

IV Simpósio de Crítica de Poesia  
Sylvia Cyntrão (Org.)

**VIVO  
VERSO**

**VIVOVERSO ENCENA:  
ENSAIOS SOBRE  
LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

**10 ANOS**

Caleidoscópio em arte  
pesquisa e performance

28 e 29/09/16  
Memorial Darcy Ribeiro  
(Beijódromo)



Sylvia Cyntrão (Org.)

**Vivoverso encena:**  
ensaios sobre  
literatura contemporânea

**1ª edição**

**Brasília**

**Sylvia Helena Cyntrão**

**2017**

Copyright© 2017 Sylvia Helena Cyntrão

ssylvia.c@gmail.com

**Comissão editorial**

Prof. Dr. Fernando Fiorese Furtado (UFJF)

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

Prof. Dra. Rozana Reigota Naves (UnB)

**Capa:** Lemuel Gandara

**Revisão, Editoração eletrônica impressão e acabamento**

Petry Gráfica e Editora

Dados internacionais de Catalogação na Publicação-CIP/Brasil

---

C997

Vivoverso encena: ensaios sobre literatura contemporânea.

organização Sylvia Cyntrão. 1ª. Ed. Brasília: Sylvia Helena Cyntrão, 2017.

Ixx p. 15X21.

ISBN: 978-85-923365-0-9

Literatura brasileira. 2. Ensaios I. Cyntrão, Sylvia. II. Título

---

# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

CALEIDOSCÓPIO DOS VERSOS VIVOS VIVOVERSO, 10 ANOS DE PESQUISA E PERFORMANCE: 2006-2016 .....	7
<i>Sylvia H. Cyntrão</i>	

## ENSAIOS

<b>PASSAGEM PARA A NARRATIVA: A VIAGEM MALOGRADA DE ALBERTO BRESCIANI</b> .....	11
<i>PASSAGE TO NARRATIVE: THE FAILED JOURNEY OF ALBERTO BRESCIANI</i> <i>Fernando Fiorese</i>	
<b>O VERSO É VIVO NO CENTRO-OESTE: PROBLEMAS DE UMA POÉTICA DO CERRADO</b> .....	45
<i>THE VERSE IS ALIVE IN MIDWEST: PROBLEMS OF A CERRADO POETICS</i> <i>Ana Clara Magalhães de Medeiros</i>	
<b>A TERCEIRA LÂMINA E A FERIDA EM ZÉ RAMALHO</b> .....	55
<i>Adenilson Moura Vasconcelos</i>	
<b>A MEMÓRIA DO SERTÃO MINEIRO NA CANÇÃO “MORRO VELHO”, DE MILTON NASCIMENTO</b> .....	65
<i>THE MEMORY OF THE MINAS LAND ON THE SONG “MORRO VELHO”, BY MILTON NASCIMENTO</i> <i>Beatriz Schmidt Campos</i>	
<b>DAS TRANSMUTAÇÕES DO AMOR E DA DOR EM TEMPOS D’ÁGUA: RENATO RUSSO DIZ ADEUS</b> .....	77
<i>(CONCERNING) THE TRANSMUTATIONS OF LOVE AND PAIN IN WATERTIMES: RENATO RUSSO BIDS FAREWELL</i> <i>Julliany Alves Mucury</i>	
<b>A ÉPICA PÓS-MODERNA EM “METAL CONTRA AS NUVENS”, DE RENATO RUSSO</b> .....	93
<i>THE POST-MODERN EPIC POEM “METAL CONTRA AS NUVENS”, BY RENATO RUSSO</i> <i>Kelly Fabíola Viana dos Santos</i>	

<b>SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE: MANIFESTO, EZTETYKA E DOGMA NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO .....</b>	<b>103</b>
<i>ONLY ANTHROPOPHAGY UNITES US: MANIFEST, EZTETYKA AND DOGMA IN THE BRAZILIAN LITERARY CINEMA Lemuel da Cruz Gandara</i>	
<b>POESIA E TESTEMUNHO: O CASO DAS CANÇÕES DE JOÃO DO VALE ....</b>	<b>115</b>
<i>POETRY AND TESTIMONY: JOÃO DO VALE Ludmila Portela Gondim</i>	
<b>O ARTISTA MULTIFACETADO: DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO NAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO.....</b>	<b>131</b>
<i>POETIC IMAGINARY REPRESENTED: THE LYRICS OF THE MULTI-ARTIST CAETANO VELOS Marcelo Abreu da Silva</i>	
<b>BRASÍLIA: UMA CASA DE MORAR EM RODRIGUES E GODOY GARCIA ....</b>	<b>145</b>
<i>BRASÍLIA: A HOUSE TO LIVE IN IN THE WORKS OF RODRIGUES AND GODOY GARCIA BRASÍLIA: UNE MAISON À HABITER DANS LES OEUVRÉS DE RODRIGUES ET GODOY GARCIA Marcos Eustáquio de Paula Neto</i>	
<b>“NÃO HÁ COVA PROFUNDA QUE SEPULTE A RASA COYARDIA”: A DITADURA BRASILEIRA E SEUS DESAPARECIDOS EM POEMA DE AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA.....</b>	<b>155</b>
<i>ANÁLISIS DEL POEMA “LOS DESAPARECIDOS”: AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA Maxçuny Alves Neves da Silva</i>	

## APRESENTAÇÃO

### CALEIDOSCÓPIO DOS VERSOS VIVOS

#### Vivoverso, 10 anos de pesquisa e performance: 2006-2016

O Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso é cadastrado no CNPq e formado por alunos de graduação, pós-graduação, ex-alunos e professores da UnB. Tem como objetivo contemplar a leitura, a análise, a crítica dos poemas e das letras da canção popular e de levá-los à cena teatral, no resgate da palavra falada e cantada usando de escrita criativa. Marca do Grupo é o 'Simpósio de Crítica de Poesia', já em sua quinta edição prevista para novembro de 2017. Seu braço performático e musical tem se apresentado em vários espaços de Brasília. Já lançou vários artigos, livros e cds , mantém um blog no <http://vivoverso.blogspot.com> e página na redes sociais para cada evento. Seus membros\* também têm lançado individualmente livros de poemas e cd's autorais.

Vivoverso realizou com pleno êxito a 4ª. Edição do seu SIMPÓSIO DE CRÍTICA DE POESIA e publica agora *Vivoverso encena: ensaios sobre literatura brasileira* os ensaios que resultaram dos debates entre os convidados e os pesquisadores.

O evento acadêmico/cultural que apresentou o tema da memória em foco, teve também um caráter autoavaliativo e celebrativo do desenvolvimento quantitativo e qualitativo do 'Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas contemporâneas-Vivoverso' do Programa de PósGraduação em Literatura - de 2006 a 2016, aos 10 anos do Grupo.

Vale aqui um breve histórico dessa ideia de um Simpósio com foco em poesia e canção que nasceu junto com a criação do Grupo de Performance e Pesquisa Poéticas Contemporâneas , o Vivoverso, em 2006. A proposta era a de propiciar uma reflexão ampla e crítica sobre a representação poética literária contemporânea. Com esse

objetivo especialistas da área na casa , bem como convidados das cinco regiões brasileiras e convidados internacionais já estiveram entre nós para debater as relações da poesia com as outras artes e áreas do conhecimento.

No I Simpósio “Poesia: lugar do contemporâneo” em 2008, e no II Simpósio “Poesia: olhares e lugares” , em 2010 , contamos com grande participação da comunidade interna e externa a UnB, e posso dizer que atendeu, plenamente, a proposta inicial de abordar a Poesia em diálogo, propiciando o contato com diferenciados olhares estéticos e a construção de novas competências na investigação do texto poético.

O primeiro evento integrou a Programação da I Bienal Internacional de Poesia -I BIP- coordenada pelo poeta, diretor da Biblioteca Nacional de Brasília à época Antonio Miranda e homenageou o poeta Affonso Romano de Sant´ Anna, em presença. Para nossa alegria o espetáculo “Fale-me de amor” do Grupo VIVOVERSO e o próprio Affonso levaram um grande público à Abertura da Bienal no Conjunto Cultural da República. Já o II Simpósio elegeu o cancionista e poeta Oswaldo Montenegro que veio especialmente para receber a homenagem, por ocasião dos 50 anos da capital. Também para ele aconteceu , como para Chico Buarque, embora em ausência, uma energizada apresentação com muita poesia e música.

Na terceira edição em 2014 o Simpósio “Quem canta comigo? Chico Buarque , sinal aberto!” elegeu o ícone da cena artística brasileira e internacional, e uma vez mais recebeu palestrantes, tanto de língua e literatura como de áreas conexas, como história, sociologia, música e comunicação. O valor social da arte múltipla desse compositor, cantor e escritor, tem servido como inspiração a gerações , visto que sua obra acompanha e fala sobre mais de meio século na história do Brasil. O livro de mesmo nome do evento foi publicado pela Editora 7 Letras e contou na Mesa de Debates no lançamento na Livraria da Travessa no Rio de Janeiro com a artista e ex-ministra da Cultura Ana de Hollanda, irmã do compositor, com o prof. dr. Júlio Diniz e os poetas Affonso Romano e Xico Chaves.

Acreditamos , como dito em “Cálice” que talvez o mundo

não seja pequeno/nem seja vida um fato consumado”. Assim, sempre prosseguindo, em 2016 fizemos O IV SIMPÓSIO DE CRÍTICA DE POESIA “Caleidoscópio dos Versos vivos- Vivoverso, 10 anos de pesquisa e performance ” a partir de eixos temáticos que também abrem espaço para reflexão sobre a contemporaneidade da arte. São eles: gênero, memória e artes em diálogo.

Visou-se verificar as constâncias, as retomadas canônicas, as variações criativas e os avanços dos aspectos temático e estruturais do gênero poético compromissado e formativo, levadas em consideração coordenadas conjunturais internas e externas, com o objetivo de propiciar o claro entendimento da função da arte literária, amplamente considerada em suas diversas textualidades contemporâneas.

O IV SIMPÓSIO se debruçou sobre a produção selecionada de escritores e cancionistas dos últimos 40 anos da história poética e musical do país. Escritores : João Cabral de Melo Neto, Morte e Vida Severina; Cecília Meireles , Romanceiro da Inconfidência; Vinicius de Moraes O Operário em Construção; Affonso Romano de Sant’Anna Que país é este?; Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Nunes e José Godoy Garcia . Cansionistas: Belchior /Caetano Veloso/ Capital Inicial/ Cazuza/Chico Buarque/ Eus e outros/João do Vale/ João Ricardo/ Lenine/ Oswaldo Montenegro/Paulo César Pinheiro/Plebe Rude /Raul Seixas/ Renato Russo / Titãs/Tulipa Ruiz/Vinicius de Moraes/ Zé Ramalho. Os poemas e letras poéticas desses autores propiciaram o espetáculo performático de poesia e música “Caleidoscópio de versos”, pelo Grupo, a partir de um roteiro com canções selecionadas que perfilarão a amplitude de sua contribuição à arte da canção brasileira.

Agregou-se a oportunidade de oferecer à comunidade acadêmica e também extra-muros da universidade, na ocasião, uma revisão do que o Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso produziu nos 10 anos de sua existência ativa, pela Literatura. <http://vivoverso.blogspot.com.br>

O Grupo de Pesquisa tem três livros-coletânea publicados e três CDS disponíveis, com as canções e palestras dos três Simpósios

anteriores e, agora, apresentamos em e.book a coletânea das comunicações debatidas no Simpósio de 2016.

O evento contribuiu para reiterar o Distrito Federal, por meio do Programa de Pós- Graduação em Literatura do Instituto de Letras, como referência nacional em pesquisa sobre Literatura, em linha com as práticas sociais, já que reuniu construtores do pensamento teórico-crítico da área no Brasil. Beneficiou-se a comunidade acadêmica, com ênfase nos professores das diversas literaturas, como formadores de opinião das novas gerações de universitários, além dos estudantes de graduação e de pósgraduação, que tiveram momento privilegiado de reflexão sobre a construção intelectual de que fazem parte e sobre seu papel enquanto futuros bacharéis, licenciados em Letras ou como mestres e doutores conscientes formados por um Programa de peso histórico, na capital federal e no Brasil, e o mais bem pontuado, segundo os padrões de avaliação da Capes, na região centro-oeste.

**Sylvia Cyntrão**  
**Coordenadora do IV Simpósio e**  
**Líder do Grupo Poéticas contemporâneas-**  
**Vivoverso**

# PASSAGEM PARA A NARRATIVA: A VIAGEM MALOGRADA DE ALBERTO BRESCIANI

## *PASSAGE TO NARRATIVE: THE FAILED JOURNEY OF ALBERTO BRESCIANI*

Fernando Fiorese<sup>1\*</sup>

**RESUMO:** Leitura de *Sem passagem para Barcelona* (2015), de Alberto Bresciani, considerando o viés narrativo-ficcional dos poemas e a abordagem de questões como o declínio da experiência, as figurações da morte e os usos da memória na cena contemporânea.

**Palavras-chave:** narrativa; viagem; experiência; memória; morte.

**ABSTRACT:** A reading of Alberto Bresciani's *Sem passagem para Barcelona* (2015), taking into consideration both narrative and fictional bias of the poems, and the approach of questions such as the decline of experience, the figurations of the death, and the usages of memory in the contemporary scene.

**Keywords:** narrative; journey; experience; memory; death.

---

<sup>1\*</sup> Professor da UFJF. Realizou Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), E-mail: fernando.fiorese@acessa.com.

“... e para que poetas num tempo de indignação?”  
(HÖLDERLIN, 1991, p. 159)

## Introdução ou Das epígrafes

A fiar-se nas funções que Gérard Genette (1987, p. 148), em *Seuils*, atribui a este elemento paratextual – esclarecer e justificar o título da obra; comentar o texto que sugere e resume; servir de caução indireta do autor citado; referir a época, gênero ou tendência de uma escrita –, as epígrafes eleitas por Alberto Bresciani para *Sem passagem para Barcelona* (2015) figuram como sintoma de uma das características fulcrais dos poemas coligidos neste livro. Extraídas de romances brasileiros contemporâneos – *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), de Evandro Affonso Ferreira, e *Seria uma sombria noite secreta* (2011), de Raimundo Carrero –, ambas as epígrafes parecem funcionar, ao menos a princípio e por sua origem, como comentário paradoxal, irônico e / ou adverso em relação às possíveis interpretações do título e aos significados dos poemas.

Da citação de Evandro Affonso Ferreira em particular – “A viagem para o muito longe desce por dentro da pele” –, poder-se-ia depreender tanto o relato de algo como uma inteira odisseia quanto uma *Viagem à roda de meu quarto* (Xavier de Maistre, 1763-1854), mas o título sugere uma viagem malograda, interrompida ou, ao menos, adiada pela ausência de passagem. Já a citação de Raimundo Carrero – “Agora a certeza de quem vê cavalos voando” – apontaria mais para uma aventura interior, ao mesmo tempo lógica (“certeza”) e alucinatória (“cavalos voando”), embora a Barcelona indicada e interdita no título seja signo do fora, do exterior.

No âmbito da política, da práxis e da tradição literárias, seria talvez disfuncional ou pouco eficaz para um poeta buscar caução para a sua obra justamente entre romancistas, ao invés de recorrer aos seus próprios pares. De hábito, na medida em que extraída de obras do mesmo “gênero”, a epígrafe se presta a assinalar a filiação do poeta a uma certa tradição ou corrente, permitindo-lhe assim encontrar

amparo no outro já canônico, emprestar autoridade ou prestígio ao texto, explicitar a onomástica de suas afinidades eletivas e o repertório de suas leituras (tudo isto para além do costume tacanho, cabotino e infame do “você-me-cita-que-eu-te-cito”, tão comum nas igrejinhas formadas em torno de deuses com pés de barro e nas padarias que julgam fabricar os biscoitos mais finos do espírito ocidental.)

No caso das epígrafes do livro de Bresciani, todas as possibilidades funcionais (ou disfuncionais) aventadas até aqui remetem a uma das tendências que se observa na lírica brasileira contemporânea, qual seja, a vizinhança com a prosa de ficção. E não me refiro ao verso de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), cujas características, de acordo com o próprio poeta pernambucano, “o faz[em] andar pé no chão / pelos aceiros da prosa” (MELO NETO, 1985, p. 517). Porque a vizinhança que rubrica parte significativa da nossa poesia atual se dá menos pela via das formas prosaicas que se possa emprestar ao poema do que pela presença equívoca de um certo aspecto ficcional narrativo. Não que pretenda desconsiderar ou mesmo negar a influência (e suas angústias, seus desdobramentos felizes, seus pastiches, suas degradações) da poética do autor d’*O cão sem plumas* (1950), mas aqui se trata de uma outra questão. E tal questão também não implica necessariamente algum tipo de retomada do poema narrativo moderno, uma vez que personagens e enredos, ambientes e ações, bem como a figura do próprio narrador, se dão de forma fantasmática, sempre em fuga nas entrelinhas do poema.

Um pássaro narrativo parece ter chocado os ovos da poética de Bresciani – ovos alheios, ovos da ave lírica. Mas, do pai casual, restaram nos poemas gerados certos traços, dos quais as epígrafes são indícios. Em favor desta proposição, acrescenta-se desde já três elementos que não podem passar despercebidos, a saber: 1) as remissões a prosadores (Franz Kafka, Marguerite Duras, Eltânia André) e personagens fictícios (Gregor Samsa, Jekyll e Hyde, Hamlet, Batman); 2) as epígrafes extraídas de Anna Akhmátova (1889-1966) e Mary Jo Bang, poetas cujas obras caracterizam-se pelo recurso à narratividade implícita e minimalista; 3) o arranjo de diversos poemas em seções numeradas, muitas vezes

definindo um andamento de cunho narrativo ou dramático, conforme a semelhança com capítulos curtos ou atos de cenas brevíssimas.

## Viagem e narrativa em questão

Conforme sugerem o título e a primeira epígrafe, bem como muitos dos poemas e o mencionado viés ficcional narrativo destes, o tema da viagem se afigura como um dos modos de acesso ao livro de Bresciani. Assim, desculpendo-me com o leitor por detê-lo algum tempo na alfândega da tradição lírica de língua portuguesa, julgo necessário aportarmos em Portugal pelo cais de Lisboa, cidade cuja fundação o imaginário mitológico atribui a Ulisses, tal Paulo da Gama narra ao Catual no Canto VIII d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões (1524-1579):

Ulisses é, o que faz a santa casa  
 À Deusa, que lhe dá língua facunda;  
 Que, se lá na Ásia Troia insigne abrasa,  
 Cá na Europa Lisboa ingente funda  
 (CAMÕES, VIII, 33-36)

Não por acaso, as 1.102 oitavas camonianas acerca da história de Portugal e do périplo de Vasco da Gama em busca do caminho para as Índias Orientais são atravessadas pela força clássica e épica da longa viagem de Ulisses em seu retorno à Ítaca natal. No entanto, em sendo uma epopeia da Era Moderna, os heróis desdobram seus feitos no tempo histórico. A intervenção dos deuses do panteão greco-latino nas peripécias dos navegadores lusitanos não é mais que um expediente literário, um artifício para a acoplagem entre real e imaginário, entre registro documentário e ficção, anunciando o lento declínio do vigor épico das viagens aventurosas, a partir da Renascença humanista assombradas pelo horror da diferença que rasura a empresa colonial e anuncia o “mal-estar na civilização” ocidental.

Fernando Pessoa (1888-1935), essa ficção que é toda uma filosofia, toda uma ontologia, toda uma hermenêutica – e ainda toda uma literatura portuguesa –, repetia nas primeiras décadas do século

XX as palavras de Pompeu (106-48 a.C.) citadas por Plutarco (45-120)<sup>2</sup>: “Navegar é preciso, viver não é preciso” (PESSOA, 1983, p. 1)<sup>3</sup>. No entanto, como em tudo que realiza um retorno significativo, também o que aqui retorna não é o mesmo, mas a diferença, pois já não se trata de propugnar a potência heroica do viajante clássico. O epíteto dos navegantes gregos retorna na grafia de Pessoa em tom melancólico, como a assinalar uma perda, um desencanto, uma inversão operada em parte considerável da literatura dos séculos XIX e XX, consoante as palavras de André Bueno no ensaio “Viagens pelo mundo desencantado”: “Ao invés da viagem real, embora misturada com algum tipo de imaginário, temos agora muito mais a viagem imaginária, o deslocamento forte do desejo, da linguagem, dos movimentos utópicos, quase sempre a partir de um sujeito cindido, em crise, diante de uma realidade que se tornou hostil” (BUENO, 1997/1998, p. 16).

Em dois de seus ensaios – “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1994, p. 114-119) e “O narrador” (BENJAMIN, 1994, p. 197-221) –, Walter Benjamin acusa o fim da arte de narrar neste **eu** cindido e condenado à miséria da experiência, neste “mundo desencantado” pelo “monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 115), na aversão da sociedade urbano-industrial a tudo quanto não seja cálculo e medida das coisas e das trocas mercantis: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade, que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Já desde a Idade Moderna, uma “nova barbárie” se delineava – a barbárie

<sup>2</sup> “Eleito pretor dos víveres, para obtê-los e ordená-los enviou comissionados e amigos a muitos lugares, e dirigindo-se ele mesmo por mar à Sicília, à Sardenha e à África, recolheu grande quantidade de trigo. Ia fazer-se à vela para a volta quando soprava um vento forte contra o mar, e conquanto se opusessem os pilotos, embarcou primeiro, e deu ordem para levantar âncora dizendo: “Navegar é preciso, viver não é preciso”; e conduzindo-se decidido e zeloso, abarrotou, favorecido pela sorte, de trigo os mercados e o mar de embarcações, de forma que ainda aos forasteiros proveu aquela cópia e abundância, como se fora um caudal que, nascendo de uma fonte, alcançava a todos” (PLUTARCO, 2000, p. 120-121, tradução minha).

<sup>3</sup> Não custa aqui lembrar também o “Ulysses” de Pessoa: “O mytho é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mytho brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos creou. // Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundal-a decorre. / Em baixo, a vida, metade / De nada, morre” (PESSOA, 2014, p. 23).

do prosaísmo, das rotinas burocráticas, das relações coisificadas e impessoais, da existência anônima, sem epifanias ou aventuras. “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Não apenas o caráter narrativo da épica clássica autoriza a aproximação entre a arte de narrar e a lírica. Também Benjamin parece apontar para tanto, na medida em que assinala a semelhança da experiência de leitura da narrativa e do poema, como se observa neste excerto: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. [...] (*pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional*)” (BENJAMIN, 1994, p. 213, grifos meus). E mesmo o étimo grego (*gnoriso*<sup>4</sup>) do verbo latino *narrare*<sup>5</sup> permite tomar a narrativa num sentido mais amplo, do qual a poesia participaria conforme realize as ações depreendidas da semântica de tais verbos.

A narrativa que atravessa de forma oblíqua, descontínua, fragmentária, instável e, por vezes, incógnita a obra de vários poetas brasileiros contemporâneos – de Francisco Alvim a Thiago Mattos, de Eucanaã Ferraz a Daniel Mazza, de Edimilson de Almeida Pereira a Juliana Meira – não raro propõe o tema da viagem, em geral viagem imaginária, imóvel e desprovida de qualquer vestígio trágico ou épico. De forma que a cena onde a nossa lírica dá a conhecer a viagem como questão e desdobra a sua longa e perdida tradição no Ocidente se afigura bastante mambembe, bastante pobre. Neste sentido, no que promete e malogra desde o título, no que acrescenta e subtrai ao longo dos poemas, *Sem passagem para Barcelona* se oferece como lugar privilegiado para a reflexão acerca do emperramento do engenho viajheiro e da rasura do destino aventuroso do homem, então reduzido à miséria existencial de mero figurante do *gran teatro del mundo*, com seus movimentos

<sup>4</sup> *Gnoriso* = “fazer conhecer; aprender a conhecer; descobrir; entrar em relações com; adquirir nome” (PEREIRA, 1998).

<sup>5</sup> *Narrō, -ās, -āre, -āvi, -ātum* = “fazer conhecer, narrar, contar, expor; dizer, falar” (FARIA, 1955).

retilíneos uniformes e seus enredos marcados pela impessoalidade, pela tautologia, pelo rigoroso e cabal controle do acaso.

### **Sem viagem nem Barcelona: *plurima mortis imago***

Narrar uma viagem malograda: eis a tarefa que Bresciani se impõe. Quiçá nem isto. Porque não há viagem. Nem mesmo o imaginário em torno, o desejo de, o convite baudelairiano. Não há sequer Barcelona. Exceto talvez pela fotografia da capa (de Regina Ferraz), na qual as silhuetas de dois ou três personagens no interior de um trem ou ônibus deixam entrever, em segundo plano e através do vidro da janela, os sinais tênues e imprecisos de certa paisagem urbana. Assim, apenas para lembrar “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), “os mesmos sem roteiro tristes périplos” do homem “incurioso, lasso” (ANDRADE, 2002, p. 302/303), anônimo e miserável já se anunciam como “Sorte” no primeiro poema:

O destino não nos pertence  
nem a deuses runas  
ou a leitoras de entranhas

A nudez e a tardia  
indisciplina dos corpos  
inutilmente perseguem a luz

Como agora  
arriscar as veias?  
Onde se apaga  
o vazio?

Soube de búfalos  
que trocam o cansaço  
pela própria morte

(BRESCIANI, 2015, p. 7)

Não há mais acaso que um lance de dados possa abolir. Enfim disciplinado pela razão e pelo cálculo, o destino já não guarda qualquer aventura ou mistério. Enfim cegado pelo excesso de luz, o corpo do homem se compraz, quando muito, com as rebeldias mais vulgares e

sem efeito. Enfim uma outra máquina do mundo se fecha sobre nós, prisioneiros das engrenagens de produção e consumo. Nesta avessa *invitation au voyage*, consoante as questões que o poeta dirige ao nosso tempo de indigência e ao espaço de geometria reta e asséptica – “Como agora / arriscar as veias? / Onde se apaga / o vazio?” (grifos meus) –, é a morte que se apresenta como resposta ao tédio dos dias e ao uniforme dos lugares. Como narrar a penúria de um destino planejado e matematizado em todas as suas estações pelos funcionários da técnica planetária? Onde o sentido dos signos repetitivos, higiênicos e vácuos das paisagens sempre iguais, meras imagens retocadas de cartão postal?

Talvez a memória da melhor sorte dos personagens míticos possa servir de horizonte ou resposta para a indigência e a penúria do nosso tempo. E Bresciani ensaia esta via retomando as tribulações do arisco profeta Jonas no poema “Baque”:

Jonas entrou na baleia e sentiu  
naquelas entranhas o melhor destino

não pôde evitar seus pelos  
e uma convulsão explodiu nas vísceras

arremessado contra as rochas Jonas  
ainda guarda memórias azuis e antigas

os olhos de vidro têm um estranho  
estático brilho

(BRESCIANI, 2015, p. 9)

No entanto, ao contrário daquele do livro profético (Jonas 2, 1-11) – “E lahweh determinou que surgisse um peixe grande para engolir Jonas. Jonas permaneceu nas entranhas do peixe três dias e três noites. Então orou Jonas a lahweh, seu Deus, das entranhas do peixe. [...] Então lahweh falou ao peixe, e este vomitou Jonas sobre a terra firme” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1989) –, o novíssimo Jonas do poeta, além de referir a morte no ventre do animal como “o melhor destino”, não clama aos céus nem merece a intervenção da divindade. A breve narrativa não só apequena o milagre da salvação a um mero incômodo

gástrico da baleia. Também reduz as peripécias do personagem bíblico a “memórias azuis e antigas”, que não acionam mais que “um estranho / estático brilho” nos seus artificiosos “olhos de vidro”. E nesta estática do que foi outrora um transviado de lahweh, sujeito aos acasos da ira divina, adivinha-se tanto o desencanto de um mundo onde a aventura se tornou menos que a lembrança de um tempo caduco e irrecuperável quanto o estado do homem diante de um Deus que não é, apenas **está** – a “Perplexidade”, que intitula o poema seguinte:

I

O Deus que conheço  
não morreu

Está

Entre a fome e a fama  
em meio ao que explode ou afaga  
flor e moeda

Terras que escorrem  
matam crianças  
cavalos  
a última ave

Mas sim  
está

II

Depois do grito do riso  
restam farpa tarefa burla  
atalho-algum que me  
engane ou salve?

III

No encaço da crença  
um céu branco

estanca

(BRESCIANI, 2015, p. 10-11).

Seja ritualística e secreta, como o esfolamento em “*Flayed figure*” (BRESCIANI, 2015, p. 12), seja prosaica e pública, a morte em suas muitas figurações – dor, apatia, angústia, miséria, tédio, alheamento, vazio etc. – parece ser o “atalho-algum” que se oferece como único destino aos personagens de Bresciani, sem engano ou salvação. E ainda quando tais personagens narram em primeira pessoa as suas histórias, o fazem de forma neutra, distante, indiferente, sem qualquer linha dramática ou patética, como não fossem protagonistas. Tal aquele que, em “Radical”, relata os preparativos do suicídio ao modo de um manual de instruções:

A despeito do medo de altura  
e de escadas verticais  
subir ao topo do prédio  
olhando para o alto –  
um convite a prometidos sinais

Fácil escalar esquecendo  
as histórias do solo  
o mergulho possível  
– pássaro mal empenado que arrisca  
aprende a voar e deixa  
o gemido das pedras  
antes que o mate a fome –

No cimo desse edifício  
enfim quase se toca o céu e além disso  
(do céu) pouco há  
A leste oeste norte ou sul  
tudo avança ao igual e ilusório  
E ainda o vento varre até os restos  
abandonados e lembra  
que a boca mais desejada sopra abismos  
cola calcário à língua

Talvez voltar mas voltar é pior  
a vertigem apaga pegadas  
Lá em cima  
sobra andar de um lado ao outro  
comer pedaços de azul e esperar  
a voz dos cortes fechados

Ela (a voz) tem seu preço  
e no entanto ensina  
a secar a umidade e o musgo e o lodo  
dessa chuva chovendo por dentro

E agora que outra ave irrompe  
nem eles (cume chuva ou ave) importam

A loba uiva o tempo  
ver ouvir provar é tão bom  
os dias são o que são  
uma única vez

nem contar até três  
pular  
(BRESCIANI, 2015, p. 13-14).

## Os ossos da narrativa

“E não / Não era mito ou lenda / Era o que era: história trama banal” (BRESCIANI, 2015, p. 15), adverte em “Ritual” a voz lírica, a cada movimento atalhada pelas múltiplas imagens da morte: “teus renascidos e fundos ser e estar / que me tocam e me salvam do tempo / O infinito na minha boca” (BRESCIANI, 2015, p. 16). Uma voz lírica que, a cada desdobrar performático, está mais distante do *lyrisches Ich* hegeliano<sup>6</sup> e do simples recurso a *personae*. A cada poema mais próxima da fragmentação em personagens e da proliferação de ficções. Às vezes, umas poucas imagens – que poderiam estar no filme *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí – apenas oferecem pistas da história sonogada (“Beija-flor”):

Dedos cortados sobre a mesa  
cinco cactos presos aos pés

Volto os olhos ainda posso  
salto da dor abrindo caixas

Dos escuros e das farpas  
liberto tuas asas tulipas

<sup>6</sup> Ver a respeito HEGEL, 2004, p. 157-200.

Linhas claras suturam  
fendas ou rompem paredes

O sol no chão no ventre  
aprendo a contornar arestas

e caminho sobre os cacos  
evitando caracóis em trânsito

– sem armas  
às vezes asco  
outras lábio

(BRESCIANI, 2015, p. 19).

