitas outras suposições de vida que resvalam o trágico, o mistério, o inevitável. Por ora, sigo em escrita metamorfa.

Processos

Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro.
Hilda Hilst

“Tercinho da Paixão” é o nome do meu poema, vencedor do segundo lugar no Prêmio de Poesia Nicolas Behr, concurso organizado pelo programa de pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília em parceria com o Instituto de Letras. O poema é formado por quatro mistérios: primeiro mistério gozoso – homem peixe; segundo mistério doloroso – homem pássaro; terceiro mistério glorioso – homem cavalo, e quarto mistério luminoso – despoema apaixonado

ou chamamento antigo. A paixão foi mola propulsa para a escrita desse breve rosário do desejo. Nele não há uma musa incorpórea, distante, inalcançável; ao invés disso, cada verso tenta extrair a materialidade dos beijos, dos toques, dos sexos, dos suores e da maquinaria a envolver a paixão, sentimento pleno em sua carnalidade. Escrevi os mistérios pensando em cada resposta invocada pelo corpo dela junto ao meu. Coisa estranha a paixão, fiquei abobalhado. Escrever foi a única forma de tornar isso menos memória e mais presença. Durante a mesa de reflexões no V Simpósio de Crítica de Poesia eu li o poema em voz evidente, desejando que cada um, ali naquela assembleia, pudesse ser alcançado por suas paixões, todas, as confessáveis, e, certamente, as inconfessáveis. Ao lê-lo em performance, percebi haver um ritmo, uma ondulação que me fazia lembrar dos territórios daquele corpo em gíngua flutuante. Todos os mistérios invocam uma transmutação do eu lírico para um vir a ser constante. Acho a animalização do homem em desejo e coito algo extremamente excitante, fervoroso. Por isso, nos três primeiros mistérios, a carne e suas normalidades previsíveis cede lugar aos animais internos. O peixe, o pássaro e o cavalo numa batalha em que o vencedor recria o mundo do outro. No mistério luminoso, retorno à água como um sereiano, resultante de um processo de hibridização pela via do canto da sereia a tornar o poeta escravo da sua canção, e, por conseguinte, ambos estão imersos na mesma condição física. Paixão dói. Comecei este relato falando do útero materno e da água. É sempre um retorno ao mundo primeiro, o envoltório dos sonhos ainda não sonhados. Lembro-me da *Poética do espaço* (2003), do Gaston Bachelard, obra que todo poeta deveria ler pelo menos uma vez na vida. O título do poema invoca a paixão como um ritual, uma prece que se oficializa em uma liturgia não voltada para o céu, mas sim para a terra e suas visceralidades. Só o corpo é a nossa redenção. Destaco alguns trechos de cada mistério.

Do primeiro:

mergulho num poço d'águas antigas
já não sou homem, peixe talvez
banho-me lento e precioso

qual búfalo teimoso de pele e intrigas
mas animal, na sua mudez,

Do segundo:

sobre flores e pedras
a vida se'svai
em ti
meu corpo é aquele que cai!
Blackbird fly... Blackbird fly...

Do terceiro:

derrapamos para o fosso cristalino
mundo de festins, fitas, cabelos
mas ainda assim...
casa de Dionísio.

Do quarto:

até brincamos de *Era uma vez...* a mulher das solidões
que desconheceu todos os homens no único homem,
e por não entender o beijou, e juntos foram felizes
naquele para sempre instante.

Quando estou apaixonado, escrevo e faço a dedicatória. A mulher que me inspirou tem consciência que cada verso representa uma camada de pele desfeita em todo o jogo da sedução e cortejo até o ato sexual. As pessoas precisam ser homenageadas. Vivemos um tempo de frieza e indiferença nauseabunda. Hoje, olhando essas nuvens aqui da janela deste prédio comedido, imagino o quanto foi importante viver essa paixão serelepe. Nunca foi amor, e que bom, pois não vejo amor frutificar poesia. No segundo mistério, finalizo o poema com o verso da música *Blackbird*, da banda The Beatles. Toda a paixão se deu no escuro e como pássaro negro sobrevoava as vastidões, inseguranças, ansiedades e prazeres que o desconhecimento e a imprecisão geram. Paixão não combina com luz. Tenho certeza que esses poemas jamais teriam surgido se tivessem sido orquestrados por sentimentos mornos; somente o endoidamento é capaz de nos fazer produzir sob o fluxo da imperfeição. Desejo que os amantes possam escrever mais e dedicar isso aos seres amados. A paixão que vivi acabou, mas foi fundamental para que eu produzisse textos de emoção constante e lembrança quente. Aproveito aqui para fazer um agradecimento à professora

Sylvia Cyntrão por implementar o Prêmio Nicolas Berh na sua gestão enquanto coordenadora do PósLit. Oxalá outros poetas se apaixonem loucamente e possam estetizar todo o sentimento do mundo em seus poemas, canções, silêncios e choros, afinal, há sempre uma lágrima no fim das coisas de dentro, do peito, da pulsação e seu entorno.

Chego ao fim deste breve relato com aquela sensação estranha de que muita coisa foi deixada para trás ao escolher os acontecimentos. Falar de si implica orquestrar movimentos mnemômicos que não obedecem à lógica comumente aplicada ao ofício da memória. Todo dia instaura-se uma nova batalha com o texto literário, e me pergunto se a poesia tem o poder de agigantar os corpos distantes. Recentemente, meu primeiro livro de contos, sob o título de *Fotografias desmemoriadas de mim, de ti e de outrem* foi aceito para a publicação numa editora de São Paulo. Então, por esses dias, estou ausente da escrita poética, porém lendo meus poetas de cabeceira noite adentro. Alguns amigos dizem que tenho algum futuro na prosa e não na poesia. Para estes, na prosa meu texto resvala a identidade de um escritor, enquanto que na poesia aparece a performance marcada por uma febre juvenil descontextualizada na realidade atual. Deve ser o meu complexo de homem - menino. Bom, não interrompo o fluxo da vida para pensar sobre isso; enquanto houver desejo, escreverei. Um dia, decerto, farei uma avaliação sobre a minha escrita poética, mas a narrativa é tão longa e sinto dentro do meu corpo um estremecimento, um ranger de papel como se um origami – ave cantasse em nascimento, sob a pele, uma canção larga, bonita, daquelas que arrancam lágrimas torrenciais que não cabem na alma.

Talvez eu vire um pássaro...

Referências

- ALVES, Francisco. *Poemas a meia carne*. Curitiba: Editora Prottexto, 2008.
- _____. *Ruídos noturnos ou pequenas putarias literárias*. Brasília: Editora LGE, 2012.
- _____. *Poemas urbanoídes*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Versos, 2017.
- _____. *Ruídos noturnos e poemas do esquecimento vivo*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Versos, 2017.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1986.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. *A história do olho*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- _____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.
- HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.
- JEUNET, Jean Pierre. *O fabuloso destino de Amelie Poulain*. França, 2001, 120 min.

V Simpósio de Crítica de Poesia

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1965.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

A SOLIDÃO FUNDAMENTAL DA POESIA: SOBRE O INCONSCIENTE DO PROCESSO CRIATIVO NA ESCRITA DE SI (MIM)

THE FUNDAMENTAL SOLITUDE OF POETRY: ABOUT THE UNCONSCIOUS OF THE CREATIVE PROCESS IN SELF-WRITING (ME)

Jucelino de Sales¹⁰

Falar sobre o processo criativo, do ponto de vista poético, em termos de estética contida nessa palavra-voz – ritmo e som –, além de comportar o fascínio por esse “saber relativo à arte do escrever e ler” (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 22), é tarefa de natureza desafiadora no que se refere à manipulação do método teórico adequado para dar sentido à expressão laboral, imanente ao fazer poético subjetivado nas entranhas do eu enquanto escrita de si, como instância de um professor da palavra na função artística.

Valer-me-ei de uma escrita um pouco intransigente com a usual forma acadêmica, e numa textura mais aproximada do procedimento do ensaio, ainda que também arredo, uma vez que comporta em sua costura certo resquício da estrutura de artigo condimentado com os melindres dos desvios poéticos. No entanto, escrita desviada e desviante, a partir daquele lugar onde busco expressar, no decorrer deste tecido teórico, um pouco daquilo em que encosto e encontro o meu labor poético em termos de processo criativo.

No final deste tecido teórico com ecos concomitantes de ensaio e artigo, vai disposta a poesia com a qual fui premiado em 1º lugar no Prêmio Nicolas Behr de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

¹⁰ Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEDF) e professor contratado da Universidade Estadual de Goiás (UEG) – campus Formosa. disallesart@hotmail.com

É fato contingente que os estudos literários desenham o retorno à Antiguidade Clássica, fundamentalmente a Aristóteles, no livro *Poética*, para escavar nessa bíblia da teoria literária o significativo original da *poiésis* que gera enquanto matriz primordial o substrato irradiador de certa perseguição pelo sentido germinal da lavratura poética. Há aí, nesse texto seminal, para além de uma exortação apologética, um engendramento legitimador do discurso poético.

É sobre esse desequilíbrio que enredo a seguir, em escrita confessadamente subjetiva, certos devaneios de potência criativa sobre alguma poesia persistida em mim: algo que me ameaça, que me acomete, que me acontece:

De poesia. Ócio, ofício, fruição, labor. Da palavra que nomeia. A palavra primeira, em seus inícios, primigênia. Dos primórdios do homem enquanto não, antes do ser. E o devir da linguagem através do signo e sua condição: o substrato antropológico da humanidade. Esta condenação perante a qual todos os poetas se ajoelham, sob o jugo imperioso da palavra. A palavra que singra, rasga o ventre, acontece, vigora e infinita.

Para os aficionados pela verve poética, a suma condição de sua presença está na ausência de um outro, esse outro que eclipsa a parte fundamental da vida. Estabelecida numa origem sonora, enquanto voz que evoca a dimensão original do princípio, antes da queda do homem naquele precipício unívoco vagando ao lado de fora da pertinência do seu elo, a poesia se reconhece na solidão dessa voz, essa outra voz, uma voz vinda de outro lugar, uma voz vinda da terra de lugar nenhum. Junto ao não-ser enquanto ainda verbo, sua gesta é o cantar irrecuperável dos tempos esquecidos, adormecido no santuário onírico da memória de todos os homens, essa memória que traz reduzida em si a tentação do primeiro homem. Eis duas indagações de Blanchot:

por que não romper as amarras para ir na direção dela, na morte, através da morte não apenas consentida, mas convocada, *'escolhida como a forma perfeita do silêncio'*? Ou, em outra perspectiva realista, por que não esperar que a memória esmoreça, deixando *'de sofrer ao deixar*

de vê-la/Unindo-se a nós na noite favorável ao encontro?
(BLANCHOT, 2011, p. 17, grifos do autor)

Talvez o doce pecado de Eva e o paraíso perdido do poeta Milton, enquanto a costela de Adão eivada de sua impertinente mitologia inadequada, maculada por uma derivação descabida, onde estejam alguns dos ranços dessa memória indispensável: memória poética em suspenso no inconsciente estético como “um pensamento daquilo que não pensa” (RANCIÈRE, 2009, p. 13), recuperada no imaginário social dos povos tocados pelo mito do Deus único. Talvez estes e outros infindos lastros: de Homero, o persistente pecado original da *Ilíada* e da *Odisseia* e as retomadas históricas enquanto eloquente passado de tradição e cânone: o Ocidente se desbunde, entre a ira de Aquiles e o retorno de Ulisses, no cantar eufórico e colossal dessa impiedosa presença que faz da poética de Aristóteles o prelúdio ancestral do pensamento vindo da voz.

A voz poética, essa celeuma, transe transeunte, no esquadro dos séculos atravessados: uma voz provinda do território remoto do fundamento humano, enquanto ainda metáfora do ser. Como Zumthor (1997) declama, a voz é palavra sem palavra, a voz que é consciência, que será habilitada pelas palavras, mas verdadeiramente não fala nem pensa. Essa voz, enquanto pensamento não no dizível nem apenas no visível, mas como pathos, palavra sintoma, rastro, vestígio e fóssil, designada em Ranciére como pensamento na própria forma do não-pensamento, isto é, “o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente” (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

A voz poética, esse lastro vestígio de alguma coisa que fica no dizer que se dissipa: “ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Essa voz, cindida e alastrada no ocaso imorredouro de todas as dimensões: entre a angustiada panaceia do cinzel que lapida o

verbo primogênito e a dilapidação dos séculos fervorosos, ávidos por reinventarem a inconstância selvagem do pensamento poético.

Esta poesia que gestada antes da concepção de todas as épocas, antes do homem mascarar-se como animal histórico, antes do pensamento permitir-se com a intransigência da razão, antes de Sócrates descobrir que não sabia de nada, antes que o anjo da luz caísse e Deus expulsasse do paraíso e relegasse ao abandono da solidão os filhos do barro.

Perdidos na terra ignota, vagando como moribundos na odisseia espacial desse mundo labirinto desconhecido porque lhe arrancaram o fundamento do paraíso, os filhos do barro, como reportou o poeta Octavio Paz (2013), transitam a grande marcha da solidão humana, fruto do pecado original que elevou a poesia à condição solitária de seu fundamento antropológico. Marcha poética condenada a enfrentar a intransigência da morte de Deus. E Paz é enfático ao proferir a deriva humana, esse deslocamento contínuo dessa voz vinda de outro lugar: “a morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem” (PAZ, 2013, p. 55).

Duplicidade paradoxal: a voz se eclipsa entre o engodo do intelecto e a assunção da poética. Atitude romântica ou a ironia própria do escritor solitário nessa perseguição fatal pelo verbo cirúrgico da palavra que se quer dizer no não-pensamento?

Esta poesia em solidão, palavra enquanto ser, palavra enquanto tudo porque palavra sendo nada, na ontologia do verbo é princípio e fim daquele ponto epicentro do bibliotecário Borges: o infinito da origem – o aleph –, a origem enquanto infinito, esta poesia em solidão na infraestrutura de teu envoltório formal: enquanto ritmo da natureza humana, porque melodia em cítara e harpa, o arco e a lira porque “cada poeta é um pulsar no rio da linguagem” (PAZ, 2012, p. 13), talvez métrica quando desejada, e moderna em tua transgressão, desmanchando-se na polivalência multifacetada das psicoses humanas de nosso tempo contemporâneo, esta poesia em solidão, tua *dermachè* vigora no depauperamento do *establishment*, volátil quando lhe

interessa, hermética quando lhe cabe, libidinosa quando lhe convém, inescrupulosa, austera, indócil, abominável, estúpida, sexual, holocausto e fatal.

No verbo fulcral de Octavio Paz, “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono [...]”, e assim “operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior” (PAZ, 2012, p. 21).

A poesia, enquanto exercício criativo, sua natureza muito deriva dessa grande solidão humana transviada nessa jornada semelhante à do povo escolhido com destino à terra prometida, essa terra de lugar nenhum.

A condição solitária da poesia naufraga-se na condição do seu próprio tempo de aparecimento. Entre os gregos, assumido nos dois grandes poemas fundadores da ousadia literária e da aventura estética humana, a solidão do *epos* fundiu-se na *hibrys* de Aquiles e na astúcia de Ulisses, vozes de um heroísmo solitário abandonado à glória dos tempos vindouros que elegeram a ambos como arquétipos dessa potente solidão épica.

A solidão trágica assumiu sua epifania eterna no complexo de Édipo por condição do arquétipo da catarse enquanto o filho que assume o lugar do pai assassinando-o e, por conseguinte, ocupa a posição de esposo copulando com a própria mãe: conjunto de atos trágicos que, no palco dos componentes mentais, estruturam a gramática do incesto que, na época moderna, segundo as postulações da psicanalítica clínica de Freud, fruto do método do paradigma indiciário, formaliza o diagrama das neuroses e psicoses adormecidas nas subjetividades perversas do homem contemporâneo.

Houve uma época em que a poesia agrilhoada na métrica, fruto de um escandaloso barroquismo severo e de um inescrupuloso arcadismo austero, consumiu sua suma solidão, por um lado, na extravagância e no rechaço metafórico com cores soberbas e templos impiedosos entre céu e inferno no toque do Criador sobre a criatura, com requintes ora de cultismo, ora de conceptismo, e, por outro lado,

num ufanismo de retorno à época clássica, àqueles ideais de adorno e perfeição simétrica, pervertidos numa fuga para os prados campestres, o “fugir da cidade” e “aproveitar o dia” no “local ameno” dos devaneios de Horácio, uma poesia ávida por uma condição solitária de sossego e mansidão espriados no idílio da fantasia e bucolismo.

Na época da perda do halo, em que os homens exacerbaram o individualismo de sua relação consigo próprios, alvitre do pecado da razão do Cogito de Descartes descontrolado na perfídia do iluminismo, época esta em que Deus sofreu a decadência de sua infinitude e foi morto pela filosofia, época esta dos sofrimentos do suicídio, das neuroses da boemia e da loucura medita-bunda do eu humano, a poesia singrou a solidão romântica de sua verve, embevecida pelas imagens potentes de execração, melancolia, tédio, rancor e dor que as palavras arrancavam dos abismos do inconsciente literário.

E o tédio de uma época, tédio provindo da gramática de uma civilização que se fermentou como o jardim imaginado da cultura liberal, “a dissonância entre o homem melancólico e a música do mundo (*a música mundana* renascentista), é a consequência da discórdia intrapsíquica em que a Ironia personificada ganha feição de inimigo íntimo” (STAROBINSKI, 2014, p. 32). Este jardim imaginado, paraíso redescoberto, que ironicamente deu vazão às pulsões de um inimigo íntimo, concentrou na condição solitária da poesia e impulsionou no século vindouro – o século do holocausto – a perda de todos os sentidos e padrões estabelecidos na gramática do homem supradito civilizado.

Baudelaire previu a extraordinária velocidade dos cataclismos. Velocidade do holocausto. Holocausto do homem enquanto ser. Holocausto da ontologia. Holocausto do Cogito. Destruição, dor e morte: o homem fragmentado: “espelho, ironia, melancolia” (STAROBINSKI, 2014, p. 35). O homem freudiano, em sua condição narcisista, perdido nas profundezas do inconsciente coletivo oriundo de todas as memórias, soma de todas as civilizações, cindido no porão antropológico da metáfora de Jung.

Este homem solitário, este homem em poesia, este homem elidido pela profusão angustiosa de sua douda imoralidade, este homem

não mais bom por natureza, este homem medida de todas as coisas, este homem nunca terminado, este homem enquanto muitos, homem multiplicidade para em Deleuze e Guattari escavarmos a dimensão rizomática da existência nesse emaranhado enredamento em que se estabelecem

de um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou pré-conscientes – e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem mudar de natureza, distâncias que não se dividem sem mudar de natureza, distâncias que não variam sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 60)

...na variabilidade necessária de uma heterogeneidade líquida ao mesmo tempo o semelhante e o diferente (o mesmo e o outro foucaultiano), este homem corruptível, homem signo de suas homologias e heterologias, filho incorrigível de suas condescendências e idiosincrasias, homem que sai para o trabalho e retorna para o almoço domiciliar com o esposo enquanto a ex-mulher busca o filho na creche, homem que vai ao teatro assistir à comédia da vida privada e retorna para o lar onde fará os planos maquiavélicos de homem-bomba e holocausto, homem socialmente puritano na verve de tuas compleições moralistas, racistas, preconceituosas, sexistas enquanto participa das redes virtuais de pedofilia e pandemônio. Homem fatalista enquanto hecatombes e infelicidades humanistas. Homem pós-temporâneo, matéria de poesia solitária.

A poesia de nosso tempo tardio, herdeira da condição pós-tudo, exige sua solidão fundamental. Esta exigência, absoluta em sua máscara relativa, acena sua gênese salutar na genealogia dos tempos modernos. A escatologia da estrutura formular da modernidade concentrada na fórmula maquiavélica de Einstein, sinal dos tempos finais, formuladora desse sujeito capitalista cúmplice do materialismo

histórico de Marx e naufrago nas profundezas oceânicas das neuroses e psicoses de Sigmund Freud, condena a civilização desse tempo ao mal-estar de seu tédio e de sua melancolia perante o sacrifício da velocidade exacerbada no altar da aceleração de todas as exigências vaticinadoras do homem do futuro: “a experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno” (STAROBINSKI, 2014, p. 39).

Muito desse peso assumido pela voz poética, derivante da superposição entre o pathos interno de um não-pensamento enquanto pensamento e o escrutínio criativo do poeta é, nesse tempo corrente, fruto do engodo virtual que se tornou a teia de relacionamentos sociais. A voz poética deriva sua composição dessa justaposição dos espaços (principalmente virtuais) que não cessa de se infiltrar na experiência existencial de cada homem pós-temporâneo. E essa voz se dá pelo lastro da solidão.

A solidão essencial da obra, nos ensinou Blanchot, possui a potência do seu parto em vates da palavra como Baudelaire, Artaud, Proust, Mallarmé, Rilke, Kafka...: poetas do ofício da palavra prisioneiros de sua sumária solidão. Escritores aterrorizados com a condição humana de suas épocas e que, no estarecimento da incompreensão fundadora da obra literária, gestaram palavras de angústia, mal-estar e pertinência. No silêncio de suas palavras, devolveram ao homem a condição de sua natureza cindida e fizeram da razão essa delinquência do Coringa: uma piada mortal.

Vive-se, como Foucault (2009) já apontou, a derrisão tragicômica de tempos múltiplos e contínuos e espaços justapostos e contíguos. A desdita de nossa era, segundo o filósofo (arqueólogo), é possuir a aparência da totalidade num sonho de justaposição para multitarefas sempre imprecisas e inacabadas.

O filósofo Gumbrecht, tentando “compreender que a consequência existencialmente mais desafiante da era eletrônica foi a eliminação da dimensão do espaço dos múltiplos níveis da nossa

experiência e do nosso comportamento” (GUMBRECHT, 2015, 42), fala sobre um homem solitário preso nas engrenagens do tempo que se desmanchou e se submeteu ao império da espacialização absoluta da vida. Este solitário que se rendeu ao panóptico e que sob as previsões do oráculo George Orwell se felicita com a insegurança total e a perda da privacidade, ávido para atuar no estupendo teatro-mundo, se mascarando de uma de suas tantas personas à espera do voyeur que lhe espie com o olhar bisbilhoteiro do Grande Irmão.

Dando ainda vazão às suas deambulações, o filósofo aponta que: “apoiada pela eletrônica, a globalização expandiu e reforçou o nosso controle sobre o espaço do planeta (ao qual recentemente voltamos a nos restringir) até um nível talvez insuperável; ao mesmo tempo, exclui o espaço quase por completo de nossa existência” (GUMBRECHT, 2015, p. 42).

Essa severa vigilância que se desenha total e que, à guisa de um provocativo vaticínio, converge para uma vertiginosa experiência do futuro de conexão permanente e totalizadora de todos aqueles que navegam pelas redes virtuais é, paradoxalmente, o endosso de homens tingidos de almas solitárias. Essa tinta melancólica transparece na voz poética.

Epígono de uma era em que o homem terrivelmente vagou pela região dos mortos, numa caminhada solitária entre os túmulos vazios da Shoah, a autodestruição criadora da modernidade fundou o espírito da poesia desse tempo tardio. Poesia eclipsada pela pungente e poderosa tradição da memória literária canônica. Poesia devedora de um terrível inconsciente literário, vazia enquanto signo de um tempo resumido à prostituição consumista da aparência, insuficiente enquanto substrato de humanização dos homens que se venderam aos espaços de tempos contíguos e se perderam na multidão caminhando ao lado de muitos outros e ao mesmo tempo retraídos à sua própria solidão.

Contudo, essa poesia desses tempos tardios é reveladora desse espírito descentrado, submerso em suas neuroses, quando não psicoses, vivente no epicentro de um turbilhão de ambiguidades ao mesmo tempo convergentes e divergentes, bifurcadas entre as heterofobias

e as homofobias. Poesia esta que aponta no horizonte de expectativa com o peso total de seu espaço de experiência, herança da memória poética da soma de todos os séculos embevecidos com os ecos de sua voz e, nessa condição, ameaça humanizadora confessadamente desejosa em tocar o lado de lá da aparência e revelar o duplo de si mesmo no outro, naquele outro rosto de nós mesmos com o qual nos escondemos, nos maquiando com esta persona agradável ao público para o qual encenamos nosso teatro da vida mundana. Este outro que encaramos diariamente no reflexo especular do homo-virtualis.

Este homo-virtualis somos nós, sujeitos à solidão infinita do espaço de tempos justapostos. Este homo-eu, homo-você, homo-nós, condição inescrupulosa de uma frivolidade vivenciada, perdidos numa certa modernidade tardia, habitando desejos inconfessos de despudor, empoderamento, alienação e permissividades.

O peso do volume de informação processada, recordando uma lição sobre “leveza e peso” de Italo Calvino, é a leveza da contradição no desejo de viver o heterogêneo na homogeneidade putativa da origem. Calvino fala de duas vocações literárias que se articulam e se confrontam:

uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulvelurência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (CALVINO, 1990, p. 27)

Nessa voz flutuante, essa outra voz, escutamos o ressoar do peso da origem, espaço de onde viemos e para onde viajamos deliberadamente desde a concepção, vivenciando diariamente a solidão infinita dessa travessia humana. Esta solidão que, para muitos, acontece no desastre da vida vulgar: uma tal normalidade encetada como o ponto sublime da experiência da passagem. Mas para alguns, desastrados enquanto humanos ditos normais, desajustados porque descabidos nas máscaras que imaginaram para si próprios, só pode ser

solidão oriunda de outra natureza. Solidão avassaladora nas calendas do silêncio mental e nas agruras do abismo psicológico, mas comportada quando vigora nos complexos sociais; solidão extraordinária pulsando na intermitente redoma do pensamento, mas recalcada nos depósitos do comportamento social, relegada à perfídia de sua explosão perigosa.

A solidão fundamental da poesia do nosso tempo é a condição sumária da perda do halo do homem pós-moderno. Estamos na época da crise do ser. E o consumismo selvagem não conseguiu substituir esta crise. Época essa extasiada com sua máscara de Janus, marcada por essa duplicidade em que o objeto de nossos desejos é o desenfreado apego à fraseologia que fizemos de nós mesmos. O desejo inconfesso de sermos quem não somos, de nos apegarmos a essa fuga da realidade que ousamos chamar de “espelho da aparência”, devolveu-nos o reflexo de Narciso: apaixonados por nós mesmos, paradoxalmente afirmamos o signo da diferença enquanto sucumbimos nessa água amaldiçoada que nos devolve a nossa própria máscara.

Esse rosto solitário, porque não se completa em um outro, mas se preenche com o vazio de si mesmo, esse rosto solitário, essa máscara sólida, essa persona ensimesmada é, como condição de nosso tempo, matéria de poesia.

Poesia indigesta, poesia que toca com o dedo do Criador a ferida sólida da criatura do nosso tempo, adormecida na antropologia da subjetividade hodierna: o assombro neurótico e o horror psicótico. Esse assombro e esse horror vêm em forma de solidão. A solidão fundamental da criatura é a possibilidade de nos encontrarmos com o humano. O inumano, sua contraface, já é uma porção inerente dos filhos dos holocaustos modernos: dos filhos da igualdade fantasiada com o signo da diferença.

Mas o humano, por milagre ou esperança, ainda pode ser alcançado nos mistérios da solidão poética. Alguma cousa do *dasein* de Heidegger – do ser-aí – ainda pode ser alcançado, como uma promessa, antes da queda do homem, e esta promessa se encontra esquecida no coração corrompido da criatura: essa promessa enquanto verbo que no princípio era e que Prometeu roubou dos deuses para dá-la aos

homens, essa promessa sólida e solitária, essa promessa é a poesia, essa promessa solidária é a outra voz:

Para a mente moderna, embora ela mesma não reconheça isso, a poesia é energia, tempo e talento convertidos em objetos supérfluos. Poema: forma verbal de pouca utilidade e preço vil. Poesia: gasto, dispêndio, desperdício. Apesar disso, contra vento e maré, a poesia circula e é lida. Rebelde ao mercado, quase sem preço, não importa: vai de boca em boca, como o ar e a água. Sua valia e utilidade não são mensuráveis: um homem rico em poesia pode ser um mendigo. Tampouco se pode economizar poemas: é preciso gastá-los. Ou seja: dizê-los. Grande mistério: o poema contém poesia sob a condição de não guardá-la; está feito para espargi-la e derramá-la, como a jarra que verte o vinho e a água. [...]. A poesia se ouve com os ouvidos, mas se vê com o entendimento. Suas imagens são criaturas anfíbias: são ideias e são formas, são sons e são silêncio. (PAZ, 1993, p. 143)

Essa *poiésis*, essa arte da fabricação, voz imorredoura, canção que ecoa no infinito temporal e se estende ao eterno espacial, vigora como uma palavra profética, uma pitonisa que conhece a chave para todos os segredos.

E um dos segredos mais terríveis de nossa época é a solidão. E para esses indivíduos solitários a poesia tornou-se uma promessa de existência. Essa promessa sólida enquanto imemorial, essa promessa sólida enquanto humana, essa promessa: só pode ser solidão: sólida solidão.

híbrido

sou o ser de faceta vária... na dureza de uma ideia ocre
dissimulo:
que sou silêncio, vento, máscara. muitas máscaras,
muitas gentes: personagentes!
pessoas me olham, seu olhar volta contra mim e
retorna: um grito fantástico!, ouço,
da boca que contempla o diverso que sou:
identidades, miragens, personagens...

o homem colonial feito da suruba accidental,
do descobrimento inventado pela pena
encantada da nossa história mirabolante de gaveta,
na torre do tombo e mandarim: fascículos do caminha.
sou de tantas encomendas, livros, contos, lendas,
costumes que nem sei...
e na querela escolástica, os antigos me fizeram tradição.
os modernos sempre me reinventam:
e na mão de pilão, me escaldam, me desalmam!
de mim, já narraram tantas fábulas: me fizeram, me
refizeram – mil-faces:
de cabral, de pedro, de pombal, de joão (Joões) e
maurício de nassau...
batizado na pia da catequese meu sangue cristão,
de iracema, peri, ceci, me fez José de Alencar, o europeu
indígena,
de macunaíma o Mário de Andrade me desconverteu:
virei estrela de brilho inútil...
de meu tio o Iauaretê, o rosa desnudou-me homem-
onça
de mucama e ama-de-leite eu pari pretos ilegítimos
brancos,
peles de pureza impura, de natureza nem clara nem
escura.
triste fazimento ocidental, perdulário sentimento
colonial:
sou o sertanejo fazendo a rapadura da cana
que desgastou o chão do nordeste,
Filipa, Marcela, Ana, me chamam – de Zé, Pulú, Gerômo,
de português, de africano, escravo, senhor,
anhanguera: astuto Odisseu,
de origem: índio-índio-índio-índio-índio-índio:
eu ser Yara, homem branco! eu ser muitos
Iemanjá, Orixá, Banto e loa
sou mulher, recatada(?) e do lar(?)
sou mulher, feminista e da noite
sou transex, bissex, unissex
mulher no corpo de homem, homem no corpo de
mulher
eu sou o de identidade nenhuma. todas as matizes me
são:

o silêncio aceita o barulho demais,
as árvores corantes pau-brasil se esvaziaram,

V Simpósio de Crítica de Poesia

o português veio, me trouxe presentes. eu beijei a boca dele,
eu sou o indígena que fumou o cachimbo da fé,
e vi tupã pregado numa cruz com enfeites de macambira,
eu beijei a boca dele,
nossos lábios se encontraram, tocamos o sopro da vida:
o desejo colonial, perverso, devassa o meu corpo,
o seu toque possui o poder estranho,
desconheço a graça de sua perfídia
o beijo mortal instalado em mim me sangra,
revelo que a máquina da civilização me gasta!
o pensamento tecnológico rasga
entrelaçado ao cruel perfume da história
e o tempo transpassado pinta minh'alma
mestiça, cabocla, escrava, mulata, encardida,
miscigenada.

no coração misturam sonhos tépidos,
e do meu ser voejam pensamentos,
que me revelam enquanto durmo no tronco pálido,
a mentira bonita do descobrimento.
o beijo fatal, genocida e cálido,
de pele vermelha, branca, preta, fogo e vento,
água e chão, urbe e sertão: sou confusão misturada,
e permaneço, gente, poema e tempo.

eu sou o beijo silencioso do tempo que me desgasta
enquanto viajo
através do sonho mágico,
navegando redes nunca dantes,
para me encontrar, livro de faces:
com a máscara, *dasein*, de eu mesmo dentro do outro:
o espelho de muitos que em mim
adormecem a estátua do reflexo transcultural:
totem híbrido.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. 2ª ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Organização e seleção de textos por Manuel Barros da Motta.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Trad. Ana Isabel Soares. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIÉRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. 1ª ed. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jesura Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.



(DES)CAMINHOS NA LATINOAMÉRICA: CAOS E LUZ PROFÉTICOS NAS LETRAS DA LEGIÃO URBANA

(DES) WAYS IN LATIN AMERICA: PROPHETIC CHAOS AND LIGHT IN THE LETTERS OF THE LEGIÃO URBANA

Julliany Mucury¹¹

Quando Guattari anuncia a caosmose como diagnóstico possível de reanálise e ressignificação do ser e estar no mundo em seu livro homônimo, diz, em um trecho que cito logo adiante, algo que ilumina esta breve análise de três das canções da Legião Urbana, que são: “Tempo Perdido”, “Teatro dos Vampiros” e “Perfeição”. Elas trazem em suas mensagens, aparentemente díspares, regadas de ironia, a vidência de um futuro também caótico. Digo ‘também caótico’ porque há mais subjacente e nesta congruência reúno o ideário de Camus, Eco, Bauman e Agamben, a fim de azeitar a análise. Vamos falar sobre o sujeito, sobre a escrita desse sujeito e sua inscrição no mundo, sobre alteridade e fragmentação na contemporaneidade, estudos tão caros ao meu grupo de pesquisa, o Vivoverso.

Cronologicamente, temos “Tempo perdido”, sexta canção do álbum *Dois*, de 1986; “O teatro dos vampiros”, quinta canção do álbum *V*, lançado em 1991, e “Perfeição”, quarta canção do álbum *O descobrimento do Brasil*, de 1993. A conversa que pretendo estabelecer entre essas letras de canção com alto teor poético acontece justamente por nesta tríade termos inscrito um sujeito que podemos chamar de reclamante, que declara ao mundo sua desesperança enquanto jovem, ciente de sua mortalidade e vítima do tempo. O tempo passa, é urgente: “Todos os dias quando acordo não tenho mais o tempo que passou”,

¹¹ Universidade de Brasília (UnB), doutoranda em Literatura Brasileira pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas. jullianymucury@gmail.com.

“E a cada hora que passa envelhecemos dez semanas”, “Venha, meu coração está com pressa”.

A projeção da subjetividade deste indivíduo que perpassa as canções em destaque é fluida, há um quê de esquizofrenia que reitera um problema: há tempos o sujeito está em busca, é ânsia. Esse estado de suspensão e molde transitório já está presente quando Russo ironiza a sociedade e sua conduta política em “Perfeição”, quando descreve a agonizante jornada de uma juventude transviada e ansiosa em “Teatro dos Vampiros” e quando explora a dor e a desilusão das relações com o outro e a passagem do tempo em “Tempo Perdido”. A sincronia dessas projeções de sujeito com as análises dos teóricos sobre como a arte tem refletido o estado de espírito da alma que dá vida ao humano, suas querelas e censuras atuais, nos interessam, pois a manifestação poética que escapa da horizontalização do pensamento humano, principalmente nos dias atuais, é o que salva. Só a poesia salva.

Lembrando a citação prometida no início desta fala, recupero Guattari para que trilhemos o caminho:

Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo. Para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentido autofundadoras da existência –, a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas. (1992, p. 33)

Guattari fala sobre começar de maneira molecular, individual, o manejo desse fenômeno atual que eu chamaria de “projeção existencial em retrocesso”. Se as bases sólidas não mais sustentam sistemas e vemos ruir o castelo de certezas da humanidade de modo geral, vemos também se arquitetar diante de nossos olhos, nas redes sociais, o festival medonho do apego ao que já se foi. Apego, por vezes, perigoso. É a armadilha de se estar perdido. Como n“O teatro dos vampiros”, há no ar um saudosismo triste, o sujeito percebe a armadilha do tempo. Ele e os seus vivem a fuga diante do vazio de suas vidas, em busca

de emprego, de si mesmos, de sentido, cito: “Sempre precisei de um pouco de atenção / Acho que não sei quem sou / Só sei do que não gosto / E desses dias tão estranhos / Fica a poeira se escondendo pelos cantos”. Essa poeira reflete o acúmulo também no sujeito de uma série de incongruências; ao mesmo tempo que ele tem de viver sozinho no mundo e precisa de atenção, não consegue lidar com a aproximação do outro. Seria o refluxo da alteridade. Ao mesmo tempo que preciso do outro, eu o rejeito.

Mais baumaniano impossível. Ao detectar a crise das relações humanas em seus escritos e descrever esse fenômeno com a palavra “liquidez”, ele capta o que Eagleton, Lipovetsky e Giddens descrevem também em suas análises do nosso tempo, sob o signo de pós-modernidade, hipermodernidade ou modernidade tardia. O que permeia toda essa escola analítica é a percepção de que o sujeito deste tempo, que reverbera nas artes, está perdido em construções erráticas de si mesmo, projeções de alteridade frustradas e experimentações de outridade apenas para que *facebookers* despejem *likes*. O grande eixo de toda a teoria que nos interessa é este eu-lírico que grita e que Russo explora muito bem. Cito: “A riqueza que nós temos / Ninguém consegue perceber / E de pensar nisso tudo, eu, homem feito / Tive medo e não consegui dormir”, neste outro trecho de “Teatro dos Vampiros”, vemos refletido um dos medos característicos da infância. Embora “homem feito”, este não consegue desfazer o emaranhado de pensamentos que lhe afligem, percepção dos dias, das cidades, das pessoas que nelas circulam, que deixam o sujeito insone. O medo está também na resistência do sujeito em assimilar o tudo que lhe é exigido pela vida, daí a armadilha, na tentativa de enfrentamento do mundo adulto, a recusa das implicações dessa transição, cito: “Vamos sair – mas não temos mais dinheiro / Os meus amigos todos estão procurando emprego / Voltamos a viver como há dez anos atrás (sic) / E a cada hora que passa / Envelhecemos dez semanas”. Retrato de uma juventude que “flana” sem poder aquisitivo para consumir, em uma cidade ainda em construção, Brasília, com suas vidas também em construção, numa série de coincidências que coloca em choque os habitantes jovens

da cidade e ela própria. Estranhamento demarcado e construído no urbano e captado por Russo ainda naquele tempo.