Vizinha da brevidade e de certo *nonsense* da micronarrativa, outras vezes a voz lírica, mesmo falando de dentro do acontecimento, mantém a distância da testemunha que registra a própria tragédia de forma irônica, um banal “Boletim”:

O incêndio teve início por nada  
mistério insensato  
talvez a manobra  
de insidiosos insetos

O fato é que ao tempo de um gesto  
mil hectares de lavanda  
estavam em chamas

nas extremidades desse mundo em fogo  
opostos e separados e imóveis  
aspirávamos a fumaça negra  
perplexos já quase mortos  
pelas perdas

A despeito da sufocação  
na memória  
um perfume  
resistia

(BRESCIANI, 2015, 21).

De um poema a outro, a mudança do foco narrativo para uma visão exterior e ainda mais distante nos dá perspectivas distintas

e complementares de um mesmo ou análogo incidente. É o caso do incêndio que, começado no texto anterior, encontra na narrativa em terceira pessoa de “Muda” o personagem anônimo “ele” às voltas com um pesadelo ou delírio igualmente inflamável. A câmera do narrador registra o cenário e os detalhes dos acontecimentos, acrescentados de alguns comentários lacônicos e das falas e pensamentos do personagem, entre parênteses, como se em *off*.

O estranhamento nesses excessos  
ele coberto de panos mantos louvas meias  
o quarto sem janelas repleto de móveis  
tapetes objetos ornamentos  
(eu estou doente – ele diz)

Soa o alarme e aos pares  
desaparecem as roupas o mobiliário as coisas

O processo não se explica não cessa  
até que estejam ele nu  
e desocupado o cômodo

Exposto e só na ausência plena  
não há por que ou a quem gritar  
e nada justifica que continuem  
batendo à porta sem trégua  
se não há maçaneta ou chave por dentro  
(eu não posso abrir – ele pensa)

Enquanto caem seus dentes unhas  
cabelos e a pele encolhe e os nervos queimam  
e os pulmões secam e a febre ferve  
os tijolos vão se apagando um a um  
e nenhum som lembra o que era antes

Então ele vê mãos braços joelhos  
sexo pelos regenerados  
outra voz

Ainda atordoado levanta-se e percebe  
que está livre e são  
(eu sairei – ele decide)

A dúvida consiste em saber  
se há de nele cremar os mortos  
ou deixá-los como lembrança  
abandonados à espontânea decomposição  
(BRESCIANI, 2015, p. 22-23).

O que a poesia de Bresciani empresta da prosa – e já se entrevia em algumas passagens do seu primeiro livro, *Incompleto movimento* (BRESCIANI, 2011) – são os ossos da narrativa, os seus elementos fulcrais reduzidos ao mínimo necessário para manobrar as linhas que sugerem uma história, toda feita de lacunas, equívocos, suspeitas, incógnitas, empecilhos. Tal estratégia poderia ser uma provocação ao leitor, ao qual cumpriria, com a carne do imaginário, dar corpo ao esqueleto frágil dessas narrativas. Resta saber se ainda há carne, mesmo magra, com que encorpar os enredos do poeta. Porque o mencionado ocaso da arte de narrar parece ainda mais inelutável na cena contemporânea, quando as imagens técnicas materializam de pronto e à exaustão tudo o que pode ser imaginado. Imersos num *continuum* de imagens em tempo real, estamos à beira da abolição das dimensões de tempo e espaço, a partir das quais operamos o discurso narrativo, ou seja, o nosso modo de dizer, descrever e registrar a realidade.

Trata-se, nos termos propostos por Paul Virilio em *A máquina de visão*, de uma “*presença paradoxal*” (VIRILIO, 1994, p. 91), uma vez que a proliferação desenfreada de imagens, embora seja a promessa de tudo ver através de um olhar instantâneo e ubíquo, acaba por substituir o real por espectros destituídos de referências espaçotemporais, com danos irreparáveis à nossa capacidade de afirmar a existência imediata e, por consequência, à nossa faculdade de narrá-la. “No momento em que pretendemos”, ressalta Virilio, “procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos” (VIRILIO, 1994, p. 18).

## A narrativa possível

Talvez as quase-narrativas dos poemas de Bresciani sejam apenas a afirmação peremptória da nossa incapacidade de narrar ou oferecer algum sentido aos acontecimentos do mundo – não mais que um mero registro do fim melancólico da arte de partilhar histórias. Entretanto, na medida em que, mesmo face à decomposição nada espontânea da experiência e do imaginário, o poeta persevera em jogar o jogo de armar e desarmar que tem como peças os tais ossos da narrativa, acredito tratar-se de um modo singular e equívoco de resistência, uma vez que se faz apenas com os poucos recursos que nos sobraram. Seja como for, neste jogo da narrativa possível e minimalista, a exemplo do que já disse acerca da releitura do mito bíblico de Jonas, a tradição de contar histórias comparece desarmada de sua força paradigmática e organizadora.

Para expor os seus ossos, necessário perverter – no sentido de colocar às avessas – as formas narrativas tradicionais, como Bresciani faz com a fábula em “Verso e anverso”:

Sobre o penhasco  
o cão hirto  
fixa o barco  
no traço do mar

Lamenta? Celebra?

Ele o homem  
vira-se e vê

um cão igual  
no barco  
mira o outro

Foge? Escolhe?

Não há tempo  
ou resposta

Ele  
o homem  
é o cão no penhasco  
é também  
o cão  
no barco

(BRESCIANI, 2015, p. 24).

A analogia (e seu avesso) do poema com a fábula pode ser depreendida a partir da definição que Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, oferece desta última:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adotou a prosa como veículo de expressão. (MOISÉS, 1997)

Embora reduzida ao mínimo, a estrutura dramática está presente pelas ações fortuitas dos dois cães protagonistas, sendo o homem apenas testemunha. Também se atribui aos animais ao menos a possibilidade de atitudes típicas dos seres humanos: lamentar, celebrar, escolher. Entretanto, o verso da fábula prepondera sobre o anverso, seja porque é a conduta algo instintiva do homem – “vira-se e vê” – que guarda similaridade com o comportamento animal, seja porque a narrativa não enseja qualquer preceito moral. Por fim, o cabal revés da fábula: os animais não aludem ao ser humano – ao contrário, o homem é os dois cães.

Aqui, como em outros poemas, apenas alguns parcos indícios da viagem prometida: “o barco / no traço do mar”. Mas logo ressurge a sua possível narrativa, embora frustrada uma outra vez, pois, em “Quando ela foi para Bremen”, o ponto de vista não é o daquela que parte, e sim o de quem permanece:

I

No penúltimo dia  
ela disse eu te amo  
não posso engolir o desejo  
por mais cinco milhões de anos

Foi então como se tudo descansasse  
as sombras se levantaram  
e cada cor estava nua  
em sua própria luz

II

Brevemente

III

Com a cabeça ainda apoiada  
os ombros ardiam  
eram carvão chama ácido  
o corpo queimava  
e esmagou-o a rocha

Já não podia tocar o seu rosto  
embora o visse  
em janelas fechadas  
nas coisas que caem racham  
não se curam e matam

(BRESCIANI, 2015, p. 26).

O malogro da viagem e de sua narração parece só ser subjugado pelas forças do imaginário. Tanto que, justamente no poema intitulado “Viagem”, o deslocamento do personagem (anônimo como tantos outros) se dá graças a um sortilégio – e a história contada em terceira pessoa, como fora um pesadelo ou uma alucinação, reúne no Museu do Louvre um sátiro com modos de esfinge e uma rainha visigoda e pagã. E será esta última que, de forma oracular, dirá ao personagem nada principal que a recusa de enfrentar o perigo resulta numa existência sem aventura:

[...]

Você escapou do cerco de peçonha  
da criatura que já apodrece em inação  
mas nós  
ah nós  
voltaremos e voltaremos  
para sempre aos caminhos  
da dança e do canto e dos prazeres  
com que nos açulam as plumas  
desta tutelar  
ave-lira

(BRESCIANI, 2015, p. 27-28).

No desvelar e velar a questão da viagem, de modo ora aleatório, ora estratégico, Bresciani alinhava as narrativas possíveis na sua brevidade e parcimônia de recursos, quer por meio das vias já referidas – tradição<sup>7</sup> e *imagerie*<sup>8</sup> –, quer operando muito próximo da simulação de gêneros ficcionais modernos. Nestes termos, em “Estudo para cinco homens e duas janelas”, empresta da *science fiction* a ambiência maquínica para realizar uma crítica mordaz da desumanização da sociedade tecnoburocrática e da consequente conversão do homem em clone pelo automatismo sem sentido de suas ações:

[...]

O [clone] número três veste três ternos  
cobre três tempos e se esquece do corpo  
O que lhe importa se gatos são pardos  
se não há dia ou noite?  
Quem pode saber de Samsa  
com tanta pressa para ver o nada?  
Não nota as lacunas e sequer apaga em seu *notebook*

<sup>7</sup> No poema “Arrolamento” (BRESCIANI, 2015, p. 31), por exemplo, teríamos o tipo de narrador arcaico que Benjamin denomina “mestre sedentário”: “Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

<sup>8</sup> Proponho denominar *imagerie* a via mencionada no parágrafo anterior, por meio da qual Bresciani cumula os poemas de imagens de extração surrealista, características do pesadelo e da alucinação, como já assinalara em parte ao tratar de “Beija-flor” (ver p. 9) e como se observa em “Carma”, “Oriente” e “Delírio” (BRESCIANI, 2015, p. 29/40/46), dentre outros.

o *spam* malicioso oriundo da Noruega central

[...]

(BRESCIANI, 2015, p. 33).

Já o poema “*Bright stars*”, enquanto flagrante de um acontecimento casual e transitório – a demonstração pública de afeto entre duas mulheres –, bem poderia figurar numa antologia de crônicas brevíssimas<sup>9</sup>:

Pensando na palavra harmonia  
pareceu-me que caía muito bem  
para as duas mulheres de meia-idade  
sentadas frente a frente  
– as mãos entrelaçadas –  
no centro do restaurante

Indiferentes distraídas ou ausentes  
dos olhares que as dissecavam  
talvez esquecessem  
crateras trincheiras cercos

enquanto submersas  
fantasiavam – como no extremo do poema  
ou como bailarinas dançando em ponta –  
o uso superlativo de seus sexos  
logo após a sobremesa

(BRESCIANI, 2015, p. 42).

Outras vezes, ocorre de a simbólica surreal de *Sem passagem para Barcelona* deixar-se atravessar por cenas que beiram o realismo mais cru, como esta extraída de “Outubros”:

[...]

Continua pontual o mundo  
: cai o operário do andaime

---

<sup>9</sup> Com maior ou menor razão, pode-se considerar sob tal viés também os poemas “Erro”, “Aniversário”, “Clínica (à maneira de Eltânia André)” e “Estação” (BRESCIANI, 2015, p. 49/59/63-64/70-71).

sobre seu filho de oito anos cai o destino  
a moça se alista entre jovens nudistas romenos  
a outra compra a cópia de Alexander McQueen  
sob o tempo supurado o velho não vê nada mais

[...]

(BRESCIANI, 2015, p. 56).

À medida que avança em tais experimentos lírico-narrativos, a poética de Bresciani deixa-se contaminar mais e mais pelo teatro. Talvez porque a forma concentrada da ação dramática lhe permita dar a ver, com a forçosa economia de recursos, o vigor dos conflitos experimentados por seus personagens, em geral devidos à tensão inamistosa entre forças que, embora muitas vezes obscuras, figuram desdobramentos do par originário Eros e Tântatos. Não por acaso, no poema “Em queda livre”, um dramaturgo será o personagem do que pode ser denominado “minidrama íntimo”:

O dramaturgo acorda e vê  
não devia ter feito dito escrito nada

Pouca vida?  
Escalasse o poste  
em frente à casa  
por sobre o carro

Ali sim o claro é ofício  
(na trama dos fios até se alternam  
casais de tuim e joão-de-barro)  
Do alto veria a cidade toda  
seu mundo tolo

Saltasse – o estilhaçar dos ossos  
dentes quebrados  
Tocaria as feridas e esqueceria  
(tudo real tão simples e somente)

Mas não  
ele faz diz escreve insiste  
é tão ar é mais forte

E frio sente a febre sem sair do lugar  
(pouco sabe ou aprende de rupturas  
hemorragias fraturas do espectro)

Contágio ou emboscada de tigres  
não tem escolha nenhum atalho

Lentamente vai caindo  
para onde não há

Quase antevendo o baque  
apaga-se ilumina-se  
agoniza comemora  
em queda livre

(BRESCIANI, 2015, p. 54-55)

Desnecessário assinalar a analogia entre o poeta obstinado em narrar uma viagem que não houve e o dramaturgo que “não devia ter feito dito escrito nada”, mas “faz diz escreve insiste”. Interessa antes a questão enunciada – “Pouca vida?” – e a ação menor que se propõe como resposta: “Escalasse o poste / em frente à casa / por sobre o carro”. A experiência banal implica apenas no alargamento da visão da indigência do sujeito e do real: “Do alto veria a cidade toda / seu mundo tolo”. Resta uma outra sugestão, a mais radical – “Saltasse”. No entanto, num mundo onde é “tudo real tão simples e somente”, onde a viagem se faz “sem sair do lugar”, onde já ninguém se interessa em partilhar memória ou sabedoria – “Tocaria as feridas e esqueceria”; “(pouco sabe ou aprende de rupturas / hemorragias fraturas do espectro)” –, mesmo a decisão de realizar a travessia da vida à morte não guarda qualquer sentido. O suicídio não é escolha, como queria Albert Camus (1913-1960)<sup>10</sup>, nem atalho (esperança) para qualquer transcendência: “Lentamente vai caindo / para onde não há”. A pobreza da experiência enfim alcança a morte, a derradeira aventura do homem. Daí a frieza e

<sup>10</sup> Em *Le mythe de Sisyphe*: essai sur l'absurde, ao tratar da decisão que o absurdo da existência nos impõe entre o suicídio e a esperança, Camus denega esta última por considerá-la uma “esquiva mortal” (CAMUS, 1967, p. 21, tradução minha), enquanto a escolha do primeiro se lhe afigura como possível solução para o absurdo que nasce da “confrontação entre o apelo humano e o silêncio ilógico do mundo” (CAMUS, 1967, p. 45, tradução minha).

indiferença que caracterizam a antevisão do fim: “apaga-se ilumina-se / agoniza comemora”.

Destarte, as palavras de Octavio Paz em *O labirinto da solidão* acerca da morte moderna me parecem luminares: “A morte moderna não possui nenhuma significação que a transcenda ou se refira a outros valores. Em quase todos os casos é, simplesmente, o fim inevitável de um processo natural. Num mundo de fatos, a morte é um fato a mais” (PAZ, 1984, p. 54). Entretanto, “já não como trânsito, e sim como uma grande boca vazia que nada sacia” (PAZ, 1984, p. 54), é a morte que assombra, se imiscui e se pronuncia em cada verso de *Sem passagem para Barcelona*. Porque, na medida em que se compreende que “uma civilização que nega a morte acaba por negar a vida” (PAZ, 1984, p. 57), recolocar a morte na ordem do dia de forma crua e cruel se torna uma empresa existencial e política inarredável. E Bresciani nos dá um diagnóstico desassombrado e melancólico desta “terra desolada” e deste tempo de “homens ociosos” (ver ELIOT, 1981) num poema cujo título não poderia ser mais sintomático neste caso, “*Post scriptum*”:

As questões perderam espaço  
a consistência e a fúria da vontade vaporizaram-se  
entre um sopro e o movimento do inseto

Ontem e depois são quase iguais  
ao erotismo infecundo do vidro

Um corte um tiro um grito? Não

Conceitos neutros isopor manchas antigas  
esquecidas sobre a roupa igual

A verdade é que do choro (não direi pranto)  
esperava resposta era um apelo  
(chantagem contra o tempo estratégia  
engano espera – naquela vida sim)

II

Faz muito morreu a máquina das lágrimas  
Há um túnel – longo vazio

onde as perguntas mofam

Onde o dia a voz  
quando se foi a métrica da fuga?

Atravesso ruas rios o sono  
em busca de trapos objetos lembranças  
quebradas nas dobras de antes

Posso ir e vir ouvir *indie rock* ler em francês  
aprender novos sinais rever Allen  
rir à beira do escândalo  
fazer que está tudo bem

III

Mas fico  
personagem fico  
não choro mais

(BRESCIANI, 2015, p. 57-58).

## O herói fatigado

Nos poemas “Crise da poesia”, “Fuga sobre tema banal” e “Henriette d’Angleterre” (BRESCIANI, 2015, p. 83/86-87), dentre outros, cenas similares começam e recomeçam repetidas vezes. E o que temos? Mesmo personagem, igual rubrica (“parado parado parado”), o tema de sempre (as muitas imagens da morte), nenhuma ação ou diálogo – apenas inércia e silêncio. “Ao corpo é que não podia habitar”, diz-se em “Transferência” (BRESCIANI, 2015, p. 82). Porque, para um espectro, o corpo é a parte morta. Daí essas figuras abúlicas, satisfeitas com a míngua, despojadas dos menores desejos, fatigadas por nada (ou porque cansa o trabalho de carregar qualquer coisa morta: a ilusão, por exemplo), entregues a uma espera vazia, mórbida e sem qualquer esperança:

[...]

talvez toque o celular  
e a salvação caia do céu

como uma pedra um asteroide  
ou como esteroide  
que prepare  
para a final revelação

quem sabe a espera resolvida  
anunciada aos gritos  
perdida embora  
num sempre gesto  
de mortal desdém

(BRESCIANI, 2015, p. 86).

Não há viagem. Nem qualquer incidente que possa ser narrado. Alheio ao mundo e ao outro, descarnado de si mesmo, muitos num só ninguém, o personagem-voyeur de *Sem passagem para Barcelona* apenas aguarda e observa. Junto aos iguais, ordeira e pacientemente, no seu devido não-lugar na fila de espera de um “Guichê” fantasmático:

No teu peito  
a solidão  
da minha vida toda

bilhete de volta  
sem ida

(BRESCIANI, 2015, p. 91).

O personagem fica personagem. Ou melhor, toma distância e espia a efígie do que não guardou e espera num tempo imóvel o eterno retorno do mesmo, posto que não sujeito às diferenças que a viagem lhe acrescentaria. Esquivando-se da pequena morte da partida, dos perigos do trajeto e das marcas do tempo, evita tanto o mal maior de confrontar-se com o outro quanto o menor, a “Distonia”<sup>11</sup>:

Cada passo  
atrasa o futuro  
tece arremedo  
engana o senso

---

<sup>11</sup> De acordo com o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009), refere-se à “perturbação das funções do aparelho circulatório ou do digestivo, ou de ambos, frequentemente de origem psíquica”.

[...]

(BRESCIANI, 2015, p. 96).

A ironia da lírica de Bresciani, não poucas vezes próxima do humor negro, põe a nu os medos e a abulia do homem contemporâneo. Como quem manipula um bisturi crítico e cruel, o poeta rasga (ou arranha, ao menos) “a *figuração material da imagem*” (BAUDRILLARD, 1986, p. 50) que nos mantém a distância da realidade, da qual simulamos participar pelo consumo diário, entre o pavor e o fascínio, das catástrofes mediatizadas (cataclismos naturais, atentados terroristas, crises econômicas etc.)<sup>12</sup>, ao mesmo tempo em que esconjuramos qualquer movimento ou mudança que ameace o nosso estado de segurança, conformados por fim à condição de reféns da inércia e do desconhecimento do mundo real. E desta cirurgia melancólica e jocosa da irrealidade cotidiana não escapam sequer os personagens da “mitologia” produzida pela indústria cultural. “Os heróis do consumo sentem-se cansados”, adverte Baudrillard (1981, p. 226) ao refletir acerca deste novo *mal du siècle*, a fadiga. Nem mesmo Batman – figuração abreviada do consumo da violência espetacularizada, caricatura do humano artificioso da civilização da abundância – escapa desta “fadiga ‘sem causa’”, nossa forma de resistência larvar à tarefa de sobreviver aos excessos de tensão numa sociedade de competitividade desenfreada e apocalipses anunciados (BAUDRILLARD, 1981, p. 225-230). Nos poemas “Gotham” I e II, o herói da razão técnica, da justiça cega e do progresso contínuo revela-se extenuado tanto do ponto de vista físico quanto do psíquico:

Nesta noite  
Gotham não será salva

<sup>12</sup> “Vivemos desta maneira”, ressalta Baudrillard, “ao abrigo dos signos e na recusa do real. Segurança miraculosa: ao contemplarmos as imagens do mundo, quem distinguirá esta breve irrupção da realidade do prazer profundo de nela não participar. A imagem, o signo, a mensagem, tudo o que ‘consumimos’, é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 26). E acrescenta mais adiante: “A sociedade de consumo pretende ser uma Jerusalém rodeada de muralhas, rica e ameaça – eis a sua ideologia” (BAUDRILLARD, 1981, p. 28).

o herói passou o dia em luta  
com seus hiatos e reticências  
e esse céu malva arde a febre  
das ausências e cobranças

Além disso há a miopia  
e a alergia a lentes de contato  
Não se usa óculos sobre máscara  
e faz tempo faz tempo  
foi-se a Mulher-Gato  
(BRESCIANI, 2015, p. 99).

[...]

Nesta manhã  
Gotham não será salva  
Estarei mudo e surdo  
às súplicas e ranhuras

E além disso  
– claro o protesto –  
sequer cortarei  
as unhas

(BRESCIANI, 2015, p. 100).

À imagem e semelhança do homem contemporâneo, o herói das histórias em quadrinhos e do cinema tornou-se um desertor – desertor de si mesmo e do outro, desertor do sentido e do mundo, desertor da vontade e da representação. Mais do que em fuga ou perdido, um sujeito em desapareção, tal no título de outro poema, “O que ninguém vê”:

[...]

Esperam todos  
o destino repouso  
outro tempo  
sem tiros e derrames

Acreditam na tua aparição  
sombra contra as sombras  
o delírio secando o sangue

Vá ao teu avesso  
Por dentro  
nada mais te esconde  
: o homem matou o homem  
(BRESCIANI, 2015, p. 101).

Em verdade, não há dentro nem fora. Nenhum *tópos* de intimidade a ser desvelado ou onde se esconder, nenhum mundo exterior a confrontar senão aquele produzido pelo *continuum* das imagens hiper-reais para o conforto e o controle a distância. Nos extremos desta dicotomia, como de outras (corpo / alma, sujeito / objeto, humano / inumano, racional / irracional), dentro e fora se tornaram intercambiáveis até a dissolução no vazio das aparências. Na medida da pobreza de sua experiência, o homem intenta escapar das forças hostis e mortais do mundo real se transformando num **eu mínimo**, sem tónus ou arestas, sem ilusões ou desejos. Talvez porque, nas palavras de Doris Lessing (1919-2013), “a experiência mais saudável é ir até o fim, descartando-se de tudo” (*apud* LASCH, 1987, p. 75). Talvez porque é esta a última e minúscula grandeza sísifca que lhe cabe: carregar a parte morta da condição humana como um repto ao absurdo da existência e à *hybris* da razão técnica ocidental. Seja como consumação, resistência ou *blague* cínica, fazer-se de morto, se ver morto – e assim colocar-se “Em modo (re)inauguração”:

*Abra a porta e olha pra  
Dentro tudo no lugar*

mil vezes arranquei porta trinco  
lancei chamas lava espuma lágrimas  
sobre os móveis as plantas sobre  
meu corpo inerte naquela mesa

Fugi  
tentei perder-me

mas eu – arco alvo e flecha –  
esperando ao largo  
com as armadilhas

Salvo salvo salvo  
dominó em *flashback*  
fênix renascida de si  
antes do conforto das cinzas  
do golpe de misericórdia  
dos litros de daime sangue  
(trilha sem sol)

A vontade  
essa se foi

A porta  
é porta é porta é porta

Olhe pra dentro  
insisto  
: tudo no lugar

nada no meu

(BRESCIANI, 2015, p. 102-103).

E neste modo tenso, esquivo e indecível de estar em cena – dentro / fora, vivo / morto, salvo / perdido, cegueira / revelação, narrativa / silêncio, desejo / repouso, aparição / desaparecimento, pertença / alheamento, esperar / desistir, ficar / fugir, consumir-se / consumir-se –, o personagem de Bresciani está sempre às voltas com o seu *memento mori*. A consciência da morte, ainda que seja um motor emperrado ou funcionando *au ralenti* no vazio da vontade, é o que lhe permite imaginar algumas poucas e inócuas opções de ação, mesmo “Sem sinaleiro à meia-noite”:

(cenário)  
Atravesso a rua de mão dupla  
trânsito agudo e feroz

(1ª opção)  
Volto-me à música  
que sopra de sua boca  
e não resisto  
ao gosto forte da pele

É fácil crer

(2ª opção)  
Mergulho no vácuo de três mortes  
e saio sem cortes  
– visíveis –  
de seus dentes

Do outro lado  
sempre é passado

(3ª opção)  
Escolho a contramão  
de meu peito  
antes que venha a hora  
de bater o ponto

Estou limpo  
(as)ceticamente findo

(nota do A.)  
Só rua e travessia são reais:  
o personagem em ruínas  
quando muito  
se esgota em letras

(BRESCIANI, 2015, p. 104-105).

No entanto, das opções aventadas – a crença fácil, a visitação da morte e a ascese cética –, nenhuma sinaliza para a retomada da vontade. Ainda que reais, o mundo e a travessia não são escolhas possíveis para este personagem abúlico e amedrontado. Tornada princípio de realidade, a ficção oferecida pelas imagens técnicas materializa, como afirma Baudrillard em *O sistema dos objetos*, “a ideia de um mundo não mais dado, mas produzido: dominado, manipulado, inventariado e controlado” (BAUDRILLARD, 1989, p. 35). E entre esta realidade icônica e os perigos da travessia do mundo real, o personagem decide pela comodidade e segurança da primeira, afirmando-se em definitivo como pura representação: “o personagem em ruínas / quando muito / se esgota em letras”. Ao abrigo do texto, pode ele sobreviver às “Quedas” que o espetáculo midiático anuncia diariamente, de modo

a mantê-lo inerte, sob controle e aterrorizado diante da iminência de catástrofes imaginárias:

Desastres aéreos  
: quedas no mar  
colisões sequestros

sem hora marcada  
em todo lugar  
as explosões

Não sei quando  
sobrevivi

(BRESCIANI, 2015, p. 106).

Como já disse, o personagem que, incólume e estático, atravessa *Sem passagem para Barcelona* somos todos nós, reféns do paradoxo e do paroxismo da hiper-realidade cotidiana. Paradoxo de um real produzido com a promessa de tornar tudo visível e próximo quando apenas interdita as vias de acesso à matéria do mundo. Paroxismo de um terror imaginário que nos assombra com simulações programadas do caos, apenas para nos reenviar continuamente à cômoda ordenação técnica da sociedade, à segurança máxima de uma vida sem acasos. Neste cenário, o personagem sobrevive na medida em que também se produz como imagem sem tempo ou lugar, como máscara imóvel que adorna o vazio de sua existência, enquanto se exhibe autônoma e feliz nas redes sociais.

### **À guisa de conclusão**

A narrativa de uma viagem malograda é a passagem que Bresciani nos oferece, passagem de ida para este tempo de indigência, para este lugar árido de sentidos, onde já estamos, embora nos falte olhos de ver. Como em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 2001) ou *Um cão andaluz*, às vezes faz-se necessário e urgente rasgar os olhos – os próprios e os dos outros – para alcançar uma visão além do uniforme que as imagens lhes impõem. Para tanto, Bresciani retoma pelo avesso

o tema da viagem, empresta à lírica elementos narrativos que nela não funcionam como tais, multiplica personagens que são o mesmo e nenhum, repete à exaustão e com algumas poucas variações uma cena toda feita de tempos mortos e *pathos* nulo. E assim denuncia o *horror vacui* que nos acossa mas não ousamos confessar, ainda quando esboçamos estratégias de fuga, a qual nunca se realiza porque nos falta a sabedoria ou o ímpeto necessários. Resolve-se o *horror vacui* pela via da imagem e semelhança. Ou seja, nos esvaziamos até alcançar a mais pura aparência, nos produzimos como ícone fixo e obsceno, capaz de ocultar o vazio da nossa experiência.

*Sem passagem para Barcelona* é menos um repto à longa tradição da viagem como tema poético do que uma acusação vigorosa do êxtase estático do homem contemporâneo, o qual desvela a sua condição de refém do horror de que alguém possa, por acaso ou maldade, rasgar as imagens que lhe garantem uma distância segura do mundo real, do horror de vislumbrar enfim, por detrás da superfície dos simulacros, o aceno da vida que poderia ter sido e não foi. Nestes termos, ao denunciar as fantasmagorias que nos assombram e narrar a inenarrável pobreza de nossas experiências, a empresa lírica de Bresciani parece encaminhar-se no sentido da afirmação da barbárie como proposta por Benjamin:

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para esquerda (BENJAMIN, 1994, p. 115-116).

Não por acaso, a lírica de Bresciani opera com os ossos da narrativa, com cenas repetidas e análogas, com o mesmo personagem, com arremedos de histórias. Não por acaso, ainda que não tenha viagem alguma para contar, o poeta “faz diz escreve insiste”, a contrapelo das solicitações da inércia e do silêncio.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1989.

———. *América*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

———. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. Euclides Martins Balancin et al. São Paulo: Paulinas, 1989.

BRESCIANI, Alberto. *Sem passagem para Barcelona*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

———. *Incompleto movimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

BUENO, André. Viagens pelo mundo desencantado. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 5/6, 1997/1998, p. 16-24.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1967.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

———. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

PLUTARCO. *Vidas paralelas: Agesilao, Pompeyo, Alejandro, Gayo Julio César*. Trad. esp. Antonio Sanz Romanillos. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com, 2000. t. 5.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.



# O VERSO É VIVO NO CENTRO-OESTE: PROBLEMAS DE UMA POÉTICA DO CERRADO

## *THE VERSE IS ALIVE IN MIDWEST: PROBLEMS OF A CERRADO POETICS*

Ana Clara Magalhães de Medeiros<sup>13</sup>

**RESUMO:** Na primeira década de existência do Grupo de Pesquisa Poéticas Contemporâneas – Vivoverso – chamamos atenção para uma poética do Cerrado, que requer dos investigadores mirada cada vez mais minuciosa. A partir de *Araguaia Mansidão*, livro antológico do goiano José Godoy Garcia, fixamos as bases para discutir essa poesia cerradeira, responsiva à vida e à cultura da região. Da palavra poética erigida do Centro-Oeste desponta, a um só tempo, o anseio por plenitude e o desafio investigativo para a crítica literária brasileira de nossos dias.

**Palavras-chave:** literatura do Centro-Oeste; poética do Cerrado; Godoy Garcia.

**ABSTRACT:** In the first decade of Contemporary Poetics research Group's existence – Vivoverso – we call attention for a *Cerrado* poetic, wich request his researchers a meticulous look in each time. Starting from *Araguaia Mansidão*, *anthological* book of the *goiano* writer José Godoy Garcia, we determine the bases to discuss this *cerradeira* poetic, responsive to the region's life and culture. It Stating from the poetic word created from Midwest it appears, in an only time, the wish for fullness and the investigative challenge for the brazilian critic literature in our days.