Essa briga com o tempo, com a passagem dos dias e a força das imposições sociais sobre o eu também está presente em “Tempo Perdido”, mas o que difere aqui é que o poeta delimita para o eu-lírico um tempo próprio, articulado diariamente, desde o instante em que ele acorda ao fim do dia. Na contagem do tempo, com o passar dos dias, constrói-se a ideia de que o que passou está perdido e que não há tempo a perder. O trabalho, representado pelo “suor sagrado”, contrapõe-se ao “sangue amargo”, sendo mais sério e selvagem que as agruras do cotidiano. Na urgência da fuga do tempo comum, o eu-lírico versa em uma contradição: “Veja o sol dessa manhã tão cinza / A tempestade que chega é da cor dos teus olhos castanhos”, essa manhã que anuncia uma tempestade, tem um sol entre o cinza e a cor dos olhos do outro fincada no horizonte, castanhos. Sugestão do sofrimento que vem com os tons alheios, pura alteridade, o poema aponta uma fuga no instante do abraço, no flagrante da angústia pela falta de luz e por contraditórias promessas: “E o que foi prometido, ninguém prometeu / Nem foi tempo perdido / Somos tão jovens”. Ainda na temática da juventude, o poeta mais uma vez aponta para o “Ainda é cedo”, por ser ele e o outro “tão” jovens, intensificador que revela um tempo que se faz longo e sugere um universo de possíveis construções e, ao mesmo tempo, visões de um futuro distópico.

O eu e o tu estão deslocados, em cada um a impossibilidade de um nós se apresenta, e nas letras de Renato Russo cada manifestação de resignação revela um ato de enfrentamento que, ao final, reflete o mito de Sísifo. Na mitologia grega, como sabemos, Sísifo era considerado o mais astuto de todos os mortais e enganou até a morte. Devido a sua ousadia, recebeu como punição subir uma montanha empurrando uma pedra gigantesca de mármore, a qual rolava ao cabo da missão, que deveria ser sempre reiniciada. Ao longo do tempo dessa ação, crê-se que Sísifo desenvolveu o entendimento máximo acerca dos desafios impostos pela vida. Mais que resignação, é o entendimento claro, a

clarividência, citando Camus (2004), a respeito de sua missão e de como executá-la.

Esta clarividência é a linha-eixo que aproxima essas três canções da Legião Urbana, pois que, vendo sua realidade em desalinho, Russo compõe uma ode à perversidade humana em “Perfeição”, que caminha na mesma direção do jovem desorientado e perdido de “Tempo Perdido” e “Teatro dos Vampiros”, cito: “Vamos celebrar nosso governo / E nosso estado que não é nação... / Celebrar a juventude sem escolas / As crianças mortas / Celebrar nossa desunião... / Vamos celebrar Eros e Thanatos / Persephone e Hades / Vamos celebrar nossa tristeza / Vamos celebrar nossa vaidade... / Vamos comemorar como idiotas / A cada fevereiro e feriado / Todos os mortos nas estradas / Os mortos por falta / De hospitais...”. Convocando a nação de forma sarcástica a celebrar o que não deveria existir, o autor reflete mais uma vez o sujeito de “Geração Coca-Cola”, vitimado por uma vida de consumo e vazio, reiterando uma estética crítica que faz uso das inversões semânticas na construção dos versos. A linguagem em si já revela o teor aguerrido do protesto, por ser a partir dela que se percebe a inversão – proposital – de valores do poema. A letra é uma ode ao inverso: à morte, à ganância e ao individualismo. Russo cria um discurso colérico que se vale da oposição dos sentidos, a começar pelo título do poema: “Perfeição”, em uma sequência de versos em que se tem o contrário ao significado desta palavra. É a clarividência de Sísifo do caos que nos persegue e perfaz a condição humana e lampejos de uma luz sôfrega, nascente no íntimo do cancionista que projeta sujeitos refratários. A luz está, coexiste, mas não em nós.

A função do poeta é tal como na letra de Russo, como descrita por Octavio Paz em *O arco e a lira*, que define a poesia como “conhecimento, salvação, poder, abandono”. Na concepção de PAZ, o poema seria capaz de transformar o mundo, pois “a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior”. Assim como a produção artística de Renato Russo, a poesia revela este mundo, cria outro. Se, como apregoa Paz (idem), a poesia é “pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite

à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero”, assim são as canções da Legião; de cada um desses sentimentos nasce a necessidade de Russo de criar suas letras, forjadas diante do espanto e da revolta frente à ditadura, ao amor e ao caos interior / exterior vividos pelo indivíduo em trânsito. Um eu em colisão consigo mesmo.

O excerto de Paz traz muito do espírito de Renato Russo, poeta inquieto e reservado, pessoa ácida e crítica, persona performática e tida como messiânica pelos fãs. Sem esses elementos, não haveria a transposição do caráter da banda para um estágio de culto, em que a plateia assistia hipnotizada às evoluções do vocalista no palco, em uma espécie de transe catártico, emblema de um tempo para uma juventude carente de símbolos e mitos. Neste sentido, Agamben também nos concede seu entendimento sobre o papel do poeta contemporâneo, cito:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição de contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (2010, p. 62-3)

Desta maneira, sua composição poética atenta ao tempo fez nascer uma aura peculiar que, em conjunção com a performance russoniana, garantiu-lhe o status de “poeta messiânico” para muitos fãs e em artigos na imprensa. O cenário dos shows, o figurino e a plateia embevecida congregam-se para fazer um instante que não se repete. Para Paul Zumthor (2007, p. 75): “Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto tudo aí faz sentido”. Ele se refere à junção da performance com o texto, que aqui cabe analisar sob a ótica do que foi lido e cantado

tantas vezes por Renato, que forma um processo global de significação, necessário.

Russo, vivente de uma geração assombrada por esse fantasma do “nada” presente a partir dos anos de 1970, exprimiu seu assombro diante da liquidez cada vez mais presente nas relações humanas, a começar pelo conflito entre frieza e indulgência¹² da sociedade em tempos de guerras. Nasce aí o eu-lírico, a persona, o eu que representa toda uma geração batizada inicialmente de “Coca-Cola” e que, depois, se dilui. Pensando em termos baumanianos aqui, vemos o sujeito à beira do abismo, num sistema autorreflexivo que se volta para o outro também, dolorosa alteridade, sempre pungente nas letras de Russo.

Não há mais o grito, mas um eco, um resquício de Legião que ruma no fundo dos corações jovens, à espreita. Entre a letra e a degradação do corpo, Renato escreve um outro ser por meio de seu eu-lírico, sua efusiva persona, e com suas letras de canção moldava uma tentativa de (sobre)viver. A transição em suas composições mostra essa abertura para a transmutação, em que o sujeito carnal, condenado, sublima suas misérias e alcança a salvação. Há aqui a necessidade de uma abertura diante do outro, da exposição do ser no outro, para que, assim, haja a permanência.

A letra de canção firma-se como a chave para essa migração de um para o outro, no acolhimento do outro e em sua atemporalidade está o resgate no fim. Neste instante faz-se poesia, para além da canção, do que Renato Russo escreveu. Sua morte e seus escritos de despedida registram essa consciência trágica da finitude do sujeito, da impossibilidade de ainda existir enquanto carne, sustentando-se neste plano imaterial da continuidade por meio das palavras, de um legado. O eco só se realiza como fenômeno pois um cancionista não escreve sozinho, abarcando seu tempo, os dramas interiores universais às

¹² Indulgência é a característica de quem é indulgente, ou seja, que tem facilidade em perdoar os erros cometidos por outros indivíduos. A indulgência é relacionada com a clemência, tolerância e perdão, pois todas essas qualidades derivam a partir do ato de absolver alguém de um castigo ou uma punição. Etimologicamente, o termo indulgência se originou a partir do latim *indulgentia*, que significa “bondade”, “para ser gentil” ou “perdão de uma pena”.

identidades fractárias de seu tempo, ele escreve a multimãos, em si e no/para o outro, forçando a volta de seu grito, esperando que o som volte carregado de outra carga que não apenas a da sua própria voz. No afã de trazer essas vozes para si e nelas perceber a imortalidade de seu pensamento, há intenções. Lembremos Umberto Eco aqui.

Nos tempos atuais, caracterizados por um liberalismo globalizado, pela mercantilização dos modos de vida e pela individualização crescente, Russo conversa ainda com o aumento da violência e diatribes políticas, com cenários de guerra civil e corrupção revelados nos noticiários de TV (ou silenciados) por toda a América Latina, sua mensagem é a voz do sangue latino que jorra diante dos olhos alheios, que deveriam verter lágrimas, mas culminam por converter a dor em memes na internet, discussões vazias e perda de tempo. Tempo Perdido. Teatro de Vampiros. Perfeição às avessas. Não poderia haver letras mais atuais.

Referências

- Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó – SC: Argos, 2009.
- BALL, Gordon. “A Nobel for Dylan?”. In: *American Made Music. Series: Poetics of American Song Lyrics*. Jackson, US: University Press of Mississippi, 2012. ProQuest ebrary. Web. 5 November 2016. Copyright © 2012. University Press of Mississippi. All rights reserved.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2004.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda., 1988.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira do século XX*. São Paulo: Editora Vertente, 1999.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2ª Ed.
- _____. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



EXPRESSÕES POÉTICAS DE “MINHA HISTÓRIA”: AFETO, IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA EM CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

POETIC EXPRESSIONS IN “MINHA HISTÓRIA”: AFFECTION, IMMANENCE AND TRANSCENDENCE IN CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Kelly Fabíola Viana dos Santos¹³

A canção popular urbana no Brasil, desde as suas origens, tem como base de seu conteúdo a realidade social. Sylvia Cyntrão, em seu livro *Como ler o texto poético* (2004), argumenta que a música popular nasceu com as cidades e que, portanto, ao estudar este fenômeno, as nossas referências acabam sendo também o desenvolvimento social, econômico e político das cidades. Como protagonista deste desenvolvimento, no entanto, há o ser humano que experimenta e sofre as consequências e os desdobramentos, nem sempre previsíveis, que podem vir a ocorrer em função deste desenvolvimento. Sendo assim, enquanto alguns homens arquitetam ideais de desenvolvimento das cidades, como protagonistas dos processos que visam aumentar a capacidade produtiva do país e o seu consequente bem-estar social, outros homens encontram-se à margem destas conquistas, alocados como mera força de trabalho braçal e mecânico ou simplesmente excluídos do processo.

Do lado daqueles que sofrem mais cruamente as consequências do processo de desenvolvimento urbano na modernidade e pós-modernidade, está o ser humano quase invisível, os excluídos do processo de bem-estar social, a quem os progressos da humanidade nas áreas de saúde, educação, informação e desenvolvimento social, econômico e político chegam de forma muito limitada e, às vezes, nem chegam. Devido ao lugar marginal onde estão abandonados, encontram-

¹³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade de Brasília.
kvyanna@gmail.com

se na invisibilidade e na mudez. Nessa perspectiva, a sua existência é comparável a uma sombra indefinida que ora suscita desprezo, ora suscita assombro. No entanto, há algo além dessa sombra, algo particular e impenetrável nas expressões humanas de seu rosto.

Precisamos pensar sobre como é este rosto, e sobre quem o vê. Precisamos pensar sobre cada sujeito que divide conosco o contexto brasileiro de século XX/XXI. Essa reflexão perpassa, portanto, o sujeito pós-moderno – sua identidade, seu contexto social, seu olhar, seu rosto. Iremos refletir sobre o sujeito que vive o progresso econômico-político da pós-modernidade, que tem sua identidade multifacetada para atender às demandas que a sociedade globalizada exige. Um sujeito que vive, ama e morre publicamente sem que, no entanto, seu rosto seja notado nos bares, nos cantos, nos mangues, no cais, enfim, no caos da pós-modernidade.

Em meio a esse caos, seria possível notar desse sujeito algo mais do que uma sombra desprezível e tenebrosa? Seria possível ainda, nesse contexto, identificar-me com ele? Ter compaixão, retirá-lo da invisibilidade, colocá-lo em evidência, domesticá-lo, dominá-lo, transformá-lo, oportunizar a ele o alcance da beatitude¹⁴? A resposta para cada uma dessas questões é afirmativa, mas nenhuma delas satisfaz ao apelo do rosto. Aqui trazemos a noção de rosto, conforme os estudos do filósofo lituano Emmanuel Lévinas. O rosto entendido como transcendência, como epifania. Não se trata de uma pintura, de um retrato, de uma forma estética ou plástica da face de alguém, nem de conhecimento anatômico, mas da face humana que se coloca diante de mim como apelo ético. Apelo a que se cumpra um mandamento: “não matarás.” É também um pedido de clemência, para que o Outro não seja ignorado, apagado ou dominado. O rosto, como apelo ético, que se manifesta e clama pela preservação de sua existência.

A ética de Lévinas se manifesta como ética da responsabilidade. Responsabilidade individual que o Eu adquire em consequência do lugar

¹⁴ Estado de satisfação plena, em que o ser humano deixa a servidão e encontra a liberdade (ESPINOSA, 2013).

que ocupa no mundo, não intercambiável, portanto. Sendo o lugar que o Eu ocupa, único, sua responsabilidade ética é também única, não intercambiável e individual. Enfim, o rosto como apelo ético exige uma resposta, que é dada conforme o lugar daquele a quem interpela.

A epifania do rosto, contudo, pode obter expressão por meio da forma estética de uma pintura, numa canção, na poesia. Afinal, o que mais importa não é a maneira como aquele que é interpelado responde, ou como o apelo é atendido. O que mais importa nessa ética é a prontidão da resposta que diz: “eis-me aqui”. Cada artista ocupa um lugar diferente na sociedade e, portanto, é interpelado de forma única a atender à alteridade do rosto que se manifesta a ele, por causa do lugar que ocupa.

Os poetas e letristas brasileiros, com sua sensibilidade diante da condição humana, são aqueles que passam pelas paisagens bucólicas e compõem um soneto sobre os amantes ao luar; são aqueles que conseguem enxergar sabiás nas palmeiras, mas também a dor dos exilados; são aqueles que, como Chico Buarque e Vinicius de Moraes, passam pelas construções das grandes cidades e conseguem enxergar um ser humano, também em construção, no alto dos edifícios. Artistas que revelam a imanência do ser nas narrativas que atravessam céus e mares; e a transcendência quando a história do outro passa a ser chamada de “minha história”.

A letra da canção “Minha História”, de Chico Buarque de Hollanda, será analisada neste estudo como expressão de uma poética do rosto. Devido às expressões radicais de alteridade reconhecidamente observadas nas obras do compositor em diversos estudos e livros publicados¹⁵, analisaremos essa letra como sendo parte de uma composição poética do rosto. O rosto é entendido neste estudo conforme conceito de Emmanuel Lévinas (1980), ou seja,

¹⁵ Alguns exemplos:

FONTES, M. H. S. *Sem fantasia*. Masculino-feminino em Chico Buarque. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

MENESES, A. B. de. *Figuras do feminino*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

epifania e apelo do outro para que seja preservada a sua existência. O rosto exige uma atitude ética individual que, no caso do compositor, se manifesta por meio de suas letras poéticas. O autor deve assumir uma responsabilidade ética perante o outro que, por algum motivo, se encontra mudo.

Essa poética do rosto, no entanto, sofre os desdobramentos de espaço e tempo; das recepções e acomodações culturais; de suas reproduções e usos. Sendo assim, autor, obra e leitor são afetados em suas ações pelo imaginário simbólico. Considerando-se que a canção seja uma afecção, conforme A ética, de Baruch Espinosa (2013), que aumenta ou diminui a potência de agir do sujeito, buscamos compreender a relevância do imaginário simbólico nesse processo e, sobretudo, as questões de imanência e transcendência da letra poética.

“Minha história”, composta em 1970, é uma adaptação da canção italiana conhecida como “Gesú bambino” (Menino Jesus), de Lucio Dalla e Paola Pallottino. A versão brasileira de Chico Buarque é apresentada depois de seu retorno do autoexílio na Itália, em contexto de repressão militar. Durante esse período, a música popular brasileira assumiu o papel de disseminadora de ideias de cunho político no combate à repressão. Entretanto, as letras passavam por um rígido controle do Estado e alguns artistas, como Chico Buarque, tornaram-se alvo contínuo dos censores, já que, por diversas vezes, conseguiram burlar a censura e expressar suas críticas ao regime.

A versão original italiana circulava nos meios musicais da época e chegou a ganhar o terceiro lugar do Festival de San Remo, em 1971. Embora fosse conhecida como “Gesú bambino”, seu título era “4 marzo 1943”, e tinha como subtítulo “Os filhos da guerra”. Retratava as mães solteiras, pelo olhar dos filhos, nascidos de relacionamentos com soldados estrangeiros mortos no fim da Segunda Guerra.

A fim de adaptar a canção à realidade brasileira, Chico Buarque apresenta a história sob a ótica do filho de uma prostituta de cais que dá à criança o nome de Menino Jesus. A versão brasileira seria intitulada “Menino Jesus” e, por brincadeira, o compositor dizia que o subtítulo seria “Os filhos da puta”. Mas, devido ao título, a canção foi

impedida de circular pelos censores do regime militar, que alegaram se tratar de uma paródia grotesca com o nome de Jesus. O texto da censura encontra-se transcrito no livro *Deuses em poética: estudos de literatura e teologia* (2008), onde é possível encontrar as justificativas dos censores ao determinar a censura, e a defesa de Chico Buarque, explicando a poeticidade da letra. Enfim, o título não foi aceito e o compositor decidiu mudá-lo, então, para “Minha história”.

Essa substituição do título de “Menino Jesus” para “Minha história” acabou por acarretar situações bastante interessantes em torno da ideia de expressão poética do rosto que observamos nas obras de Chico Buarque. Conforme o pensamento de Espinosa: “toda coisa se esforça, enquanto está em si, por perseverar no seu ser” (ESPINOSA, *Ética III*, prop. 6). Contudo, o esforço em perseverar em seu ser, quando afetado pela ideia inadequada de que o outro me impede de ser, leva-me a querer destruir o outro. Seguindo esse pensamento, uma ideia adequada em relação ao outro levaria a sua compreensão e ao entendimento de que o afeto de compaixão, no sentido de sofrer junto ao outro, é inútil. Entender o sofrimento do outro, em vez de se deixar tomar pelo afeto de compaixão, seria, então, potencialmente mais eficaz nessa relação.

Em oposição a esse pensamento, temos os estudos de Lèvinas, que nos leva a pensar a respeito do absoluto outro. E o absoluto outro não cabe na nossa consciência, não pode ser entendido como produto do nosso conhecimento. O absoluto Outro é transcendência, é apelo que exige de nós uma resposta. Não o conhecimento, mas a epifania do rosto, me impõe a postura de preservar o outro, em vez de destruí-lo. Pois, cada vez que tento ajustar o outro para que caiba no meu entendimento, estou, na verdade, destruindo-o.

Ao mudar o título da canção para “Minha história”, o compositor não estava afirmando sua identificação com filhos bastardos e marginalizados de prostitutas brasileiras, mas estava indo muito além disso, estava se esvaziando do jovem branco, bem-nascido, da elite do Rio de Janeiro, para abrir um espaço de voz e visibilidade ao seu absoluto outro: o filho bastardo, nascido num cabaré de beira de cais.

Não é por acaso que essa mudança no título tenha propiciado, alguns anos depois, uma situação engraçada, relatada pelo jornalista Wagner Homem. Conforme o relato do citado jornalista, gravado em vídeo¹⁶, Chico Buarque teria ouvido o seguinte comentário de um entrevistador cubano: “O que me impressiona, senhor Chico, é como o senhor conseguiu chegar tão longe sendo filho de uma prostituta”.

Difícil assimilar os marginalizados com a figura de Jesus Cristo, de Deus. O próprio Cristo, em Matheus, 25, tenta explicar aos seus seguidores que deveriam percebê-lo nos desvalidos da sociedade; apesar disso, a canção foi censurada justamente por associar o seu nome ao do filho bastardo de uma prostituta. O compositor tenta explicar aos censores que se trata apenas de um poema e que as razões da personagem em colocar no filho o nome de Menino Jesus são:

Um pouco por alucinação, mas também por ignorância. Um pouco por devoção, “por ironia ou por amor”. E um pouco, entende-se, para se comparar à Virgem Maria e se isentar de qualquer pecado. Finalmente, temos o filho feito homem, igual a todos os homens, pequeno como todos os mortais, fraco demais para carregar às costas o nome de Jesus Cristo. E é só isso o poema. (FERRAZ et al., orgs, 2008, p. 301)

Não obstante, a censura proibiu a circulação da música, levando em consideração o conteúdo intelectual da letra, a respeito do qual, alegaram, poderia haver sentido dúbio de interpretação e por ser a maioria do povo cristão, segundo os censores, inapta a assimilar a mensagem apresentada pelo compositor. De fato, quanto à assimilação de mensagens, compreensão do mundo, racionalização e tratamento adequado das ideias, há sempre a possibilidade de confusão ou inadequação. Alcançar a beatitude, conforme sonhou Espinosa, não é tão fácil para a maioria das pessoas.

A canção “Gesú bambino”, que fez parte dos encontros de Chico Buarque com seu autor, Julio Dalla, suscitou no compositor brasileiro

¹⁶ Disponível em: <<http://www.drzem.com.br/2011/12/historia-da-musica-minha-historia-de.html>>

um bom encontro. Aumentou a sua potência de agir, se pensarmos que, a partir daquele encontro, Chico Buarque criou a versão brasileira da canção. Entretanto, não foram os estudos sobre os problemas causados pela Segunda Guerra Mundial na Itália ou os estudos sobre as desigualdades sociais brasileiras que fizeram surgir as canções. Não se trata de teorias e racionalização do tema. Refletindo com Richard A. Cohen (2016), é importante que a filosofia contemporânea leve em conta o risco de desumanização, decorrente de um apego excessivo ao que seria uma espécie de conhecimento científico poderoso.

Se, para Espinosa, somos parte limitada da potência infinita que é Deus (a natureza), para Lèvinas o outro é o infinito. O questionamento de Lèvinas se interpõe à sociedade racional moderna que, segundo ele, acaba por tornar o homem insensível perante o outro. Em termos de uma cultura individualista, o racionalismo tende a isolar e a excluir as pessoas. Lèvinas propõe uma postura ética, voltada para a responsabilidade individual do eu perante o outro. Responsabilidade de uma ordem tal que o outro chega a ter primazia sobre o eu.

O outro não cabe na compreensão do eu. Portanto, não se trata do quanto um poeta, compositor estuda e entende a questão social brasileira. Trata-se, antes de tudo, do encontro com o outro. A fim de verificar esta questão sob um prisma teórico literário, recorreremos ao pensamento de Todorov (2009, p. 81): “A leitura de romances [...] tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto de experiência: a do encontro com outros indivíduos.” Encontros estes que podem suscitar em nós afetos de tristeza ou de alegria, aumentar ou diminuir nosso *conatus*, nossa potência de agir. Mas, e quanto ao rosto? O rosto surge na transcendência, como apelo e resposta.

‘The Trace of the Other’ begins with a critique of Western Philosophy as moved by a fundamental “horror of the other;” to the extent that the other cannot be reduced to the “immanence” of consciousness. And immanence has no meaning for Levinas apart from the interiority of an autonomous consciousness which attempts to establish itself as absolute. (MONTAG, p. 39)

De fato, se pensarmos que o outro não pode ser reduzido à “imanência” da consciência, na versão brasileira de “Gesú Bambino” (“Minha história”) há um convite implícito para que o nosso eu seja lançado à exterioridade, ao encontro do filho bastardo, da prostituta, da mãe solteira, dos viventes desvalidos da beira do cais. A percepção do apelo ético é o que impulsiona o eu ao desconhecido, lutando por preservar a sua individualidade e a do outro, uma vez que são absolutas.

Despindo-nos o quanto for possível de qualquer juízo de valor, passeamos pelo cais e encontramos a mãe solteira através do olhar do filho. Do pai, sabia-se pouco, apenas que “ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar”. Daquilo que lhe foi dito a respeito do pai, o eu-lírico guardava detalhes que talvez pudessem ajudá-lo a imaginar e a compor um pouco mais da sua história: “Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente”. E estes são traços que nos permitem iniciar o movimento em direção à alteridade.

Quanto à imaginação, sabemos que é passível de nos induzir ao erro, podendo nos levar a um estado de servidão enquanto nos acreditamos livres. Entretanto, como o próprio Espinosa (2013) tenta demonstrar, as coisas não são boas nem más em si mesmas. A imaginação pode diminuir ou refrear a potência de agir do corpo, mas também pode aumentar e estimular a sua potência de agir. Isso depende da forma como o corpo é afetado, e como a mente produzirá as ideias dessas afecções.

Considerando-se que o imaginário simbólico traz ideias coletivas em relação a determinados objetos, o uso que fazemos dele determina a sua classificação como ideia adequada ou ideia inadequada, seguindo o pensamento de Espinosa (2013). Então, “as ações da mente provêm exclusivamente das ideias adequadas, enquanto as paixões dependem exclusivamente das ideias inadequadas” (Ética, prop. 3, parte III). As ideias se compõem de muitas outras, e assim é o imaginário simbólico. Quando, usado pelo sujeito como noção comum de medo e insegurança, refreando a sua potência de agir, o imaginário simbólico pode ser tomado por uma paixão, ideia inadequada. Se, por outro lado, o imaginário simbólico é usado como noção comum que impulsiona o

sujeito ao ânimo, à alegria, aumentando a sua potência de agir, pode ser considerado ideia adequada, nos termos de Espinosa.

As atividades artísticas geram e, ao mesmo tempo, sofrem influência do imaginário simbólico de determinada cultura. Sendo assim, a canção italiana *Gesú bambino* traz elementos do imaginário simbólico daquele país, em contexto de guerra, representando o soldado estrangeiro que morre em combate, deixando uma moça grávida. Em se tratando de uma poética do rosto, no entanto, o imaginário ocupa um espaço menos sobressalente, pois o rosto, como epifania, se interpõe ao imaginário.

No encontro com a canção italiana, Chico Buarque opera uma espécie de desvio que desnuda as paixões do imaginário simbólico. Há uma desromantização das circunstâncias, sem excluir, no entanto, o caráter poético do poema. O rosto do outro pode ser percebido como traço. Assim, podemos sintetizar que a presença do rosto é metafísica, cuja presença é determinada pelo movimento escondido do traço (DERRIDA, apud MONTAG, p. 36). Se pensarmos nos detalhes da subjetividade dos personagens inseridos na letra, tais como: “Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente” e, em relação à mulher: “E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe,” podemos identificar neles traços de uma diferença que torna presente o rosto do outro.

O “olhar cada dia mais longe” captado da personagem grávida “Esperando, parada, pregada na pedra do porto”, toca fundo a alteridade da mulher gestante. Especialmente a mulher pobre e solitária do submundo. A pobreza e o estado de gravidez ficam marcados pelo verso: “com seu único velho vestido cada dia mais curto”. E, em conformidade com as comparações com Jesus, o filho se refere a ela como “mulher”: “Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher / Me ninava cantando cantigas de cabaré”. Este verso leva à conclusão de que as experiências de vida da personagem se resumiam ao local em que vivia, e ela já nem se lembrava de cantigas infantis. A denominação “mulher”, acompanhada do adjetivo “pobre”, revela o modo indulgente de o filho expressar a ingenuidade com que ela o embalava, não obstante a sua condição de meretriz.

Apesar do desejo da mãe, expresso em cada um dos versos da penúltima estrofe, de que o filho obtivesse a dignidade que a ela não foi oportunizada, ao crescer ele se conforma à maioria dos moradores das redondezas do cais. Aquele que, para ela, era “bem mais que uma simples criança”, no meio social se torna apenas mais um delinquente. Um indivíduo sem rosto entre a multidão de desassistidos do país.

Em Matheus, 25, Jesus Cristo se refere aos excluídos como “esses pequeninos”, e afirma que toda vez que se acolher um desses pequeninos, é a ele que se acolhe. O personagem, que cresce marginalizado, carrega consigo, mesmo depois de adulto, o nome de Menino Jesus. Mas não permitem nem mesmo que uma canção dedicada a esses pequeninos tenha como título o nome do Mestre.

Minha história é esse nome que ainda hoje carrego
comigo
Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e
brigo
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de
cruz
Me conhecem só pelo meu nome de Menino Jesus.

Espinosa (2013) reflete sobre o que pode o corpo, e sobre a liberdade do ser humano sobre suas paixões. Para ele: “As decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo. Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto” (prop. 2, p. 171). A impotência humana de regular e refrear os seus próprios afetos é o que Espinosa chama de servidão (Parte IV, prefácio). Dessa forma, a letra poética nos apresenta personagens em situação de servidão, como se estivessem sob o comando do acaso, não ao seu próprio comando. Estão sujeitos a superstições, fanatismos e incompreensões.

Entretanto, há que se levar em conta que a teoria de Espinosa obedece a um sistema geométrico estrito, que se detém na imanência. E, embora o sistema criado por ele seja realmente útil numa tentativa de se chegar à felicidade (à beatitude), a humanidade do outro homem

não cabe no seu sistema, se pensarmos com Lèvinas (1980), que o Outro é o infinito.

A arte contemporânea, como em outras épocas, busca, de certa forma, apresentar uma imagem do mundo e dos seres que o habitam. Apesar de alguns desajustes ou distorções do imaginário simbólico na produção e interpretação da arte, ele também oferece auxílio na formação de um senso comum em prol do conhecimento das coisas. Entretanto, a fim de se acolher e propiciar um espaço de alteridade absoluta, o conhecimento por si só não se demonstra adequado.

Enquanto no pensamento espinosano o ser humano faz parte de um sistema de imanência em que tudo está interligado, Lèvinas propõe a transcendência do outro, uma vez que ele não cabe na nossa consciência e não pode ser tomado apenas como objeto do nosso conhecimento. Muito mais do que isso, ele é apelo que demanda uma resposta, de acordo com o lugar que o sujeito ocupa na sociedade. O artista, por ocupar um lugar de fala na sociedade, é quem responde ao apelo ético de dar voz aos que, por algum motivo, estão emudecidos. Uma poética do rosto exige do artista um movimento em direção ao outro, evitando se deixar contaminar pelo desejo de conhecer e dominar o outro, mas, acima de tudo, de se voltar a ele, face a face.

Na canção “Minha história”, é possível observar expressões de uma poética do rosto, em que o artista consegue captar os traços de subjetividade de personagens completamente diferentes de si. Um filho, homem comum junto aos seus iguais, nascido de um relacionamento instável entre um aventureiro e uma prostituta de cais, que foi ninado com canções de cabaré. Além dessas informações, há aí a interpelação de um rosto, ao qual o artista deu como resposta uma canção. E a canção traz um ritmo de acalanto, como uma espécie de reparação às crianças que nascem sem berço, sem leite, sem canções de ninar, sem rosto.

Anexos

I - Canção original italiana, com tradução livre:

4 Marzo, 1943 (Julio Dalla/Pallotino)

Dice che era un Bell de'uomo e veniva,
Veniva dal mare...
Parlava un'altra lingua però,
Sapeva amare.
E quel giorno lui prese a mia madre,
Sopra un bel prato... ah,
L'ora più dolce,
Prima di essere ammazzato.

Dizem que ele era um homem bonito e foi,
Ele veio do mar ...
Falava outro idioma porém,
sabia amar.
E naquele dia, levou minha mãe,
a um belo prado e ... ah,
As horas mais doces
Antes de ser morto.

Così lei resto sola nella stanza,
La stanza sul porto...
Con l'unico vestito,
Ogni giorno più corto.
E benchè non sapesse il nome,

E neppure il paese...
Mi riconobbe subito, (mi aspetto' come un dono d'amore)
Proprio all'ultimo mese. (fin dal primo mese)

Então ela ficou sozinha no quarto,
O quarto no porto ...
Com o único vestido,
Cada dia mais curto.
E se bem não sabia o nome,
E nem bem o país ...
Ela me reconheceu de imediato, (me esperou, como um presente de amor)
Apenas no último mês. (Desde o primeiro mês)

Compiva sedici anni,
Quel giorno la mia mamma...
Le stufe di taverna
Le canto a ninna nanna.
E stringendomi al petto che sapeva, sapeva,
Sapeva di mare...
Giocava la Madonna, (giocava a far la donna)
Col bambino da fasciare.

Completava dezesseis anos,
Naquele dia, minha mãe ...
Se escuta na taberna
A canção de ninar cantar.
E apertando no peito que sabia, que sabia,
Que sabia do mar ...

Imitava a Virgem Maria, (imitava a mulher)
Com a criança a embalar.

E forse fu per gioco,
O forse per amore...
Che mi volle chiamare,
Come nostro Signore.

Della sua breve vita, il ricordo,
Il ricordo più grosso...
È tutto in questo nome
Che io mi porto addosso.
E ancora adesso mentre bestemmio e bevo vino... (e ancora adesso che
gioco a carte e bevo vino)
Per la i ladri e le puttane sono, (per la gente del porto mi chiamo)
Gesù bambino.

E talvez por ironia,
Ou talvez por amor ...
Me queria chamar,
Como nosso Senhor.

De sua curta vida, a memória,
A maior memória ...
É tudo um nome
Que eu abrigo.
E mesmo agora, eu juro, a beber vinho... (e até agora, a jogar cartas e
beber vinho)
Para os ladrões e prostitutas, (para a gente do porto, meu nome)
É menino Jesus.

2- Minha História (Chico Buarque)

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar
Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar
Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente
E minha mãe se entregou a esse homem perdidamente, laiá, laiá, laiá, laiá
Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde
E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe
Esperando, parada, pregada na pedra do porto
Com seu único velho vestido, cada dia mais curto, laiá, laiá, laiá, laiá
Quando enfim eu nasci, minha mãe embrulhou-me num manto
Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo
Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher
Me ninava cantando cantigas de cabaré, laiá, laiá, laiá, laiá
Minha mãe não tardou alertar toda a vizinhança
A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança
E não sei bem se por ironia ou se por amor
Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor, laiá, laiá, laiá, laiá
Minha história e esse nome que ainda carrego comigo
Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá
Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá, laiá, laiá
Parte superior do formulário

Parte inferior do formulário

Referências

CHAUÍ, M. *Desejo, paixão, e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

COHEN, Richard. A. *Out of control - Confrontations between Spinoza and Levinas*. New York: Sunypress, 2016 (livro eletrônico).

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª ed. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2012.

ESPINOSA, Baruch. *Ética* – Edição bilíngue / latim-português. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FERRAZ, et al., orgs. *Deuses em poética: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA, 2008.

HOLLANDA, Chico B. “Minha História”. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45147/>> Acesso em: 26 jul. 2017.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós – Ensaio sobre alteridade*. Rio de Janeiro, Vozes, 2004.

_____. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1980.

MONTAG, Warren. *Immanence, transcendence and the trace: Derrida Between Levinas and Spinoza*. In: Bamidbar: *Journal of Jewish Thought & Philosophy*; 2011, Issue 2, p. 26.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

ZEM Dr. “A história da música ‘Minha História’, de Chico Buarque”. Disponível em <<http://www.drzem.com.br/2011/12/historia-da-musica-minha-historia-de.html>> Acesso em: 26 jul. 2017.

POESIA E MÚSICA POPULAR NO BRASIL: LUGAR DA PRODUÇÃO DE JOÃO DO VALE

POETRY AND POPULAR MUSIC IN BRAZIL: THE PLACE OF THE JOÃO DO VALE 'S PRODUCTION

Ludmila Portela Gondim Braga^{17*}

Introdução

Poesia e música já estiveram juntas na sociedade ocidental. Desmembrados depois da Idade Média, quando os trovadores eram conhecidos como poetas e não como músicos, esses dois objetos distintos que se lançam como vetores do nosso estudo ainda mantêm uma relação imbricada, o que tem gerado cada vez mais a inclusão do estudo da palavra cantada contemporânea no campo das letras.

Num momento em que os estudos literários têm se mostrado abertos aos objetos que ultrapassam as fronteiras do livre, tomamos as canções de João do Vale – cancionista popular que se firma no terreno da música dos anos de 1950 a 1980 – como matéria poética do mundo letrado e elemento importante na formação cultural do brasileiro. Objeto estético de significação que nos desafia, o cancionista desse artista possui em seu esqueleto uma forma lírica que sorve o que é humano, mas, obviamente, tem funções e efeitos variados e distintos daquilo que a tradição categoriza como poema.

Lauro Meller (2010), em sua tese *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*, nos conduz à assimilação de que letra de canção não deve ser tomada como poema, nem quando ela detém qualidade estética:

Pensamos que a letra de canção não deve ser tomada como poema, nem mesmo quando ela detém qualidades literárias (caso de Chico Buarque, por exemplo). Em

¹⁷ Aluna do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela UnB, Distrito Federal. Professora do Colégio Universitário / UFMA. Contato: ludgondim@gmail.com

compositores cuja noção de literatura é superficial, como Cartola (...), o gesto de se publicar as canções em letra impressa nos parece ainda mais injustificável. Isto porque o que se pretendia homenagem – a suposta legitimação da obra em livro, o que encerra na verdade o preconceito de que a cultura letrada é superior à cultura oral – acaba por desnudar a fragilidade dessa escrita. (MELLER, 2010, p.10)

Não é de nosso interesse discutir a categoria na qual se encaixa o artista João do Vale: cancionista ou poeta; entretanto, é impossível fugir desse debate, uma vez que lidamos com um corpus que se pretende estético em sua qualidade de originalidade e tratamento de temas, reunindo vários níveis de significação e concebido na esfera plurissignificativa das palavras. Como texto poético, policódigo remissivo do imaginário coletivo¹⁸, a canção pode ser considerada o lugar de concentração e de condensação do processo de subjetivação em que o cancionista se faz e se constrói por meio da palavra. Por sua linguagem poética, pode ser considerado um lugar de descentramento do sujeito. A voz deixa de pertencer ao cancionista no momento em que se inscreve na letra. Desapropriado de si, necessariamente perdido de si, a palavra toma, então, o lugar dele.

Pensar o cancionário de João do Vale é entender as letras de canção como exercício de linguagem e como forma poética que diz sobre sua experiência com a seca, com a miséria e com os infortúnios da vida nordestina em meados dos anos de 1950 / 1960. Essa compreensão sobre a elaboração poética de João do Vale é guiada pela noção de poesia, apresentada como uma “fatalidade do espírito humano” (SANT’ANNA, 2009, p.13). Para extrapolar o natural, o homem encontra na poesia a forma e “uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (BOSI, 2008, p. 9).

¹⁸ Definição adotada por Sylvia Cyntrão em seu prefácio para o livro *Poesia: o lugar do contemporâneo* (2009, p.7).