**Keywords:** midwest literature; *Cerrado* poetic; Godoy Garcia.

---

<sup>13</sup> Professora Ms. do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – IFG/Campus Águas Lindas. Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – PósLit/UnB. E-mail: a.claramagalhaes@gmail.com

Ali é uma arte humana quem colore  
a tela dos alqueires do planalto.

(Carlos Rodrigues Brandão)

Conhecemos a breve história da poesia brasileira do século XX, em geral, pelo que se conta dela no sudeste do país. E entre São Paulo e Rio de Janeiro dizem que temos poetas louváveis nascidos nestes estados (como Mário de Andrade e Vinicius de Moraes), que há nomes admiráveis erigidos das Minas Gerais (Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes são exemplares) e que se destacam também algumas figuras nordestinas do estado mais abastado da região – de Pernambuco, lembramos inequivocamente de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto.

Fala-se muito destes e de outros poetas que nasceram, publicaram ou circularam entre Minas Gerais e Paraná. A partir deles, conhecemos um século de poesia brasileira. É inquestionável o valor literário, estético e mesmo social dos autores ora citados. Não se discute a relevância de um Drummond na *formação da literatura brasileira*, tampouco a de um mestre como Antonio Candido quando analisa as inquietudes poéticas do artista mineiro. O que queremos enfatizar, contudo, é que, nesta lista de versistas icônicos, não figuram tipos que despontaram, escreveram ou publicaram no interior cerradoeiro do país. Louvamos Bandeira por sua plasticidade poética, que atravessou todas as fases de nosso modernismo, mas lastimamos – atônitos – que um seu companheiro de ofício, nascido no interior de Goiás, igualmente responsável por uma obra poética extensa, autoconsciente e tributária de uma mesma estética da leveza – como o foi José Godoy Garcia –, não tenha logrado o merecido relevo sequer no estado de onde provém.

Assim, no IV Simpósio de Crítica de Poesia da Universidade de Brasília, que marca a primeira década de atuação do Grupo de Pesquisa Poéticas Contemporâneas – Vivoverso, esta comunicação quer conferir destaque a uma poética que o grupo vem, desde 2006, desbravando, revolvendo e divulgando: a poesia do Cerrado. Da universidade cravada na capital do país, alguns estudiosos, *performers* e, mais que

tudo, leitores aficionados caminham pela tangente da tradicional crítica literária brasileira que, desde sua gênese, privilegia autores do nosso litoral mais empoderado. Da singeleza de uma salinha discreta, situada em uma das pontas do famoso Minhocão, da universidade idealizada por Darcy Ribeiro, perseguimos uma reflexão poética polifônica, que faz ecoar a palavra viva daqueles escritores cujo sangue confunde-se com o dos construtores de Brasília. De um ponto sonhado no Planalto Central, voltamos os olhos para o recente século XX a fim de encontrar e desvelar os versos de quem circulou pelos goyazes de um Goiás que era fundido ao Tocantins, de um Goiás Velho que existia e era pomposo, de uma Brasília que não havia, mas foi, desde seus primeiros começos, promissora.

Até os anos 1980, caminhamos por um interior centro-oestino, onde não se encontravam editoras expressivas, onde a cultura permanecia majoritariamente oral, onde a poesia, como em seus momentos primitivos, fundia-se à música em forma de canção. Desta terra árida, seca e escondida pelos muros espessos que separam a porção interiorana do Brasil de sua extensão mais litorânea, flagramos a vivacidade da palavra e vemos escoar com força uma tradição literária pulsante.

Não citamos José Godoy Garcia em vão. No esteio da crítica elaborada pelo organizador de seu legado, Salomão Sousa, aferimos que somente com o advento da obra de Godoy Garcia “desencadeia-se o surgimento daqueles que darão representatividade à poesia goiana” (SOUSA, 1999, p. 10). Nosso estudo de uma poesia do Cerrado rebenta da poética de Garcia: o escritor que, saído de Jataí, deambulou e poetou todo o Centro-Oeste, banhando seus versos nos rios Araguaia, Corumbá, Paranã, povoando suas páginas com a gente humilde transeunte do Mato Grosso do Sul a Tocantins, escolhendo Brasília como lugar para se radicar e morrer. Gestado no estado responsável por abrigar, em seu seio, duas capitais – Goiânia, a capital do estado; Brasília, a do país –, o autor de *Araguaia Mansidão* “chove na cabeça dos homens e das mulheres” (GARCIA, 1999, p. 214) que se põem a viver de poesia no Planalto Central.

Há quatro eixos principais que enformam a poética de Garcia e que são propulsoras da grande poesia cerradeira: a cena natural, o habitante do interior do país, Goiás (estado mais populoso da região) e Brasília (promessa de Brasil dentro do esquecido centro do Brasil). Perscrutaremos esses quatro epicentros temáticos nas letras de Godoy, crendo que, por exercício metonímico, depreendem-se daí alguns pontos nodais para a compreensão de toda a poesia centro-oestina do século XX, que adentra este Novo Milênio ainda assolada pela “desmemória ofensiva dos homens” – agradeço ao poeta do Plano-Piloto, Cassiano Nunes (1992, p. 41), pelo empréstimo do verso.

No livro que Salomão Sousa considerou “antológico” (SOUSA, 1999, p. 10) – e nós qualificamos por *ontológico* –, *Araguaia Mansidão*, de 1972, o grande personagem lírico não é outro senão o rio Araguaia. Nascido entre *Altiplanos* goiano-mato-grossenses (para ficar com imagem de outro poeta centro-oestino, Anderson Braga Horta), desemboca nas páginas finais do livro de Garcia, em poema longo, um épico possível, posto que saga humilde, pobre e interiorana.

Composto por onze *estâncias* – para usar terminologia empregada para a épica tradicional –, elegemos o poema II, sintetizador da metáfora que intitula a obra:

II

O Araguaia desce as mil léguas de seu silêncio.  
 Às suas margens, o homem.  
 A ruína do homem, às suas margens.  
 É um rio silencioso. Rio solidário.  
 Um rio que se embebeu dos anos da vida humana,  
 às suas margens.

Água grande  
 Água pequena  
 – Araguaia Mansidão

(GARCIA, 1999, p. 277).

Os versos consolidam o que já vinha se gestando como traço poético em Godoy Garcia desde *Rio do sono* (1948): a vinculação

profunda e sintomática entre ser humano e meio natural. O silencioso rio Araguaia comunga do desterro flagrado às suas margens, n' *o homem* em ruínas. A eleição lexical precisa ser ressaltada, pois não se trata de *um* homem qualquer, mas d' *o homem* – definido pelo artigo, que pode abranger o próprio gênero humano, para além de um único sujeito seu exemplar. É o homem declinado da condição de colonizado, do longo processo para o encontro do indivíduo com as águas do Brasil Central.

A mansidão, aparente, vista e pressentida das margens, gera uma vazão poética pela repetição: “às suas margens” funciona como refrão da biografia ribeirinha e mote da poesia-vida cerradeira. Vale sempre lembrar que o poema é escrito em tempos de golpe e, na literatura à margem, no coração do Brasil, desponta um mal-estar.

Gente do interior do país habita o interior da poética garciana: homens vitimados por uma história miserável, trabalhadores macerados pelas condições degradantes do labor, crianças de fome enterradas pela cidade inteira e mulheres – invariavelmente belas, corpóreas, erógenas, essenciais a uma poesia assente na história do corpo, na vida do corpo, no corpo do povo. Seres correntes que povoam *Araguaia Mansidão*.

Neste sentido, avançamos em direção a alguns elementos do *belo que está em tudo* (GARCIA, 1999, p. 209) e que não faltaria em *Zé Garcia mundo*. Citamos excertos de poema de 1972 intitulado “Zé Garcia arco-íris”:

1  
Eu sou uma nuvem.  
Se eu sou – a nuvem se chama José Garcia.  
Se eu sou – José Garcia anda vagando o céu pela tarde.  
José Garcia vagando o céu pela tarde indiferente à sorte do mundo,  
como se independente do mundo e da vida do homem.  
(...)

2  
Se sou uma nuvem, então  
(...) eu chovo na cabeça dos homens e das mulheres,  
eu sou Zé Garcia chuva, Zé Garcia  
beleza de mundo chovendo, Zé Garcia

(...)

3

(...)

Eu sou o rio na covardia e coragem, sempre um ser  
na avalanche de seu ventre, no olho de sua carne.

Zé Garcia rio, Zé Garcia

saudando o povo que vive às suas bordas

(...)

(GARCIA, 1999, p. 213-214).

O escrito concorre como um dos mais exemplares, na poesia brasileira, da fusão plena entre mundo intelectual e mundo natural. O poeta, tornado eu lírico, assume-se, ele mesmo, elemento da natureza: “eu sou uma nuvem”, “eu chovo”, “eu sou o rio”. Tal aproximação faz da própria poética de Garcia uma extensão da vida natural cerratense – como se dissesse que Cerrado é lugar de nuvens, de chuvas, de rios, de poetas e de poesia. Na última parte do trecho, a natureza e o homem atingem o máximo de interpenetração. O poeta é rio. O rio, porém, possui características humanas: tem covardia e coragem. A tensão dos dois movimentos – sentimentos – o faz correr sempre. Como o poeta, ambos saúdam a comunidade vivente às suas margens, esperando por água, alento, mansidão.

Os rios que encharcam a poesia garciana constituem referência constante a Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul enquanto recantos banhados de cerrado. O jataiense, contudo, quis também fazer poesia de Brasília, desta ilha cercada de Goiás por todos os lados. Assim, entre sagas no Araguaia, chuvas de agosto em Goiás, um Goiás imenso, narra a “Fábula da criação inicial (Brasília)”, de que exortamos alguns versos:

A terra

Podia estar aceitando o domínio do homem,

Mas ninguém olhava. Nem a dor

De um e outro se pressentia

(...)

Já um e outro tiveram fome

E pegaram a lembrar de alguma

Coisa que ficou para trás.  
Chegava o momento em que o homem  
Redescobria-se  
(...)  
E, ao mesmo tempo que andava  
Para agir contra a fome,  
Também podia pensar.  
E começava a miúda afeição  
De um e de outro pelo sítio,  
Do homem pela máquina  
Do povo pelas estrelas e caminhos.  
(...)  
Como se faz uma cidade?  
Com vidas e argamassas?  
Como se faz uma cidade?  
Com operário se conta?  
É a mão do homem quem sabe.  
(GARCIA, 1999, p. 256).

Não sei como se fazem outras cidades, mas estou certa de que Brasília se faz de poesia – desta poética trazida das águas doces de Goiás e continuada, pisoteada e lavrada nas terras secas da capital. Um dia, o poeta Hermenegildo Bastos disse-me que fazia poesia nos anos 1960 e 1970 em Brasília pois era urgente habitar esta cidade. E os poetas a dominaram: Cassiano Nunes coloriu a W3, Anderson Braga Horta contou esta saga como jogo de xadrez e Nicolas Behr riu de tudo isso. Ah, Godoy Garcia estava certo: é a mão do homem quem sabe como se faz uma cidade – a mão do pedreiro e a mão do poeta unem-se em construção capital.

O estudo da canção (com Zumthor, 2010, e Tinhorão, 1998) aponta que a escrita do poeta tem voz e esta “sempre trilhou o veio político” – diz-nos Sylvia Cyntrão, que completa:

Política como forma de reflexão sobre as grandes questões sociais que envolvem a um tempo as ações individuais e as ações coletivas, identificando o indivíduo em seu momento histórico, contextualizando-o, denunciando forças e fraquezas e abrindo espaço para uma autocrítica poderosa (CYNTRÃO, 2004, p. 42).

Pois bem, era somente a isto que este texto se propunha: a tatear uma autocrítica poderosa. Uma crítica capaz de admitir que ainda não desbravamos a poesia do Cerrado. Essa poética formada pela natureza, pelo povo, pelas cidades modernas fincadas no nada, precisa ser, enfim, entendida como casa de morar brasileiro:

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,  
É casa de morar noite é casa de morar estrela.  
Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.  
Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de  
estrada e mar.  
Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,  
e o voo é a casa de morar pássaro e noite é casa de  
dormir.

Manhã é casa de sol.  
Uma casa de morar vida é a mulher com seu corpo.  
Uma estrada é uma casa de morar sonho,  
e uma casa de guardar sonho é o corpo da mulher,  
e uma casa de reviver e recriar sonho é livro,  
e uma casa de amor é um livro e o corpo da mulher.

A casa de Chaplin é uma rua  
e a casa de Chaplin é um chapéu,  
a casa da liberdade é a Terra,  
e a casa do tirano é a floresta.  
A casa do corpo é também a roupa  
e a casa do palhaço é o circo  
e a casa do fardado é a caserna  
e a casa do povo é a rua.

E a casa do homem? É a terra.  
(GARCIA, 1972, p. 61).

A casa da liberdade é a poesia e o Cerrado é casa de poetas. O Brasil é a casa do Cerrado. E o Centro-Oeste? Ah! Este nós precisamos descobrir!

## Referências bibliográficas

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

GARCIA, José Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999.

NUNES, Cassiano. *Jornada Lírica*. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 1992.

SOUSA, Salomão. A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia. In: GARCIA, J. Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999, p. 7-15.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Mª Lúcia D. Pochat, Mª Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



# A TERCEIRA LÂMINA E A FERIDA EM ZÉ RAMALHO

Adenilson Moura Vasconcelos<sup>14</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar a letra da canção “A terceira lâmina”, do cantor e compositor paraibano Zé Ramalho, partindo da relevância da conjuntura política e social que o Brasil enfrentava à época do lançamento do disco. Através das imagens e dos sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais, a referida canção expressa o sentimento de um povo que vivia um conflito gerado pela repressão, mas, na figura do cantador, o eu poético traz para elas uma mensagem de esperança.

**Palavras-chave:** ferida; regime militar; sertão; Zé Ramalho.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the lyrics of the song “A terceira lâmina “ by the Brazilian singer and composer Zé Ramalho, starting from the relevance of the political and social conjuncture that Brazil faced at the time of the album’s release. Through the enigmatic and polysemous images and senses of musical signs, this song expresses the sentiment of a people who lived a conflict generated by repression, but, in the figure of the singer, the poetic self brings a message of hope to them.

**Keywords:** wounded; military regime; countryside; Zé Ramalho.

---

<sup>14</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-lit-UnB). E-mail: vascosurf@gmail.com

Quando Zé Ramalho lançou o álbum *A terceira lâmina*, em 1981, ele já era um nome conhecido no cenário da MPB, tendo em vista que seus dois discos anteriores tinham alcançado expressivas vendas e canções como “Avohai”, “Chão de giz” e “Admirável gado novo” foram bastante executadas nas rádios.

Àquela época, o cenário musical brasileiro se abria para uma nova geração de músicos vindos do nordeste do país, a exemplo do próprio Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que ganharam notoriedade na década de 1970. Esses artistas, juntamente com outros compositores nordestinos, como Belchior e Ednardo, entre outros, inseriram uma nova linguagem musical na cultura jovem e fundiram elementos regionais nordestinos com o pop, provocando um impacto do novo sobre o tradicional.

Nesse cenário, Zé Ramalho se apresentava não apenas como um músico, mas como um porta-voz de um povo, por não ter deixado fora das suas letras os anseios e as lamentações dos seus conterrâneos e por assumir a função de verdadeiro poeta popular. Para Portela (1974, p.78) “existir plenamente é empreender um movimento de liberdade. É o que faz o poeta, é o que faz o homem. O poeta o faz poeticamente, assistido e acobertado pela ação reveladora da linguagem”.

Esse cantor-poeta, Zé Ramalho, conseguiu fazer da sua própria história a sua arte. Gilberto Velho (1979) diz que toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e cria um momento da humanidade que promete constância no desenvolvimento. Sendo assim, a música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.

Assim, soa correta a afirmação de que a criação poético-musical é coextensiva à própria vida social, trazendo impulsos e necessidades de

expressão, de comunicação e integração. Essas expressões adquirem um sentido expressivo atuante, necessário, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos de sociedade. A produção do poeta, desse modo, se processa por meio de representações estilizadas e formadas por elementos socioculturais.

Em entrevista para o portal IG<sup>15</sup>, em 2011, Zé Ramalho afirmou que “o Nordeste é a minha base musical, as raízes profundas que percebi e absorvi, e é o meu encanto por ser a minha origem. O orgulho e o amor que tenho pelo meu estado e a minha região são mantidos até hoje, com todo o fervor e o respeito que merece essa combinação de fontes de diversas formas de arte e comportamento”.

O disco *A terceira lâmina* não fugia das características dos anteriores ao trazer canções cujas letras continham elementos que abordavam várias temáticas, indo do político-social a questões astrológicas e religião. A terceira lâmina conquistou o disco de ouro em menos de dois meses e a faixa-título ganhou um clipe no programa Fantástico, da rede Globo, cuja chamada apresentava Zé Ramalho como “o Bob Dylan do Nordeste”, cantor americano que, aliás, influenciou o músico brasileiro, que gravaria um disco só com suas músicas, algumas com versões em português, três décadas depois.

As imagens de *A terceira lâmina* contêm elementos emblemáticos. O verso da capa do disco traz estampada a figura de uma explosão atômica, relembrando o final da Segunda Grande Guerra, com a devastação de Hiroshima, e, no anverso, sua imagem como que em oração, o que aponta para a ferida (a dor causada pela guerra) e para a esperança, simbolizada pela oração do cantor.

No livro *Zé Ramalho - o poeta dos abismos (2013)*, de Henri Koliver, o cantor afirma que o disco é uma síntese dos dois anteriores e “altamente místico e profundamente politizado”. A faixa-título do referido álbum já traz alguns elementos que evidenciam as ligações metafóricas das canções com imagens de outras dimensões, conforme

<sup>15</sup> Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/musicas-proibidas-de-ze-ramalho-sao-lancadas-em-caixa/n1238176384227.html>>. Acesso em: 17 nov. 016

veremos mais à frente. Zé afirma que, na época, ele estava muito interessado em numerologia, mesmo não realizando nenhum estudo mais aprofundado sobre o tema, e como este era seu terceiro disco, achou relevante uma referência numeral evidenciada no título.

A razão para uso do substantivo lâmina, segundo o autor, se deveu ao fato de o disco de vinil, no qual eram feitas as gravações à época, lembrar uma lâmina, e essa seria a mensagem daquele disco.

Além das razões apontadas pelo autor, a construção semântica da letra aponta outras metáforas que podem ser inferidas do título, tanto no numeral “terceira” (não por acaso, a faixa-título é a terceira faixa do terceiro disco) e por ser cabalístico (três poderes, terceira guerra mundial, santíssima trindade) quanto o substantivo lâmina (a faca, os problemas que atingem o povo, as razões para a ferida).

Vejamos a letra.

É aquela que fere  
Que virá mais tranquila  
Com a fome do povo  
Com pedaços da vida  
Como a dura semente  
Que se prende no fogo  
De toda multidão  
Acho bem mais  
Do que pedras na mão  
Dos que vivem calados  
Pendurados no tempo  
Esquecendo os momentos  
Na fundura do poço  
Na garganta do fosso  
Na voz de um cantador

E virá como guerra  
A terceira mensagem  
Na cabeça do homem  
Aflição e coragem  
Afastado da terra  
Ele pensa na fera  
Que o começa a devorar  
Acho que os anos

Irão se passar  
Com aquela certeza  
Que teremos no olho  
Novamente a ideia  
De sairmos do poço  
Da garganta do fosso  
Na voz de um cantador

Antes de uma análise poético-crítica dos versos, faz-se necessária uma contextualização do momento político em que encontrava o país e a sua relação com as canções populares.

À época do lançamento de *A terceira lâmina*, o Brasil viva os últimos anos da ditadura militar, um regime de opressão e perseguição a artistas da música popular brasileira. Porém, esse momento era favorável ao mercado fonográfico, que vendia bem os discos que conseguiam “driblar” a censura. Para Wisnik (1980, p.8), o “recado” da música popular em tempos de ditadura não é nem ordem, nem palavra, nem “palavra de ordem”. Para esse autor, tratava-se de uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente com os ritmos do corpo, da música, da linguagem. Wisnik defende ainda que a música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. Nesse cenário, a música se apresenta como uma válvula de escape para aqueles que tinham que se sujeitar ao silêncio. Na *Terceira lâmina*, muitos silêncios são quebrados.

A canção, nessa conjuntura, soa um veículo de comunicação maior até do que os livros, possibilitando um acervo poético de expressões, valores, identidades e sentimentos trabalhados entre figuras de linguagem, analogias e melodias, que fazem as palavras cantadas encontrarem conotações do sentido da vida ao se tornarem públicas.

Os primeiros versos de *A terceira lâmina* apontam para a ferida, mas também para uma solução dos problemas que vão ser explicitados ao longo da letra. Em “é aquela que **fere**, que virá mais **tranquila**”, o

verbo ferir no afirmativo, contraposto com o advérbio tranquila, sugere que, apesar de ser inevitável o sofrimento, ele irá de uma maneira menos devastadora. O autor afirma em entrevista para o livro *Zé Ramalho - o poeta dos abismos* (2013, p.59) que esses versos se referem à própria mensagem do disco.

Partindo desse pressuposto, podemos inferir que esta mensagem fosse dirigida aos governantes e tivesse o objetivo de incomodar, por ela estava carregada com a **fome do povo** e **com pedaços de vida**. Pelo contexto político-social da época, podemos afirmar que a fome a que se referia o autor não se limitava à falta de alimentação, mas à fome de justiça, de liberdade e demais fatores que não permitiam uma vida plena a todas as pessoas do país. Como exemplo, podemos citar que em 1981 o país viveu uma recessão<sup>16</sup> e, nas décadas de 1970 e 1980, o êxodo nordestino foi intenso, mesmo não havendo garantia de uma vida melhor em outras regiões.

Os versos seguintes falam de **duras sementes** que se prendem no fogo de toda **multidão**. Essas duras sementes apontam para sina, para o destino de muitos, que não pode ser mudado. Zé Ramalho diz se referir aos “miseráveis, que vivem embaixo da ponte, com aquele olhar triste, sujos, sem nenhuma possibilidade de mudança, as pessoas que vivem **penduradas** no tempo” (idem).

A dor dessas pessoas me afetava, e até hoje eu choro por isso, queria que não houvesse pobreza nem sofrimento no mundo. Talvez seja a dimensão cristã que habita em mim, sei que é algo que sempre carreguei. Toda vez que vejo, choro de dor, sinto uma agonia, um pesar, eu me penalizo muito. Não que eu me sinta culpado, mas eu me pergunto por que isso existe, por que vivemos em um mundo com tanta dor, tanta miséria.

<sup>16</sup> Em 1981, o PIB caiu 3% e a inflação permaneceu no patamar de 100% até 1982. O Brasil entrou em uma recessão em 1981 que se arrastou por nove trimestres. Foi a mais intensa na história do país, com uma contração acumulada no PIB de 8,5%. Disponível em <<http://www.administradores.com.br/artigos/economia-e-financas/economia-brasileira-decada-de-1980/69426/>>. Acesso em 19 nov. 2016

O depoimento de Ramalho deixa transparecer suas angústias no momento da composição dessa canção e ajuda-nos a entender a profundidade da ferida metaforicamente causada por essa lâmina, porque ela se apresenta como uma profecia alicerçada na agonia de um devir de liberdade frente à situação social do país naqueles anos. Ao mesmo tempo em que ela fere, que ceifa a liberdade, ela já está carregada da ferida do povo.

Os versos prosseguem falando em **fundura do poço** (uma analogia com o fim, com a entrega, com o conformismo) e na **voz do cantador**. Esses versos apontam para uma solução que vem do seu próprio povo, representado pela figura do cantador, que pode ser o repentista do cordel ou o próprio autor que se apresenta como um mensageiro de sua gente. “O cantador se dirige a essas pessoas, buscando levar um alento, um conforto para elas” (idem).

É importante ressaltar que Zé Ramalho vivenciou todo um processo de ditadura militar, e parte desse processo quando ainda estava em sua terra natal, mesmo passando sua juventude na condição de refém desse regime, que tinha como inimigos artistas populares que se tornariam as **vozes** de toda uma geração oprimida e inconformada. Esses fatores não impediram o artista Zé Ramalho de produzir, de buscar algo que soasse novo e mostrar, através dos experimentos que tornavam sua música a sua identidade, que existia uma saída para as aflições e, ao mesmo tempo, fazia dele um visionário.

Em entrevista para o seu canal de vídeos no Youtube<sup>17</sup>, a respeito das suas apresentações na década de 1970, já no eixo Rio-São Paulo, Zé Ramalho afirma que

Para cada show nessa época tinha que haver uma apresentação antes, única e exclusiva, para os censores, pessoas da Polícia Federal. Num determinado momento, a gente tinha que tocar o show todo para eles, e ficavam três ou quatro sentados nas cadeiras com o texto de cada música. A gente tinha que tocar

<sup>17</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=la\\_CrKylBrU](https://www.youtube.com/watch?v=la_CrKylBrU)>. Acesso em 17 nov. 2016.

com as roupas do show, com as mesmas menções, porque os militares controlavam tudo e os artistas eram considerados todos, ou quase todos, subversivos.

Com todo esse cuidado que a censura tinha de não permitir que artistas abordassem em suas canções temas que pudessem comprometer o governo, seria natural que esses músicos procurassem abranger essas temáticas em uma linguagem em que os protestos fossem implícitos e carregados de metáforas para ganhar o aval da censura. Zé Ramalho utilizou esses artifícios em muitas de suas canções, especialmente na letra de “A terceira lâmina”.

Essa censura prévia nem sempre era totalmente ruim para o mercado fonográfico, porque os artistas queriam gravar cada vez mais. Em alguns momentos, o próprio mercado procurava tirar algum benefício da perseguição a artistas da MPB ao provocar o consumidor a adquirir produtos relacionados às canções, que eram vistas como protestos, não só contra o governo como também à própria sociedade. A empresa multinacional Gradiente, em 1977, lançou ironicamente o seguinte slogan: “Para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 vezes<sup>18</sup>”. Para Napolitano (2001), essa provocação publicitária, de certa maneira, expressava a condição paradoxal da música popular brasileira naquela década marcada pelo autoritarismo: foco da resistência e da identidade cultural de uma oposição civil ao regime militar, as canções rotuladas como parte da “MPB – Música Popular Brasileira” eram extremamente valorizadas pela indústria fonográfica brasileira.

Na segunda estrofe da letra citada, o eu-lírico apresenta-se como um profeta ao decretar que **virá como guerra a terceira mensagem**. É também um momento de lamento e reflexão: nessa parte da letra encontramos elementos como **aflição** e **coragem** para se referirem ao retirante (afastado da terra), que apontam para o medo, mas não para a entrega. O autor diz que a terceira mensagem

---

<sup>18</sup> De acordo com informações colhidas no artigo “Cultura e costumes: um campo em disputa”, de Carla Reis Longhi. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/21084/16585>>. Acesso em 17 nov. 2016.

“é uma referência à mensagem de Fátima, o segredo nela contido. A terceira mensagem de Fátima fala, entre outras coisas, da Terceira Guerra Mundial” (KOLIVER, 2013, p. 60).

No verso “ele pensa na fera que o começa a **devorar**”, a palavra **fera**, complementada pelo verbo ‘devorar’, apresenta-se como metáfora para várias situações que o sujeito viria a enfrentar longe do seu chão, desde as incertezas à solidão humana, passando pela própria guerra, ou, num fato mais concreto, própria situação política que o país estava atravessado.

É ainda nessa terceira estrofe que a mensagem de esperança aparece de forma mais contundente. Enquanto nos versos anteriores o eu-lírico fala em terceira pessoa, a partir de agora ele falará em primeira pessoa do plural, o que aponta para o fato de o sujeito cantor mostrar que ele também está falando de si, porque ele é parte de toda essa situação. Essas evidências estão já no primeiro verbo flexionado na primeira pessoa do plural, “com aquela certeza que **teremos** no olho”, para reforçar a ideia de sair (sairmos) daquela situação na **voz do cantador**.

Essa canção apresenta uma melodia linear, muna mesma sequência rítmica que influencia na recepção do texto pelo ouvinte. A partir dessas concepções, “a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas ‘escutas’ (conflitantes ou não) nos decodificadores de sua mensagem, de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico” (CONTIER, 1991, p. 152).

A canção “A terceira lâmina” fez muito sucesso, foi regravada pelo próprio Zé Ramalho em ritmo de baião e continua sendo apresentada nos seus shows, o que prova a atemporalidade da poesia cantada.

## Referências bibliográficas

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001

VELHO, Gilberto. *Sociologia da arte*. Volume I. org.: Gilberto Velho, textos básicos de ciências sociais, Rio de Janeiro: Zahar Editores. 2ª. ed., 1979.

MANHÃES, M. C. “Entre universos simbólicos e contextos sócio-históricos na construção da linguagem da música popular brasileira”. *Almanaque Multidisciplinar De Pesquisa*, Unigranrio, vol.I, n.1, 2015. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/amp/article/view/2917/1416>>. Acesso em 17 nov. 2016.

# A MEMÓRIA DO SERTÃO MINEIRO NA CANÇÃO “MORRO VELHO”, DE MILTON NASCIMENTO

## *The Memory of the Minas Land on the Song “Morro Velho”, by Milton Nascimento*

Beatriz Schmidt Campos<sup>19</sup>

**RESUMO:** No presente trabalho, pretendemos realizar uma análise crítica da canção “Morro Velho”, de Milton Nascimento, gravada em seu disco *Travessia* em 1967, e refletir sobre a memória do sertão de Minas inserido na canção, no sentido de produzir uma identificação no espectador. Para tanto, pretendemos utilizar as abordagens analíticas da canção de Solange Ribeiro de Oliveira e os estudos sobre memória apresentados por Seligmann-Silva e Paul Ricoeur.

**Palavras-chave:** Milton Nascimento; memória; Travessia.

**ABSTRACT:** In the present work, we intend to perform a critical analysis of the song “Morro Velho”, by Milton Nascimento, recorded in his album *Travessia* in 1967, and to reflect on the memory of the land of Minas inserted in the song in the sense of producing an identification in the spectator. For this, we intend to use the analytical approaches of the song by Solange Ribeiro de Oliveira and the studies on memory presented by Seligmann-Silva and Paul Ricoeur.

**Keywords:** Milton Nascimento; memory; Travessia.

---

<sup>19</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília: linha de Literatura e outras artes. E-mail: bscampos@yahoo.com.br

“Morro Velho” foi composta por Milton Nascimento em 1967 e gravada em seu primeiro álbum, intitulado *Travessia*, pela gravadora A&M. A canção remete a imagens cotidianas do Sertão, criando uma memória por meio de sua poética narrativa e de sua melodia. Além disso, a letra melódica, reforçada por sua instrumentação, apresenta uma temática dialética entre amizade / diferença social; ir embora / ficar; voltar patrão / manter o legado do pai, empregada através da relação entre dois amigos que se distanciam pela diferença de classe e raça.

Por meio da análise da poesia e da melodia simultaneamente à abordagem de Solange Ribeiro de Oliveira nos estudos da *melopoética*, pretendemos refletir sobre a imagem e a memória do Sertão em uma narrativa que propõe a reflexão sobre diferença social e racial em uma ambiência de amizade e distanciamento.

A canção, a qual se insere nos estudos da “Música e Literatura”, é um estilo de composição que tem como base a união entre letra e música. A melodia funde-se com o verso e é recitada na voz do cantor por meio das alturas das notas e de um ritmo (que se define pela duração dessas notas). Além disso, ela contém uma harmonia – que são notas tocadas simultaneamente, acompanhando as melodias, mesmo que implicitamente, e os instrumentistas a executam a fim de acompanhar o cantor. Vale ressaltar também, como no caso dessa composição, a presença da instrumentação, que valoriza a narrativa da canção e, principalmente, suas mudanças de ambiência.

Em seu artigo “Letra e estruturação musical”, Solange Ribeiro de Oliveira (2006) aborda a importância da poesia e da música na canção. Para a autora,

A associação dos textos verbal e musical, integrados na canção, traz à baila uma questão teórica crucial, a relação entre letra e estrutura musical. Sem ela, a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação, cuja natureza, extremamente complexa, mas presente em toda música vocal, tem despertado posturas teóricas diversificadas. Alguns pesquisadores defendem o predomínio do musical sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois elementos,

enquanto um terceiro grupo focaliza a tensão entre melodia e letra. (OLIVEIRA, 2006, p. 324)

Portanto, há casos em que a música impõe-se à letra. Quando um instrumentista ou grupo instrumental interpreta uma canção, não necessariamente a letra é fundamental. A música pode ser de uma riqueza melódica e harmônica que nem sempre necessita ser executada com a letra. Há, no entanto, canções que, desprovidas de poesia, não funcionam, pois a música é concebida para acompanhar a letra, sem a qual a música empobrece. E há aquelas que realmente são unidas, letra e música, em que uma depende da outra: uma separada da outra não tem a mesma efetividade estética. Segundo Claus Clüver, "o que vale lembrar é que o poema na canção é um texto diferente do poema fora dela; e ainda que a partitura musical possa ser executada sem a letra ela também será um texto diferente sem as palavras" (CLÜVER, 1997, p. 49).

Nessa via, o poema na canção e fora dela (e vice-versa) apresenta algumas nuances. Quando o leitor lê um poema, mesmo que esse provenha de uma canção, a melodia não está presente, outros sons podem ser criados internamente: os sons das palavras com seus próprios fraseados. Segundo Marli Cavalcanti Souza, "[...] o elemento sonoro estabelece-se na narrativa (ou no poema) através de palavras e expressões que remetem o leitor à posição de ouvinte, na medida em que evocam sua memória sonoro-musical [...] Nesse sentido, ao mesmo tempo que lê, ouve os sons [...]" (2014, p. 11).

Além disso, se o leitor já ouviu aquela melodia com determinado poema, provavelmente, ao lê-lo, irá cantar internamente a melodia da canção. Mas há uma diferença entre ler, recitar e cantar, pois no cantar a presença da melodia é imprescindível. Da mesma maneira, tocar uma melodia sem sua letra, apenas instrumental, permite que o ouvinte ouça as frases musicais (sem a letra), mas, quando conhece a letra, escuta-a internamente mesmo quando esta não está sendo cantada. A fusão entre a letra e a melodia propicia uma grande facilidade de memória da canção, mas podem ser lidas ou tocadas separadamente, gerando diferentes interpretações.

O discernimento desse aspecto de valoração da música sobre a poesia ou ao contrário vai depender da sensibilidade do ouvinte e de seu prévio conhecimento crítico. Para Jauss, “o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura” (1979, p. 87).

Esse tipo de identificação permite ao ouvinte a possibilidade de um discernimento entre a importância da música e da poesia, no sentido de transformar sua “consciência receptora” (*Ibidem* p. 102) em consciência transformadora. Essa transformação se dá por meio do conteúdo da letra. A mensagem transmitida pela letra e reforçada pela melodia pode possibilitar ao ouvinte atento uma reflexão mais profunda e, conseqüentemente, uma mudança de pensamento.

A canção abrange todas as camadas sociais e é uma modalidade poético-musical que apresenta, entre outras intenções, a de conscientizar. Nesse sentido, a canção insere-se no âmbito das canções críticas, ainda que estas apresentem também um caráter lírico, como é o caso de “Morro Velho”, por sua melodia e pela voz de Milton Nascimento em sua interpretação. A partir de seu texto poético, o ouvinte poderá conhecer outras poesias; ou, se a canção é uma adaptação, ela pode servir de meio para que o ouvinte / leitor queira conhecer a obra que originou essa versão, que poderá ser uma obra literária. É muito comum também que no espectador desperte o interesse em conhecer melhor e acompanhar a obra de um compositor, mediante a audição de um disco ou de uma canção, o que pode ser muito didático quando este tem uma história composicional de canções que levam à reflexão e a questionamentos sociais e políticos, como argumenta Marcos Napolitano:

Nos últimos anos tem sido bastante comum a utilização da canção, seja como fonte para a pesquisa histórica, seja como recurso didático para o ensino de humanidades em geral (história, sociologia, línguas etc.). Entre nós brasileiros, a canção ocupa um lugar

muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas. (2002, p.77)

Sabemos, também, que em nossa tradição de música popular muito se tem a aprender sobre nossa cultura e história brasileira por meio das letras das canções. Segundo Lúcia Maria Assunção Barbosa:

Por estar inserida no imaginário coletivo e transitar livremente em todas as camadas da sociedade, a música popular brasileira é portadora de elementos culturais compartilhados pelo conjunto da sociedade, podendo ser considerada uma fonte de cumplicidades culturais, dentre outros aspectos. (BARBOSA, 2012, p. 3)

Inúmeras são as canções que tratam da ditadura militar no Brasil, do racismo, da luta de classes, machismo, violências urbanas, violências contra as mulheres e sobre todas as classes de pessoas que vivem à margem de nossa sociedade. São canções que muitas vezes requerem um prévio conhecimento histórico por sua complexidade poética, mas que “servem” para fazer-nos refletir e buscar uma transformação sociocultural. Para Manoel Dourado Bastos,

a canção pode tudo quando se trata de história do Brasil, simplesmente porque ela seria o principal e mais verdadeiro representante de nossa identidade nacional (ou sucedâneos). A bibliografia que se guia por aí se abunda. Tomada por seu valor de face, rapidamente reconhecida sem mais sob os desígnios de seu caráter imediatamente nacional, a canção é alçada a representante-mor da brasilidade. (BASTOS, 2009, p. 2)

Nesse sentido, a música brasileira ou, mais especificamente, a canção brasileira tem sido uma das categorias artísticas que relacionam texto e música mais acessíveis tanto “no fazer” como “no ouvir” em nossa sociedade.

## A Canção

A canção “Morro Velho” é uma balada que apresenta a forma (melódica) AABA e é iniciada com um solo de violão.

A primeira parte:

“No sertão da minha terra / fazenda é o camarada que ao chão se deu / Fez a obrigação com força / Parece até que tudo aquilo é seu / Só poder sentar no morro / E ver tudo verdinho, lindo a crescer / Orgulhoso camarada de viola em vez de enxada.”

Há uma exposição do tema tanto na letra como na melodia. A imagem de uma fazenda no Sertão é apresentada remetendo às palavras de Sylvia Cytrão: “o elemento-chave da poesia é a imagem: o concreto da representação” (2004, p. 26). Esses primeiros versos apresentam a temática da canção: a relação do homem com a terra e o trabalho na terra.

Camarada é o trabalhador da terra que se orgulha do trabalho, manifestado na imagem da viola, que nos remete ao Sertão, ao sertanejo. Esse instrumento musical nos aproxima dessas imagens. Há uma sensação de tempo parado, de calmaria. Na melodia podemos destacar um lirismo por meio de alguns saltos de oitava nos versos “Fez a” (obrigação com força) / “Só poder” (sentar no morro) / “E ver”(tudo verdinho).

A partir desses primeiros versos, podemos refletir sobre o destino do sujeito / trabalhador que nasceu naquelas terras e cresceu para ali trabalhar por meio da descrição de seu olhar sobre as terras da fazenda. Ainda que haja uma satisfação do sujeito, há uma sina, as imagens colocadas parecem indicar que nada vai mudar, o sujeito ali nasceu, cresceu, trabalha e ali vai morrer..

Na segunda parte, repete-se o solo de violão.

A segunda parte:

“Filho do branco e do preto, correndo pela estrada feito passarinho / Pela plantação adentro, crescendo os dois meninos, sempre pequeninos / Peixe bom dá no riacho de água tão limpinha, dá

pro fundo ver / Orgulhoso camarada, conta histórias pra moçada.”

Na segunda parte, a melodia se repete (A) e novas imagens vão sendo apresentadas: dois meninos brincam nas paisagens da fazenda. Contudo, nessa parte, a diferença entre eles é salientada já no início do primeiro verso melódico dessa segunda estrofe – um menino branco e um preto – e, simultaneamente, na entrada da melodia do primeiro verso a bateria acentua ainda mais o ritmo e um órgão preenche a harmonia da canção, criando uma tensão e antecipando uma diferença social e racial que será narrada nas próximas estrofes.

A descrição da cor dos dois meninos, “Filho do branco e do preto”, nos antecipa uma reflexão sobre a diferença social presente no tema da canção – ainda que haja uma amizade inocente e verdadeira, sabemos que há também uma distância. O filho do branco é o “filho” do rico, o herdeiro da terra destinado a seguir a linhagem da família. O negro nos remete a um povo que foi escravizado e que herdou o trabalho pesado e a falta de oportunidades. Segundo Julius Nyerere, a cor do descendente africano “foi transformada tanto na marca como na causa de sua pobreza e sua opressão” (NYERERE apud NASCIMENTO, 1980, p.17).

A parte B da canção:

“Filho do senhor vai embora, tempo de estudos na cidade grande / Parte, tem os olhos tristes, deixando o companheiro na estação distante / Não esqueça, amigo, eu vou voltar, some longe o trenzinho ao deus-dará.”

Na parte B, uma outra melodia é apresentada. E a narrativa apresenta a separação dos meninos – seus distanciamentos físicos, temporais e, principalmente, sociais. O branco vai estudar fora e torna-se doutor. O trem – elemento que se tornará presente em várias canções de Nascimento – que leva o menino e o traz de volta faz lembrar que texto é visto de dentro do Sertão, ainda que a narrativa seja em terceira pessoa. Na canção, o trem é um objeto de separação: definitiva no sentido social. Nessa parte B, nos dois primeiros versos a melodia apresenta apenas três notas aproximando a voz da fala. Dessa

maneira, há uma tensão tanto na melodia como na poética narrativa da canção.

O momento ápice da canção, no qual há mais dramaticidade pelos saltos melódicos, emerge nos versos “Não esqueça amigo eu vou voltar / some longe o trenzinho ao deus-dará”. Vale destacar que na interpretação de Milton Nascimento há um acréscimo de expressividade que enfatiza esse verso melódico.

A última parte (A):

“Quando volta já é outro, trouxe até sinhá mocinha para apresentar / Linda como a luz da lua que em lugar nenhum rebrilha como lá / Já tem nome de doutor, e agora na fazenda é quem vai mandar / E seu velho camarada já não brinca, mas trabalha.”

Na última parte, repete-se a primeira melodia: os personagens são apresentados em outra temporalidade. O menino branco retorna doutor dono da fazenda com sua sinhá e a figura do camarada que era o pai agora é o menino, reafirmando seu legado.

A imagem que intitula a canção “Morro Velho” nos leva a refletir sobre um espaço paisagístico interiorano onde várias histórias ocorrem, várias famílias deixam registrados seus legados e heranças. Essas histórias são rememoradas sempre que alguém as conta e ainda quando se tornam obras artísticas.

## Canção e Memória

As reflexões sobre canção e memória que realizamos nestes estudos abarcam as lembranças que uma canção pode despertar no ouvinte. Essas lembranças podem ser reminiscências de um momento histórico em que ela foi composta e à qual ela remete, ou alguma experiência passada pelo espectador que uma canção faz recordar quando a ouve.

Aprofundar no conceito de memória requer refletir sobre a memória individual, a coletiva e o “real” no texto estético. A memória individual relaciona-se diretamente a reminiscências do passado de

um ser. A memória coletiva une essas diferentes memórias pessoais dentro de um contexto e um espaço social. Para Lavabre: “A memória coletiva remete à memória compartilhada de um acontecimento do passado vivido em comum por uma coletividade” (1998, p.5). Ainda que a obra de arte apresente reminiscências da realidade, nem sempre é fiel a acontecimentos reais, pois ela é uma obra estética e, ainda que suscite a rememoração de algo real, seu texto poético está imbricado a experiências pessoais do autor ou à de alguém a quem ele se remete e à sua imaginação. Portanto, há uma linha tênue entre a memória e a imaginação. Para Ricouer:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma - portanto imaginar - é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida a rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOUER, 2014, p. 25)

A denúncia do racismo, sempre presente em nossa sociedade, nos leva a uma consternação e está presente no texto de “Morro Velho”, suscitando no ouvinte uma rememoração. Sua mensagem poderá despertar no espectador o conhecimento, a consciência e até uma identificação com uma realidade social. Para Seligmann-Silva, “[...] na arte da memória conectam-se as ideias que devem ser lembradas a imagens e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos. Aquele que se recorda deve percorrer essas paisagens mnemônicas descortinando as ideias por detrás das imagens” (2003, p. 56).

Neste estilo de composição crítica, o compositor fala por si e pelo outro, cria imagens que remetem diretamente ao contexto histórico e social, recriando a memória de uma realidade social. Cyntrão reflete ainda que “o texto é tanto um objeto de significação que apresenta uma organização interna peculiar como um objeto de comunicação, cujo sentido depende do contexto sócio-histórico em que é localizado” (CYNTRÃO, 2004, p.46). Vale observar que, na letra de Nascimento, há uma veracidade que reflete a realidade social, um

questionamento e reflexão, sem perder seu caráter estético, somada à melodia e à instrumentação da canção.

Todas as vezes que canções como “Morro Velho”, que apresentam um teor reflexivo – neste caso, uma temática sociopolítica –, são gravadas, regravadas ou apresentadas há um resgate de uma memória que propõe reflexões no intuito de não permitir que aquele contexto histórico prevaleça ou seja valorizado.

Desse modo, canções críticas e de protesto reforçam ainda mais a memória, permitindo um maior envolvimento do ouvinte com a realidade social. Nesse sentido, “Morro Velho” já demonstrava as principais temáticas que Milton Nascimento abordaria durante toda a sua carreira: o racismo, as paisagens interioranas mineiras, o trabalho, as diferenças de classe e o combate a todo e qualquer preconceito. Podemos ler isso em suas letras e de seus companheiros de composição, ainda que sejam apresentadas de maneira sutil e lyricamente.

## Referências bibliográficas

BARBOSA, Lucia Maria Assunção. "Representações de si e africanidades em duas letras de canções brasileiras: Cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra". *Revista Recorte*, Universidade Vale do Rio Verde, vol. 9, n.2, 2012.

BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque - Chico Buarque e Paulinho da Viola*. Tese (doutorado em Letras) Faculdade de Ciências e Letras de Assis. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. História, 2009.

CLÜVER, Claus. "Estudos interartes: estudos, conceitos e objetivos". *Literatura e sociedade*. n. 2, 1997, p. 37-55. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267>>. Acesso em: 1º abr. 2016.

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

JAUSS, Hans Robert. "O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*". In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *A literatura e o leitor*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p. 85-103.

LAVABRE, Marie-Claire. Maurice Halbwachs y la sociologia de la memoria. *Raison Presente*, v.128, 1998, p. 47-56. Disponível em: <[http://etica.uahurtado.cl/historizaeopasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizaeopasadovivo/es_contenido.php)>. Acesso em: 1º abr. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Milton. *Travessia*. A&M Records. 1967

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção Letra x estrutura musical. *Revista Aletria*. v. 14, n.1. 2006. Disponível em: <<http://www.letras>>.

ufmg.br/poslit/08\_publicações\_txt/ale14\_ale14\_sro.pdf>.. Acesso em: 20 set. 2015.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. O romance nos caminhos da música: *A última música*, de Nicholas Sparks. In: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; SILVA, Agnaldo Rodrigues da (Org.) *Diálogo entre literatura e outras artes*. Cáceres: Unemat, 2014.

# DAS TRANSMUTAÇÕES DO AMOR E DA DOR EM TEMPOS D'ÁGUA: RENATO RUSSO DIZ ADEUS

## *(Concerning) The Transmutations of Love and Pain in Watertimes: Renato Russo Bids Farewell*

Julliany Alves Mucury<sup>20</sup>

**RESUMO:** Este estudo tem como corpus de análise a obra poética de Renato Russo (1960-1996) e seus desdobramentos parafrásico-poéticos, a fim de captar a intenção do autor de ir além da letra de canção. As vertentes a que essa exploração dialógica conduz permitem verificar as características identitárias do vocalista da Legião Urbana, na hipótese de que: como sujeito criador inflige às suas canções uma carga intencionalmente complexa, mix das tensões vividas na cidade (Brasília), dos flagelos humanos, da existência em si e da indignação político-social, construindo as letras de canção tanto de forma passionalizada como figurativizada, perfazendo uma despedida.

**Palavras-chave:** canção popular brasileira; poesia; Renato Russo; amor líquido; Bauman.

**ABSTRACT:** This study has as its corpus of analysis the poetical work of Renato Russo (1960-1996) and its poetical-paraphrased developments, for the purpose of grasping the intention of the author of going beyond song lyrics. The strands to which this dialogical exploration leads allow us to look into the identity characteristics of the vocalist of Legião Urbana, on the assumption that: as a subject-maker, he inflicts a deliberately complex burden on his songs, a mix of tensions lived in the city (Brasília), of human scourges, of existence itself and of the social-political resentment, conceiving song lyrics both in passionate and figurative ways, making a farewell.

**Keywords:** brazilian popular song; poetry; Renato Russo; liquid love; Bauman

---

<sup>20</sup> Doutoranda em Literatura Brasileira (TEL/UnB). E-mail: jullianymucury@gmail.com.

“E o que a gente vira quando vai embora de alguém?  
E o Senhô respondeu:  
Uns viram pó. Outros caem igual estrela do céu.  
Outros só viram a esquina. E tem aqueles que nunca  
vão embora.  
Não? E eles ficam onde, Senhô?  
Na lembrança.”

(Caio Fernando Abreu)

Em 1984 (e que número significativo, lembrando Orwell e seu romance profético), Christopher Lasch escreve sobre a arte contemporânea como sendo terminal, pois que cada vez mais a realidade esmaga a utopia, ou, de outra maneira, a possibilidade de uma leitura artística e sensível do mundo, este, cada vez mais doentio e cáustico. A saída, na mirada de Lasch, seria então um movimento umbilical, uma imagem para retratar a volta do autor para o tema do “eu”, a partir de si mesmo, buscando aí a poesia (im)possível.

Nessa tentativa de fincar o sujeito em um ponto de vista que apresente uma saída poética para o mundo caótico que despeja imagens e apocalipse nos noticiários e redes sociais, Lasch dialoga com Burroughs, o *beatnick*, para quem, cito: “as próprias palavras e imagens são drogas, por meio das quais poderes invisíveis controlam uma população de viciados em imagens”. Notemos que tudo isso foi escrito por ambos sem que ainda vivêssemos o fenômeno midiático da autopromoção via Facebook, Instagram, Snapchat, Twitter, Happn, Tinder etc. O sujeito que se constrói a partir de boas fotos e longas edições de imagem já era captado em sua fantasmagoria em *O mínimo eu*.

Quando pensamos a partir deste contexto de sociedade *avatar*, em que o real vai sendo substituído pela vida on-line, representada de maneira fantasiosa e entorpecida, caminhamos em direção a Orwell e Bradbury, com *1984* e *Fahrenheit 451*, que se tratam de romances de ficção científica em que o futuro da humanidade funcionaria cerceado por câmeras e controle de livros. Não riremos ainda das coincidências da arte. Ainda nesta seara, lembramos a canção-protesto de Renato Russo, “Geração Coca-cola”, que alertava sobre consumo, programação de vidas por meio das influências norte-americanas e

capitalismo desenfrado. Os “burgueses sem religião” estão entre nós e reverberam nesse corredor narcisista que Lasch descreve muito bem, a sociedade migra cada vez mais para o individualismo, representações fantasiosas da realidade e controle emocional rivotrilizado. Estamos falando do hoje, do nosso tempo, desse des(olhar) para o outro. Segue um trecho da canção presente no primeiro álbum da banda:

Quando nascemos fomos programados  
A receber o que vocês nos empurraram  
Com os enlatados dos USA, de 9 às 6.

Desde pequenos nós comemos lixo  
Comercial e industrial  
Mas agora chegou nossa vez  
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução  
Somos burgueses sem religião  
Somos o futuro da nação  
Geração Coca-Cola.

Essa apresentação serve para cotejar em lampejo os estudos que há 10 (dez) anos são desenvolvidos na Universidade de Brasília sobre a modernidade tardia ou pós-modernidade ou hipermodernidade ou modernidade líquida ou supermodernidade e todas as nomenclaturas e correntes que surgiram para dar nome, em conjunto com a professora Sylvia Cyntrão e com o grupo de pesquisa Vivoverso. Nosso recorte é o contemporâneo (desde 1970 aos tempos atuais), a letra de canção e a performance. Começo o desenho desse texto citando Julio Diniz, que, ao apresentar estudos que abarcam letras de canção para o livro *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*, afirma que há “uma questão fundamental no estado atual dos estudos literários: o processo contínuo e irreversível de ressemantização do conceito de literatura” (p. 213).

Considerar a letra de canção, que dialoga com os movimentos sociais e culturais contemporâneos, como parte do esforço de um pensador em decodificar a modernidade e como os sujeitos nela se

inserir e se representam já não é mais tópico para ser questionado. Na canção e em seus estudos, aconteceu o mesmo que Lasch previra para a literatura. Lembro-me aqui de Marisa Monte, que exemplifica e resume muito do que quero dizer com essa sincronia entre expressão do sujeito e canção, quando lançou um disco complementar, duplo, cujos títulos são: *Infinito particular* e *Universo ao meu redor*. O primeiro sendo o único trabalho totalmente autoral de Marisa, lançado em 2006, cuja temática é essa volta para o interior, o olhar para si nas relações com o outro (pleno exercício de alteridade) e com o mundo. Avancemos, pois.

Considerando esse diálogo desde sua origem (poesia e canção), há uma densa teia de fontes teórico-metodológicas que amparam este breve estudo sob diferentes perspectivas. Assim, pioneiros, como Sílvio Romero e Mário de Andrade, e historiadores, cientistas sociais, especialistas da comunicação, críticos literários e da cultura capturam por uma ótica interdisciplinar esse assunto e fomentam novas correntes críticas. Augusto de Campos é um deles e publica o emblemático *O balanço da bossa*, de 1974, um conjunto de textos, na maior parte de sua autoria, que discute a música popular, principalmente a bossa nova e o tropicalismo, definindo-os:

forjaram a formação de um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária atual e ligada ao meio que lhe deu origem. Sabendo-se que essas composições seriam executadas por pequenos conjuntos e ainda mais comumente cantadas por uma única pessoa com acompanhamento de violão ou pequeno grupo instrumental, desenvolveu-se uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte. (MEDAGLIA apud CAMPOS, 1974, p. 82)

Pela força desse “contato direto e íntimo com o ouvinte”, foi iniciada a produção de pesquisas acadêmicas, partindo de diferentes procedimentos teórico-metodológicos, que abordam a letra de

canção em conjunto com a melodia, apenas a letra de canção como sistema semiológico autônomo ou, ainda, que entram no mérito das composições, na tentativa de definir o que de fato há de literário naquilo que molda o cenário musical. Campos foi o fundador de toda uma corrente de análise iniciada por sua comparação entre Caetano Veloso e Oswald de Andrade, quando traçou paralelos entre a apropriação ou “deglutição”, por parte de Oswald, de ideias literárias europeias para fins nacionais e a inserção, por parte de Caetano, de alguns traços estilísticos do rock para a música tropicalista. Cito Campos: “Eles (Caetano e Gil) atingiram um grande refinamento nessa modalidade de melopeia, nessa arte rara que Pound, evocando os trovadores provençais, denomina de ‘motz el som’, isto é, a arte de combinar a palavra e o som”.

Para o jornalista Sérgio Martins, em matéria intitulada “Riqueza de repertório”, publicada na revista *Veja*, de 11 de junho de 2012, há uma “estirpe de letristas do rock que têm o dom de conferir às suas criações inteligência literária e expressividade imagística”. Ele inclui nesse rol Patti Smith e Bob Dylan, e afirma que essas qualidades “se costumam resumir na palavra ‘poesia’”. Não podemos excluir Renato Russo dessa assertiva, como participante dessa estirpe eleita por Martins, encontrando em sua produção esses elementos e a partir de suas canções percebendo o universo de suas metáforas, a trama que ele elaborou para expor seus pensamentos e impressões sobre o mundo, os seres, a vida, o eu em si e o seu labor com as palavras, enfim, o que há de estético na sua linguagem.

Atento aos descaminhos da interação com seu público e à proporção do alcance de suas letras, Renato Russo confere às composições da Legião Urbana temas e autores densos para o cenário punk, depois transmutado em pop (“Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / De Van Gogh e dos Mutantes, de Caetano e de Rimbaud” e “O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard”). Presente em quase todos os encartes dos álbuns da banda, a frase em latim *Urbana Legio omnia vincit* (Legião Urbana a tudo vence), adaptação feita por Russo do mote romano *legio omnia*

*vincit* (Legião romana a tudo vence), criado pelo imperador romano Júlio César, tornou-se o lema da banda.

Essas inter-relações do compositor com a literatura, história, arte e filosofia surgiam em suas letras de canção, as quais Renato impregna com mitologia grega, filosofia oriental e literatura ocidental; podemos citar Marx, Freud, Byron, Drummond, Pessoa, Camões e a própria Bíblia. Tais referências imprimem à poética de Russo a intenção clara de fazer uma letra de canção crivada por detalhes que pediam atenção também aos encartes dos álbuns, já que, como atestado por Perrone, cito: “as letras impressas são mais que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para a memorização ou acompanhamento da canção. Existiu um relacionamento simbiótico entre a transmissão sonora e a impressão das letras de canções”. O advento do encarte com as letras impressas mudou também a relação entre o autor das canções e seu público, que podia então ter acesso não apenas para decorar as palavras, mas para perceber nuances da composição, enriquecida pelos comentários do autor e pelos sinais gráficos que reforçavam aqui ou ali determinados elementos das canções.

Indo nessa direção, Russo desenhou, ao longo de sua carreira, englobando aqui todas as suas letras de canção, um percurso também ideológico acerca da existência. Protesto, redenção, amor romântico, desilusão, drogas, sexo, sociedade burguesa e rock and roll, seu mix de repertório e ideário compõe um movimento de onda que perpassa toda a produção da Legião Urbana. Melodia e letra nasciam juntas, separadas, em ordens distintas, como relatado por seus biógrafos, Carlos Marcelo e Arthur Dapieve. Russo tinha processos diferentes a cada colheita musical. Vivente de uma geração assombrada pelo 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 indulgência 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 dilui-se, 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.

Quando Lasch e Bauman encontram-se como ambiente teórico para acomodar minhas impressões sobre as composições do cancionista Renato Russo, entramos num espaço melancólico muito caro à produção final do poeta. O termo ‘cancionista’, em si, já resume a simbiose explorada por Luis Tatit entre o letrista e o cantor: é o sujeito que não se rotula apenas em uma vertente. Esse neologismo de Tatit representa o eu-moderno criador de letras de canção que é, num só recorte, músico, poeta, cantor, tudo mixado, ampliado pelas possibilidades diversas da performance em cada âmbito desse prisma.

Penso aqui em como “Tempestade” contrasta com “As quatro estações”, por exemplo, em como temos um sujeito que ora crê na salvação e ora desiste da crença. Não temos uma mensagem niilista, mas não podemos deixar de notar que há um flerte com o fim, tal como os românticos e a presença sedutora da morte, tal como sopra em meus ouvidos a presença poética de Byron e de Baudelaire quando entramos neste corredor assombroso do dilema entre Eros e Tântatos. O último álbum do qual Renato participa como autor e vocalista, compondo também as melodias em conjunto com Dado e Bonfá, é batizado de *Tempestade* ou *O livro dos dias*. Voltamos a Lasch e o eu e o abandono das certezas na modernidade líquida de que nos fala Bauman. O sujeito deste álbum é a voz da solidão, do vazio, do olhar interior, das incertezas e da melancolia.

As canções “Mil Pedacos”, “Quando Você Voltar” e “Longe do Meu Lado”, “O Livro dos Dias” e “Soul Parsifal” (parceria inédita de Renato Russo com a cantora Marisa Monte) formam o nicho melancólico deste sétimo álbum. O sujeito evocado nessas letras lamenta, aborda o rompimento amoroso e, no entanto, decreta-se “em paz” consigo mesmo. Citarei os primeiros versos destas canções: “Adeus, adeus, adeus meu grande amor”, de “Mil Pedacos”; “Vai, se você precisa ir / Não quero mais brigar esta noite”, de “Quando você voltar”; “Se a paixão fosse realmente um bálsamo / o mundo não pareceria tão equivocado”, de “Longe do meu lado”; “Ausente o encanto antes

cultivado / percebo o mecanismo indiferente”, de “O livro dos dias”; e “Ninguém vai me dizer o que sentir / Meu coração está desperto / É sereno o nosso amor / E santo este lugar”, de “Soul Parsifal”.

A aura que contagia o álbum é de despedida, o eu que se manifesta nesses versos encontra-se na letargia de Morpheu, como em estado de cura, de redenção, diante do outro, resignado. Nesse exercício extremo da alteridade que é ceder, entender e aceitar o outro, não impor, nem se revoltar diante das escolhas que não coincidem com as suas próprias, esse sujeito diz a Lasch e sua teoria a respeito do homem que se constitui nos tempos modernos como um EU absoluto, que há esperança de ressignificação. O enfrentamento da despedida nestes termos é reverberação catártica do eu do criador, ciente de sua finitude, de sua carne que não mais suporta os efeitos da doença que a faz definhir.

Colhendo esse ideário de paz que compõe meu recorte de “Tempestade”, a canção que foi escolhida para as rádios “Via Lactea”, é síntese: “Quando tudo está perdido / Sempre existe um caminho / Quando tudo está perdido / Sempre existe uma luz / Mas não me diga isso // Hoje a tristeza não é passageira / Hoje fiquei com febre a tarde inteira / E quando chegar a noite / Cada estrela parecerá uma lágrima”. Este sujeito que emerge da tempestade, atropelo de água em profusão, que anuncia sempre uma calmaria, é o mesmo que Octavio Paz percebe em “Signos em Rotação”, quando a consciência da história faz com que o indivíduo perceba o outro cotidianamente para, então, SER, cito: “a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte”, e acrescento: somos tempestade. Nesta constatação, vemos que a poesia é a reunião da vida e da morte, para Paz, a totalidade.

O testamento poético e de sublimação do sétimo álbum – inevitável pensar no “Sétimo selo” de Bergman – é de serenidade, num entendimento que transcende, quase divino. O número sete, citando Chevalier: “representa os dias da semana, o ciclo da criação da terra, sintetiza a totalidade do espaço e do tempo (...), é a chave do

apocalipse: 7 igrejas, 7 estrelas, 7 selos, 7 trombetas etc., o número 7 é mágico, caracteriza a perfeição, a divindade, por isso também o número de Satanás, que tenta imitar Deus”.

Nesse álbum falamos do fim, a lista de pessoas que geralmente eram citadas em agradecimento não aparece. As frases de praxe “Urbana Legio omnia vincit” e “Ouça no volume máximo”, tampouco. Há, no entanto, a citação de Oswald de Andrade, em “Serafim Ponte Grande”: “O Brasil é uma república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus”. O anti-herói irônico de Oswald serve aqui de epígrafe de um álbum que consolida, com letras de canção e melodias entristecidas, um volume de despedida. Não havia outra forma de dizer adeus. Como um livro de fato, a narrativa que se monta com as 15 canções do álbum, encadernado como livro e sem registros fotográficos atualizados, é uma alegoria.