Como vemos, estamos diante de um objeto instável, situado tanto no campo musical quanto literário; que ocupa um lugar de circulação diferenciado se comparado aos tradicionais objetos líricos-literários; que disputa o espaço do cânone, como uma poderosa manifestação de cultura contemporânea. Aproximar a canção do texto literário exige admitir que esse avizinhamo é interpelado por dois caminhos: um histórico-formal (aproximando a canção da linguagem musical / Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e alguns musicólogos) e um histórico-cultural (canção como um projeto estético, político e ideológico).

Acrescentamos a esses as disputas entre esteticistas e culturalistas e notaremos que a canção se encontra no centro do debate entre literatura e música, ora sendo-lhe exigidos elementos poéticos, qualidades literárias tradicionais, ora qualidade de significados e sua perenidade, ora ignorando ou não sua relação com o contexto de consumo etc. No entanto, sua força motriz está para além das fronteiras de hierarquias e binarismos que insistem em classificar alta e baixa cultura, erudito e popular, universal e local, cultura letrada e oral. Seu universo é extenso e difuso.

Reconhecemos que só se manifesta em plenitude com o suporte musical, o potencial expressivo do arranjo, da interpretação e do estilo. Gênero híbrido que é, necessita que à letra esteja associada uma melodia. Entretanto, nossa metodologia respeita suas idiosincrasias e se inclina a um tratamento e análise do objeto, compreendendo que a letra é passível de investigação. Optamos por uma investigação que se encaminha através de um ponto de vista histórico cultural. Tratamos a canção de João do Vale como uma manifestação lírica, híbrida, autônoma, fruto de um projeto – ainda que não consciente por parte do cancionista – político e cultural.

A concepção da canção como um projeto político-ideológico foi amplamente sustentada e propalada durante muitos anos por uma classe média escolarizada e intelectualizada. João do Vale não era um jovem universitário, mas envolveu-se na proposta de mestiçagem que

buscava, de certa maneira, a reafirmação da mistura e do encontro¹⁹, seja nas gravações com Chico Buarque, seja na atuação no Teatro Opinião, ao lado de Zé Keti e Nara Leão / Maria Bethânia. Herdeiro de uma determinada tradição, incorporou elementos da canção engajada e ofertou um produto musical que dialoga com seu lugar e seu tempo, mas que também é novo em sua realização.

A relação poesia e música no Brasil: breves comentários

Affonso Romano de Sant´Anna, um dos primeiros teóricos²⁰ a tentar aproximar de maneira sistemática a literatura da Música Popular Brasileira²¹ (esse rico terreno no qual coexistem vários tipos de música), elabora um conjunto teórico que nos auxilia a compreender objetivos estéticos e políticos partilhados tanto pela poesia quanto pela canção, sem, no entanto, cobrar-lhes elementos que não lhes são próprios.

Ao lado de Augusto de Campos e suas leituras sobre a bossa nova e o tropicalismo, Affonso Romano de Sant´Anna caminha ao largo dos discursos dos folcloristas urbanos – Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e outros –, distanciando-se da ideia de autenticidade alargada durante todo o século XX. Essa ideia de autenticidade na moderna Música Popular Brasileira é desconstruída quando se recupera, por exemplo, o lundu e suas ironias, críticas e letras, em tom de desafio, malícia e variados sentidos, ou ainda quando nos deparamos com Gregório de Matos e sua relação com as toadas dos recônditos brasileiros. Não existe inovação que não esteja ancorada na tradição, como nos apregoa Haroldo de Campos (1977, p. 154):

Ampliação do repertório significa também saber recuperar o que há de vivo e ativo no passado, saber discernir no mole abafante de estereótipos que é um acervo artístico visto de um enfoque simplesmente

¹⁹ A canção do século XX, em geral, indicou uma tendência para a tradição do encontro, exceto o rap, com seu caráter fragmentado.

²⁰ Os primeiros estudos sobre a canção aparecem em 1970, e passam por renovações em 1990.

²¹ Em seu pioneiro estudo *Música popular e moderna poesia brasileira*, de 1976, traça paralelos entre as diversas escolas literárias e as manifestações musicais no Brasil.

cumulativo [...]. Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado e da cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido “quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente”. Uma forma do teórico da comunicação Collin Cherry que casa com o lema poundiano: *Make it new*. (CAMPOS, 1977, p. 154)

Se acompanhamos os trabalhos e publicações de poetas e cancionistas do início do século XX, como Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense, que, segundo Martha Abreu (2011, p.71), “não precisavam esperar intelectuais de peso, como os modernistas de 1922, para ganharem projeção e público, ou para terem reconhecidos seus talentos e expressões como ‘brasileiras’”, pois “tinham projeção nas festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na indústria fonográfica que dava então passos importantes”, observaremos que a produção de música popular brasileira contemporânea, incluindo o próprio João do Vale, deve muito a esses primeiros protagonistas responsáveis por construir essa trilha, uma vez que “as ideias de ‘música popular’ e de uma ‘música brasileira’ já circulavam e eram discutidas em diversos ambientes” (idem).

O sujeito de nossa investigação se distancia temporalmente do crioulo Dudu (Eduardo das Neves) e de Catulo da Paixão Cearense. Entretanto, os esclarecimentos da pesquisadora Martha Abreu (2011) sobre a relação da música com a poesia no Brasil dos anos de 1900 nos ajudam a compreender a produção valeana, principalmente no que concerne ao seu lugar dentro do campo de produção musical, que inclui críticos, produtores e produtoras:

A estratégia de comparar os “poetas impecáveis” e os poetas do povo, procurando valorizar as qualidades dos últimos, não estava apenas na mente do esperto editor Quaresma. João do Rio também estabelecia comparações, mas em sentido bem diferente. Lamentava que os primeiros não estavam mais conseguindo agradar, já que não faziam “versos para toda gente”. Os poetas do povo, em compensação, ao

V Simpósio de Crítica de Poesia

brotarem na calçada, como cogumelos, tinham uma só preocupação séria – cantar. Cantavam como as cigarras e o canto dava-lhes “para viver no eterno verão desta terra abundante”. Quando não havia dinheiro, inventavam versos para uma música conhecida, mandavam imprimir e vendiam tudo por dois tostões. Com uma certa dose de inveja, João do Rio reconhecia que ninguém poderia ficar surpreso com o fato de que imprimiam e esgotavam edições, milheiros e milheiros de exemplares. Imprimiam como qualquer poeta, mas apenas eles vendiam. A maioria dos outros poetas (presumidamente os “grandes poetas”) acabava oferecendo seus poemas gratuitamente aos amigos. João do Rio estava, no fundo, reconhecendo e criticando a existência de um novo mercado editorial, muito bem representado pela Editora Quaresma: pujante, mas muito pouco seletivo em seu público. (idem, p. 13)

Como podemos observar, a ligação da literatura com a sociedade brasileira, em face da canção, se processou desde o início persuadida por uma indústria fonográfica interessada em manter a lógica da produção dos poetas de rua, que cantavam o cotidiano nas festas, nos circos populares, nos lugares públicos e privados. A canção popular da rua, seus temas e estilos foram capitaneados pela indústria fonográfica e, mais tarde, no modernismo, com sua aglomeração heterogênea de linguagens, foi invadida pela poesia consagrada, a exemplo do tropicalismo e da bossa nova.

Augusto de Campos (1974) e sua proposta de mudança de abordagem sobre a música brasileira produzida a partir dos anos de 1960 oferece-nos um mergulho na ideia de “mistura”. Suas análises se dispõem em compreender a incorporação dos procedimentos modernos na música popular. O autor nos acorre expondo-nos o cenário em que estão postos dois grupos distintos: a esquerda nacionalista e os tropicalistas²². Historicamente, estão apresentados dois momentos fulcrais para a música brasileira: um antes e um depois da bossa nova.

²² Importa saber que o tropicalismo foi significativo por sua alusão aos problemas específicos da Música Popular Brasileira. Para saber mais, sugerimos: *Tropicália, alegoria, alegria*, de Celso Favaretto.

Ilustra o cenário poético brasileiro dos anos de 1950 / 1960, além dos inúmeros casos de poemas musicados e das letras de músicas bossanovistas elaboradas por poetas de renome, as vanguardas em seus desdobramentos (Poesia Concreta, Poesia Praxis, Poema Processo e Poesia Semiótica) e a Poesia Marginal em seus desdobramentos (Violão de Rua, Poesia Viva, Ex-Poesia e Poesia de Mimeógrafo) em disputa, desagregando o suporte básico da criação lírica, dissociando as estruturas de realidade e desarticulando os polos linguagem e realidade. Segundo Anazildo Vasconcelos (2009, p. 51):

A música popular e a poesia marginal participam, igualmente, do processo de ruptura com o Modernismo²³, realizando o esgotamento da mentação lírica sobre a realidade, de forma equivalente ao esgotamento da mentação lírica sobre a linguagem, operada pelas vanguardas.

O número considerável de lançamentos de manifestos desde os anos de 1922 – para anunciar uma nova postura poética – e o excesso de formalismo das vanguardas tornava embaraçada a situação dos poetas que atuavam nos anos de 1960, ainda afinados à tradição verbal de produzir por meio de palavras e versos. Alguns enfrentavam os brados vanguardistas e publicavam, ainda que clandestinamente; outros buscavam novas áreas de atuação: a música foi uma delas. Esse seria o momento em que, nas palavras de Sant’Anna (2009, p. 14): “Do ponto de vista formal / estético [...] a poesia brasileira estava dividida numa situação esquizofrênica, não sabendo se devia ser ‘canto’ ou ‘palavra’, razão ou emoção, poética ou cibernética.”

Os programas dos festivais da canção eram veiculados a um grande público de televisão e rádio. Poetas que já atuavam no cenário literário passam a compor canções e estas tornam-se uma proposta

²³ O modernismo ao qual o autor se refere trata-se do pensamento modernista que se consolidou no Brasil até os anos de 1970. A tropicália e o seu discurso de enfrentamento do público na 1ª pessoa, conectando arte e política sob o lema “É proibido proibir”, pode ser considerado, por muitos críticos, uma ruptura com a tradição modernista da geração literária antecedente (poetas/cancionistas de 1960), mas também uma continuidade, uma vez que combatia a postura canônica e preconceituosa de valorização do passado, ideais dos antropofágicos.

poética interessante. Isso não quer dizer que poesia e canção passam a ser a mesma coisa: ainda conservam suas especificidades, preservam suas características e coexistem harmoniosamente. Alguns traços simplificadores foram imprescindíveis para a presença definitiva da canção como proposta poética. Arnaldo Contier (1998), em seu artigo intitulado: Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60), cita o consumo, a linearidade temática (simplificação estética das modas de viola) e o esgotamento do lirismo romântico (forte apelo emotivo-romântico da bossa nova e das canções de protesto):

Na realidade, essas canções de protesto apresentavam um forte apelo emotivo-romântico, criando uma certa ambiguidade entre a proposta marxista, o positivismo e o romantismo: a exaltação do negro (Zumbi ou do jangadeiro ou do violeiro) ou a *simplificação* estética de canções lidas como moda-de-viola, contrariando, por exemplo, a escritura de Edu Lobo em seu excelente *Ponteio*.

Os temas amorosos, de colorações românticas e presentes nas canções bossanovistas – Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo – transfiguraram-se na canção de combate social – Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Capinam, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo – em novos temas *amorosos*, que substituíram a exaltação da mulher, da paisagem carioca pelo enaltecimento afetivo do *povo brasileiro*. Neste caso, a criação de novos mitos harmonizava-se com esse imaginário... (p. 2/17)

Conclusão

A entrada de João do Vale no contexto da Música Popular Brasileira é anterior a esse momento de amalgamento fecundo de canção e poesia dos anos de 1960. Sua produção inicial insere-se no quadro das canções regionais, de tom ingênuo e peculiar sobre a vida interiorana. Seus sentidos são colocados para apreender a realidade exterior e reproduzir sensorialmente sua cultura local. A partir da sua apresentação pública no Teatro Opinião, o seu atravessamento

no terreno da Música Popular Brasileira passa a revelar a figura de homem, compositor e intérprete de si mesmo. Situado no interior de uma estrutura social determinada, o artista é constantemente afetado por condições sociais que, inclusive, interferem na maneira como, inteligentemente, se adaptou ao gosto do público, mantendo-se em constante relacionamento com produtores e consumidores.

Seu exercício de linguagem é, por essa razão, campo para a compreensão de várias questões, inclusive intersemióticas, que envolvem sua produção. Sua carreira artística acompanhou durante 30 anos o movimento social do campo musical brasileiro e o artista se inseriu em dois momentos específicos da música popular brasileira. Dos anos de 1950 a 1960, aproxima-se do espaço das músicas conhecidas como regionais; a partir de 1960, suas canções se inserem no espaço da canção urbana e estão cada vez mais na linha fronteira das canções de protesto / políticas.

Refletindo sobre questões que envolviam a brasilidade, demanda que norteava os paradigmas musicais a partir dos anos de 1950, João do Vale percorre dois momentos distintos da música brasileira. Focalizando o Nordeste, o cancionista encontra nessa paragem matéria suficiente para elaborar composições recolhidas na recordação das coisas vividas, devolvendo um lugar nordestino ressignificado, uma vez que:

Não é aquilo que vivemos e depois esquecemos que regressa, na sua imperfeição, à consciência; somos nós que acedemos então a qualquer coisa que nunca foi, ao esquecimento como parte da consciência". (AGAMBEN, 1999, p. 58)

O Nordeste e tudo o que lhe diz respeito – sua gente, suas lutas, dificuldades e alegrias – como parte de sua consciência lhe atingem como vazio de não terem sido para ele o que ele desejava. Como um infante quando diz sobre o irrelevante: “A vanidade das palavras atinge verdadeiramente o centro do coração” (AGAMBEN, 1999, p.42).

Referências

- ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*: Uberlândia, v.13, nº 22, p. 71-83, jan-jul. 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Edições Cotovia Ltda.: Lisboa, 1999.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de (1977a). Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva: São Paulo. 1974.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo. Vol.18, nº35. 1998.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Editora Plano: Brasília. 2004.
- MELLER, Lauro Wanderley. *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*. 2010. 260p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. As muitas mortes e muitas vidas da poesia. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. p. 13-24
- SILVA, Anazildo Vasconcelos. A série literária e a MPB. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (org). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009. p. 51-58

A VEZ DA VOZ NO VERSO VIVO: OS MUITOS VALORES DA PERFORMANCE EM DEZ ANOS DE VIVOVERSO

THE TIME OF THE VOICE IN THE LIVING VERSE: THE MANY VALUES OF THE PERFORMANCE IN TEN YEARS OF VIVOVERSO

Maxcuny Alves Neves da Silva²⁴

Nesses dez anos de Vivoverso, estive sempre do lado de cá da performance, sempre levando a palavra poética por meio de minha voz e meu corpo, mas ontem (na apresentação do Vivoverso) tive a oportunidade de estar do outro lado do jogo performático e vivi um momento único em minha existência, como únicos são todos os momentos que vivemos.

A presença da voz performatizada no espetáculo nos faz ver a efemeridade dessa realidade em termos materiais e sua perpetuação na memória em efeitos simbólicos, pois, para Zumthor (2005, p. 83), “A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presença.” Hoje, falar dessa performance e dos efeitos que ela causou naquele momento trata-se apenas de um ato de rememorar o seu valor simbólico. Mas ter estado na plateia no momento exato da performance transformou aqueles poucos minutos de minha existência em momentos únicos e inesquecíveis.

Em todos esses anos, como membro ativo do grupo Vivoverso, vivi o desafio de “materializar” a palavra poética por meio da minha voz, dos meus gestos, do meu corpo como um todo. Meu corpo compunha o texto não apenas nos gestos, mas no próprio silêncio, nas pausas, na entonação, no conjunto completo da performance. Mas ontem meu corpo esteve do outro lado dessa composição poética que é a performance, e eu pude sentir a vibração das palavras ecoando em

²⁴ Doutora em Literatura pela UnB. Professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e autora de livros didáticos. maxcuny@gmail.com

meu silêncio de ouvinte, em meu corpo, em minhas emoções de forma latente. E numa total cumplicidade, eu pude perceber a concretude dessa performance que une voz, expressões, gestos, corpo em um momento transitório e único, para usar as palavras de Zumthor.

Ocupando, assim, o meu lugar de direito agora como ouvinte do texto performatizado, me vi na atividade dinâmica proposta pelo texto que me faz partícipe desse processo de composição. Dessa forma, minha resposta imediata diante da performance é a de compreender o que o autor e o performer intentam transmitir a mim por meio do texto. Segundo as palavras de Zumthor (2000, p. 27):

admitamos, como maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa.

Portanto, estar de um dos dois lados da performance nos faz igualmente partícipes desse processo de ressignificação do texto poético. Como bem o ilustrou Mário Quintana²⁵

Os Poemas
Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fecha o livro, eles alçam voo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem. E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...

²⁵ Poema publicado originalmente no livro *Esconderijos do tempo*, retirado de *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 474.

O leitor / ouvinte é, assim, uma peça fundamental no processo de leitura / performance do texto poético. Sem a presença do leitor, o que é o texto senão um simples papel? Semelhantemente, imagino um ator que, diante do nada, performatiza o texto poético. Tal ato não é de todo um absurdo, pois fazem parte do processo preparatório da performance os ensaios coletivos e individuais, muitas vezes solitários. No entanto, segundo Zumthor (2000, p. 29), “um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura...”, sendo, portanto, necessária a presença de um corpo leitor que dê a ele corporeidade, materialidade.

Destarte, é possível afirmar que um texto ganha poeticidade por meio do leitor. Um triplo percurso entre performance, recepção, leitura. Aqui, podemos estabelecer um paralelo entre o leitor diante do texto e o ouvinte diante da voz como cooperadores na sua formação integral. Nesse processo, eu percebo o performer como um intermediador entre o texto e a recepção, o performer empresta voz e pulsação, corpo e vida ao texto, chega mesmo a impor um envolvimento ou não desse ouvinte com o texto. É possível pensar que esse mediador tem papel primordial no processo, pois a paixão empregada na performance deixa transparecer o sentido que se deseja na recepção.

Se pensarmos que toda aula é uma performance, teremos aqui um problema, pois nem sempre a paixão pelo texto (aula) apresentado emana com o poder que deveria a fim de despertar no ouvinte (aluno) um maior interesse em fazer parte desse circuito comunicativo. Nesta perspectiva, o presente artigo busca demonstrar como o professor / performer tem papel ativo no processo ensino-aprendizagem.

Existe uma certa magia na linguagem de toda performance, uma sedução harmoniosa dessa voz que encanta e envolve o ouvinte, atraindo-o de forma que ele passe a ser agente ativo na construção de sentido do texto. Dessa forma, o corpo do performer (professor) e o corpo do ouvinte (aluno) tornam-se partes ativas da performance em sala de aula, em especial quando se trata do texto poético, lembrando que, nas “transmissões orais da poesia”, o corpo e a voz formam o par

indissociável: “O tempo da poesia oral é, por assim dizer, corporalizado. É um tempo vivido no corpo”. (ZUMTHOR, 2005, p. 89).

Pensando nesses pressupostos teóricos e participando do grupo Vivoverso nos últimos dez anos, não apenas vivenciando a performance, mas pesquisando de forma teórica e prática, adquiri conhecimentos e experiências que conduziram minha prática docente a um novo patamar. É uma história cíclica entre pesquisa e vivência da performance.