Este é o capítulo final da banda que, por décadas, move o imaginário e tece modelos culturais da juventude. A mensagem que fica é um ato de fé e não de revolta, encerrando um ciclo inaugurado com “Será”, primeira canção do primeiro álbum, e que culmina com “O livro dos dias”, a última canção do último álbum do qual Renato participou. 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 o poeta não escreve sozinho, abarcando seu tempo, os dramas interiores universais às 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 sua própria voz. No afã de trazer essas vozes para si e nelas perceber a imortalidade de seu pensamento.

O legado da Legião persiste. Em pleno século XXI, a saga iniciada pela banda é ressignificada nos cinemas com um documentário produzido por Marcus Ligocki e dirigido por Vladimir Carvalho, *Rock Brasília – Era de Ouro*; também com um filme que conta a história do surgimento da banda na cidade de Brasília, *Somos tão jovens*, de Antonio Carlos da Fontoura; e com a filmagem de uma adaptação da canção “Faroeste Caboclo” para as telas, batizada com o mesmo nome e dirigida por René Sampaio. Essa movimentação ganhou fôlego não só pelas comemorações do que seria o cinquentenário de Renato Russo, mas também pela surpresa de muitos ao constatar que ainda há nesta persona uma garantia de interesse e sucesso.

Prova disso também está na publicação de um livro de 20 contos embasados nas músicas da Legião Urbana, organizado por Henrique Rodrigues. Para ele, as canções compostas por Renato Russo tocam o imaginário íntimo das pessoas, com letras que falam da indignação político-social, das relações com os pais e dos caminhos e descaminhos do amor. Ainda aproveitando essa onda de vendas, a editora Abril lançou a discografia completa da Legião Urbana, oferecida nas bancas no ano de 2011, e enfrentou problemas devido ao consumo maior do que o esperado, pois os CDs esgotaram-se rapidamente e a tiragem do box que comportaria todos eles, que poderia ser encomendado direto com o jornaleiro, não foi suficiente para atender à demanda.

A última entrevista de Renato Russo foi concedida a Marcelo Fres, da revista de rock *International Magazine*, em julho de 1996. Arthur Dapieve, jornalista musical e amigo de Renato Russo, no encarte de *Mais do mesmo*, define os discos da banda como: “o politizado

Legião Urbana, o amoroso *Dois*, o irado *Que país é este 1978/1987*, o religioso *As quatro estações*, o sombrio *V*, o reflexivo *O descobrimento do Brasil*, o deprimido *A tempestade* e o redentor *Uma outra estação*". Cada álbum emana um discurso, variando da revolta com o sistema político à exploração do íntimo, dos dilemas impostos pelo amor às questões que envolvem a retomada da vida (em plena consciência dos dias, da finitude, da morte). Assim, temos um compositor / poeta que demonstra nas suas letras de canção uma oscilação criativa que, tal como uma onda, apresenta altos e baixos. Vai do universal ao particular e do eu para o(s) outro(s); a alteridade é exercida sempre com um pedido de atenção de um eu fragmentado, repartido, necessitado do tu para sua completude.

Na noite do dia 29 de maio de 2012, a rede MTV de televisão realizou um tributo à Legião Urbana, com mais um show sendo realizado na noite do dia seguinte. Com um público cheio de fãs e apreciadores da banda, o que se viu foi novamente no palco Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos, alguns convidados importantes na história da Legião, como Andy Gill, do grupo Gang of Four, Fernando Catatau, Bi Ribeiro, do Paralamas do Sucesso (responsável pela ida da Legião Urbana, logo no início de tudo, para o Rio de Janeiro) e o ator Wagner Moura, como voz condutora do tributo a Renato Russo.

Entre a performance emocionada de Moura e uma plateia absolutamente calorosa, que cantou todas as 25 letras do repertório e impôs um bis com "Será", quando todas as luzes se apagaram ao final do show e a plateia cantou em uníssono a letra que pergunta "Será só imaginação?", o que se viu foi a sobrevivência de uma aura legionária, persistente, comovida. Independentemente de quem estivesse no palco, o público estava ali para uma catarse coletiva, em que as letras compostas por Russo demonstravam sua força, uma após a outra, mesmo depois do fim da Legião Urbana, há tantos anos.

Um momento em particular revelou o poder desse encontro, ao entoar "Via Láctea", canção de Renato para o álbum *A tempestade* e tida como sua carta aberta de despedida; Dado Villa-Lobos foi ao chão com sua guitarra e permaneceu alguns minutos sem conseguir

tocar. Renato Russo nunca executara essa canção em show algum. Eles não tiveram tempo. Em seguida, Dado se levantou e voltou a tocar. Algo acontecera ali. A ruptura entre o espetáculo e a consciência da vivacidade da poesia entoada avivaram a memória e, por um instante, o sentimento foi maior que a responsabilidade da performance. Sublimada, a dor do reconhecimento de um passado que não seria reproduzível, a troca de emoções com o público (que recitava as canções, trazendo de volta a sensação messiânica que envolve a banda), enfim, talvez o último momento em um mesmo palco de Dado e Bonfá, fizeram dessa noite a sublimação de uma trajetória. Mesmo com um cantor amador, a homenagem existiu e, por alguns instantes, foi experimentado o elemento aurático de que falara Benjamin.

Essa mesma aura permanece nas apresentações de 30 anos da banda, com Dado e Bonfá viajando o país no ano de 2016, contando com o ator e músico André Frateschi no vocal, e com a publicação de dois livros de “autoria” de Renato Russo: o diário de sua internação em 1989 (*Só por hoje e para sempre*, de 2015) e do caderno em que escreveu a história de uma banda fictícia, a “42nd st. Band”, quando estava acamado por conta da epifisiólise na adolescência, transformado em livro, organizado por Tarso de Melo (*The 42nd St. Band: romance de uma banda imaginária*, de 2016). Todas essas recentes reaparições da persona de Russo, seja representado na diferença entre ele e André, intencional e fortíssima, seja na entrega à editora dos originais escritos pelo pai, que o único herdeiro, Giuliano Manfredini, tem proporcionado, são a verificação do legado ainda vivo da Legião Urbana e seu apelo junto aos fãs. Recebidos com amor e ódio, esses três eventos (a turnê e as duas publicações) provocam uma reflexão acerca da atualidade das letras de canção escritas por Renato e da curiosidade que seus escritos (mesmo os da adolescência) despertam no público de hoje.

Tudo isso infla e restaura esse mistério que perfaz o íntimo do eu representado e do eu autor, no outro visto pelo prisma de uma representação, nos cacos de uma geração que foram captados por Renato Russo e fizeram-se todos elementos de um eu em colisão consigo mesmo. As particularidades e as condições impostas aos

sujeitos que fizeram a década de 1980 podem ser lidas nas obras de Russo. Ele, representante dessa geração, viveu e contou em suas letras o vivido, fez da realidade poesia e isso permite o deslocamento da letra da canção para o discurso acadêmico, a fim de melhor perceber os fatos narrados que representam um sujeito e seu tempo histórico. Sua arma foi a palavra, e o gênero que escolheu, o rock brasileiro, tornou-se pop; o que eclodiu dessa evolução foi batizado de pop-rock, pura arte pop, na qual o entretenimento e o consumo surgiram como principais objetivos, diluindo-se no lucro e na efemeridade do mercado altamente rotativo.

Lasch atualiza-se, então, quando o legado gera vendagem, um ídolo ensejando novas mercadorias, o eu que é vendido fantasmagoriza uma persona reencarnada das mais diferentes maneiras. O intuito é ainda colher o brilho do rastro de um cometa que já atingiu o horizonte, nas ondas de aniversários de morte e da banda, a massa, os fãs, o mercado e seu tritão capitalista, consumista, ainda insistem na Legião Urbana e na persona de Russo. Sucesso e melancolia, rastro e oportunidade, um eco reverberando em tempos d'água. Tempestade.

## Referências bibliográficas

ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z*. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Erica. *Depois do Fim – vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Hama Editora, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.

CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB, 2000.

\_\_\_\_\_. *Será só imaginação?: A intenção do autor na obra de Renato Russo*. Revista Graphos. João Pessoa, v. 10, n.2, dez. 2008; Vol 11, N. 1, Jun./2009.

CYNTRÃO, Sylvia H. (Org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Editora do TEL/ UnB, 2009.

DAPIEVE, Arthur. *BRock, o rock brasileiro dos anos 80*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Renato Russo, o trovador solitário*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura do RJ, 2000.

DINIZ, Julio (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Trad. A. Costa.

Rio de Janeiro: Record, 2004.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LEONI. *Letra, Música e Outras Conversas*. [S.l.]: Gryphus, [s.d.].

MARCELO, Carlos. *Renato Russo – O filho da revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

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*. Trad. de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luiza R. *Literatura confessional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RENATO RUSSO: entrevistas. Direção: João Augusto. Produção: Marcelo Fróes. Abril Radiodifusão S.A., 2006. 1 DVD (149 minutos de entrevistas). DVD/NTSC, son., color.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura rock e arte de massa: Crítica social e divertimento no rock brasileiro dos anos 80*. Brasília, 1994. 174 f Tese(m)-unb/sol.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VÁRIOS. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra livre, 1996.

VIANNA, Hermano. *Texto de apresentação da coleção de CDs Legião Urbana: Por Enquanto*. São Paulo: EMI Brasil, setembro de 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YUNES, Eliana. *Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados*. Curitiba: Aymar, 2009.

## Discografia

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Emi-Odeon Brasil, 1985.

\_\_\_\_\_. *Dois*. Emi-Odeon Brasil, 1986.

\_\_\_\_\_. *Que país  este – 1978/1987*. Emi-Odeon Brasil, 1987.

\_\_\_\_\_. *As quatro estações*. Emi-Odeon Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *V*. Emi-Odeon Brasil, 1991.

\_\_\_\_\_. *Música para acampamentos*. Emi-Odeon Brasil, 1992.

\_\_\_\_\_. *O descobrimento do Brasil*. Emi-Odeon Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_. *A tempestade ou O livro dos dias*. Emi-Odeon Brasil, 1996.

\_\_\_\_\_. *Uma outra estação*. Emi-Odeon Brasil, 1997.

# A ÉPICA PÓS-MODERNA EM “METAL CONTRA AS NUVENS”, DE RENATO RUSSO

## *The Post-Modern Epic Poem “Metal Contra as Nuvens”, by Renato Russo*

Kelly Fabíola Viana dos Santos<sup>21</sup>

**RESUMO:** A despeito de a crítica literária ter considerado a epopeia como forma extinta, alguns teóricos e pesquisadores, como Christina Ramalho, sustentam que, da mesma forma como ocorreu com outros gêneros literários, a epopeia continua viva, embora tenha sofrido transformações. Segundo essa vertente, é possível encontrar materialidade épica em muitos poemas contemporâneos. Por conter dimensão histórica e dimensão mítica, a letra poética “Metal contra as nuvens” será analisada, neste artigo, em seus atributos épicos.

**Palavras-chave:** épica; contexto; Renato Russo.

**ABSTRACT:** In despite of the fact that literary criticism considered the epic as an extinct form, some theorists and researchers, such as Christina Ramalho, support that, as with other literary genres, the epic remains alive, although it has undergone transformations. According to this strand, it is possible to find epic materiality in many contemporary poems. Once it contains a historical dimension and a mythical dimension, the poetic lyrics “Metal contra as nuvens” will be analyzed in this article in its epic attributes.

**Keywords:** epic, context, Renato Russo.

---

<sup>21</sup> Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (Póslit-UnB). E-mail: kvyanne@gmail.com

“Metal contra as nuvens” é a letra mais longa da banda Legião Urbana, com duração de mais de 11 minutos e variação melódica bastante diversificada. A música foi lançada em 1991, no álbum *V*, cujas três primeiras letras remetem à Era Medieval. Em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, porém, Renato Russo afirmou que a letra dessa canção se referia ao governo Collor. Devido a essa declaração, a letra tem sido analisada de acordo com o contexto histórico-político brasileiro do início da década de 1990 e, de forma mais abrangente, como uma expressão de resistência contra governos ilegítimos e corruptos. A presente análise busca ampliar os horizontes interpretativos da letra para além do individual e territorial, fundamentando-se nos estudos sobre o imaginário de Gilbert Duran e verificando a existência de uma materialidade épica da letra, conforme Christina Ramalho (2013).

A despeito de a crítica literária ter considerado a epopeia como forma extinta, Christina Ramalho sustenta que, da mesma forma que ocorreu com outros gêneros literários, a epopeia continua viva, embora tenha sofrido transformações. Em seu livro *Poemas épicos: estratégias de leitura*, a autora apresenta uma proposta metodológica de leitura dos poemas épicos clássicos e convida a identificar a materialidade épica presente em poemas contemporâneos. A matéria épica ocorre pela atribuição de significação mítica a um evento histórico. Seguindo essa proposta, identificamos a presença de uma matéria épica na letra da canção “Metal contra as nuvens”, por remeter a uma dimensão histórica real (qual seja o contexto brasileiro do início dos anos 1990, ou, mais abrangentemente, aos conflitos característicos da pós-modernidade representados de maneira simbólica), e por ter dimensão mítica, representada no plano heroico. Além disso, a letra poética é um poema longo, dividido em quatro cantos com função episódico-narrativa, em que percebemos a evolução do herói em sua busca por honra e liberdade.

Os aspectos que norteiam o reconhecimento do caráter épico de um poema longo, segundo Ramalho, são: dupla instância de enunciação: eu lírico e narrador, presença dos planos maravilhoso e literário, heroísmo épico, deslocamento espacial ou simbólico,

presença de dedicatória, proposição ou invocação; divisão em cantos e identificação de uma matéria épica. Em relação à invocação, esta se apresenta como recurso de efeito retórico, em que o poeta reconhece o árduo trabalho que tem pela frente e, portanto, faz uma invocação à musa, registrando o seu pedido de inspiração e amparo. Geralmente, a invocação é posicionada na abertura da epopeia, mas também pode vir deslocada e se apresentar em uma ou mais estrofes. Ramalho destaca que, com o advento do cristianismo, a invocação à musa, figura pagã, passou a ser rechaçada ou utilizada apenas para enfatizar o aspecto retórico e épico do chamamento, e os destinatários da invocação passaram a ser Deus e outras figuras relacionadas à religiosidade judaico-cristã. Na modernidade, outras figuras invocadas surgiram, como a figura do povo, da pátria personificada, do leitor, do herói ou heroína.

Em “Metal contra as nuvens”, logo de início, verificamos uma proposição com enfoque no feito heroico (conquista da liberdade) e na figura do herói: “não sou escravo de ninguém”. O herói autoafirma o seu valor pela conquista da liberdade. Mais adiante, podemos considerar a invocação judaico-cristã: “Por Deus, nunca me vi tão só!”. O herói se propõe a narrar a sua jornada em busca de autoconhecimento e liberdade e faz uma invocação retórica a Deus.

Apesar de a música não contar explicitamente uma história, podemos afirmar que ela nos proporciona a sensação característica de quando escutamos uma história. Intuímos que ali se esconde uma narrativa, uma espécie de aventura épica, uma epopeia. Embora prevaleça a instância lírica, vestígios da instância narrativa são percebidos, como nos versos que falam da viagem. Surge, então, a pergunta: qual história podemos identificar nessa narrativa implícita? Alguns identificam a história da pressão financeira imposta aos músicos brasileiros durante o governo Collor, outros a lenda dos templários. Aqui, trataremos de história coletiva, ou seja, buscamos aspectos coletivos da história da humanidade, que desencadearam em conflitos existenciais na pós-modernidade.

Sobre o poema épico na pós-modernidade, Ramalho destaca:

O Eu que vivencia subjetivamente o real não tem mais uma individualidade, mas é a representação coletiva do ser humano que vive o caos da Modernidade e, através dessa vivência, busca não mais sua ordenação, como ocorria com a concepção literária modernista, mas simplesmente o “estar no mundo”. Através de fragmentos vivenciados (e vivenciáveis) e centrada no plano literário que estrutura a matéria épica, a epopeia pós-moderna desconstrói a relação espaço-tempo do real histórico e este incorpora o presente unitário da expressão literária. (RAMALHO, 2013, p.26)

O eu lírico autodenominado Metal assume aspectos de uma coletividade porque, por meio da arte, dá voz a conflitos, convicções e sentimentos inerentes à condição humana. A estrutura épica se faz presente na letra pela percepção da instância lírica e narrativa, assim como por apresentar plano real e plano mítico. Quanto ao imaginário, a letra vai formar uma constelação de imagens pertencentes ao regime diurno. Conforme Gilbert Durand, em seu livro *As estruturas antropológicas das imagens*, neste regime as imagens formam uma constelação em torno das ideias de luz e trevas. Aí prevalecem as ideias de verticalidade, ascensão, heroísmo, masculinidade, dominação, liberdade, iluminação. Ao se pensar os símbolos do regime diurno, a representação que se segue é a das antíteses, das metáforas e do maniqueísmo, da luta entre o bem e o mal, a ascensão do ser humano por meio da vitória contra a morte e um destino fatal.

Não obstante o clima medieval que a canção evoca, o título “Metal contra as nuvens” também nos faz lembrar os primórdios da humanidade, confrontando o homem pós-moderno e homem da idade dos metais. As imagens diurnas do metal e das nuvens sugerem, logo de início, uma disputa entre poder e razão e transcendência e purificação. O homem primitivo, por meio de suas descobertas, foi avançando e se sentindo cada vez mais confiante e mais livre. O uso do metal faz dele um guerreiro ainda mais forte, pois fabrica armas cortantes e poderosas. Entretanto, suas armas destroem ele mesmo, já que sua

luta maior é contra algo intangível e fugaz, representado, na letra, pelas nuvens. Nuvem diz respeito à nebulosidade, ou seja, àquilo que é indefinido, confuso, turvo. Relaciona-se a um estado de algo oculto ou em constante transformação. O ser humano, metal, avança contra aquilo que lhe é oculto e indefinido, sem jamais conseguir desvendar o mistério de sua existência.

A canção tem um início suave, com uma introdução instrumental longa. Dividida em quatro cantos, o primeiro canto tem cinco estrofes. A primeira estrofe afirma a liberdade do eu lírico, que não se sujeita a nenhum domínio e é consciente de seu valor e de seus deveres. No entanto, deixa subentendido que suas convicções começam a ser desfeitas. O eu lírico, de acordo com essa abordagem, representa o homem em sua condição de ser livre e consciente, mas também sujeito a equívocos e confusões.

A segunda estrofe do primeiro canto insere os deslocamentos espaciais e simbólicos do eu lírico, assim como as dificuldades que teve de enfrentar em sua trajetória: “viajamos sete léguas, por entre abismos e florestas”. Depois, vem a invocação judaico-cristã, quando, percebendo-se só, o eu lírico faz uma súplica retórica a Deus: “Por Deus, nunca me vi tão só”. Identificamos aí aquilo que Christina Ramalho sugere sobre a invocação nos poemas épicos pós-modernos: “o tom de uma invocação pode remontar à mera artificialidade de um recurso retórico propositalmente inserido para tornar a obra compatível com um pressuposto ‘modelo épico’ [...]” (2013, p. 63). Embora o uso do verbo na terceira pessoa do plural (viajamos) demonstre que o eu lírico não se encontrava sozinho na longa viagem empreendida por entre abismos e florestas, no terceiro verso o tom narrativo transforma-se bruscamente em tom de súplica, deprecação a Deus, enquanto a conjugação verbal retorna à primeira pessoa do singular, como na frase introdutória: “Não sou escravo de ninguém”.

Abismos são frequentemente associados ao inconsciente e ao que há de mais profundo, enquanto floresta representa os perigos, o mistério, o lugar de iniciação dos jovens. Abismos e florestas são variações de um mesmo tema arquétipo, o dos rituais de passagem. As viagens do eu lírico pelos abismos e florestas representam um ritual

de passagem que o leva a confrontar-se com seu próprio inconsciente e a dominar seus humores e emoções a fim de tornar-se livre, como afirmara ser na primeira estrofe. Mas o confronto consigo mesmo só pode ser vivenciado sozinho, razão por que ele se sente só. A invocação a Deus representa o auxílio espiritual, pois que ele busca o entendimento da alma e o domínio do corpo, como será exposto à frente. Além disso, após as provações dos abismos e florestas, ele retorna transformado, constata que a “própria fé é o que destrói”, ou seja, naqueles dias, ele percebeu que esteve enganado quanto às coisas em que acreditava, ou porque eram mentiras, ou porque a própria crença tende à destruição. “Estes são dias desleais”: com esta frase, o eu lírico reafirma as mudanças que lhe foram impostas naqueles dias, quando, diante de tantas provações, nenhuma lealdade foi possível.

O refrão apresenta o resultado das provações pelas quais o eu lírico passou: ele se fortaleceu, tornou-se resistente como metal, misterioso, imponente, assustador, como as forças da natureza. Num longo processo evolutivo, o homem que aprendeu a fabricar armas e utensílios de metal, busca, na pós-modernidade, tornar-se também senhor das forças da natureza. Alguns confiam no poder dos títulos e da riqueza, mas o herói superou tudo isso, pois no brasão, que representa nobreza, ele é a parte mais nobre: o ouro. “Me sabe o sopro do dragão”, ou seja, ele já foi provado e superou os desafios. O que falta ao homem dominar?

Segundo Jung: “O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido de todo o mundo. [...] Tem um poder de sedução dramática flagrante e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda.” (JUNG, 1964, p. 110). O triunfo do ego, conforme Jung, significa o desenvolvimento da consciência individual contra o desejo de retornar ao estado infantil da inocência. O eu lírico, agora amadurecido, experimentado pelas provações, endureceu, tornou-se metal, raio, relâmpago, trovão, mas precisa aprender a dominar a si mesmo. Essas imagens diurnas formam uma constelação que indicam poder e iluminação.

Na quarta estrofe do primeiro canto, consciente e amadurecido, o eu lírico percebe, com pesar, que foi traído e enganado, pois a virtude

na qual ele acreditava era falsa. A verdadeira virtude nunca estivera consigo e com os seus, mas sim em outras mãos. Apesar disso, ele mantém a esperança e, mesmo se sentindo exilado de tudo quanto acreditou, ele busca se adaptar a essa nova situação; afinal, ele afirma: “minha terra é a terra que é minha e sempre será. O seu lugar é aquele que ele elegeu para ser o seu lugar e sempre será assim. Não importa onde ele esteja, ou o que ele tenha perdido, ele terá sempre a lua e as estrelas. Em qualquer lugar para onde ele for exilado, ele poderá ver a lua e as estrelas, ou seja, o mundo é a sua terra, o seu lugar. Termina assim a primeira parte da música.

A segunda parte é precedida por um instrumental pesado, que constrói um clima de revolta, conflito. Aqui, o eu lírico parece dar voz ao homem pós-moderno que se inflama contra as injustiças e desigualdades perpetuadas por governos corruptos e golpistas. Após toda uma revolução e destruição das crenças e dos padrões de vida seguidos pelo homem ao longo do tempo, em nome dos ideais fraternos propostos pela Revolução Francesa e das promessas de progresso da Revolução Industrial, o que se vê em todo o mundo é fome, guerras, destruição. Os valores mais caros do homem medieval foram destruídos: a sela, representando a preparação para a caminhada, a espada representando a honra, o castelo representando as fantasias e a princesa representando o amor.

O homem pós-moderno encontra-se completamente perdido, não sabe como se preparar para os caminhos que ainda precisa percorrer, já não se apoia nos valores de honra, honestidade, bravura. Suas crenças, fantasias, mitos, ilusões, qual castelos de areia, foram destruídos pelas ondas revolucionárias. Até mesmo o amor, em tempos pós-modernos, tornou-se líquido; a princesa desceu de sua torre e foi enfrentar a vida, já não espera ser salva por um príncipe, e este, destituído de sela, espada e castelo, sem uma princesa para salvar, sente-se roubado.

É o que inferimos da segunda estrofe da segunda parte. O eu lírico se demonstra consciente de que foi roubado, embora ainda esteja indeciso quanto ao produto do roubo, ele apenas desconfia de que

lhe furtaram a verdade, pois ainda não tem certeza de que ela existe. Entretanto, existe o tolo (aquele que é iludido, enganado) e existe o ladrão (aquele que esconde as suas verdadeiras intenções a fim de se prevalecer sobre os outros). Portanto, não importa qual seja a verdade, mas aquilo que é ocultado com o objetivo de ludibriar o próximo. É disso que o ladrão se alimenta, da inocência alheia; o produto do roubo é o conhecimento e o que ele pode trazer de benefício ao homem. O eu lírico decide guardar o seu tesouro, ou seja, preservar a sua consciência e liberdade, não se deixando iludir pelo ladrão; afinal, ele já passou por isso antes, ele já foi provado e não deseja ter de enfrentar as provações novamente. Adverte: “olha o sopro do dragão”.

Após a fúria deflagrada na segunda parte, a música volta à suavidade do início e o eu lírico destaca que é assombroso conhecer a verdade, admitindo agora que ela existe. E, por ser assustador enxergá-la, alguns, mesmo diante dela, preferem ignorá-la: “é o descaso o que condena”. Conhecer a verdade e não reagir contra a mentira, é isso que condena o homem à destruição, pelas mãos dos estúpidos – aqueles que não enxergam a verdade e aqueles que a escondem para se beneficiar.

Mas o herói, o homem que experimentou provações, já enfrentou o dragão, domou os seus sentidos (humores, emoções); portanto, embora o seu corpo deseje, já não são os desejos do corpo que comandam a sua vida, mas o entendimento da alma. Entretanto, o homem pós-moderno ainda tem de lidar com as surpresas e os desmandos de se viver em uma terra sem regras, sem lei, e resistir ao fascínio das promessas falsas, de poder usufruir de todos os prazeres que são ilusoriamente colocados à sua disposição nessa terra que, por não ser de ninguém, pode ser de qualquer um. Mas o que ele realmente deseja é a espada, imagem diurna que simboliza a honra, a vitória contra o inimigo. E, em se tratando do regime diurno, o maior inimigo do homem é a morte.

Reafirma no refrão a sua força, resistência e espiritualidade, confirmadas pelo fogo, o sopro do dragão. Apesar de toda adversidade que teve e continua tendo de enfrentar, ele não se entrega, permanece firme. O seu coração, ou seja, aquilo que ele

tem de mais essencial, permanece. Essa a vitória do ser humano contra seu maior inimigo: a morte.

A quarta parte da música é bem mais suave e remete à consciência de que tudo é passageiro, como as nuvens. Conforme Duran, a angústia da consciência da morte e da passagem do tempo leva o ser humano a formular imagens de transformação, negação e superação desse destino. Tudo é passageiro e se transforma como as nuvens, portanto, é possível a esperança de que a humanidade construirá uma história melhor. Apesar das doenças, das guerras, da fome, da injustiça, da morte, “teremos coisas bonitas pra contar.”

Em “Metal contra as nuvens”, o herói desce aos abismos, imagem que, na mitologia, possui função bem definida: o resgate de uma alma. Orfeu desce ao abismo para resgatar a alma de Eurídice, sua esposa, que havia morrido. O eu lírico de Renato Russo também parece ir em busca de alguém ou de algo, porém ele bem sabe, de mitos anteriores, que não se deve olhar para trás. Adverte ao final da canção: “não olhe pra trás, apenas começamos.”

O herói é aquele que passa por provações iniciáticas, evolui, transcende, mas que também assume uma responsabilidade perante o outro. Apesar de toda adversidade que teve e continua tendo de enfrentar, ele não se entrega, permanece firme. O seu coração, ou seja, aquilo que ele tem de mais essencial, permanece. O artista poderá, um dia, com sua arte, contar coisas bonitas sobre a humanidade. E, se a arte assume o papel de fundadora do mundo, com sua música, Renato Russo traz da história da humanidade símbolos arcaicos e medievais, confronta-os com os da atualidade e inaugura um novo mundo. Podemos encontrar aí uma razão moderna para a descida do herói aos abismos, conforme Jung: “liberar a anime”. O artista pós-moderno é esse herói, que desce ao fundo do inconsciente (individual e coletivo) para liberar a anime e, então, dar vida à obra de arte. Por meio de sua obra, o artista permanece vivo, tem ainda coração. É o próprio coração do artista que compartilhamos quando apreciamos a sua obra, e assim a arte engrandece o ser humano que a contempla e imortaliza aquele que a produziu,

## Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1964.

MATIAS, Alexandre. “Em entrevista inédita, Renato Russo fala de drogas e da Legião”. *Folha Ilustrada*, 2001. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u18180.shtml>>. Acesso em 10 nov. 2016.

RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

# SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE: MANIFESTO, EZTETYKA E DOGMA NO CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

## *ONLY ANTHROPOPHAGY UNITES US: MANIFEST, EZTETYKA AND DOGMA IN THE BRAZILIAN LITERARY CINEMA*

Lemuel da Cruz Gandara<sup>22</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, nossa trama é conduzida pelo viés do cinema literário brasileiro, perspectiva teórica que investiga o encontro, o diálogo e o intercâmbio de possibilidades criativas entre as duas artes. A partir dos primeiros antropófagos de 1928 e de suas ideias, propomos uma linhagem estética retomada em momentos distintos e sob o signo das urgências do tempo em que estão contextualizadas. Dessa forma, analisamos pontualmente o *Manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, a *Eztetyka da fome* (1965), de Glauber Rocha, e o *Dogma Feijoada* (2000), de Jeferson De, a fim de encontrarmos aproximações no grande tempo da arte nacional.

**Palavras-chave:** cinema literário brasileiro; antropofagia; Glauber Rocha.

**ABSTRACT:** In this work, our trajectory is driven by the Brazilian literary cinema, theoretical perspective that investigates the encounter, the dialogue and the exchange of creative possibilities between those two arts. From the very first *antropófagos* in 1928 and its ideas, we propose an aesthetic lineage taken up at different moments and under the sign of the urgencies of the time in which they are contextualized. In this way, we analyzed *Cannibal Manifest* (1928), by Oswald de Andrade, the *Hunger Eztetyka* (1965), by Glauber Rocha, and the *Feijoada's Dogma* (2000), by Jeferson De, in order to find the approximations in the great time of the Brazilian art.

**Keywords:** brazilian literary cinema; anthropophagy; Glauber Rocha.

---

<sup>22</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-lit-UnB) e professor no Instituto Federal de Goiás – Campus Formosa (IFG-Formosa).  
E-mail: gandara21@hotmail.com.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

(Oswald de Andrade, in *Manifesto antropófago*)

No livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, lançado em 1924, Oswald de Andrade nos apresenta uma narrativa fragmentada e conduzida por inúmeros lapsos temporais com descrição mínima dos espaços e das emoções dos personagens, conforme ressalta Haroldo de Campos (2001). Como um corte e recorte de uma película cinematográfica, conhecemos e montamos Miramar. Além do diálogo estético com o cinema que, à época, fazia parte da novidade no âmbito dos espetáculos no país, a obra oswaldiana traz outras nuances da indústria em formação:

Batido à máquina, assinamos depois de lido pela profecia de Banguirre y Menudo, o contrato transmutador da Empresa Cubatense na Piaçagüera Lightning and Famous Company Pictures of São Paulo and Around. Fora, no escuro fofo de minha William Six, esperava no volante o braço branco de Rolah. (ANDRADE, 2001, p. 80)

No fragmento, ficamos sabendo que João Miramar se torna sócio de uma empresa de filmes, além disso, é amante de uma estrela de cinema ascendente. Essas duas dimensões revelam como tal narrativa literária dialoga com a sétima arte em processo de constituição artística. Destacamos também que o narrador do texto intitula uma das passagens de *Far West* (Velho Oeste) termo explorado, principalmente, no universo fílmico estadunidense. Assim, percebemos que a obra tem, no mínimo, três frentes que abordam o cinema: a estética fragmentada, o contexto do personagem e o léxico do narrador.

Esse diálogo é um dos principais motivadores para pensarmos o cinema literário brasileiro e sua transição entre gerações ao longo dos filmes e dos movimentos cinematográficos no país. Consoante Silva Jr. e Gandara (2015), o cinema literário brasileiro é um território dialógico

em expansão em que a colaboração entre escritores, diretores, roteiristas, editores, produtores, entre outros agentes, proporciona a evolução técnica, a crítica criativa e a continuidade do fazer artístico no âmbito do país em desenvolvimento, e que, por isso mesmo, importa os meios de produção e os reinventa no contexto brasileiro.

Paulo Emílio Sales Gomes (1996) afirma que, nas primeiras décadas do século XX, produzir filmes no país era uma tarefa árdua devido a problemas próprios de países subdesenvolvidos. No caso nacional, nossas redes elétricas não aguentavam todos os aparelhos tecnológicos do recém-inventado cinematógrafo e suas possibilidades de exibição. Além disso, como também destaca o crítico, não conseguíamos comprar os artefatos para realizar filmes, fato que corroborou o amadorismo e a experimentação dos nossos primeiros cineastas; junta-se a isso a invenção e propagação, nos Estados Unidos, do gênero longa-metragem, o que deixou todo o esquema industrial ainda mais caro.

Ainda nas primeiras décadas do cinema no país, as obras narrativas filmadas advinham, em boa parte, dos romances nacionais escritos no século anterior. José Ramos Tinhorão (1972) expõe um panorama no qual *O guarani* (1957), de José de Alencar, foi traduzido para o cinema cinco vezes entre 1908 e 1926. Infelizmente, não há cópias remanescentes desses filmes no acervo nacional. Sabemos que eles existiram por meio de relatos em jornais e publicidades datadas da época, mas não temos sua materialidade, fato muito presente em cinematografias emergentes.

Diferentemente dos passos lentos que o cinema brasileiro dava para atualizar as técnicas estrangeiras, a literatura assimilava tais recursos estéticos com maior agilidade e rapidez. Além do texto de Andrade, temos a obra *Cinematógrafo: crônicas cariocas* (1908), de João do Rio, e o conto *Marabá* (1923), de Monteiro Lobato. Assim, conseguimos mapear, singelamente, a gênese do cinema literário brasileiro. Diante disso, fica evidente que as forças adversas contribuíram para que o diálogo aproximasse os dois universos artísticos. Em nosso país, a sétima arte encontrou na literatura não uma máquina em que se

encontravam textos filmáveis, mas sim uma parceira que possibilitava atualizar e criticar o fazer cinematográfico em suas mais sutis camadas.

Dessa forma, voltamos a Andrade. Para além de *Memórias sentimentais de João Miramar*, temos o *Manifesto antropófago* (1928). Este texto integra o primeiro volume da primeira edição da *Revista de antropofagia*, publicação que circulou até 1929 e foi o estopim para se pensar o brasileiro e o Brasil no horizonte cultural. No manifesto, temos a seguinte passagem: “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará” (ANDRADE, 1976, p. 3). A roupa que vestiu o antropófago original (os nativos da terra de Pindorama, nome dado por alguns povos indígenas ao país) é um símbolo de domínio da Europa catequizante em todos os níveis do pensamento e do *modus vivendi*. Para contar essa história, o cinema americano, resposta estética advinda de povos dominados, aprimorará suas técnicas e seus meios sofisticados e importados pela Europa.

Andrade acredita em uma arte própria do novo mundo. Essa manifestação dominará o Velho Mundo e contará uma nova narrativa guiada pela visão e pala voz do independente cinema americano, que não é apenas os Estados Unidos (maior exportador dessa indústria), mas toda a América. O manifesto andradeano é apenas o pico do iceberg de toda a estrutura antropofágica elaborada pelo grupo que contava, também, com Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Osvaldo Costa e outros adeptos do pensamento em formação. Todos esses artistas e intelectuais circularam na *Revista de antropofagia*, publicação que influenciou toda arte nacional e, principalmente, o cinema.

No primeiro volume da primeira edição da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, Osvaldo Costa, no texto *A “descida” Antropophaga*, declara que

O que temos não é cultura européia: é a experiência della. Experiência de quatro séculos. Dolorosa e páo. Com direito Romano, canal de Veneza, julgamento synthetico a priori, Tobias, Nabuco e Ruy. O que fazemos é reagir contra a civilização que inventou

o catalogo, o exame de consciência e o crime de defloramento. (1976, p. 08)

Costa, assim como Andrade na citação do *Manifesto antropófago*, expõe nuances de como a sociedade europeia civilizada e cristã vestiu o Brasil e seus “selvagens”. Da estrutura arquitetônica à justiça, o que há no país é, em boa parte, fundamentado nos povos colonizadores. No entanto, não somos uma Europa na América. Bem diferente disso, somos uma experiência dela. E se considerarmos os fatores históricos à época de Oswaldo Costa, concluiremos que uma experiência sem muito êxito no que tange à maior parte da população, longe das academias, dos centros de cultura ou mesmo da evolução médica.

Diante disso, e a partir do intercâmbio intercultural que vários artistas brasileiros passaram em suas estadias pela Europa (o que, a princípio, parece irônico), o movimento antropofágico começou a ganhar força. Costa, no mesmo texto, assevera: “Quatro séculos de carne de vacca! Que horror!” (1976, p. 08). Durante o tempo em que o canibal nativo esteve recalcado pelo processo civilizatório, a carne de vaca foi a ordem do dia, mas agora bastava, queríamos carne humana novamente. Queríamos comer nossos inimigos em rituais com bebida e comida farta, mulheres e crianças brincando, e homens contando suas histórias de caça.

A carne de vaca em oposição à humana carrega uma carga simbólica que se conecta com uma passagem de *Viagem ao Brasil* (1557), em que Hans Staden é surpreendido por um índio tupinambá quando o alemão repreende uma criança que comia um pedaço de canela humana: esta é a nossa verdadeira comida, disse o tupinambá. Durante quatro horríveis séculos, na proposta irônica de Costa, tivemos que aceitar uma carne que não fazia parte da nossa dieta. Ela foi enfiada goela abaixo e mal assimilada no corpo, deixando os brasileiros, antropófagos por natureza, doentes.

Essa proposta de um corpo doente estava em plena discussão nas duas primeiras décadas do século XX. Netto (2004) afirma que, no Brasil, “o estado era de doença física, moral, estética, política e

econômica, pelo menos, segundo o diagnóstico publicado nos textos de cunho científico, jornalístico e literário” (2004, p. 87). Assim, não era apenas o corpo físico do povo, mas o corpo-nação que precisava de uma ajuda ampla que reforçaria os múltiplos órgãos do país. Para além das discussões sanitárias e da saúde, nossa questão é como o diagnóstico foi detectado pela arte, como ela elaborou um antídoto e estabeleceu medidas profiláticas. Se o cenário do corpo natural não se encontrava bem, a mente caminhava no mesmo compasso.

Enquanto a saúde procura curar as moléstias do corpo, um grupo de artistas nacionais propunha um encontro com a arte genuinamente nacional. A Semana de Arte Moderna (1922) apresentou as vanguardas que circulavam na Europa filtrada pelos brasileiros à guisa das academias e da prática erudita em detrimento do popular. O movimento antropofágico ganhou palavra escrita e publicada (o que podemos dizer ser um corpo) com o primeiro volume da *Revista de Antropofagia*, em que foi enunciando o já aludido *Manifesto antropófago*. O texto tem apenas um autor, mas falava por todo um grupo que, então, iniciava um pensamento *in progress* (que não terminou até hoje, como evidenciaremos mais adiante). Segue mais um trecho do manifesto:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente.  
Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
Tupi, or not tupi that is the question.  
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.  
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.  
[...]  
Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura,  
sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado<sup>23</sup> de Pindorama.

A união proposta no primeiro período do texto parece declarar uma genealogia e também uma hereditariedade fundamental

do nosso povo. Dessa forma, uma linhagem intelectual nascia no país. Mesmo com aproximações e distanciamentos, era uma linhagem que tinha a ver com fatores históricos e com as negações a uma elite que se vinculava ao erudito europeu e perdia de vista a cultura popular. Assim, selecionamos duas propostas de revisão da cultura nacional que se unem antropofagicamente ao Manifesto de 1928: *Eztetyka da fome*, de Glauber Rocha (1965), e *Dogma Feijoada* (2000), de Jeferson De. Em épocas distintas, os textos vislumbram necessidades próprias do nosso cinema, que podemos dizer serem também da nossa literatura.

O movimento do Cinema Novo, ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970, foi encabeçado pelo baiano Glauber Rocha e tinha como perspectiva filmar o Brasil que não estava na ordem dia, com todas as consequências de seu subdesenvolvimento social, cultural e político. Segundo Rocha, “o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes da sua existência” (2004, p. 67). Em seus textos críticos, o cineasta retoma a ideia de Andrade em uma leitura de seu filme *Antônio das Mortes* (1969), nele

existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro.

Esta relação antropofágica é de liberdade. (2004, p. 151)

A leitura de Glauber Rocha demonstra como ele assimilou a ideia de Andrade em sua produção estética. A repetição do termo ‘comer’ na citação revela que não é apenas o ato, mas o símbolo dele. Os personagens comem seus opositores e amigos para, enfim, absorverem suas forças e fazer gerar a liberdade. Para Rocha, antropofagia tem a ver com liberdade. Esta pode ser sentida, principalmente, em seus textos de análise do cinema brasileiro diante do mundo, algo já discutido por Sales Gomes. Nesse panorama, *Eztetyka da fome*, tese apresentada em

Gênova no ano de 1965, consegue traduzir como é o cinema brasileiro (ou mesmo latino) aos olhos do diretor:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. (2004, p. 64-65)

No *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade propunha que o cinema americano (o estadunidense e o continental) contaria a história do Novo Mundo. No Cinema Novo, Rocha relata que a fome (um termo antropofágico) faz parte desse cinema. A fome é um símbolo que envolve todo o Cinema Novo. Na citação, é fulcral a distinção entre o cinema de “rico”, com as barrigas cheias, e o de pobre, com fome, com personagens famintos, intelectuais famintos e em plena urgência para matar a fome que impede o desenvolvimento do corpo do indivíduo e do país. É interessante como Andrade constata que nossa “alimentação” foi subnutrida ao longo do processo colonizador e, em seu momento histórico, propõe voltarmos aos verdadeiros hábitos alimentares. Mais tarde, a fome assola a nação e nossos *cinemanovistas* buscam meios para renutrir o corpo.

A linha antropofágica e alimentar também é projetada no limiar do século XXI. Após uma crise sem precedentes no cinema nacional durante a Era Collor, iniciada em 1992, o período da Retomada começa em 1994. Seis anos mais tarde, com as produções nacionais entrando em um processo de continuidade, Jeferson De lança o *Dogma Feijoada* no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em 2000. A proposta do diretor unia a ideia de cinema realista e não comercial do *Dogma 95*, escrito pelos realizadores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, com o prato nacional de origem africana.

O *Dogma Feijoada* revela a exclusão de artistas negros em todas as esferas da arte nacional (comercial ou não). A televisão teve grande responsabilidade nesse processo, bem como os filmes “ricos” discutidos por Rocha na *Eztetyka da fome*. No texto-base, havia sete dogmas:

- 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) o protagonista deve ser negro;
- 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) o filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro;
- 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (DE, 2005, p. 96).

Nas regras dogmáticas, a obra é centrada no indivíduo negro. A direção, o protagonista, o tema e o tratamento do roteiro primam por um olhar menos estereotipado e que tire o negro das senzalas da arte. Podemos dizer, antropofagicamente, que De comeu os cineastas dinamarqueses e se integrou ao corpo cinematográfico nacional que expõe a fome do brasileiro. Infelizmente, assim como o *Dogma 95*, o *Dogma Feijoada* não emplacou e ficou restrito ao circuito dos festivais. Dois anos depois do texto de Jeferson De, o filme longa-metragem *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, estreou nos cinemas brasileiros e internacionais, arrefecendo o impacto do

dogma, principalmente ao propor uma via dupla que transitava entre os estereótipos do bandido negro e a urgência do protagonista negro dirigidos por um branco.

Como demonstramos neste trabalho, o pensamento contido no *Manifesto antropófago* e na *Revista de Antropofagia* iniciou uma linha contínua de intelectuais que dialogam entre si e propõem revelar uma arte nacional que comunga com o mundo ao devorá-lo. O que o cinema americano conta é sua miséria herdada da colonização e das múltiplas colonizações invisíveis que ganham forma e poder no ciclo de produção cinematográfica e literária. A constatação do corpo doente na antropofagia, da fome no Cinema Novo e da necessidade de representação no dogma dialogam entre si no horizonte do cinema literário brasileiro ao se responderem e proporem novas cores para a arte do país. Dessa forma, Oswald de Andrade, Glauber Rocha e Jeferson De são autores e críticos unidos em um país e uma arte canibais, sempre com as bocas abertas para comer e o estômago à espera, pronto para deglutir e alimentar o corpo vivo da cultura nacional.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago” (*Revista de Antropofagia*, 1ª denteção, nº 1). In *Revista de antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “denteções” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

\_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2001.

COSTA, Oswaldo. A “descida” Antropophaga. (*Revista de Antropofagia*, 1ª denteção, nº 1). In *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “denteções” – 1928-1929. São Paulo: CLY, 1976.

DE, Jeferson. *Dogma Feijoado: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Impressoficial, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales Gomes. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; GANDARA, Lemuel da Cruz. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada: traduções coletivas no cinema literário*. Letras & Letras, nº. 31. Uberlândia, janeiro-junho de 2015.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

LUDMILA PORTELA GONDIM

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis:  
Editora Vozes, 1972.

# POESIA E TESTEMUNHO: O CASO DAS CANÇÕES DE JOÃO DO VALE

## Poetry and Testimony: João do Vale

Ludmila Portela Gondim<sup>23\*</sup>

**RESUMO:** As canções de João do Vale nos interpelam pelo seu caráter literário de prática discursiva que nasce de uma experiência subalterna, mas que reflete a compreensão do artista sobre sua causa de luta dentro do campo artístico musical brasileiro. Focalizando o conceito e a noção de testemunho a partir das leituras de Jaime Ginzburg (2011) e Marcio Selligman-Silva (2003), pretendo analisar algumas canções deste artista, demonstrando que, enquanto poeta popular, João do Vale foi / é capaz de reconstituir a história dos sujeitos que ele escolheu representar.

**Palavras-chave:** João do Vale; testemunho; canção; poesia.

**ABSTRACT:** João do Vale's songs challenge us due to their literary nature of discursive practice, which arises from a menial experience but that reflects the artist's understanding of his cause of fight in the Brazilian musical artistic field. Focusing on the concept and the notion of testimony, from the readings of Jaime Ginzburg (2011) and Marcio Selligman-Silva (2003), I intend to consider some of the songs of this artist, demonstrating that, as a popular poet, João do Vale was/is able to rebuild the history of the subjects he chose to represent.

**Keywords:** João do Vale; testimony; song; poetry.

---

<sup>23\*</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-lit-UnB) Mestre em Literatura (UnB); professora do Colégio Universitário (Colun / UFMA).  
E-mail: ludgondim@gmail.com

## I. As canções de João do Vale no contexto da música brasileira

O texto poético, em suas inúmeras manifestações, pode ser entendido como objeto discursivo, como espaço para a manifestação de ideias e como veículo de discussões sobre as diversas áreas do saber. O conteúdo estetizado nas canções de João do Vale, cancionista popular brasileiro, nos interpela pelo seu caráter literário de prática discursiva, ato de fala que nasce de uma experiência de sujeito pobre, negro e nordestino, mas que, ainda assim, quando adulto, foi capaz de compreender sua causa de luta dentro do campo artístico musical brasileiro e transformou suas memórias em poesia e canções.

Suas primeiras composições apareceram em meados dos anos de 1950, no Rio de Janeiro, cidade que escolhera para trabalhar, após ter viajado por Teresina, Fortaleza, Bahia e Minas<sup>24</sup>. João Batista do Vale encontrou um mercado favorável, haja vista que os ritmos nordestinos, cantando o regional – tematizando a natureza, os animais, a saudade do sertão, os costumes e as imagens ligadas àquilo que é peculiar ao povo dessa região – estava em pleno vigor, fato confirmado pelo número de gravações fonográficas de estilos musicais como o baião, por exemplo.

Aos 17 anos, trabalhava em construções como pedreiro durante o dia e percorria as emissoras de rádio à noite, com a intenção de mostrar suas composições. A TV estava começando e os programas de rádio faziam muito sucesso. Nessa época, conheceu Luiz Vieira<sup>25</sup>, um de seus mais experientes parceiros, e teve sua primeira música gravada pela Odeon: Madalena<sup>26</sup>. Logo depois, compôs o sucesso Cesário Pinto, música muito ouvida, principalmente no Nordeste.

<sup>24</sup> João do Vale saiu de casa aos 17 anos, fugindo com um circo que passava por São Luís (MA), e em busca de trabalho em outras cidades. Foi ajudante de caminhão e pedreiro, até conseguir chegar ao Rio de Janeiro e mostrar suas músicas às gravadoras, fazer amigos (que muito o ajudariam nessa trajetória) e conseguir viver de suas composições. Ele canta isso no show Opinião em 1964.

<sup>25</sup> Luiz Vieira foi a primeira parceria de João do Vale. Possuía experiência no ramo da música e o ajudava a desenvolver a melodia e os versos.

<sup>26</sup> Esta música estava envolta em polêmica. Zé Gonzaga (irmão de Luís Gonzaga e dono da gravadora) dizia que era do pai dele (Januário, conhecido cantador no Nordeste). Ainda assim, a pedido de Luiz Vieira, ajudou João do Vale. Já Luiz Vieira diz que não é bem assim: João do Vale colocou novos versos e Zé Gonzaga queria a parceria para lucrar com os direitos autorais também. (PASCHOAL, p. 36)

Nessa época, o baião – que era considerado uma categoria musical nova –, o xote, o choro e a marcha eram os sons musicais que circulavam no Brasil e que eram disseminados pelas gravações fonográficas e pelo rádio. Esses estilos refletiam o caráter heterogêneo da música popular brasileira e evidenciavam, segundo Mariana Barreto (2012, p. 4), a música popular como “manifestação espontânea da comunhão cultural que estava para além dos conflitos e fronteiras entre grupos sociais hierarquizados”. A música popular brasileira, que até o início do século XX se via estigmatizada, ganhava nova legitimidade, pois alguns gêneros começavam a libertar-se do folclore regional, sendo, portanto, articulados pelo mercado cultural como referências de produção nacional.

A ideia de popular começava a ser reinterpretada e redefinida, fundamentada, principalmente, nas relações estabelecidas entre cultura e Estado. Ortiz (1994) nos esclarece que, a partir da abordagem sociológica e filosófica do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a cultura é pensada como uma objetivação do espírito humano, como um “vir a ser”, algo que ainda está em processo. Este pensamento direcionou as discussões sobre a cultura no Brasil até a década de 1990, quando foi publicada a 1ª edição do referido estudo.

Nesse sentido, João do Vale esteve inserido num contexto de produção artística marcado pela ideia de construção, de movimentação em torno daquilo que fosse nacional, popular e democrático. As próprias viagens que fez pelo Brasil fizeram-no conhecer de perto as dificuldades, a condição humana dos sertanejos, do sertão, dos recônditos do país, o que, mais tarde, foram elementos importantes para a composição de suas canções conhecidas como “de protesto”.

Suas primeiras músicas foram interpretadas por artistas, grupos e conjuntos musicais consagrados e que circulavam em ambientes específicos, identificados à música popular regional nordestina, como Marinês e sua Gente, Trio Nordestino, Jackson do Pandeiro, Osvaldo Oliveira, Dolores Duran, Ivon Curi<sup>27</sup>, Luiz Gonzaga e Luiz Vieira,

---

<sup>27</sup> Cantor muito popular no Brasil antes da eclosão da bossa nova. Cantava xotes, gênero que se fortalecia no Brasil a partir dos anos 1950.

marcando assim seu ingresso no cenário artístico musical brasileiro. Vinculava-se, inicialmente, aos gêneros regionais nordestinos, termo utilizado para denominar as canções que possuíam elementos relacionados ao Nordeste ou cujos compositores tivessem origem nessa região.

Nosso artista também se inscreve, inicialmente, nesse contexto de transição vivido pela música popular brasileira, no qual, segundo Napolitano (2007), diferentes gêneros musicais disputavam os espaços hegemônicos, como se vê na passagem

O mercado de música popular e seus veículos principais - rádio, cinema e disco - encontravam-se cada vez mais abertos a outros gêneros que acabaram considerados concorrentes da hegemonia do samba, visto como *mainstream* (corrente principal) da música popular brasileira. Dois caminhos opostos foram potencializados na cena musical pós-1946: a internacionalização (jazz, gêneros caribenhos como o mambo e a conga, e o bolero); a disseminação de gêneros regionais, principalmente o baião, mas também a guarânia, coco, xaxado, moda de viola. Ao lado do trio carioca “samba-choro-marcha”, estes gêneros regionais acabaram por formar o que mais tarde foi chamado de “gêneros convencionais de raiz”, eixos da brasilidade musical, urbana e rural. (NAPOLITANO, 2007, p.58)

Mais tarde, sob a atmosfera de um Brasil urbano eufórico com o Governo JK, com a bossa nova, com o concretismo, com o cinema novo e com a jovem guarda, os ritmos nordestinos - xote e baião - vão aos poucos se afastando dos centros urbanos. A sanfona cede lugar para o violão da bossa nova, música urbana por excelência. Entretanto, no interior do Brasil, o público continuava fiel e João do Vale compõe: “Pra onde tu vai, baião?”, em parceria com Sebastião Rodrigues, para narrar essa retirada do baião da cena urbana carioca.

Pra onde tu vai Baião?  
Eu vou sair por aí  
Tu vais por que, Baião?  
Ninguém me quer mais aqui

Sou o dono de cavalo  
De garupa, munto não  
Eu vou pro meu pé-de-serra  
Levando meu matulão  
Lá no forró, sou o tal  
E sou o Rei do Sertão

Nos clubes e nas boites  
Não me deixam mais entrar  
É só triste e bolero  
Rock e tchá tchá tchá  
Se eu tou sabendo disso  
É mió me arretirá

Eu não sou como esses homem  
Casado com muié bela  
Que larga e mora de frente  
Manda a despesa dela  
E toda madrugada  
Ver ladrão pular janela

Muitas canções de João do Vale faziam sucesso, mas a sua figura era pouco conhecida pelo público. Somente depois de 1963, quando o artista passou a frequentar o Bar Zicartola<sup>28</sup>, se sentiu motivado a cantar suas próprias composições. Neste ínterim, por intermédio de Cartola, João do Vale conheceu Oduvaldo Vianna Filho, que o convidou a participar do Teatro Opinião.

O Show Opinião foi um espetáculo musical dirigido por Augusto Boal, produzido pelo Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE. O elenco era formado por Nara Leão (depois substituída por Suzana Moraes e, depois, por Maria Bethânia<sup>29</sup>), João do Vale e Zé Kéti, e demonstra como as representações de sociedade carioca, o Nordeste e o morro, respectivamente, expressavam o entusiasmo e o desejo de querer ser um só povo com a mesma visão de país. Os atores-cantores intercalavam canções a narrações referentes

<sup>28</sup> Bar considerado, nos anos 1960, templo do samba carioca. Tinha como proprietários Cartola e D. Zica, sua esposa. Abriu em 1963 e fechou em 1965, devido às perseguições da ditadura militar.

<sup>29</sup> Depois de cantar “Carcará”, Maria Bethânia tem sua carreira impulsionada.

à problemática social do Brasil. O texto era assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Opinião tornou-se uma referência na chamada “música de protesto” e é considerado um dos espetáculos mais importantes da história da música popular brasileira.<sup>30</sup>

Seguindo a proposta do show, que era dar uma resposta artística ao regime militar em vigor na época, João do Vale canta ao lado de Nara Leão e, mais tarde, de Maria Bethânia, sua música mais conhecida: “Carcará”. Após sua atuação no Show Opinião, em fins de 1964, a carreira de João do Vale começou a tomar um novo caminho e suas composições se associaram cada vez mais a questões políticas e sociais.

A partir disso, sua produção adentra um novo momento. Inserido à categoria “povo”, João do Vale, ao contrário dos poetas de 1960, que eram de classe média, fala a linguagem da massa, enquanto alguns poetas tentavam apenas captá-la. Nenhum artista poderia estar mais próximo do que almejava aquela geração: defrontar-se com o poder dominante e fazer da arte uma tomada de poder.

Considero que essa conjuntura de produção cultural que vai dos anos de 1950 até os anos de 1980, quando se dá o início da abertura democrática no país, sustentava-se nessas questões de desigualdade, exclusão social e alteridade. Heloísa Buarque de Holanda (1992, p. 15) nos diz: “a juventude acreditava e se empenhava com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política”. Em consonância com Holanda (1992), entendo que João do Vale captava isso muito bem.

## 2. Vida e poesia numa única voz

João do Vale frequentou por pouco tempo a escola e não concluiu o ensino básico. Mesmo sem saber escrever muito bem, assim como Nelson Cavaquinho e Cartola, foi capaz de desenvolver uma produção artística original e peculiar. Além disso, via-se como

<sup>30</sup> Músicas de João do Vale, cantadas no Show Opinião: “Peba na Pimenta”, “Pisa na Fulô”, “Tome Morcego / Morceguinho”, “Segredos do Sertanejo / Uricuri”, “Matuto Transviado”, “Sina de Caboclo”, “Minha História”.

compositor e se orgulhava das amizades<sup>31</sup> e de suas origens. Para criar as melodias, muitas vezes usava o batoque em uma mesa ou em caixas de fósforo. Não sabia tocar nenhum instrumento. Marcio Paschoal (2000), ao escrever sobre a vida e a obra de João do Vale, em determinado momento confessa sua admiração:

Raros são os letristas que têm o dom de, além de possíveis rimas, também rimar palavras, combinando-as com a melodia. João do Vale era, por esta razão, um compositor de exceção. Conhecedor como poucos dos ritmos e da alma popular dos sertões, mal sabendo ler e com enormes dificuldades de escrita, tinha uma inteligência peculiar, uma intuição e sensibilidade incomum. (PASCHOAL, 2000, p.62)

Sua fonte artística é a poesia popular, aquela que nunca seca, e que é sempre retroalimentada pelas histórias ouvidas e recontadas com versos e improvisos. Embora inspirado no baião de Luiz Gonzaga, é na cultura popular maranhense, cuja tradição não parece encontrar no forró, no xote e no baião maior reconhecimento, que o nosso artista sorve seu influxo e fazer poético.

A música folclórica do Maranhão é mais na base do ritmo, sem cordas e sem sopros, carregada de percussão. Sou muito influenciado pela música da minha terra. Meus versos e minhas músicas são baseados no tambor-de-crioula e no bumba-meu-boi. (Vale, s/d, apud PASCHOAL, 2000, p. 72)

Em São Luís, já havia participado de um grupo de bumba-meu-boi chamado “Linda Noite”. Na representação da dança, ele desempenhava um papel primordial no enredo da história do espetáculo e suas funções iam desde a condução do grupo como um todo, com o auxílio de instrumentos sonoros como maracá ou apito, até a entoação e composição dos versos e cantos principais, numa espécie de improviso. Como “amo do boi”, João do Vale exercitou sua capacidade de realizar

---

<sup>31</sup> Possuía amigos famosos como José Sarney, Chico Anísio, Chico Buarque, entre outros.

composições musicais sem necessariamente transcrevê-las para o papel. Suas primeiras melodias e cantorias eram inspiradas no passado do trabalho da roça, nas cantigas africanas que ouvia.

As canções passam, então, a retomar, neste sentido, seu testemunho de vida, trazendo temas como: miséria, desgraças, injustiças, flagelos, reforma agrária, esperança, êxodo rural e indústria da seca. Revelam um instrumento de luta contra as injustiças não só por ele vividas, mas por muitos. Mesmo partidário, como se julgava ser, simpatizava com os excluídos e deixava entrever nas canções um sujeito poético tão consciente politicamente quanto a persona João do Vale.

Os anos de 1960 foram anos de muita resistência intelectual. A música, a literatura e o cinema também experimentavam mudanças significativas. Quando gravou seu 1º disco, em 1965, ainda embalado pelo sucesso do Show Opinião, foi alvo da censura, que via o LP, chamado de *O poeta do povo*<sup>32</sup> como um conjunto de músicas de protesto. Para João do Vale, em entrevista ao *Jornal O Liberal* (s/d), era apenas

a verdade sobre o Nordeste: a seca, a fome, o homem de lá [...]. Depois de 64, passaram a achar que era de protesto. A censura cortava aqui e ali, proibiu várias músicas minhas, e eu não estava protestando. Pelo contrário, achava que estava até colaborando, mostrando a real situação do Nordeste, o estrago da seca, a miséria de lá [...] (VALE, s/d, apud PASCHOAL, 2000, p. 103)

Carlos Lacerda também, em determinado momento, saiu em defesa do artista, afirmando que ele era o único que não fazia parte da “esquerda festiva”, admitia a autenticidade das suas músicas e o seu apelo para as desigualdades sociais:

Quando era governador do antigo Estado da Guanabara, num famoso artigo em que bombardeava a oposição intelectual (que ele chamava pejorativamente de

<sup>32</sup> Músicas do LP *O Poeta do Povo* (Philips, 1965): “Carcará”, “A Voz do Povo”, “Peba na Pimenta”, “Minha História”, “Pisa na Fulô”, “Sina de Caboclo”, “Pra mim não”, “A lavadeira e o lavrador”, “O jangadeiro”, “O bom filho à casa torna”, “Fogo no Paraná”, “Segredos do Sertanejo”.

esquerda festiva), via-se obrigado a distinguir um artista dos demais. Era João do Vale. Dizia que tinha de respeitar as reivindicações de quem falava do que vivia e conhecia na pele grossa de trabalhador braçal e mostrava nos versos sensíveis. (PASCHOAL, p. 104, 2000)

Com a intensificação das perseguições políticas e a implantação do Ato Institucional (AI 5), em 1968, João do Vale foi impedido de realizar seus shows. Ainda segundo Marcio Paschoal (2000), João tinha consciência de que era um artista capaz de mobilizar as pessoas e, tendo os seus movimentos vigiados, foi obrigado a exilar-se em Pedreiras, sua terra natal. Antes disso, João do Vale foi preso pelo DOPS, quando participava de uma reunião de preparação de um de seus shows, na casa de um amigo. José Sarney, seu amigo e então governador do Maranhão, interveio, possibilitando que João fosse transferido para São Luís, mantido em prisão domiciliar.