A proposta inicial do grupo Vivoverso, com os espetáculos, era ultrapassar os limites da pesquisa e levar a poesia e a canção, falada ou cantada (tanto a canção já foi falada como a poesia já foi cantada) ao público acadêmico. Mas algo mudou a partir de um ensaio aberto que o grupo fez em pleno ICC²⁶, com pessoas passando, parando, ouvindo e se deliciando com os versos materializados na voz dos membros do grupo. Percebeu-se o poder dessa performance e foi aí que o grupo resolveu sair dos muros da universidade e alcançou escolas públicas, livrarias, feiras do livro e muitos outros eventos com grande circulação de pessoas. Uma dessas experiências foi única para todo o grupo: foi apresentar para alunos da EJA, no Guará, por ocasião da Feira do Livro itinerante em 2016, em que o público interagiu de forma intensa a cada verso. Assim, ficou evidente que a performance é uma via de mão dupla, pois os agentes daquele espetáculo estavam dos lados do texto.

Pensando na performance sob essa perspectiva, foi possível vivenciar o quanto a obra problematiza o lugar das “percepções sensoriais”, ilustrando o que Zumthor (2000, p. 31) afirma a respeito da presença corporal do leitor de literatura, levando-nos a questionar o efeito individual da performance desse tipo de texto.

Todas essas e muitas outras experiências que não caberiam aqui, por serem tantas, tão ricas e, especialmente, preciosas para cada um dos membros do grupo, me levaram a pensar em como elas poderiam enriquecer minhas aulas e fazer a diferença entre os alunos da rede pública do DF.

²⁶ Instituto Central de Ciências da UnB – área de grande circulação de pessoas.

Esse tipo de busca por uma aplicação prática começou logo depois da experiência no ICC, em 2007 / 2008, e vem progredindo a cada ano, como vem progredindo a qualidade das apresentações do Vivoverso. Resolvi registrar isso no ano de 2017 e passo a apresentar o resultado dos registros, os quais serão mais especificamente tratados em um artigo que será publicado no livro do II Simpósio de Integração e Cooperação Educativa do CEMEIT, evento que é fruto do Vivoverso e que caminha para sua terceira edição, totalmente pensado e executado por membros do grupo e voltado para a melhoria do ensino público do DF.

Desde 1993, tenho me dedicado à prática docente no ensino médio, com vistas a buscar um contato mais efetivo dos jovens com o texto literário, o que é um grande desafio em tempos de tanto desenvolvimento tecnológico. Além do mais, espera-se que o aluno do ensino médio já esteja firmado como leitor ativo e competente, tanto que a maioria dos estudos voltados à formação leitora está direcionada ao ensino fundamental (séries iniciais e, mais raro, finais), sendo esse apenas um dos problemas a serem enfrentados.

Além disso, os parâmetros curriculares que regem o ensino público do DF apresentam a literatura em sua face historiográfica com a apresentação de autores da literatura brasileira e portuguesa, características dessas obras que as enquadram em determinada escola literária, como ponto principal a ser abordado. Seguindo esse padrão, os livros didáticos parecem não ter evoluído nesses últimos 20 anos: a abordagem dos conteúdos de literatura é sempre a mesma e até mesmo os textos ou excertos de textos que ilustram os conteúdos de caráter historiográfico são os mesmos. Muito se fala, nas escolas, na importância da leitura, mas pouco se faz a respeito.

Diante de todos esses problemas, pensou-se em partir não mais de uma visão historiográfica, mas da materialidade do texto por meio da performance ou da leitura. A proposta é **ler para eles** sempre (performatizando textos poéticos), **ler com eles** e deixar que **eles leiam para si mesmos e leiam para os outros** em propostas de performance individual e coletiva em que o aluno se torne protagonista do processo ensino-aprendizagem.

Nesse processo de vivência com o texto, se alcançam camadas mais profundas de análise e interpretação e a contextualização histórica, características do período literário surgem em função do texto e não inversamente, como vem sendo abordado no ensino médio. Busca-se, por esse processo, alcançar o leitor / ouvinte pelo desejo da descoberta como uma consequência natural após o prazer que o texto propicia.

Durante o percurso dessa pesquisa, foi observada sua aplicabilidade e eficácia em sala de aula com sete turmas de 3ª ano do ensino médio. No início do ano, foram aplicadas avaliações diagnósticas a um grupo de 278 alunos com vários questionamentos de sondagem. Dentre os questionamentos foram feitas as perguntas:

1. Você gosta de ler / ouvir poesia?

Aproximadamente 66% responderam que não.

2. Você gosta de ler / tem o hábito de leitura?

Aproximadamente 83% responderam que não

O desafio era, portanto, fazer com que esses alunos tivessem um contato marcante com a literatura a ponto de que isso pudesse fazer diferença em suas vidas. Embora a escola esteja localizada em uma área nobre da cidade de Taguatinga, a clientela da escola é bastante diversificada, pois a localização privilegiada (perto do metrô e da passagem de linhas de ônibus para todo o DF e entorno) traz alunos das mais variadas regiões e das mais diversas condições socioeconômicas. São alunos que vêm do entorno (Santo Antônio do Descoberto e Águas Lindas – GO) e de outras cidades do DF (Samambaia, Ceilândia, Recanto das Emas, Vicente Pires e Águas Claras) em busca de oportunidades de estágio em Brasília com facilidade de acesso.

Nos últimos anos, a escola tem tentado incentivar o acesso desses alunos à universidade, mas não tem sido uma tarefa fácil, pois a prioridade da maioria é conseguir um emprego ao terminar o ensino médio. O número de alunos que ingressaram na UnB no último ano

uplicou em relação ao ano anterior, mas ainda é um número muito pequeno. O número de alunos que acessaram o curso superior em faculdades particulares por meio do ProUni é bem mais significativo, posto serem eles (a maioria dos alunos) de baixa renda.

Independentemente do meio, a escola intenta possibilitar o maior acesso possível ao ensino superior, justamente para promover a possibilidade de ascensão profissional a minorias.

A maioria desses alunos apresenta baixo “capital cultural”²⁷ e a literatura funciona como um meio de acesso à informação e uma possibilidade de ampliação desse conhecimento por meio da pesquisa. Os livros indicados para leitura são usados em atividade diversas, que vão desde debates até leituras dramáticas, mas todas essas atividades acompanhadas de pesquisas prévias, que servem de embasamento teórico para os debates e reflexões a respeito das obras. Pesquisas essas que levam a outras leituras em busca de relações de intertextualidade que ampliem os horizontes dos alunos.

A performance ocorre na leitura do professor e na leitura do aluno, com vistas a apresentar uma leitura de qualidade cuja expressividade seja capaz de mobilizar “percepções sensoriais” e despertar maior interesse pelo protagonismo estudantil no processo ensino-aprendizagem.

De acordo com Terry Eagleton (2006), a leitura é uma reescritura e essa atividade prescinde de uma prévia compreensão, fato que requer um leitor atento. Dessa forma, o “capital cultural” serve de embasamento que enriquece a leitura e a reescritura, ampliando as possibilidades interpretativas e sua capacidade inferencial. Partindo desse princípio, as atividades foram propostas com vistas a ampliar esse “capital cultural” com vistas a fornecer ferramentas que instrumentalizem o aluno para fazer provas de acesso ao curso superior.

As propostas de leitura observaram a quinta tese de Jauss, ao considerar a obra literária como um conjunto de possibilidades, capaz

²⁷ BOURDIEU, P. *A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura*. Trad. Aparecida Joly Gouveia. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 10, p.3- 15, dez. 1989.

de adquirir sentidos novos a cada nova leitura, considerando, assim o aspecto diacrônico da obra, trazendo-a para a realidade atual.

Assim foi possível desenvolver diversas atividades com os textos literários e buscar neles uma forma de relacionar os conteúdos gramaticais propostos para a série. Dessa forma, o ensino da língua e da literatura (em seu aspecto historiográfico) partiu do texto e foi ampliando as possibilidades e estabelecendo relações dialógicas com as mais diversas áreas do conhecimento (tal qual propõe a redação do Enem).

Após o trabalho desenvolvido durante o ano de 2017, num período de 200 dias letivos, e que envolveu o processo de performance e leitura, as perguntas foram refeitas e o resultado foi bem diferente. Na observação do resultado, foram observadas questões qualitativas e quantitativas. O resultado quantitativo observado foi:

2. Você gosta de ler / tem o hábito de leitura?

Aproximadamente 23% responderam que não

O número caiu de aproximadamente 83% para aproximadamente 23% que declararam não gostar de ler ou não ter o hábito de leitura, ou seja, 60% dos alunos parecem ter mudado de opinião após a execução do projeto. Além de cerca de 28% dos alunos, que declararam que tinham o hábito de leitura, por algum motivo deixaram de ler ao longo dos anos, mas voltaram a ter o hábito após a execução do projeto.

A primeira pergunta (Você gosta de ler/ouvir poesia?) não foi refeita no molde inicial que considerou os dados quantitativos, pois não se queria induzir o aluno, mas as respostas abertas e a avaliação da disciplina acabaram por demonstrar que os alunos passaram a gostar de ouvir e de ler poesia em sua grande maioria. Aproximadamente 10% dos alunos não fizeram nenhuma referência ao impacto da performance em suas vidas.

Frederico Fernandes (2002, p. 28) afirma que

A performance é, então, um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitido. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. A cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita

Esse fascínio ficou evidente nas respostas dos alunos, que fizeram questão de registrar e experiência em forma escrita. Muitos o fizeram em forma oral e, talvez por isso, não viram necessidade de fazê-lo em forma escrita.

Dentre os relatos apresentados, quero destacar três, que, em outras palavras, se repetiram em essência nas respostas da maioria dos alunos. São relatos que se referem a atividades distintas. Foi escolhido apenas um relato para cada atividade.

Relato 1 - “Quando a professora começava a falar as poesias, a gente fazia um silêncio absoluto. Era um momento solene, momento aguardado e desejado...”

O relato acima diz respeito à leitura performatizada de textos poéticos em sala, com análise e debate posterior à performance. Era sempre um momento especial: os alunos se envolviam e deixavam transparecer as emoções provocadas pela experiência, além de alcançarem as camadas mais profundas do texto nas atividades interpretativas.

Relato 2 - “Fazer parte ativa da leitura (performance) de um texto foi uma experiência única, cada aluno queria ler de forma especial, como a professora, e encantar os outros como ela fazia, eu fiquei horas lendo o texto diante do espelho. Nunca me envolvi tanto com um texto como nessa atividade, acho que senti o texto a fundo e em sua amplitude...”

Esse comentário refere-se à atividade de performance do aluno, pois a ele era dada a oportunidade de participar ativamente desse tipo de atividade. Dentre as muitas atividades desse tipo que foram

desenvolvidas, uma chamou especial atenção, a leitura dramática do livro *Morte e vida severina*. O relato 2 diz respeito a essa leitura cênica seguida de debate e foi uma atividade que deixou marcas profundas na grande maioria dos alunos, e alguns chegaram a sugerir que outras leituras cênicas fossem propostas ao longo do ano.

Relato 3 - "... sentir as palavras que eram ditas pelos outros foi mágico, mas a leitura do livro capítulo a capítulo em sala de aula era melhor que novela, cada dia era uma expectativa pelo que ia acontecer depois. Eu esperava ansioso por esse momento..."

Esse último relato refere-se à leitura integral de um livro capítulo a capítulo com debates ao longo do ano. O livro lido é bastante significativo e dialoga com diversas áreas do conhecimento, além de apresentar bastantes referências intertextuais. Dessa forma, os alunos se sentiam instigados a buscar ampliação para seu capital cultural a fim de que pudessem contribuir nos debates.

Todas essas atividades ampliaram o acesso ao texto literário e mostraram uma face desse tipo de texto a que nunca os alunos tiveram acesso, a performance. E foi justamente essa face que abriu as portas para o trabalho e as possibilidades de reescritura na concepção de Eagleton. A performance possibilitou novas perspectivas sensoriais e significativas para o texto literário na vida desses alunos que pouco ou nenhum acesso têm a outras formas de manifestações artísticas.

Dito de outra maneira, toda performance rompe as fronteiras de todo fenômeno linguístico, bem como da ordem das combinações da palavra, uma vez tomada pelos movimentos do corpo durante a fala, termina por combinar corpo e sonoridade resultando por assim dizer, numa "poética da voz". Todavia, "a performance é uma realização poética plena: as palavras são tomadas num conjunto gestual, sonoro circunstancial, tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguindo mal as palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido". (ZUMTHOR, 2005, p. 87)

Portanto, a vivência com a performance no grupo Vivoverso

mudou minha prática docente e tem mudado vidas de centenas de alunos a cada ano, posto que a experiência no grupo instigou a criação desse projeto que, embora apresentado em seus resultados apenas no ano de 2017, vem sendo implementado desde 2008 e sendo ampliado e melhorado a cada ano a partir das contribuições das pesquisas do grupo e das contribuições dos alunos, pois ensinar é também aprender e aprender é também ensinar, parafraseando as palavras de Paulo Freire. E, ainda pensando em Freire, a leitura do mundo deve preceder a leitura da letra e, para isso, é preciso instrumentar esse aluno, dando a ele possibilidades de ampliação de seu capital cultural. O professor, nesse processo, deve agir como um facilitador de acesso à cultura e ao conhecimento, mas o aluno deve agir como protagonista desse processo, pesquisando, atuando, performatizando e reescrevendo os textos e sua própria vida.

Referências

BOURDIEU, P. *A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura*. Trad. Aparecida Joly Gouveia. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 10, p.3- 15, dez. 1989

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

EAGLETON, T; *Teoria da Literatura: Uma introdução*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

KATO, M. *O aprendizado da leitura*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUINTANA, Mário. Esconderijos do tempo. In *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 474.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Falando de Idade Média*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira (et al). Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

“TUA CANTIGA”, DE CHICO BUARQUE: ASPECTOS DA POLÊMICA, ASTÚCIAS DA CONSTRUÇÃO

YOUR DITTY, BY CHICO BUARQUE: ASPECTS OF THE CONTROVERSY, CUNNING MATTERS OF THE CONSTRUCTION

Rinaldo de Fernandes²⁸

1 Quando te der saudade de mim
Quando tua garganta apertar
Basta dar um suspiro
Que eu vou ligeiro
Te consolar

2 Se o teu vigia se alvoroçar
E, estrada afora, te conduzir
Basta soprar meu nome
Com teu perfume
Pra me atrair

3 Se as tuas noites não têm mais fim
Se um desalmado te faz chorar
Deixa cair um lenço
Que eu te alcanço
Em qualquer lugar

4 Quando teu coração suplicar
Ou quando teu capricho exigir
Largo mulher e filhos
E de joelhos
Vou te seguir

5 Na nossa casa
Serás rainha
Serás cruel, talvez
Vais fazer manha
Me aperrear
E eu, sempre mais feliz

²⁸ Prof. Dr. Rinaldo é professor na UFPB. rinaldofernandes@uol.com.br

V Simpósio de Crítica de Poesia

6 Silentemente
Vou te deitar
Na cama que arrumei
Pisando em plumas
Toda manhã
Eu te despertarei

7 Quando te der saudade de mim
Quando tua garganta apertar
Basta dar um suspiro
Que eu vou ligeiro
Te consolar

8 Se o teu vigia se alvoroçar
E, estrada afora, te conduzir
Basta soprar meu nome
Com teu perfume
Pra me atrair

9 Entre suspiros
Pode outro nome
Dos lábios te escapar
Terei ciúme
Até de mim
No espelho, a te abraçar

10 Mas teu amante
Sempre serei
Mais do que hoje sou
Ou estas rimas
Não escrevi
Nem ninguém nunca amou

11 Se as tuas noites não têm mais fim
Se um desalmado te faz chorar
Deixa cair um lenço
Que eu te alcanço
Em qualquer lugar

12 E quando o nosso tempo passar
Quando eu não estiver mais aqui
Lembra-te, minha nega
Desta cantiga
Que fiz pra ti

(“Tua cantiga”)

A letra recente de “Tua cantiga”, de Chico Buarque, não agradou a um grupo de pessoas. Especialmente certas vozes feministas, que acusaram Chico de consagrar valores machistas nos versos “largo mulher e filhos / e de joelhos / vou te seguir”. Houve, notadamente nas redes sociais, manifestações contrárias a esses versos, mas houve também declarações que não viram neles nada demais.

É mais uma polêmica entre tantas que pontuaram a trajetória artística de Chico Buarque. Desde os anos 1960, a produção de Chico provoca amores e dissabores. Chico já foi contestado e celebrado pela esquerda. Contestado e mesmo vaiado como letrista no episódio de “Sabiá”, que, concorrendo e vencendo “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, não agradou ao público estudantil de esquerda presente na fase nacional do III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo em 1968 – público que exigia um tipo de letra que respondesse de modo mais contundente, direto, ao regime militar que se instalara no país. A mesma esquerda o celebrou entoando, em passeatas e em shows universitários, a letra de “Apesar de você” e de outras canções (como “Cálice” e “Deus lhe pague”) que abordaram a repressão militar. A obra de Chico já foi objeto de censura ou mesmo de rancor por parte da direita: todos sabem que Chico, na época do governo militar, foi um dos artistas mais perseguidos pela censura, tendo sido vítima, na encenação de *Roda viva*, no teatro Ruth Escobar, em São Paulo, de uma das ações mais brutais da ditadura, com o Comando de Caça aos Comunistas – CCC adentrando o teatro e investindo contra os atores e o público que assistia à peça. Chico já foi hostilizado pela vanguarda poética: ao conduzir-se musicalmente por um caminho diferente do tropicalismo, foi considerado um “passadista”, tendo sido enfrentado pelos concretistas Augusto de Campos e Décio Pignatari, que haviam aderido ao movimento encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. O que levou Chico a produzir, como resposta, o artigo “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. Chico já foi tido, e por isso mesmo desqualificado, como *cantor de protesto*. As *canções de protesto*, nos anos 1970, eram interpretadas como sendo circunstanciais. Traziam letras rebatendo a repressão militar e, segundo

alguns acreditavam, se reduziriam àquele período histórico, não iriam permanecer. Nas recentes manifestações políticas no Brasil, Chico foi insultado por integrantes da direita por não apoiar o impeachment de Dilma. E, agora, teve seu talento de compositor contestado por vozes feministas que, conforme indiquei acima, impugnam os versos de “Tua cantiga”.

Uma dessas vozes foi a cronista Flávia Azevedo, do *Correio da Bahia*, que assim se posicionou acerca dos versos da cantiga:

Não se trata de patrulhamento nem militância tosca. Mas quem controla sentimento [...]? Chico Buarque sempre se comunicou com a nossa subjetividade. E é a nossa subjetividade que está falando com ele agora. E a real é que esse mundo interno mudou. De repente, pra um monte de mulheres, “largo filhos” soou tão romântico quanto um arrote no meio do beijo. Uma deselegância, uma sacanagem, uma coisa feia e desnecessária. A gente broxou com a narrativa de um amor covarde, com o canalha fantasiado de super-herói, com esse amante infantil e antigo, com esse tipo de amor... datado. Esse cara, esse personagem trazido por Chico (e tão conhecido entre nós) não faz mais sucesso. Porque a gente mudou e até o nosso romantismo está, sim, numa outra vibe. (5/8/2017 – *Correio da Bahia*)

Para a cronista, como os que entoaram lá atrás, nos anos 1960, abrigados em concepções da vanguarda, Chico ficou para trás, não se modernizou. Mas Chico, musicalmente, sempre aderiu à tradição, às formas populares, praticando, por exemplo, desde o início de sua carreira, o samba. Chico nunca esqueceu o passado. Esse foi sempre, como nos anos 1980 reavaliou Caetano Veloso, o seu jeito: o de “andar pra frente arrastando a tradição”. Esse Chico que busca a tradição para, sorrateiro, se inserir no atual, parece não ter sido percebido pela cronista Flávia Azevedo, que, como declarado, queria em “Tua cantiga” um personagem de “sucesso” junto à nova mulher. Mas uma coisa importante que Chico quis destacar na cantiga, como adiante procurarei mostrar, não foi realmente a nova mulher, mas o velho

homem. O machismo, curiosamente, nos últimos tempos, e apesar da revolução feminista, em certos contextos se alargou. E esse contraste é bem moderno e atual. É o contraste, como pontuou Antonio Candido nas preliminares de “O direito à literatura”, entre o racionalismo do conhecimento e o irracionalismo do comportamento.