Mesmo longe da cena artística carioca, dos palcos, dos shows e de aglomerações, João do Vale não deixava de compor. Nessa época, conheceu uma equipe do Projeto Rondon que passava pelas redondezas de Pedreiras, interior do Maranhão, e foi contratado pela equipe como guia de expedição. Numa dessas viagens, compôs a canção “Bom Vaqueiro”, em parceria com Luís Guimaraes. A canção é uma espécie de aboio, um canto triste que fala das lutas inglórias de um chamado Mestre Costa.

#### Bom Vaqueiro

quem foi vaqueiro que vê  
outro vaqueiro a boiar  
fica lembrando dos “tempo”  
que vivia a vaquejar

sofre igual quem ama alguém  
e vê com outro, passar

Mestre Costa bom vaqueiro  
no sertão do Maranhão  
muntado no seu cavalo  
num cachorro um barbatão

e com carreira e meia  
não jogasse ele no chão

hoje em vez de peitoral  
traz no peito uma paixão  
de não poder vaquejar  
nem vestir o seu gibão  
passa boi passa boiada  
pisa no seu coração

Mestre Costa na fazenda  
hoje só abre cancela  
mocidade deixou ele  
ele também deixou ela  
a “véice” montou nele  
ele desmontou da sela

Mestre Costa na fazenda  
hoje só abre cancela  
mocidade deixou ele  
ele também deixou ela  
a “véice” montou nele  
ele desmontou da sela

Seu retorno para o Rio de Janeiro só acontece nos anos de 1970, ainda que estivessem em vigor os abusos da ditadura militar. João do Vale vivia sob a égide da censura, entretanto, seus shows, aos poucos, voltavam a entrar no circuito artístico. Outros artistas também começavam a experimentar outras saídas para driblar a censura, e, dez anos após o Show Opinião, Augusto Boal elaborou uma reapresentação. Sempre retornando a essa necessidade de memória, outras vezes o Show Opinião seria remontado ao longo dos anos de 1980.

Além disso, seu envolvimento político também fica evidente quando participa, em 1984, das Diretas Já. Era atuante e engajado na divulgação do movimento, tendo, inclusive, composto um samba em homenagem a Tancredo Neves: “Dinheiro, comprador de consciência”

Dinheiro comprador de consciência  
Com toda a boa existência  
Há muito mal em você

Dinheiro, que acelera vidas calmas  
Perdição de tantas almas  
Será que o mundo não vê?  
Eu sei perfeitamente o que Deus disse  
Disse que a vida sorrisse para  
Quem quisesse vencer  
Deixou o bem ou mal declarar guerra  
Mandou o homem na Terra  
Multiplicar e crescer  
Depois, muito depois, trinta dinheiros  
Perguntou ao mundo inteiro:  
Quem tem moral pra vender?  
Dinheiro, comprador de consciência...

### 3. Sentimento e testemunho em forma de canção e poesia

Nosso cancionista deixou-nos cerca de 400 canções que refletem, em sua maior parte, o Nordeste, as pessoas oprimidas e seu testemunho de vida sobre a política e a nação. Concentrado nos anos de 1950 a 1980, seu cancionário pode nos conduzir a pensar sobre temas e questões que estão relacionadas, inclusive, com o que é contemporâneo.

Nossas análises centralizam-se no entendimento do processo de criação do artista João do Vale, procurando compreender de que maneira o seu testemunho de vida serve como referencial de produção artística e como isso interfere no seu modelo estético.

Jaime Ginzburg (2011), em um de seus textos, intitulado “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, nos diz que a noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblemática pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como a narrativa de Primo Levi e a poesia de Paul Celan. Wilberth Salgueiro (2013), em seu artigo “Poesia de Testemunho” (com doses de humor...), acrescenta que, na América Latina, se destaca a história da guatemalteca Rigoberta Menchú e, no Brasil, a ditadura militar propiciou e inspirou muitas produções testemunhais, como alguns livros de Fernando Gabeira, por exemplo.

Mas é nas leituras de Marcio Seligmann-Silva (2003) que vamos encontrar alguns traços com os quais poderemos relacionar as canções de João do Vale à ideia de poesia de testemunho. O registro em 1ª pessoa, o compromisso com a sinceridade do relato, o desejo de justiça, a vontade de resistência, de não se conformar com o que está estabelecido, a preponderância do valor ético ao estético, o aparecimento de eventos que são coletivos, a revelação das dores físicas e morais, do rancor, do ressentimento, das humilhações, do vínculo estreito com a história são alguns desses traços.

Seligmann-Silva (2003, p.48) ainda nos propõe “manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um martírio pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal.” No caso de João do Vale a noção de testemunha e evento a que o testemunho alude se estende à história mesma da nação, a miséria, a violência, a corrupção, o autoritarismo etc. João está ali presente, conhece intimamente sobre o que fala, a sua narrativa também é a narrativa de outros, por vezes, em tom de compaixão, outras até solidário, mas principalmente por compreender seu papel de artista vindo do povo, falando sobre o povo.

Vejamos o que acontece na canção “A Voz do Povo”, criada e veiculada em 1965 (período em que o samba começa a ser aceito no Brasil, devido ao crescimento da indústria fonográfica) e também interpretada, desde então, por artistas como Paulinho da Viola e outros.

A Voz do Povo (João do Vale)  
 Meu samba é a voz do povo  
 Se alguém gostou  
 Eu posso cantar de novo

Eu fui pedir aumento ao patrão  
 Fui piorar minha situação  
 O meu nome foi pra lista  
 Na mesma hora  
 Dos que iam ser mandados embora

Eu sou a flor que o vento jogou no chão  
 Mas ficou um galho  
 Pra outra flor brotar

A minha flor o vento pode levar  
Mas o meu perfume fica boiando no ar

Há uma tensão imediata que se processa entre o que é cantado e o que está escrito. A própria presença da 1ª pessoa revela uma aproximação do texto com a intimidade e o posicionamento pessoal de um sujeito que se vê como artista capaz de captar e manifestar a voz do povo. Esse termo “povo”, muito comum nas canções de João do Vale, revela a sua intenção de demarcar seu espaço, seu lugar. João não é artista urbano, classe média, sulista. Era maranhense, nordestino, operário. Sua narrativa poética é pela via do trabalhador, do indivíduo que compreende o jogo de forças que se processa no seio de uma sociedade capitalista como a que ele está inerido.

As questões sociais presentes na canção sinalizam, metaforicamente, a sensação de exclusão vivida pelo sujeito, mas também a certeza de que “ficou um galho pra outra flor brotar”, ou seja, suas ideias, seu texto, sua marca são deixadas como lastro para quem vier depois dele.

Há uma densidade no texto que ultrapassa o escrito e se amplia ao vivido. Os versos são simples, mas tratam de questões profundamente enraizadas num contexto social de nação subjugada, colonizada e apartada dos direitos de toda ordem. Isso, de alguma maneira, se reflete na tentativa do artista de se aproximar da fidelidade do fato. Ele conhece o evento, se não passou por uma situação igual, viu e se sente autorizado a se posicionar ao lado do empregado.

Essa é uma abordagem perseguida arduamente por João do Vale em suas canções: o lugar das minorias, do operário, do empregado, do nordestino, do pobre, do excluído socialmente. Os mesmos recursos formais se repetem na canção “A lavadeira e o lavrador”, também lançada em 1965.

A Lavadeira e O Lavrador (João do Vale)

Eu vi a lavadeira pedindo sol

E o lavrador pra chover

Os dois com a mesma razão

Todos precisam viver

Eu vi o lavrador com o joelho no chão  
O pranto banhando o rosto  
Seu filho pedindo pão  
O gado todo morrendo  
Ó Deus poderoso  
Faça chover no sertão

Nessa hora eu queria ter força e poder  
Pra acabar com a miséria  
E fazer no sertão chover  
Vocês vão me censurar  
Mas veio na imaginação  
Nem tudo é santo de Deus  
Pois Deus não tem coração

Depois, veio a lavadeira  
Soluçando a reclamar  
Dez dias que não faz sol  
Pra minha roupa secar  
Se eu não entrego a roupa toda  
Doutor não vai me pagar  
Se amanhã não fizer sol  
Ai, meu Deus, o que será  
Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição  
O que eu pensei ainda há pouco  
Agora peço perdão  
Só uma força de cima  
Controla a situação  
Um povo querendo inverno  
Outro querendo verão

Nesse sentido, João do Vale, enquanto poeta popular, é capaz de reconstituir a história dos sujeitos que ele escolhe representar nas canções, pela importância que estes têm para aquele contexto social. Essa apropriação de uma poética testemunhal, diríamos assim, é a maneira encontrada pelo artista para transformar seu mundo.

Desta feita, o discurso poético de João do Vale parece se cruzar com uma expressão que revela o mundo de fato e outros mundos possíveis e imaginados. O exercício de sua linguagem literária quer servir, quer transmitir, quer comunicar algo, ao mesmo tempo em que se relaciona com outras linguagens, como a música, por exemplo.

Os fatos sociais são contados segundo a visão de um artista que, inserido num determinado contexto, carrega sua experiência com a cultura popular, sua memória e sua potência criadora e artística. Estas, por sua vez, se manifestam nos seus múltiplos modos de existência, na sua forma de ser e de estar no mundo, na sua reflexão existencial e / ou social, e nas imagens que são, a todo instante, corporizadas e revividas pela voz cantada no momento da execução da canção.

O que temos é um conjunto poético impactante para os anos de sua veiculação e ainda representativo para os modelos culturais de Brasil atual. Sua poesia se coloca, por meio do testemunho, como um instrumento de reflexão social a partir do seu legado cultural.

Repensando as canções de João do Vale em meio ao seu contexto de produção, e de maneira não menos importante, de recepção, é possível compreendermos as oposições binárias que se processam no espaço literário, compreendendo as tensões existentes como atuantes e produtoras de sentido.

Nestes termos, a análise das canções de João do Vale abre a possibilidade de reconhecimento da vida, do local, da nação sob a própria ótica e experiência vivida pelo artista. As suas representações e visões de mundo sobre a existência e sobre o contexto político e social estão representadas na canção por meio de um discurso testemunhal que também é poético. Desta maneira, as canções oferecem um espaço para a compreensão da atuação de vozes subalternas, uma vez que os pressupostos que guiam esse exercício crítico questionam o cânone e dão ênfase a outros textos poéticos que incorporam outras linguagens, além da verbal, como a música.

O engajamento do poeta contém uma opção literária e é essa opção literária implícita ou explicitamente contida na opção política que constitui a qualidade da obra. Aqui, finalizo, cogitando sobre as fronteiras entre o caráter estético e humanizador que possui a obra desse artista.

## Referências bibliográficas

BARRETO, Mariana. *A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro*. Revista *ArtCultura*, Uberlândia, v.14., p. 47-60, jan. 2012.

GINZBURG, Jaime. “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”. SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASCHOAL, Marcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará – vida e obra do compositor João do Vale. O poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

# O ARTISTA MULTIFACETADO: DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO NAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO

## POETIC IMAGINARY REPRESENTED: THE LYRICS OF THE MULTI-ARTIST CAETANO VELOS

Marcelo Abreu da Silva

**Resumo:** O objetivo deste artigo é desvelar os sentidos e o imaginário poético representados nas letras de canções do multiartista Caetano Veloso. Tenciona-se aprofundar o olhar sobre o processo de construção de discursos poéticos que tematizam a cultura brasileira e a identidade nacional. Desta forma, numa perspectiva dialógica, abordaremos os conceitos de *Carnavalização* à luz do pensamento de Mikhail Bakhtin, tendo como objeto de análise a canção “Chuva, Suor e Cerveja”.

**Palavras-chave:** carnavalização; dialogismo; canção; Caetano Veloso.

**Abstract:** This article goal is to reveal the senses and poetic imaginary represented in the lyrics of the multi-artist Caetano Veloso. It will focus in the deeply regard into the process of construction of poetic themes of Brazilian culture and its identity. This dialogical perspective, it will be concerned to approach concepts of the *Carnavalization* brought by the light of thinking of Mikhail Bakhtin, as an objective and lyrics analysis “Rain, Sweat and beer”.

**Keywords:** *carnavalization*; dialogismo; lyric; Caetano Veloso.

## Carnavalização

Festas de espírito carnavalesco, regadas a bebidas e comidas – e com ênfase no exagero e no esbanjamento de alegrias – sempre existiram nas mais diversas culturas. No Egito Antigo, se tem notícias de que havia o culto e festejos ao *Boi Ápis*, celebração à deusa Ísis. O mito tem sua relação direta com a religião egípcia e com os festejos da época. Antiga divindade agrária, simbolicamente representada como força vital da natureza, caracterizava-se como símbolo de renovação. O povo se reunia e participava das procissões e festivais durante sete dias, celebrando a volta da primavera e o renascer da natureza.

Na acepção da palavra, *Carnaval* se origina do latim “carne vale” e significa “adeus à carne”. Da forma como o conhecemos atualmente, o festejo carnavalesco é a maior festa popular do Brasil, cujas origens remetem-se aos *Entrudos*, introduzidos no Brasil pelos portugueses a partir do século XVI. Na visão de Bakhtin (1987), o carnaval seria o momento em que o homem medieval viveria uma segunda vida, diferente da vida cotidiana, de trabalho e sofrimento, uma espécie de “suspensão” dos deveres e das normas. Momento de alegria, de alteridade.

O carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na verdade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 1987, p. 06)

Carnaval, portanto, é lócus privilegiado da quebra de hierarquias sociais, da inversão de valores, onde se privilegia o excludente, o periférico, em contraposição ao centro. É o símbolo da liberdade, de atitudes críticas e comportamentos satirizados. Representa a liberdade e o extravasamento dos desejos humanos, significados na abolição das hierarquias, das ideologias e classes sociais.

Para Bakhtin, a transposição do termo carnaval para a literatura passou a se chamar *Carnavalização*. Assim, esse conceito não se refere

apenas à festa que antecede a Quaresma, mas também os festejos que têm características carnavalescas bastante comuns. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, tese de doutorado defendida em 1946, Bakhtin formula por completo a teoria sobre a *Carnavalização*. Essa influência de uma visão de mundo carnavalesca, presente nesses festejos populares, foi assimilada e “transportada” para a literatura. Assim, postula também sobre o estilo grotesco, o plano do baixo material e corporal, com ênfase às partes do corpo relacionadas às necessidades fisiológicas. De certa forma, a presença do corpo disforme, do exagero e o estilo grotesco são temas centrais na estética carnavalesca. A situação espacial transmuta-se e o avesso se sobrepõe, na medida em que as proporções de objetos são deformadas, corpos e membros ressignificados.

Assim, nessas festas carnavalescas há um sentimento individual de se integrar à coletividade, do corpo popular. Percebe-se que há uma dissolução das identidades individuais e das fronteiras imaginárias. Os muros que separam as classes sociais são dissolvidos do imaginário social e a classe mais humilde da sociedade desfila como um nobre, assim como as dicotomias entre o sagrado e profano se imiscuem. Enfim, celebra-se o aniquilamento do mundo velho e o surgimento do novo, “ressuscita e renova ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 1987, p.06).

As imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta, sobretudo, nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo. (BAKHTIN, 1987, p.360)

### **MPB: carnavalização e seus diálogos**

Na cosmovisão carnavalizada da vida e do mundo, a festa carnavalesca tem um caráter marcante que se consubstancia na onipresença do imaginário coletivo e nas várias práticas culturais dos povos. Desta forma, o leitmotiv carnavalesco é assumido e ressignificado como proposta estética norteadora das letras das canções da MPB. A

partir do movimento tropicalista, a temática se consolida como pano de fundo no intenso debate e reflexão sobre a identidade cultural brasileira.

No que diz respeito à cultura nacional, é possível identificar que tal fenômeno, como ideário nacional, está presente nas mais diversas vertentes artísticas no cenário brasileiro: no cinema nacional, nas artes plásticas, na literatura brasileira e, principalmente, nas canções da Música Popular Brasileira. A estética carnavalesca tem sido um traço marcante nas pulsões criativas de artistas brasileiros, dentre os quais podemos destacar Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Caetano Veloso declara que o “tropicalismo é um neo-antropofagismo”, tendo em vista o caráter burlesco, o humor corrosivo, a sátira e atitude anárquica diante do status quo e do pensamento conservador das elites brasileiras. O próprio compositor enfatiza suas pretensões de estética carnavalesca desde os tempos do tropicalismo:

O que a gente tem feito, de certa forma, está muito ligado com a forma do carnaval baiano [...] O carnaval, nesta sociedade real, desempenha um papel fundamental. Terapia, também. É estética. É uma força cega. Pode ser política. (Apud FAVARETTO, 1995, p.131)

Vale lembrar que há um conjunto de características estilísticas do tropicalismo que se identificam com a carnavalização. Corpo, voz, letra, humor e sátira tornaram-se estilemas característicos do movimento. Além disso, destacam-se as inovações tropicalistas que não se restringiam apenas ao aspecto musical. O discurso, a performance, as letras das canções – e também o estilo musical – contribuíram para o surgimento de uma nova estética, caracterizada pela ruptura aos padrões sociais estabelecidos.

De acordo com Favaretto (1995), “O carnaval não foi, para os tropicalistas, um simples motivo. O seu interesse pela festa popular estendeu-se também aos comportamentos, às estruturas das canções, tornando-se linguagem e determinando a forma do movimento” (p.131). A carnavalização tem sido um dos eixos centrais no tropicalismo do

final da década de 1960, tanto nas questões estéticas como de estilo performático do movimento. É no tropicalismo que percebemos a paródia sacra na qual o riso e o deboche são uma constante.

Vale ressaltar que a música popular tem sido um dos principais vetores de afirmação e disseminação da cultura brasileira no Brasil e no mundo. O discurso literário nas letras das canções apresenta-se como celeiro propício para o exercício epistemológico na contemporaneidade com o intuito de lançar novo olhar sobre o tecido social que se revela no entrecruzamento que o envolve. A intenção da obra transcreve a canção como solo fecundo para conhecer e refletir acerca do homem como sujeito e objeto de investigação. Assim, é possível afirmar que a canção exerce um papel fundamental sobre a compreensão e amplitude do conhecimento acerca da condição humana e os espaços sociais.

A poesia que vem sendo escrita nas últimas décadas repropõe o caráter público e político da fala poética com as questões sociais nacionais e globais, penetrando a alma sensível do artista, mergulhando-o nas ambiguidades e contradições de sua experiência como homem, trazendo às obras, forte e constante, uma consciência do seu ser político e cultural. (CYNTRÃO, 2004, p. 31)

Desta forma, a relação de proximidade da literatura canônica com os compositores da música popular brasileira – sobretudo no segmento MPB, cujas raízes foram fixadas a partir da década de 1960 – revela essa característica interartes que está intrinsecamente ligada à letra da canção. Assim, o hibridismo entre letra e música, pertencentes a dois sistemas semióticos distintos, torna possível o entendimento de que a poesia contemporânea, ao associar-se com outras linguagens artísticas, ganha outra dimensão e alcance, res-significando sentidos e novas estéticas.

Assim, nos aproximando do ideário carnavalesco de Caetano, passamos à análise da letra “Chuva, Suor e Cerveja (Rain, Sweat and Beer)”.

## Chuva, Suor e Cerveja

“Chuva, Suor e Cerveja” é uma composição do período em que Caetano se encontrava exilado em Londres, no ano de 1971. Curiosamente, o subtítulo em inglês (Rain, Sweat and Beer) tem uma relação intertextual com a expressão inglesa *Blood, Sweat and Tears*, proferida pelo primeiro-ministro britânico Winston Churchill a seu povo durante a Segunda Guerra Mundial: “Só vos posso oferecer sangue, suor e lágrimas”. Em contraposição à declaração de Churchill, o poeta cria um clima de alegria, utilizando-se de líquidos que provocam sentidos diversos.

A letra se ordena numa modulação rítmica característica do *frevo*, estilo musical brasileiro, alternando e diversificando-se em homofonias mais acentuadas e menos acentuadas, visto que o ritmo está imbricado à ideia de alternância de sons e pausas, de agudos e graves, tônicas e átonas, longas e breves, em combinações variadas.

Não se perca de mim  
 Não se esqueça de mim  
 Não desapareça  
 A chuva tá caindo  
 E quando a chuva começa  
 Eu acabo de perder a cabeça

O *frevo*, etimologicamente, tem suas raízes fincadas no sentido de efervescência, agitação e calor, que se originou a partir do verbo “ferver” e sua variante “frever”. Essa efervescência popular e calor humano dos festejos, bastante característicos dos “muitos carnavais” do Brasil plural, estão imantados tanto no substrato sonoro e rítmico da canção quanto nas marcas semânticas da letra poética. O ritmo dos versos acompanha o compasso binário do *frevo*, o frenesi da festa. No compasso binário, a acentuação recai sobre o segundo tempo, considerado o tempo “forte” de cada pulsação. Da mesma forma, o ritmo de cada verso segue uma constante, onde a tônica de cada verso ou palavra recai sobre a segunda sílaba.

Para Antonio Candido (1996, p.45), o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade, quando o homem imprime ritmo à

palavra para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social, e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante da palavra. Dessa forma, o ritmo está ligado à unidade sonora, a palavra está relacionada à unidade significativa e conceitual do verso. O sentido (léxico, metafórico e simbólico), por sua vez, revela-se como acepção mais ampla do poema, regendo o valor expressivo da sonoridade.

Como afirma Antonio Candido (1996), “todo poema é basicamente uma estrutura sonora”. Cada poema ou letra de canção tem sua individualidade sonora própria. O substrato fônico do poema determina a ordenação e alternância de sons características dos versos. Ao explorar as sonoridades peculiares a cada fonema e palavras de cada verso, o poeta intenta criar efeitos especiais que despertam sensações, sentimentos e emoções, determinando um valor expressivo na estética da recepção. Vejamos na estrofe seguinte:

Não saia do meu lado  
 Segure o meu pierrô molhado  
 E vamos embora ladeira abaixo  
 Acho que a chuva ajuda a gente a se ver  
 Venha  
 Veja  
 Deixa  
 Beija  
 Seja  
 O que Deus quiser

É pertinente lembrar que os estratos fônicos e ópticos desempenham papel fundamental na análise do texto poético. Aqui, partimos da hipótese de que o jogo poético em Caetano Veloso ultrapassa um simples jogo de significantes. Caetano explora a sonoridade das palavras e cria um contexto poético que sugere os sons da chuva. É perceptível na letra da canção o efeito aliterativo destacado nas repetições das fricativas. Esse efeito expressivo das aliterações

de caráter sensorial está intimamente ligado ao valor semântico das palavras escolhidas.

As formas verbais no presente denotam ações e estados atuais, retratando a fluidez momentânea típica do tempo carnavalesco, como num roteiro cinematográfico. O primeiro momento está marcado pelo dialogismo entre o eu lírico e o outro. Num discurso injuntivo, ou seja, com a utilização de verbos no imperativo, associado ao advérbio de negação “não saia do meu lado”, “não se perca de mim” enfatiza o contexto carnavalesco, cujo sentido sugere o entendimento de se perder no espaço, na multidão (externo), nos devaneios e loucuras (interno). O desejo do eu lírico é a aproximação do outro, que não se separem na turba de foliões, que não reforçados nos versos “não se perca de mim”, “não desapareça”.

Nos versos “Vamos embora ladeira abaixo / Acho que a chuva ajuda a gente se ver”, podemos observar que a seqüência fônica destacada nos fonemas /j/, /z/, /s/, /v/, também presente no título da canção “Chuva, Suor e Cerveja”, está relacionada a um tipo de rima que cria uma sonoridade peculiar entre os vocábulos “abaixo”, “acho”, “chuva”, “ajuda”, “gente”. A aliteração, como recurso fônico e estilístico, intensifica e reforça a imagem da chuva ao cair sobre os protagonistas da cena.

Os efeitos sonoros que estão relacionados às rimas, ritmos, sonoridades, melodias e assonâncias constituem recursos tradicionais característicos da poesia. Assim, “com o simbolismo, esses efeitos sonoros adquiriram renovada importância e sofreram um processo de intensificação, em virtude da busca de efeitos sinestésicos e efeitos musicais” (CANDIDO, 1996, p. 26)

O poema tem um corpo, uma realidade por assim material que se trabalha combinando, explorando sonoridades; e que não é uma vaga aliança de ideias; que estas só existem poeticamente em virtude da sua encarnação no vocábulo adequado. (CANDIDO, 1996, p. 59)

Para Mallarmé (Apud CANDIDO, A., 1996), “a poesia se faz com palavras” e as palavras e suas combinações usadas consciente e inconscientemente pelo poeta podem formar signos, figuras, metáforas, alegorias e símbolos. Podem sugerir sensações, visões e ideias, representando a força de captação das coisas e sentimentos da relação dialógica entre o imaginário poético do artista e o contexto do real ao qual o poeta se relaciona.

Nos versos dissílabos, “Venha” / “Veja” / “Deixa” / “Beija” / “Seja”, podemos observar que os verbos, todos no imperativo, sugerem uma súplica ou desejo imediato do eu lírico perante o outro. O verbo “deixar” é um pedido do enunciador no sentido de “não interferência”, de permissividade, contra qualquer forma de restrição da ação de “beijar”. Os grupos semânticos “venha e beija” realçando o desejo do sujeito do discurso. A estrofe finaliza com “seja o que Deus quiser”, que indica incerteza, dúvida, uma interrogação em relação ao que pode acontecer no futuro.

Neste momento, podemos fazer um paralelo com a canção “Noite dos Mascarados”, de Chico Buarque, na qual reforça a ideia do carnaval como rito de passagem presente em diversas canções da MPB: “Amanhã tudo volta ao normal / Deixa a festa acabar / Deixa o barco correr / (...) Seja você quem for / Seja o Que Deus quiser”.

O verbo “deixa” revela uma intensão de liberdade, respaldada no verso “seja o que Deus quiser”, reafirmando o relacionamento temporário, sem regras e normas, sem preocupações com o dever. Essa característica de temporalidade e fluidez, típica dos “relacionamentos de bolso”, como bem lembra Zygmunt Bauman, é bastante comum no contexto carnavalesco.

Para Bauman, no líquido cenário da vida moderna, “os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos de ambivalência”. Ao refletirmos sobre o relacionamento humano na contemporaneidade, percebemos que os sentidos e sentimentos do homem contemporâneo são facilmente descartáveis.

Percebe-se o “choque de contrários” na acepção das palavras representativas do sagrado e do profano. Podemos considerar os lexemas “Deus”, “igreja”, “beija” e “cerveja” como representativos no contexto carnavalesco. São pares semânticos que, no sentido figurado, levam a outros sentidos.

Não se perca de mim  
Não se esqueça de mim  
Não desapareça  
A chuva tá caindo  
E quando a chuva começa  
Eu acabo de perder a cabeça

Assim, a palavra “chuva” é símbolo de fertilidade e purificação. A acepção da palavra está ligada ao sentido de renovação da vida na terra, associada ao elemento terra que, simbolicamente, representa o poder sagrado e sacralizante. A água também está muito ligada à simbologia do batismo religioso, valor associado ao sagrado, onde a imagem da água jorrada sobre a cabeça representa a bênção divina, o “lavar” dos pecados. A água se associa ao sentido de força e limpeza, ao poder sacralizante, sagrado. A água tem seus paradoxos, suas ambiguidades. Simboliza a existência, o fluir da vida e do mundo. A purificação. Mas, ao mesmo tempo, simboliza o desprendimento.

Nos versos “e quando a chuva começa eu acabo de perder a cabeça”, há um choque de contrários, um duplo entendimento. Ao mesmo tempo que representa o sagrado, a bênção, por outro lado, o poeta cria novos sentidos à palavra “chuva” e a associa ao campo semântico de estado de loucura, representado pela metáfora “perder a cabeça”. Veja, portanto, que os sentidos do sagrado e profano, característicos da carnavalização, estão presentes na letra da canção. O ato de “perder a cabeça”, perder a razão e a consciência, também se confirma ao ligar-se semanticamente aos primeiros versos da letra, reforçados pelos verbos no imperativo “não se esqueça de mim”, “não se perca de mim”, “não desapareça” e “não saia do meu lado”.

A porta da igreja também tem uma representação simbólica importante na letra da canção. O verso “parar na porta da igreja” tem

um sentido que vai além do plano físico. Aproximando-se da estética barroca, a porta da igreja simboliza o lugar da passagem, de caráter de transcendência, demarcando uma transição não somente física, mas espiritual, entre as dualidades sagrado versus profano característico da carnavalização.

Importante salientar que as portas, principalmente em templos, estão imbuídas de sentidos outros. A porta da igreja demarca a fronteira entre dois espaços/ambientes, universos distintos. Na letra da canção, o sagrado e o profano misturam-se, se complementam. A cena transporta a ação do desejo e da loucura para o espaço do sagrado, o meio pelo qual se dá a fuga do mundo palpável.

Certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (...) os espectadores não assistem ao Carnaval, eles o vivem, uma vez que o Carnaval pela sua própria natureza existe para o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. (...) durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. (BAKHTIN, 1987, p.06)

Há casos em que o poeta pode tecer os fios de tal modo que as palavras – na acepção direta, e não figurada – podem representar uma realidade diversa do que exprimem transformando-se em um “conceito figurado” (CANDIDO, 1996). Em muitos casos, o elemento simbólico não transparece apenas nas palavras, mas sim em blocos, estrofes ou sequências de imagens que tomam forma no final do poema.

Os lexemas “a gente se embala / se embora / se embola” estão dispostos numa sequência espaço-temporal, na qual se cria a imagem num *continuum* em que os sujeitos iniciam a ação de “estar juntos”, imbricado um no outro, até o instante final após “parar na porta da igreja”, momento da tomada de consciência, do rito de passagem.

Assim, é o que percebemos na imagem dos foliões que descem “ladeira abaixo”, sob a chuva, até o instante final que se encerra na porta

da igreja. A imagem revela marcas simbólicas do sagrado e profano. “Deus” e “igreja” (sagrado), “chuva” (purificação), “beija” (verbo beijar, representado a sexualidade), “cerveja” (álcool, bebedeira), “perder a cabeça” (loucura).

A letra realça o aspecto da alegria carnavalesca, da brincadeira, do amor líquido. Reflexão sobre a manifestação popular, a quebra de hierarquias, das normas, dos dogmas. A lei que prevalece no carnaval é a lei da liberdade. Os foliões não são meros espectadores passivos. Vivem o festejo e participam da cena. É a destruição do palco, do espetáculo teatral, da dicotomia ator versus espectador. Dá seu caráter popular e universal.

Portanto, a partir dessas reflexões, percebe-se que todo esse ideário simbólico típico dos festejos carnavalescos se interioriza no inconsciente dos artistas de um modo geral, consolidando-se no imaginário social e nas composições poéticas que carregam o signo e o discurso da carnavalização.

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

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

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



# BRASÍLIA: UMA CASA DE MORAR EM RODRIGUES E GODOY GARCIA

*BRASÍLIA: A HOUSE TO LIVE IN IN THE WORKS OF RODRIGUES  
AND GODOY GARCIA*

*BRASÍLIA: UNE MAISON À HABITER DANS LES OEUVRES DE  
RODRIGUES ET GODOY GARCIA*

Marcos Eustáquio de Paula Neto<sup>33</sup>

**RESUMO:** Este trabalho se desenvolve por meio da comparação entre duas poéticas que se construíram sobre Brasília: As produções de Augusto Rodrigues e as de José Godoy Garcia. Em sentido restrito, pensaremos de que forma esses dois poetas desenharam essa “casa de morar”, como sugerimos no título. Para isso, pensaremos essas geopoéticas com o suporte teórico de Gaston Bachelard, Ronaldo de Melo e Souza e Alfredo Bosi.