A crítica aos versos de “Tua cantiga” foi tão contundente e tão explorada nas redes sociais pelos opositores das opções políticas de Chico que o compositor resolveu responder. Foi registrado no Facebook oficial do artista o seguinte comentário, que emula um diálogo entreouvindo num supermercado:

- Será que é machismo um homem largar a família para ficar com a amante?
- Pelo contrário. Machismo é ficar com a família e a amante. (Chico Buarque – postado em 20/08/2017)

Foi uma resposta razoável. Na minha modesta posição, uma resposta incompleta, uma defesa meio que atropelada. Porque, se lida justamente sob o prisma do machismo, como irei já verificar, a letra tem força, é muito atual. Mas destaco também três vozes que, antes desse post no Facebook de Chico, se levantaram em defesa do compositor e de sua cantiga. A primeira é a da própria irmã do compositor, Ana de Hollanda, que, entre outras coisas, afirmou, também no Facebook:

[...] agora, em função da canção recentemente lançada, “Tua cantiga”, parceria com Cristóvão Bastos, pipocou nas redes uma série de artigos de figuras desconhecidas da quase totalidade dos leitores, com novas polêmicas, sendo mais frequentes as que acusam Chico de, além de velho, decadente, “datado” e ultrapassado, ser machista que não representa as mulheres contemporâneas (como se algum dia ele tivesse reivindicado o direito de representar quem quer que fosse, em relação a qualquer assunto).

A frase escolhida para detonar a convulsão foi declarar à amada: “largo mulher e filhos”, de onde se deduz que o autor cultivava o adultério, coisa e tal. Imagino que as puritanas neofeministas nunca ouviram falar em Simone de Beauvoir, o que não deve vir ao caso, porque esta

V Simpósio de Crítica de Poesia

também pertence ao século passado. Mas condenam o autor da frase, sem terem se dado conta de que os personagens das canções de Chico – aliás, de qualquer ficcionista – não costumam ser autobiográficos. Que o compositor descreve situações e sentimentos corriqueiros, e até comuns, concordando ou não com eles. E que a criação artística é livre, ao contrário de uma tese acadêmica.

Mas, se for pelo caminho dos zeladores da nova moral, vamos nos preparar para a queima de livros clássicos dos séculos anteriores e para a censura aos maiores autores do cancionero popular do século XX. Na real, o que esse tipo de gente não admite é o sucesso de compositores que ocupam a mídia há mais de meio século. No caso específico, condena a obra e os autores, sem ter ideia de que o lundu feito por Cristóvão, estilo musical quase extinto, herança dos escravos, serviu de inspiração para Chico criar uma letra condizente, com imagens e expressões raras no linguajar atual.

Mas, pelo visto, isso tudo é sutileza demais para tempos em que uma reflexão não pode ocupar mais do que 140 caracteres. Os novos reguladores da moralidade pública, representando a intolerância que vem ganhando adeptos no planeta, mostram sua cara amoldada para os tempos de Temer, de Trump, de Bolsonaro, de Crivella e outros fundamentalistas que ameaçam a liberdade de ideias, de criação e de opção de vida. (Ana de Hollanda – postado em 11/08/2017)

A segunda voz é a de um colega da Universidade Federal da Paraíba, o caro amigo Luiz Antonio Mousinho, especialista em Clarice Lispector e que já escreveu um ensaio em que comenta uma entrevista feita pela autora de *A paixão segundo G. H.* com o jovem compositor Chico Buarque (ensaio que se encontra no livro *Chico Buarque do Brasil*, que organizei em 2004). Escreveu Luiz Mousinho:

[...] ainda não escutei “Tua cantiga”, mas li a letra, achei muito boa. Escutei meio de longe a zuada da polêmica, a velha confusão entre autor, enunciador e / ou narrador, ou a confusão entre personagem e autor ou ainda o equívoco de achar que revelar algo da sociedade via um personagem é fazer a obra se alinhar ao personagem,

ou supor que o autor pensa como o personagem. Por aí o cineasta Alfred Hitchcock era um assassino em potencial e outra canção de Chico Buarque, “Uma canção desnaturada”, seria um convite ao assassinato das filhas (me comovo e choro quando escuto a canção, mas nunca tive projeto de matar a minha curuminha). Bom, tem ainda “Mulheres de Atenas”: lê-la como um convite à submissão feminina (como fizeram no passado) não é só má interpretação, é burrice mesmo. [...] (Luiz Antonio Mousinho – postado no Facebook em 17/08/2017)

O terceiro que se pronunciou em defesa de Chico foi Caetano Veloso, que, também num post no Facebook, valorizou os aspectos harmônicos e o rimário de “Tua cantiga”:

Foi frutífero que eu tivesse tido de retardar a audição da nova canção de Chico. Talvez eu a tivesse achado bonita, delicada e antiga e a deixasse de lado. Perguntaram-me algumas vezes nesses dias: já ouviu? “Ainda não” era a resposta com que continha minha calma curiosidade. Ao ouvi-la (ao lado de Tom e de Cezar Mendes, que tinha ficado impressionado com a música ali ouvida) fiquei tomado. Cezar tinha elogiado o tratamento harmônico, o piano e o baixo, repetindo o nome de Cristóvão. Sou tão fascinado pelo lado músico de Chico (cujo violão vem das vozes cantadas em casa com Miúcha, portanto não é esquemático, como nossos violões perigam ser, o que Guinga percebeu como ninguém, deixando-se influenciar e influenciando o mestre de volta) que pensei que aquelas inversões, que fazem um tema em tom menor padrão virar invenção extraordinária, fossem do próprio Chico. Mas, sobre essas harmonias, eram as rimas que me sideravam. O cantor refere-se a elas, como se cresse que só ele sabe quantas há na canção. Mas as rimas que mexem fundo com a gente são as inaparentes, as que se dão nas consoantes das palavras finais dos penúltimos versos das estrofes: suspiro / ligeiro; nome / perfume; lenço / alcanço; filhos / joelhos; nega / cantiga. “Minha nega” e “cantiga” são chave de ouro. O ritmo de lento afoxé sob essas formas verbais aprofunda a sensação de velha brasilidade que só se supunha morta porque fazia

V Simpósio de Crítica de Poesia

tempo que Chico não vinha com uma música. (Caetano Veloso – postado em 17/08/2017)

Dito isso, penso que é bom esclarecer um pouco que tipo de poeta é Chico Buarque. Seguramente, não estamos falando de um poeta qualquer, mas de um nome que, de início identificado apenas com o segmento da MPB, logo se projetou para a série literária, compondo textos que o colocaram perto ou mesmo ao lado de grandes da literatura nacional.

Sabe-se que o compositor consagrado dos anos 1970 chegou a ser vinculado, como já foi indicado acima, à chamada *canção de protesto*. Ser compositor de protesto, àquela altura, aos olhos dos críticos mais circunspectos, não era boa coisa. *Protesto*, no campo da MPB, era sinônimo de *produção de* ou *para a circunstância*. Ou seja, postulava-se que, passado o momento histórico, perderia força a canção de Chico, e a de alguns outros, que combatia a ditadura; a canção com as metáforas da sombra – ou a *canção de repressão*, como foi chamada por Adélia Bezerra de Meneses,²⁹ no seu bom estudo sobre poesia e política em Chico Buarque. Assim, a *canção de protesto*, ou *de repressão*, era tida como uma canção datada, composta para responder, repiso, ao regime militar. Chico não teria força para transpor aquele tempo histórico – ou seja, não *ficaria*.

Anazildo Vasconcelos da Silva rebateu essa tese. Em estudo publicado em 1974 sobre a poética de Chico,³⁰ Anazildo afirma, a respeito da relação entre as letras da MPB e a poesia brasileira:

Podemos traçar, em linhas gerais, um paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira, dos anos 50 para cá, e mostrar, através do exame de diferenças e proximidades, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna. (p. 7)

²⁹ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

³⁰ SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

Anazildo entende que as letras da MPB passaram “a exigir do estudioso da literatura e do crítico literário brasileiro uma atenção maior, inclusive necessária em termos de conhecimento de poesia brasileira moderna”. Caracterizando a poesia de Chico como “universal” e não “circunstancial”, Anazildo conclui:

O crítico e o estudioso da literatura sabem muito bem que a poesia circunstancial desaparece juntamente com a circunstância que a motivou. Por isso, enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos [...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade. E ninguém ousa proclamar a poesia desses poetas como circunstancial. (p. 10)

Chico Buarque, portanto, e repetindo, não é um poeta qualquer. E sabe o que está fazendo no que diz respeito à representação da mulher, de cuja condição, conforme concluí em meu trabalho de mestrado, é um pensador. Verifiquei em minha dissertação que Chico, quando retrata as ‘resignadas’ ou ‘recolhidas’ no universo doméstico, caso de “Cotidiano” e “Mulheres de Atenas”, é mordaz, ironizando a submissão ou o papel de esposa na família patriarcal. Quando protagoniza a prostituta, como em “Las muchachas de Copacabana”, consagra o turismo sexual como uma das mazelas do Terceiro Mundo. Quando configura o desejo sexual feminino, o faz sem impedimentos, tornando-o impulso, imperativo do corpo – caso de “O que será (Abertura)”. Enfim, quando aborda o desfecho da relação amorosa, apresenta uma mulher decidida, sabedora do que quer e faz – como propõem os versos de “A Rita”.

Pelo que sei, Chico não mudou. Prossegue sensível às minorias, às causas sociais, recortando nossas mazelas, nossos contrastes – como está na também recente “Caravanas”.

*

Vou agora verificar o que de fato ocorre com “Tua cantiga”, num esforço para tentar mostrar certos elementos que estão na base da construção de sua letra.

A letra de “Tua cantiga” é simples, registra as investidas, as promessas e sobretudo os exageros do sujeito que fala na canção. E parece ser a hipérbole, assim como a antítese estrutural (o antagonismo sujeito poético x parceiro da seduzida), que está na base da construção da letra.

A letra trata de três personagens: o sedutor-amante, que é o sujeito poético, a seduzida e o parceiro da seduzida (de pronto apontado como o rival do sedutor-amante). A única voz que se manifesta, assertiva, e sobretudo, reafirmo, exagerada, é a do sedutor-amante.

Não é difícil perceber as notas de exagero do sujeito poético nas várias estrofes da letra. Logo na primeira estrofe, a um simples “suspiro” de saudade gemido pela seduzida, esse sujeito, e não sendo tal suspiro um suspiro qualquer, mas uma espécie de alarde, vai “ligeiro” consolá-la. Mas o acesso à seduzida não é tão fácil, as coisas não poderão correr tão frouxas ou “ligeiras” assim, pois se trata de alguém comprometida. Mas o sujeito poético é assertivo, destemido, indicando que, em breve, estará aos pés dela – nada o repelirá.

Na segunda estrofe, o companheiro da seduzida é nomeado como “vigia”. Trata-se de um “vigia” que, enciumado, ou em “alvorço”, como está dito, desloca-se estrategicamente com a moça para a distância, protegendo-a, e protegendo-se, das investidas desse sedutor arrebatado, afoito. Mas a simples evocação do nome do sedutor (na bela imagem “basta soprar meu nome / com teu perfume”) poderá atropelar as coisas, atraindo esse sedutor, que irá de pronto – e uma vez mais – em busca da seduzida, a distância não contando. Continuam tão simples assim as coisas? Um indivíduo parte com a companheira, o outro, um sedutor devotado, logo em seguida vai atrás deles para

capturá-la? Há, de novo, uma nota de exagero, um destemor ou mesmo presunção por parte do sujeito poético.

A presunção não para por aí. A fala do sedutor, em certo instante, acorda uma imagem incisiva, que vai estar na terceira estrofe: a de que “não têm mais fim” as noites da seduzida junto do companheiro dela, agora chamado de “desalmado”, pois a faz “chorar”. Noites que “não têm mais fim” hiperboliza o sofrimento da seduzida ao lado do outro. E, por antítese, enaltece a figura do sedutor, assegurando que com este as noites serão aprazíveis, venturosas. E o enaltecimento vem ainda na forma de outra cortante (e bela) imagem: o sujeito poético, para aplacar o padecimento da seduzida, e mais uma vez destemido, arrojado, sem levar em conta a companhia da moça, pede-lhe que “deixe cair um lenço” – o lenço como senha indelével da presença dela na vida dele – que ele a alcançará “em qualquer lugar”. Novamente, não estão difíceis as coisas para o sujeito poético – está reeditado um padrão que informa que esse sujeito é desimpedido, está solto para ir e vir, para ir aonde a seduzida está, e, sem qualquer reação por parte do rival, tê-la a sua disposição. Fácil assim.

Mas aí vem o momento mais agudo desse inventário de imoderações: aquele em que o sedutor promete largar “mulher e filhos” para seguir a seduzida. Aqui o exagero se inscreve ainda mais forte na imagem que carrega de tons dramáticos a forma de o sedutor seguir a seduzida: “de joelhos”. Se for permitida uma analogia grotesca, e certamente desvirtuosa, porque, em sendo literal, anula a figuração dos versos, eu diria que deixar “mulher e filhos” imprime de fato feridas menos abertas do que ir “de joelhos” atrás da amada. Terrível penitência de um descomedido sujeito poético...

Na quinta estrofe, sempre carregando nas tintas do exagero, o sujeito poético assegura que a seduzida, na residência que eventualmente possam equipar, será a “rainha”. Entende que a seduzida lhe poderá ser talvez “cruel” – e que ele, mesmo assim, será ainda “mais feliz”. O expresso masoquismo, neste último caso, aparece também pontuado pelo exagero. E, sexta estrofe, para não interromper de vez o sono da seduzida, outra nota imponente, o sujeito poético promete pisar “em

plumas” todas as manhãs ao despertá-la. Na nona estrofe, o sedutor, por assim dizer, duplica-se nos exageros, ao assegurar que terá “ciúme” até dele mesmo, ao abraçar a seduzida diante do espelho. Por fim, décima estrofe, nesse elenco de exageros entre palatáveis e desmesurados, e jogando para as palmas da seduzida, e sempre sem ter em conta o parceiro dela, o sujeito poético se autodeclara o definitivo amante da moça, prometendo-lhe paixão ainda mais intensa: “teu amante / sempre serei / mais do que hoje sou”. E conclui, ainda uma vez, um registro descomedido, em forma de comparação: “ou estas rimas / não escrevi / nem ninguém nunca amou”.

Portanto, a figura principal que Chico Buarque empregou para compor os versos de “Tua cantiga” foi a hipérbole.

A hipérbole pode vir recatada, mas também retumbante. Pode repousar no limite, mas também transbordar as margens do verso.

Castro Alves transborda em seu “Navio negreiro”:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus,
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus?!...
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão! ...

Carlos Pena Filho, em “As dádivas do amante”, também transborda:

Deu-lhe a mais limpa manhã
Que o tempo ousara inventar.
Deu-lhe até a palavra lá,
E mais não podia dar.

Deu-lhe o azul que o céu possuía
Deu-lhe o verde da ramagem,
Deu-lhe o sol do meio dia
E uma colina selvagem.

.....

Deu-lhe o exato momento
Em que uma rosa floriu
Nascida do próprio vento;
Ela ainda mais exigiu.

Deu-lhe uns restos de luar
E um amanhecer violento
Que ardia dentro do mar.

Deu-lhe o frio esquecimento
E mais não podia dar.

E Cazuzza, em “Exagerado”, é enchente:

Amor da minha vida
Daqui até a eternidade
Nossos destinos foram traçados
Na maternidade

.....

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
.....
Eu nunca mais vou respirar
Se você não me notar
Eu posso até morrer de fome
Se você não me amar

Em “Tua cantiga”, como a seduzida tem um companheiro, é *comprometida*, ao dar ênfase, o sujeito poético, às suas próprias ações, autorreputando-se, a cada estrofe, o parceiro mais que apropriado para promover o contentamento, para dar o que de bom e de melhor a moça precisa, decorre daí a costura de uma outra figura importante no corpo do texto – a já indicada antítese estrutural, envolvendo o sujeito poético **x** o companheiro da seduzida. O sujeito poético aparece como índice do afeto, da felicidade – mostra-se um amante diligente, fervoroso; o seu rival é signo da desdita – patrulha a moça e é um “desalmado”. Marcando bem o texto com a hipérbole³¹ e a antítese, Chico Buarque cria essa imagem de um tipo mundano sedutor, transgressor de regras.

Mas isolemos rapidamente a polêmica expressão “largar mulher e filhos”. Se visto literalmente como alguém que, de forma

³¹ Não priorizei no presente ensaio essa abordagem, mas “Tua cantiga” parece dialogar com o trovadorismo. O sujeito poético da canção é um tipo que, ao se submeter do modo que se submete à seduzida, ao atender aos caprichos dela (“quando teu capricho exigir / largo mulher e filhos / e de joelhos / vou te seguir”), torna-se uma espécie de vassalo que lembra levemente o sujeito poético da cantiga de amor. Na cantiga de amor, o sujeito poético, posto socialmente em patamar inferior (não seria bem o caso da canção de Chico), e como esforço de sedução, procurava mobilizar a atenção da amada inacessível com o emprego de uma linguagem que, além de enaltecer os predicados físicos, morais e sociais da seduzida, atestava e / ou tonificava as penas de amor desse sujeito poético. Para realçar tais penas, partia para metáforas que configuravam a eloquência de um sujeito intenso e que sempre idealizava a sua amada (que não raro era uma mulher comprometida / casada). Partia, portanto, em certos torneios, para o emprego da hipérbole. E é ainda de se perguntar: o sujeito poético de “Tua cantiga”, que é um amante ausente, que se encontra afastado da amada, não a estará também idealizando? Trata-se de uma relação real ou imaginária?

irresponsável, “larga mulher e filhos” para ficar com a amante, o sujeito poético é um machista, sim, pois dele é destacado o *modus operandi* de um sedutor que faz de tudo, inclusive formular exageros, para preservar uma relação em cima de promessas. Um tipo de sedutor que tece seus versos retumbantes para pavimentar a conquista. Tipos assim estão por aí, atraindo mulheres com uma retórica fácil, envolvente.

Portanto, longe de ser machista, a letra de Chico *denuncia* o machismo. Diz de um tipo que se conduz pela eloquência, pela retórica lisa, antes de se conduzir pela autenticidade. Um tipo que, transitando entre a ordem e a desordem, e para lembrar Antonio Candido, opera nos interstícios. Ou melhor, opera com a malandragem, aquela que não respeita o código vigente (o que dita que uma mulher comprometida não deve ser seduzida, e por alguém também, e declaradamente, comprometido e que se vale de promessas e traquejos verbais).

Portanto, com esse sedutor-machista, que age com a mesma malícia e desfaçatez dos personagens da *Ópera do malandro*, e embora em outro diapasão, ousa dizer, é do malandro, mais uma vez, que Chico Buarque está tratando.

novembro/2017



AS DINÂMICAS TRANSVERSAIS DAS CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS. Ética entre estéticas.

Sylvia Helena Cyntrão¹³²

Problematização conceitual

A sociedade brasileira, em seus 518 anos, desde a descoberta do espaço que chamamos de Brasil, fez de sua história uma mixagem dos elementos nativos sociais, étnicos, éticos e estéticos com os de outras civilizações, compondo-se, assim, de múltiplas linguagens.

A representação desse espaço artisticamente diz muito, mas também silencia sobre o ser social, em função do nosso passado colonial.

Como sabemos, o que dá a dimensão do que somos, para o entendimento do lugar que ocupamos, são os usos que fazemos das linguagens, seja esse espaço no Brasil ou nos outros locais no mundo.

De toda forma, na área do conhecimento das humanidades não há estruturas rígidas, mas manifestações flexíveis e sempre associadas ao processo. Assim é com a literatura, assim é com o híbrido gênero da canção popular sobre o qual nos debruçamos em pesquisas e publicações por mais de três décadas, na universidade.

As reflexões que temos propiciado nos remetem a uma cultura sistematizada, da qual a Academia é promotora privilegiada, mas nos obriga à revisão do *ethos* do qual participa.

É o conhecimento transdisciplinar que proporciona a abertura para olharmos o simbólico sobre a realidade, partindo, no caso de nossa pesquisa, de letras da canção popular brasileira. Um estudo que entende ser possível o olhar analítico em separado sobre cada um dos sistemas semióticos relacionais com que trabalha a canção – o linguístico, o musical e o cênico das performances interpretativas.

A realidade é multidimensional, e seus diferentes níveis atuam

³² Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília - UnB. Professora titular do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Contato: sylvia.c@gmail.com

ao mesmo tempo na mente humana. É um grande desafio pensá-la por meio de textos esteticamente compostos que pressupõem, pela oralidade também de sua expressão, a (re)valorização de um paradigma milenar de origem que se situa nas canções medievais. Outro grande desafio é pensar os textos literários não do ponto de vista restrito das teorias da literatura, mas na amplitude das reflexões teóricas da antropologia, da sociologia, da história, da economia ou da psicologia.

Opções éticas

Como bem sabemos, a pesquisa não é um campo neutro, pois envolve recortes conceituais do pesquisador. A seleção de um determinado corpus de estudo já apresenta uma visão de mundo. Acredito, por óbvio, que a missão docente é a construção do leitor crítico. Na identificação das contradições e impasses por que passa nossa pátria, temos que estar atentos, pois podemos tanto ser coautores dos fracassos como dos êxitos históricos. Para termos êxito, que é o que todos queremos, será preciso lutar pela participação do saber crítico na construção de uma sociedade.

Como ensina o filósofo da educação Edgar Morin²³³ em sua proposta de uma leitura transversal do sujeito em seus contextos, a literatura é uma escola da complexidade humana. Narrativas e poemas são depositários de um patrimônio coletivo reiterados ou contestados a cada tempo. Lembremos Gilbert Durand em sua metáfora das bacias semânticas, em que explica de que formas o conhecimento e os conceitos se substituem ou se superpõem como se forma um grande rio: a partir do escoamento das águas para a formação da bacia, e as acomodações ou mudanças a que o espaço por onde entra o rio está sujeito.

As letras das canções, gênero híbrido de arte e, por isso, aglutinador de vários sistemas semióticos, podem apresentar pistas de valores individuais e coletivos. No ápice de sua organização, a bacia

³³ MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. – 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 128p.

semântica congrega, mas há o momento quando são naturais novos escoamentos em função da saturação daquele espaço. Aí se dá a dispersão, até que nova bacia possa ser formada.

No papel de porta voz performática da contemporaneidade no Brasil, esse gênero popular cresce e se dispersa na dinâmica inesgotável do capital simbólico coletivo.

Quero olhar para esse artista contemporâneo da canção que, criado pela cultura do fim do século XX e início do XXI, ou conforma, ou traduz e transforma a tradição, mesmo sem a consciência do processo, na incorporação de seu contexto de influência. Tento apresentar aqui algumas pistas sobre o sentido social e existencial do cancionista hoje, integrando a ideia de Canclini (2007, p.264) que diz ser “a matéria da cultura [é,] justamente, a questão do sentido.” Que estágio de representação a arte das canções apresenta nesse momento?

No caso da poética cancionista, há muitas formas diferenciadas de expressão que formam hoje um conjunto plural e constituem o fenômeno cultural chamado “dissemiNação”, vocábulo que tomamos de Homi Bhabha –pois explica a expressão de múltiplas subjetividades sendo voz em variados centros, dentro de um mesmo espaço geográfico nacional; o que também inclui, na expressão de Canclini (2008), o fenômeno da desterritorialização com reconversão de saberes e costumes.

A partir daí, podemos identificar várias expressões artísticas paralelas, e tenho estado particularmente atenta a observar uma categoria: a das causas do impacto cultural dos produtos artísticos da linguagem falada e cantada. E que produtos são esses?

Temos aqueles com ressonâncias poéticas significativas, semantizados no contexto lírico ou social do cotidiano, como as canções de Chico Buarque, dos Titãs, de Zélia Duncan, de Renato Russo, do movimento Mangue Beat de Chico Science, do rapper Gog, da periferia de Brasília, para citar apenas alguns nomes em cujas obras há um trabalho nos sistemas estéticos de sentido que confluem para um impacto cultural transformador.

E temos aqueles produtos promovidos já há pelo menos cerca de duas décadas por um sistema empresarial muito bem montado de fazer música de entretenimento em série, que massifica e reduplica clichês neutralizando o pensamento crítico, produtos que são sustentados pela distorção do gêneros musicais sertanejo de primeira geração, do funk e por certos segmentos do axé.

As canções que sublinham os megashows de certos artistas são produtos sociais de um tipo de cultura que fomenta e atende ao contingente de grande parte da população.

Vejamos o sertanejo universitário, oriundo da região Centro-Oeste, que apresenta uma mistura da música sertaneja e da música brega com toques e batidas provenientes do arrocha baiano. O grande crescimento dessa expressão musical se deveu ao crescimento das universidades na região ao lado da mobilidade dos jovens que foram estudar no Eixo Rio-São Paulo, levando sua cultura. Em 2017, dentre as 100 canções mais cantadas em rádios e shows 87 eram do gênero.

Muitas das letras atualmente compostas por mulheres e cantadas por milhares em festas e shows, sob um rosto de reação feminina ao comportamento machista, reduplicam justamente esse comportamento distorcido, como em “50 reais”, de Naiara Azevedo.

Bonito! / Que bonito hein! / Que cena mais linda / Será que eu estou atrapalhando o caszinho aí / Que lixo!
/ 'Cê 'tá de brincadeira / Então é aqui o seu futebol toda quarta- feira / E por acaso esse motel / É o mesmo que me trouxe na lua de mel / É o mesmo que você me prometeu o céu / E agora me tirou o chão / E não precisa se vestir / Eu já vi tudo que eu tinha que ver aqui / Que decepção / Um a zero pra minha intuição // Não sei se dou na cara dela ou bato em você / Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer / E pra ajudar pagara dama que lhe satisfaz / Toma aqui uns 50 reais.

Também tocada nas rádios e festas a todo momento nos últimos meses, e agora não mais, numa primeira audição poderia ser entendida apenas como uma canção leve, bem-humorada e afirmativa até, pois

representaria uma reação feminina frente à traição masculina. No entanto, podemos identificar, entre clichês (“você me prometeu o céu”, entre outros), ser reprodutora do universo machista, como nos versos “não sei se dou na cara dela / ou bato em você”. Tudo acompanhado de um ritmo que estimula o corpo dançante, numa interpretação vigorosa da cantora.

É preciso pensar a sociedade que produz e reitera esses significados, expandindo-se de voz em voz. E aqui fazemos um breve recuo histórico sobre o gênero.

Desde os anos de 1920, o samba figurou como estilo central do gênero canção no Brasil. No final dos anos de 1950, o samba e suas variáveis, como o samba-canção, dominante nas rádios nas décadas de 1940 e 1950, entraria em processo de descentramento, ou de “dissemiNação”, e viria a perder sua função de linguagem por excelência de apresentação da nação brasileira. No cenário da canção, outra linguagem aparece, embora com a base da batida do samba, a bossa nova. Como sabemos, era uma música de outra classe social, com melhores condições financeiras e educação formal, e feita para ela mesma, a princípio.

Logo em seguida, a contracultura norte-americana motivadora exportada foi absorvida por certo segmento da música popular e vai culminar com o movimento inovador da linguagem nas letras tropicalistas. O movimento, com sua estética sincretista – apresentou uma reformulação dos processos de abordagem artística da realidade brasileira, com formulações ideológicas e culturais amplificadas em direção a uma cultura-mundo. As imagens presentes na letra da canção de Caetano Veloso, “Tropicália”, por exemplo, compõem uma alegoria da conjuntura cultural do Brasil e da própria MPB numa estrutura em que imagens da tradição e da inovação são contrapostas: “Viva Iracema / Viva Ipanema / (...) eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento no planalto central / do país / viva a bossa / viva a palhoça (...); viva a Banda / Carmem Miranda-da-da-da...”.

Esse fenômeno de canções que evidenciam trabalho simultâneo das melodias com as letras, no uso de imagens metaforizadas e alegorias,

passa por outras formas de expressão, como o rock dos anos de 1980 de Renato Russo, entre outros, que amplificaram a mundialização da estética e das questões temáticas da letra da canção, e incorpora também o movimento Mangue Beat.

Em especial sobre o Mangue, surge com surpreendentes inovações estéticas, como movimento cultural originário das margens – a periferia da cidade de Recife – e não do “centro” Rio-São Paulo (que era o lugar do movimento tropicalista, em que pese a atitude iconoclasta efetiva daquele movimento). Assim como os tropicalistas se haviam apropriado da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, os integrantes do movimento liderado por Chico Science misturam na representação artística elementos regionais-étnicos – maracatu, ciranda, xaxado e outros – e a música negra norte-americana de periferia, com inspiração no canto falado do rap.

Na canção “Etnia”, Chico Science expõe uma afirmativa centrada na ideia coletiva: “somos todos juntos uma miscigenação”. Esse “eu” dentro do “nós” implica e explica os versos: “o seu e o meu são iguais / ...samba que sai da favela acabada / é hip hop na minha embolada”, versos que remetem a elementos tradicionais da cultura brasileira, como a capoeira e o samba, e à diluição das fronteiras culturais, como a referência ao hip hop. As canções do Mangue permitem uma boa reflexão acerca da resistência dos elementos particulares convivendo com elementos da cultura estrangeira, criando uma zona de interfaces afirmativas legitimadas. A intenção não era serem aceitas pelo “centro”... mas, considerando-se também “centro”, conseguir valorização a partir do seu lugar cultural e geográfico de fala.

Essas são as metáforas vivas de que fala Ricoeur, quando explica que

(...) o sentido de uma metáfora viva consiste na emergência de uma nova congruência semântica a partir das raízes do sentido literal, abonado pela incompatibilidade ou absurdo semântico. (...) A metáfora constitui um modelo para mudar a nossa maneira de ver as coisas, de perceber o mundo.

Destaco o aparecimento, na mesma fase, do rapper Gog, vindo da periferia de Brasília, que foi chamado inclusive de “poeta do rap nacional” pelo produtor musical Fábio Macari em uma coluna escrita na revista *DJ Sound*. Gog logo se tornou um multiplicador de oportunidades e de projetos para sua comunidade.

Para recuperar o contexto, na década de 1980, enquanto alguns jovens da classe média formavam bandas de rock nas superquadras de Brasília, a juventude das cidades situadas na periferia do Plano Piloto, chamadas de “satélites”, sem dinheiro para comprar os caros instrumentos, formava grupos de dança, ia aos “sons” e bailes para combater o tédio e a falta do que fazer numa cidade para eles com poucas opções de lazer. Depois de muitos anos e de muitas batalhas, aconteceu, em 2007, o lançamento do DVD *Cartão postal*

Bomba!, feito com exclusividade pela internet através do site de GOG. A partir de então, ele liberou todo o seu trabalho para download gratuito na internet. Em 2010, lançou o livro *A rima denuncia*, que conta sua história de artista e militante, além de trazer uma seleção de letras de canções.

As canções deste estilo de rap, o rap underground, adotado por Gog (também dos Racionais MC's, MV Bill e Sabotage), tratam de problemas sociais das comunidades pobres, de questões étnicas, da violência. Destaco aqui alguns trechos de suas letras: “Eu sou o plebeu, a decadência, e o apogeu. / No negro escravo, correu sangue meu. / Meu ancestral sofreu! /— E o seu? (em “É o terror”).

Vemos aí a ideia de engajar os periféricos em um processo de reflexão sobre o lugar que ocupam. No rap “Entrei no ar” segue a crítica ácida de denúncia aos governantes “(...)Para os da lei não passamos de estúpidos / As minas dos seus olhos os cofres públicos / E sabe o que mais / Golpeiam por trás com habilidade incrível / Será possível que por mais horrível / que o quadro se transforme, / Milhares morrem e ninguém se toca / Acorde, senão a corda sufoca / Não seja idiota / Além do mais não seja carrasco de si próprio / Não deixe o óbito se tornar lógico // Me diz se tanto faz se tanto faz me diz / viver num país, onde

você sempre finge / Finge ser feliz? / mas há antídoto capaz de eliminar esses otários: / Consciência, educação, objetivos claros! / É isso aí, não abandone-me... / Nossa responsabilidade é grande”.

O mundo desenhado por Caetano na década de 1970, e por Science, Gog e Antunes a partir dos anos de 1990 apresenta uma hibridação, em oposição ao estilo homogêneo unitária da primeira metade do século XX. A canção incorpora a fala sem melodia. A nova canção faz a defesa da mistura de vários ritmos e imagens que acabam por figurar uma nação descentralizada, permeada pelo mais radicalmente local como pelo mais radicalmente global.

As canções mencionadas são representantes do projeto poético brasileiro e hoje convivem num espaço de discursos diferenciados e plurais. Volto, assim, nossa atenção para a questão social causal – e também decorrente – que desidentifica e desorienta, com a reiteração de mensagens calcificadas que impedem a expansão da consciência crítica do sujeito-leitor ou ouvinte, interpelado.

A conclusão a que me permito chegar, pela vivência, na liderança há 12 anos de um grupo de pesquisa que estuda, escreve, performatiza e leva à cena a palavra falada e cantada, é de que é bastante positivo que os estudos literários, hoje, se manifestem pela abertura de processos para compreender esse encadeamento das várias textualidades que circundam o sujeito na micrologia de seu cotidiano .

Creio que é preciso estarmos atentos à distorção de significados que banalizam a cultura e a história, e atentos, sobretudo, às ideologias que, apelando às categorias do sensível, manipulam a fragilidade social.

No caso dos discursos textuais em contato com as outras artes, a canção, mas também o cinema, a fotografia, o teatro, a pintura... desenvolver esse olhar crítico deveria começar a ser preparado nas escolas, desde a educação básica. Quanto ao nosso papel na universidade, o que fazemos deveria ter um sentido para além do tal exercício narcísico intelectual.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1998.

CERRADOS. *Poesia brasileira contemporânea*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Literatura, UnB. Número 18. Ano 13, 2004.

CYNTRAO, Sylvia, H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

_____, Sylvia H. (org.) *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Departamento de Teoria literária e Literaturas/UnB, 2009.

CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GOG. *A rima denuncia*. São Paulo. Editora Global, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A, 1998.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro. Editora da UERJ: 2013.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo, SP: EDUSP, 2002

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

TEXTOS DE PERIÓDICOS

Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I. São Paulo, agosto de 2001.

CARVALHO, Luiz Maklouf. Soco, sufoco e fogo no gogó de GOG. In: *Revista Piauí*. Ed. 41, fev., 2010. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-41/vozes-do-rap/soco-sufoco-e-fogo-no-gogo-de-gogo>>. Acessado em: 12 de setembro de 2012.

GESSA, Marília. *Por uma poética do rap*. In: Língua, Literatura e Ensino, Rio de Janeiro, Unicamp, maio, 2007, vol. II. Disponível em:

<<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/11e/article/view/18/14>>. Acessado em 09 de julho de 2012.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O Hip Hop brasileiro assume a paternidade – Entrevista com GOG*. In: *Cultura e Pensamento*, São Paulo, Brasiliana, USP, n.03, dezembro 2007.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo, USP, 1997. Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em:

<<http://www.literatura.com.br/morto/gratuito/OLivroVermelhodoHipHop.PDF>>. Acesso em 08 de agosto de 2012.

O imaginário nos versos vivos da canção



Foto 1 - Auditório do Memorial Darcy Ribeiro- Abertura do evento

V Simpósio de Crítica de Poesia



Foto 2 - Conferência de Abertura com o decano de Humanidades da PUC-Rio prof. Júlio Diniz (PUC-Rio) e profa. Maria da Glória Magalhães (UnB).

O imaginário nos versos vivos da canção



Fotos 3 e 4 - Prof. Júlio Diniz e público presente no Memorial Darcy Ribeiro.

V Simpósio de Crítica de Poesia



Foto 5- Mesa de inscrição com os monitores do evento



Fotos 6 - Mesa de lançamento de livros dos membros do Grupo de Pesquisa e convidados. Profa. Christina Ramalho (UFS); profa. Sylvia Cyntrão-(UnB); profa. Ana Clara Magalhães (IFE)

V Simpósio de Crítica de Poesia



Foto 7 - Performance do Grupo de Pesquisa Vivoverso (Póslit-UnB/CNPq) no espetáculo artístico-pedagógico baseado no projeto acadêmico desenvolvido em 2016/2017.



Foto 8 - Performance do Grupo de Pesquisa Vivoverso (Póslit-UnB/CNPq) no espetáculo artístico-pedagógico baseado no projeto acadêmico desenvolvido em 2016/2017.

V Simpósio de Crítica de Poesia



Fotos 9 - Convidados. Destaque para o professor Jaime Martins de Santana, decano de Pós-graduação da UnB (2013-2016), e a profa. Andréa Maranhão – diretora do IB/UnB. E Prof. Emérito da UnB Antonio Miranda.



Foto 10 - Mesa sobre o desenvolvimento das Pesquisas em Literatura intra e extramuros da UnB com a profa. Maxçunny Neves (SEDF), profa. Elga Laborde (UnB) e as doutorandas mestras Ludmila Gondim Braga, Kelly Vyanna e Julliany Mucury.

V Simpósio de Crítica de Poesia



Foto 11 - Mesa sobre Criação poética com o jornalista e poeta Luis Turiba (de pé) e os professores e doutorandos vencedores do Prêmio Nicolas Behr de Literatura 2016 Francisco Alves, Cácio Ciocler e Jucelino Alves.



Fotos 12 - Mesa sobre Hibridismos das textualidades contemporâneas, com o prof. Fernando Fiorese e o prof. Miguel Jost (PUC-Rio)

V Simpósio de Crítica de Poesia



Foto 13 - Mesa sobre Trânsitos acadêmicos e os rumos da canção popular brasileira, com o prof. Rinaldo Fernandes (UFPB) e a profa. Christina Ramalho (UFS).



Fotos 14, 15 - Membros do Grupo de Pesquisa Vivovero: performers e músicos

V Simpósio de Crítica de Poesia



Foto 16 - Mesa sobre o tema Memória e Literatura com: profa. Rozana Naves – diretora do Instituto de Letras da UnB, prof. Rogério Lima, chefe do Departamento de TL e Literatura da UnB, profa. Sylvia Cyntrão – líder do Grupo de Pesquisa e coordenadora do evento, prof. Danglei de Castro – coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB.



Universidade de Brasília