**Palavras-chave:** Brasília; Augusto Rodrigues; José Godoy Garcia.

**ABSTRACT:** This paper compares two poetics that were constructed about Brasilia: the works of Augusto Rodrigues and those of Jose Godoy Garcia. In a strict sense, we will analyze how these two poets have designed this “house to live in”, as suggested in the title. To that end, we will think about those geopoetics with the theoretical support of Gaston Bachelard, Ronaldo de Melo e Souza, and Alfredo Bosi.

**Keywords:** Brasilia; Augusto Rodrigues; Jose Godoy Garcia.

**RESUME:** Ce travail se développe avec la comparaison entre deux poétiques que se sont construites sur Brasilia : les productions d’Augusto Rodrigues et celles de José Godoy Garcia. Au sens strict, nous analyserons de quelle manière ces deux poètes ont dessiné cette “maison à habiter”, comme nous avons suggéré au titre. Pour ce faire, nous penserons à ces géopoétiques avec le fondement théorique de Gaston Bachelard, Ronaldo de Melo e Souza et Alfredo Bosi.

**Mots-cles:** Brasilia; Augusto Rodrigues; José Godoy Garcia.

---

<sup>33</sup> Graduando do curso Letras – Português da Universidade de Brasília (UnB).  
E-mail: marcoseustaquio94@hotmail.com.

Neste artigo buscaremos compreender os mecanismos utilizados pelos poetas Augusto Rodrigues e José Godoy Garcia na construção de uma geopoética de Brasília. O título deste texto, “Brasília: uma casa de morar”, nos direciona ao entendimento de que a capital brasileira surge, aqui, como lugar de acolhimento, de poéticas da terra. De uma terra que “abriga a todos os homens e mulheres” (MEDEIROS; SILVA JUNIOR, 2014, p. 61).

Para que possamos estudar a maneira com que Brasília foi concebida pelos dois poetas, nos apropriaremos da ideia de geopoética. O termo, cunhado pelo pesquisador Ronaldo de Melo e Souza, em um trabalho sobre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, significa poética da terra. A invocação que fazemos desse pesquisador se justifica por uma forte aproximação entre os nossos poetas e o famoso escritor e jornalista brasileiro: eles produziram obras sobre terras específicas, que se tornaram obras de alcance universal. Não é o nosso objetivo discutir a importância de obras universais em parâmetro com as regionais. Também não pretendemos discutir a definição das duas literaturas. Contudo, defendemos que uma geopoética é uma ponte entre as duas características.

Conforme mostraremos adiante, ao ler os poemas selecionados para nossas análises, a terra não surge apenas como referencial poético. Ela surge “como personagem privilegiada na representação literária” (SOUZA, 2009, p. 129). O tratamento dado a ela, bem como aos que com ela se identificam, percorre todos os sentidos, todas as memórias e todas as histórias na imaginação. Brasília poetizada não é Brasília descrita, é muito maior. Essas poéticas de cidades, da cidade, rompem ideias cartesianas e carregam em suas entrelinhas o indizível: vozes de operários, gritos abafados pela ditadura, legiões urbanas, ruas sem nome, espaços verdes e tudo aquilo que circunda o concreto.

Nessas geopoéticas, a *mimesis* não é consolidada a partir da concepção aristotélica. A poética que pensa Brasília como uma casa de morar a invoca enquanto modo de poetizar e inaugura uma função superpoética da linguagem. Os espaços da cidade e sua cultura são instrumentos de fala que habitam “satélites” e superquadras.

Gaston Bachelard, teórico basilar para o trabalho de Souza a respeito de Euclides da Cunha, em seu livro *A terra e os devaneios do repouso*, se aprofundou notoriamente nas reflexões propostas neste trabalho. Suas ideias sobre as *imagens da intimidade* são importantes para o nosso artigo. Ao comentar sobre uma casa onírica, isto é, uma casa imaginada, Bachelard fez as seguintes afirmações:

Uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica do reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda. O ato de habitar revestese de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece. (1990, p. 92)

Retomando as nossas discussões primeiras sobre uma cidade que é *casa de morar*, esta citação elucida bastante nossas aproximações. Brasília é pensada como uma terra gaiata, uma terra que não cessa de nascer, um devir que não cessa de fundar-se, ou, simplesmente, uma casa que nunca é desabitada, poéticas que nunca deixam de habitar.

Instalados em Brasília apenas na fase adulta de suas vidas, os poetas estudados neste trabalho arquitetaram formas literárias da terra com a sensibilidade semelhante à dos que moram aqui desde sempre. Eles conceberam Brasília como uma casa de morar, embora suas infâncias tenham sido vivenciadas em outras cidades – Goiânia e Jataí. Rodrigues, ainda em progresso, e Godoy Garcia *in memoriam*, se debruçaram por anos na construção de suas obras brasiliárias. De seus textos, selecionamos para nossa análise especialmente o livro *Onde as ruas não têm nome*, de 2009, que o fez vencer, por “unanimidade”, o prêmio Fernando Mendes Vianna da Associação Nacional dos escritores – ANE, e a *Poesia completa* de Garcia (1999).

Do poeta Godoy, mais antigo, selecionamos prioritariamente o poema “Música de morar”, dedicado a Chico Buarque, e referência do título deste artigo. Para que possamos entender com mais amplitude sua

poética, selecionamos também alguns poemas da antologia *Poemas para Brasília*, organizada por Joanyr de Oliveira, da qual Godoy Garcia faz parte.

No poema-chave do nosso trabalho, “A música de morar”, Godoy Garcia arquiteta imagens que nos remetem à nossa originalíssima casa de morar, a infância.

A Música de Morar  
A Chico Buarque

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,  
é casa de morar noite é casa de morar estrela.  
Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.  
Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de  
estrada e mar.  
Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,  
E o vôo é a casa de morar pássaro,  
E o vôo é a casa de morar pássaro e noite é casa de  
dormir.

Manhã é casa de sol.  
Uma casa de morar vida é a mulher com seu corpo.  
Uma estrada é uma casa de morar sonho,  
E uma casa de guardar sonho é o corpo da mulher,  
E uma casa de reviver e recriar sonho é livro,  
E uma casa de guardar sonho é corpo da mulher.

A casa de Chaplin é uma rua  
E a casa de Chaplin é um chapéu,  
A casa da liberdade é a Terra,  
E a casa do tirano é a floresta.

A casa do corpo é também a roupa  
e a casa do palhaço é o circo  
e a casa do fardado é a caserna  
e a casa do povo é a rua

E a casa do homem? Ah, é a Terra.  
(GARCIA, 1972, p. 61-62)

A repetição excessiva do substantivo “casa”, citado 12 vezes apenas na primeira estrofe, provoca em seus leitores memórias de um espaço onírico, memórias de uma casa que conforta. Entretanto,

para além deste mero artifício sintático, nos encantamos com sua *poiesis* pelas relações “impossíveis” criadas pelo poeta. Conforme já mencionado pelo estudioso Augusto Rodrigues da Silva Júnior, “Os olhos da alma de José Godoy Garcia buscam sempre uma janela aberta. Revelam estradas e seguir de rios: geo-graphias de morar” (2015, p. 233). As imagens que povoam essas várias casas de poetizar – geo-graphias de morar – são arquetípicas e nos remetem à infância, nossa única e leal habitação primeira. Rio, peixe, noite, estrela e mar são algumas das imagens que o fazer poético de “guardar sonho” inaugura.

Esta inauguração se deve especialmente às relações improváveis criadas ao longo do texto, pois destroem realidades e instauram mundos novos. O pesquisador Alfredo Bosi, em seu estudo *O ser e o tempo da poesia*, formulou uma reflexão central para este pensamento:

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. (...) a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (1977, p. 15)

Isso significa que as imagens poéticas não buscam construir as realidades das coisas, nem mesmo se referem a elas. Essas imagens inventam novos mundos e nos fazem olhar para a vida com perspectivas inéditas, por isso, cito novamente Godoy Garcia, são “casa de reviver e recriar sonho”.

No último verso do poema citado, a pergunta final é lançada, “E a casa do homem?”. A resposta não poderia ser outra: “É a Terra”. A letra maiúscula de “Terra”, além do exílio dado ao último verso, dá a ela uma ênfase que não deve ser ignorada. Essa terra se refere à mãe gestadora de todos os seres, a personificação da natureza, a deusa *gaia*, que protege no início de nossas vidas e depois, como sugeriu Gaston Bachelard, uma terra que “nos reconforta ainda” (1990, p. 92).

Essa possibilidade de invocar espaços geográficos carregando sensações de conforto e de proteção são características da geopoética. Trazendo essas questões para a produção de Rodrigues, podemos citar um poema seu intitulado “Navegar a superquadra par”, em que o autor também promove poéticas de espaços oníricos:

nunca olham as árvores  
matemáticas e arquitetônicas  
árvores tornadas casas  
tombadas geométricas e  
quacionadas as casas árvores

cada conjunto de árvores  
versa o nome da árvore  
que se repete (do ar) toda vez  
que respira o homem filho  
do homem nascido de árvore

(no túnel nunca me repito  
quando nos cruzamos  
eu, o estranho, a passante  
ambos estranhos a nós  
os mesmos – nomes)

olha:  
uma árvore no zênite rosado  
o fim de um dia  
na terra povoada  
na terra habitada  
nessa terra povoada de gentes...  
(2010, p. 51)

Esse jogo entre o matemático, o geométrico, o sensível e o literário resulta em uma geopoética, ou seja, uma superpoética que não se limita a falar da terra, mas que se constrói por ela própria. Esse “homem nascido de árvore” estabelece uma ligação íntima e indissociável do chão com aquele que o habita. Essa relação se legitima porque a terra e seus espaços se apresentam de forma “orgânica, e não mecânica ou determinista” (SOUZA, 2009, p. 110).

Essas aproximações, compostas por Rodrigues e por Godoy Garcia, formuladas entre homem, terra, casa e morada, tratando de uma poética de Brasília, nos remetem à capital que, por planejada, está sempre recebendo novas pessoas, novos olhares, novas formas de retratá-la.

Outra vez podemos citar Gaston Bachelard para explorarmos melhor essas ideias e desenvolver nosso eixo pensamental: “Ao ver a árvore oca, o sonhador, em pensamento, insinua-se na abertura; graças a uma imagem primitiva, experimenta precisamente uma impressão de intimidade, de segurança, de proteção maternal.” (1990, p. 91).

O amparo experimentado por meio dessas poéticas possibilita a visão de uma “proteção maternal” da própria terra que sustenta Brasília. O fato de que “Uma infância potencial habita em nós” (2009, p. 95) se comprova nos textos de Godoy Garcia e Augusto Rodrigues a partir das relações inusitadas formuladas em seus textos. A infância, defendemos, é a casa de morar que faz de suas poesias regionais, igualmente, poesias universais. Se as árvores são arquitetônicas, a intimidade dos poetas com a cidade urbaniza-se em corpos, livros e chapéus de Chaplin.

A dinamicidade, o caráter jocoso utilizado por esses escritores para a construção de poéticas de imagens autônomas e primeiras realizam o pensamento de Bosi em que as imagens poéticas são fundações de novas realidades, diferentes daquelas no mundo. Essa autonomia é alcançada de várias formas. A prosopopeia pode ser citada por nós como um dos meios para que essa possibilidade seja alcançada. No poema “Canção da fábula inicial (Brasília)”, sentimos a dor da terra diante da força do homem:

Canção da Fábula Inicial (Brasília)

Só havia noites e manhãs.  
Com o avançar dos dias  
as máquinas chegando.  
Não se podia saber  
mas o certo é que elas  
tinham uma importância  
maior que os homens,

e também a madeira.  
Havia sulcos já cortes na crosta  
angustiada; cerrados, caminhos,  
estradas, árvores partidas,  
terra solta, animais fugindo.  
As máquinas sempre chegando.  
Os caminhões de madeira  
e gente.

(1972)

Os eventos descritos nesta estrofe são todos vistos através da perspectiva da terra. A voz que o poeta dá a uma personagem supostamente inanimada é o que a torna autônoma e a transforma em uma privilegiada personagem.

Podemos concluir nossas ideias citando um outro poema de Augusto Rodrigues, intitulado “sinfonia da calçada em sol maior”. Nesse poema o fazer poético dispõe às imagens a capacidade de inventar mundos dentro de mundos, realidades dentro de outras, ou simplesmente, cidades dentro de cidades:

Sinfonia da Calçada Maior

quando Brasília nasceu  
tudo era cheio de vida  
e a vida toda era uma só

quando Brasília surgiu  
tudo era tão simples  
e o tempo tão simples

quando Brasília manheceu  
tudo era tão quase  
no quase quase tudo: sol

quando Brasília se abriu  
tudo era para sempre  
para sempre: nascente.

(2010, Pág. 27)

Nesse poema-sinfonia encontramos o desenho polifônico, no sentido musical e superpoético para uma Brasília que é, *para sempre*,

nascente. Essa característica da cidade, bem como da terra e da natureza que a compõem, é praticada ao longo do poema. O último verbo de cada um dos primeiros versos das estrofes apontam para o mesmo ato: nascer, surgir, manhecer, abrir. Cada um à sua maneira, os verbos nos mostram que Brasília se inaugurou, no mínimo, a cada vez que foi poetizada por Godoy Garcia, por Rodrigues e tantos outros poetas.

Na geopoética, comum e múltipla, desses autores, como constatamos nas leituras dos seus livros, ilustrados com os poemas trazidos, Brasília surge sempre renascente. Uma novidade que nunca cessa, terra *gaiata*, lugar que proporciona estranhamento e comodidade, uma verdadeira casa de morar. As realidades das imagens trabalhadas dão a essas terras, na Terra, o sentido de serem “para sempre: nascentes”, espaços-livro de reviver e recriar sonho.

## Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Editora Ltda, 1990, p. 91-92.

\_\_\_\_\_. *Poética do devaneio*. trad. António de Pádua Danesi, 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 95.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 15.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia mansidão*. Goiânia: Irmãos Oriente Ltda., 1972, p. 61-62.

OLIVEIRA, Joanyr de. *Poemas para Brasília antologia*. São Paulo: Projecto Editorial, 2004.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RODRIGUES, Augusto. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Editora Thesaurus, 2010, p. 27-51.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. José Godoy Garcia e a poética preta-e-branca: imagens cotidianas de um realismo afro-goiano. *Guavira Letras*, v. 18, p. 53-69, 2014, p. 61.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MARQUES, Geórgia da Cunha. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *Estudos contemporâneos da subjetividade*. v. 5, n. 2, fev. – abr., 2015, p. 233.

SOUZA, Ronaldo de Melo. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2009, p. 110-129.

# “NÃO HÁ COVA PROFUNDA QUE SEPULTE A RASA COVARDIA”:

## A DITADURA BRASILEIRA E SEUS DESAPARECIDOS EM POEMA DE AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA

### ANÁLISIS DEL POEMA “LOS DESAPARECIDOS”: AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA

Maxcuny Alves Neves da Silva<sup>34</sup>

**RESUMO:** Pela análise do poema “Os Desaparecidos”, de Affonso Romano de Sant’Anna, é possível observar a realidade histórica de um tempo marcado por restrições de direitos e muitos desaparecimentos. Percebendo o texto literário como uma representação do real, passa-se a observar o período da ditadura militar brasileira, que se estende de 1964 a 1985, com foco na questão do desaparecimento de pessoas que serve de base para o título desse poema. O texto literário será observado em sua tríplice intenção, conforme propõe Umberto Eco em seu livro *Os limites da interpretação*, além de teóricos como Bosi, Paz e Bachelard, que fundamentam a presente pesquisa.

**Palavras-chave:** Affonso Romano de Sant’Anna; “Os Desaparecidos”; ditadura militar; Umberto Eco.

**RESUMEN:** En el análisis del poema “Los Desaparecidos”, Affonso Romano de Sant’Anna, se puede ver la realidad histórica de una época marcada por las restricciones de los derechos y las muchas desapariciones. Al darse cuenta del texto literario como una representación de la realidad, va a observar el período de la dictadura militar brasileña que se extiende desde 1964 hasta 1985 y se centró en la cuestión de los desaparecidos que constituye la base de el título de este poema. El texto literario se observará en su triple intención en la forma propuesta por Umberto Eco en su libro *Los límites de la interpretación*, y Bosi, Paz y Bachelard, sirven de soporte teórico de esta investigación.

**Palabras clave:** Affonso Romano de Sant’Anna; “Los Desaparecidos”; dictadura militar; Umberto Eco.

---

<sup>34</sup> Doutora em Literatura pela UnB, professora da SEEDF, escritora de livro didático e pesquisadora do Grupo de Performance e Pesquisa Poéticas Contemporâneas Vivoverbo. E.mail: maxcuny@gmail.com

A literatura não tem compromisso com o real, no entanto, não consegue se desvincular dele, pois ela “nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 1986, p.126); portanto, a imagem poética é sempre uma imagem histórica. É justamente esta falta de compromisso com o real que concede a ela uma liberdade que se aprisiona no fato de que o real se encontra arraigado no ser que a produz, posto que a arte literária é a expressão de uma realidade interior que reflete os influxos do real no ser e seus traços ficam, muitas vezes, visíveis na obra.

“Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?”: este é um questionamento levantado por Walter Benjamin (1994, p. 223) em suas teses “sobre o conceito da história” e que suscita reflexões acerca da literatura, que, assim como outras artes, faz ecoar algumas dessas vozes emudecidas pelas que se fazem ouvir ao longo da história.

A literatura encontra-se repleta de traços da história e a ficção se mescla com a realidade. Muitas dessas obras literárias funcionam como a única fonte de pesquisa histórica, em outros casos elas servem como fonte de comprovação para estudos. Um exemplo desse último uso dos textos literários temos o caso de Felipe Ariès, que defende toda *A história da morte no ocidente* com pesquisas aprofundadas em fontes documentais, mas, na hora da escrita, confirma o valor dessa pesquisa com exemplos da literatura dos períodos estudados.

Portanto, pensando a história e a literatura como complementares, deve-se levar em consideração o período de produção da obra aqui analisada, percebendo haver marcas da história que se deixam transparecer no texto literário. Contudo, o texto deve ser a fonte primeira da análise, sem que sejam desconsideradas as possibilidades de buscar outros caminhos (intenções) para as interpretações, como sugere Eco em *Os limites da interpretação* (1990). Deve-se levar em consideração a intenção do autor, da obra e do leitor num conjunto de intenções relevantes e complementares na trajetória da busca de uma interpretação integral do texto literário, lembrando que o leitor deve estar “[...] livre para arriscar todas as interpretações

que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais" (ECO, 1990, p.16).

O poema a ser analisado foi escrito pelo professor, poeta, cronista, crítico, ensaísta e jornalista Affonso Romano de Sant'Anna, que, desde muito jovem, participou de movimentos políticos e sociais que marcaram o país. Ele publicou, durante a ditadura militar, em vários jornais do país, poemas com mensagens de crítica social e política. Nessa época, produziu uma série de poemas para a televisão que foram veiculados pela rede Globo em horário nobre, atingindo uma audiência de cerca de 60 milhões de pessoas.

O poema selecionado para o presente estudo se chama "Os Desaparecidos" e foi publicado em 1984 no livro *Política e paixão*. Talvez melhor classifique a presente proposta o termo 'reflexões', e não estudo, pois não se tem pretensões conclusivas a respeito de tema tão polêmico e desconcertante.

O Brasil vivenciou dois períodos ditatoriais (o período do Estado Novo de Vargas, de 1937 a 1945 e a ditadura cívico-militar, de 1964 a 1985), ambos carregados de restrições a direitos, perseguições e torturas. Mas nos importa, particularmente, a ditadura militar iniciada com o golpe militar de 1964, período marcado por censura, repressão, exílio e tortura que culminaram em muitas mortes e "desaparecimentos" (assim considerados aqueles cujos corpos não foram encontrados e / ou a autoria da morte não foi assumida pelo poder ditatorial) que configuraram uma "página infeliz da nossa história" (Chico Buarque), também conhecido como "anos de chumbo".

As imagens da tortura encontram-se arraigadas nos seres que viveram um período de longa e "tortuosa" ditadura, pois a imagem não pode ser decalcada do modo de ser do objeto, mesmo que ela seja apreendida, pois, segundo Bosi (2000, p. 22):

(...) o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e de cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de

um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância.

Sendo assim, é possível perceber que a imagem da tortura para o ser que experimentou estes períodos em sua própria vida como um ser moderno engajado em seu tempo e suas mazelas tem um significado bem particular, significado este que foi “dado” e “construído” frente a suas próprias vivências.

Tais vivências representam um momento de espanto que funciona como fonte da produção poética. Para Bachelard (2007, p. 63), “a poesia é um compromisso da Alma, um encantamento, um momento de espanto”. Não é possível negar que esse momento histórico causou profundo espanto a esse ser que o vivenciou.

A prática da tortura no Brasil, muitas vezes, culminava com o “desaparecimento” dos torturados e muitos desses desaparecidos nunca foram encontrados.

Durante o período da ditadura militar, os brasileiros viveram momentos marcantes para sua história pessoal e social que se fizeram transparecer no registro de poemas e canções, posto que esses registros (influxos do real) constituem a memória que se configura como resgate cultural e histórico do processo de formação do indivíduo como ser social e histórico.

Em muitas canções e poemas, é visível a marca dessa vivência, assim o artista alça sua voz num “grito” pessoal e social que representa a memória artística e cultural de um tempo que não pode ser esquecido por eles e não deve ser esquecido pelas gerações que vieram depois. Essa é, infelizmente, a nossa história que pode ser percebida no poema “Os Desaparecidos” (SANT’ANNA, 2007,p. 23)

De repente, naqueles dias, começaram  
a desaparecer pessoas, estranhamente.  
Desaparecia-se. Desaparecia-se muito  
naqueles dias.

la-se colher a flor oferta  
e se esvanecia.

"NÃO HÁ COVA PROFUNDA QUE SEPULTE A RASA COVARDIA": A DITADURA BRASILEIRA E SEUS  
DESAPARECIDOS EM POEMA DE AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Eclipsava-se entre um endereço e outro  
ou no táxi que se ia.  
Culpado ou não, sumia-se  
ao regressar do escritório ou da orgia.  
Entre um trago de conhaque  
e um aceno de mão, o bebedor sumia.  
Evaporava o pai  
ao encontro da filha que não via.  
Mães segurando filhos e compras,  
gestantes com *tricots* ou grupos de estudantes  
desapareciam.  
Desapareciam amantes em pleno beijo  
e médicos em meio à cirurgia.  
Mecânicos se diluíam  
- mal ligavam o torno do dia.

Desaparecia-se. Desaparecia-se muito  
naqueles dias.

Os atores no palco  
entre um gesto e outro, e os da plateia  
enquanto riam.

Não, não era fácil  
ser poeta naqueles dias.  
porque os poetas, sobretudo  
- desapareciam.

2.

Se fosse ao tempo da Bíblia, eu diria  
que carros de fogo arrebatavam os mais puros  
em mística euforia. Não era. É ironia.  
E os que estavam perto, em pânico, fingiam  
que não viam. Se abstraíam.  
Continuavam seu baralho a conversar demências  
com o ausente, como se ele estivesse ali sorrindo  
com suas roupas e dentes.

Em toda família à mesa havia  
uma cadeira vazia, à qual se dirigiam.  
Servia-se comida fria ao extinguido parente  
e isto alimentava ficções  
- nas salas e mentes  
enquanto no palácio, remorsos vivos  
boiavam  
- na sopa do presidente.

As flores olhando a cena, não compreendiam,  
Indagavam dos pássaros, que emudeciam.  
As janelas das casas, mal podiam crer  
- no que não viam.

As pedras, no entanto,  
gravavam os nomes dos fantasmas  
pois sabiam que quando chegasse a hora,  
por serem pedras, fariam.

O desaparecido é como o rio:  
- se tem nascente, tem foz.  
Se teve corpo, tem ou terá voz.  
Não há verme que em sua fome  
roa totalmente um nome. O nome  
habita as vísceras da fera  
como a vítima corrói o algoz.

3.

E surgiram sinais precisos  
de que os desaparecidos, cansados  
de desaparecerem vivos  
iam aparecer mesmo mortos  
florescendo com seus corpos  
a primavera de ossos.

Brotavam troncos de árvore,  
rios, insetos e nuvens  
em cujo porte se viam  
vestígios dos que sumiam.

Os desaparecidos, enfim  
amadureciam sua morte.

Desponta um dia uma tibia  
na crosta fria dos dias  
e no subsolo da história  
-coberto por duas botas,  
faz-se amarga arqueologia.

A natureza, como a história,  
segrega memória e vida  
e cedo ou tarde desova  
a verdade sobre a aurora.

Não há cova funda  
que sepulte  
- a rasa covardia.

Não há túmulo que oculte  
os frutos da rebeldia.

Cai um dia em desgraça  
a mais torpe ditadura  
quando os vivos saem à praça  
e os mortos, da sepultura.

A expressão “Naqueles dias” se repete insistentemente ao longo desse extenso poema de 104 versos e faz referência à localização histórica dessa poesia, um tempo dominado pelo medo, o período da ditadura militar por que passou o Brasil de 1964 a 1985.

No dia 31 de março de 1964, militares destituíram o então presidente João Goulart e assumiram o poder por meio de um golpe. A ditadura restringiu os direitos civis como o direito ao voto, a participação popular, a liberdade de expressão e reprimiu com violência todos os movimentos de oposição.

“O uso da violência política permitiu ao regime construir um Estado sem limites repressivos. Fez da tortura força motriz da repressão no Brasil. E levou a uma política sistemática de assassinatos, desaparecimentos e sequestros.” Esse trecho do relatório do primeiro ano de trabalho da Comissão Nacional da Verdade (CNV), divulgado no dia 21 de maio de 2013 relata um pouco do caráter repressivo do período. Essa Comissão foi criada com a finalidade de apurar graves violações de direitos humanos ocorridas no período da ditadura.

Durante os anos de repressão, várias pessoas, numa histórica trajetória de lutas sociais, sofreram tortura e morreram em defesa da liberdade, da justiça social e da revolução. Alguns foram exilados, outros, torturados, e muitos ainda estão desaparecidos.

Nota-se no poema a enfática presença do substantivo “desaparecidos” em conjunto com o verbo de mesma raiz semântica reforçando a ideia já expressa no título para demonstrar a necessidade de afirmação desse desaparecer, e da formação desse “exército” de seres humanos cujo paradeiro nunca foi revelado.

Ao longo das primeiras estrofes são descritas várias situações em que as pessoas costumavam desaparecer “naqueles dias”, além de descrever o perfil desses desaparecidos. Desapareciam pessoas das mais diversas idades, profissões e camadas sociais. Não se poupava ninguém. Os amantes desapareciam em pleno beijo, médicos em meio a cirurgias, gestantes, deputados, presidentes e “..., não era fácil /ser poeta naqueles dias./ Porque os poetas, sobretudo,/ desapareciam”.

Mas os familiares e amigos desses desaparecidos tomavam atitudes diversas, uns, para poupar as próprias vidas, fingiam não ver o que acontecia, pois o simples fato de ter visto um desaparecido era motivo suficiente para se desaparecer. Outros preservavam o lugar dos desaparecidos à mesa, nas conversas, nas lembranças e nas ficções. Visto que é possível fazer um corpo desaparecer, mas não é possível apagar a memória dos sobreviventes. É impossível apagar um nome da memória de seus entes queridos.

No livro *O ano de 1993*, José Saramago fez uma previsão apocalíptica para Portugal caso a ditadura salazarista permanecesse até aquele ano. Há um trecho em que, referindo-se ao computador e seus métodos de tortura, ele diz que: “À mais grave ocupação de todas que é a de pensar ninguém dá atenção”. A memória, a afetividade e o ato de pensar, nesse livro, são as armas que farão com que o povo retome sua liberdade. Semelhantemente, no poema, as armas de defesa dos desaparecidos estão firmadas justamente nesses três pilares para os quais não há repressão ou tortura capaz de conter: a afetividade, a memória e o pensamento.

Dessa forma, a relação afetiva dos vivos para com esses desaparecidos fez com que seus nomes ficassem gravados na pedra da memória, pois “não há verme que em sua fome roa totalmente um nome”.

Esse poema é dividido em três partes numeradas: a primeira descreve os desaparecimentos; a segunda apresenta a marca da memória, que nos remete a Santo Agostinho, que nos diz em seu livro *Confissões* que o esquecimento nada mais é que um dos compartimentos da memória e que o fato de esquecermos já é, em si, uma lembrança. O poema usa a imagem da pedra como elemento que grava o nome desses desaparecidos, em uma referência ao texto bíblico (BÍBLIA,

Lc 19.40) em que Jesus vai descendo o Monte das Oliveiras e grande multidão começa a clamar e glorificar o nome de Jesus afirmando sua missão como filho de Deus e os fariseus pedem a Jesus que os faça calar, a que Jesus responde: “ Digo-vos que, se estes se calarem, as próprias pedras clamarão”. No poema, as pedras realmente clamarão, pois elas são a memória dos que vivem.

Affonso costuma usar muitas imagens bíblicas em seus textos e, nesse mesmo poema, ele usa a imagem bíblica dos carros de fogo como instrumento usado nos desaparecimentos, mas, no texto bíblico, Elias é arrebatado por carros de fogo para ser livrado das dores da morte e transportado diretamente ao Céu. Contudo, Affonso usa essa imagem de maneira irônica, pois os desaparecidos eram levados ao “inferno” da tortura como forma de acesso à morte, bem contrário ao símbolo bíblico. Dessa forma, a imagem poética cria um estranhamento capaz de exprimir o espanto causado pelos desaparecimentos.

Ao final dessa segunda parte, os desaparecidos passam a mostrar seus vestígios que começavam a brotar do “subsolo da história”. Vestígios esses que surgem porque as pedras começam a clamar por seus desaparecidos: “os desaparecidos, cansados de desaparecerem vivos iam aparecer mesmo mortos”. Numa imagem inversa à que é possível perceber no livro *Incidente em Antares* (os vivos se recolhem em suas casas, sindicatos e prostíbulos e os mortos saem à praça), no poema: “os vivos saem à praça e os mortos, da sepultura”, fazendo cair a ditadura, posto não haver cova profunda o suficiente para sepultar definitivamente um nome.

Embora pareça que esses textos sejam apenas válidos para o seu tempo ou para exemplificar um período específico da história do Brasil, eles continuam sendo atuais, e a memória desses tempos idos devem servir como forma de alerta para os nossos dias.

O estudo da ditadura, seja por meio de textos literários ou não, deve ser usado para que possamos compreender não só aquele episódio específico, mas para que possamos entender as relações humanas de uma forma geral e analisar as relações interpessoais em âmbito mais amplo, gerando humanização e sensibilização para com a dor do outro, buscando lembrar e evitar que tais episódios se repitam.

## Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, Série Ouro, 2002.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA Sagrada, V.T. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1999.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Disponível em <<http://www.cnv.gov.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª. ed., 6. reimpr. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Poesia reunida 1965-1999*, vol. 2. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 45ª ed. São Paulo: Globo, 1995.



SIMPÓSIO PÓS-LIT UnB 40 ANOS (1975-2015)  
MEMÓRIA E PERSPECTIVAS

GRUPO DE PESQUISA E PERFORMANCE VIVOVERSO  
APRESENTA  
ESPETÁCULO - HOMENAGEM

que cidade é essa  
que vejo – espelho –  
do avião?  
que cidade é essa  
que sangro – vermelho –  
da cruz?

que cidade é essa  
que amo – melhor –  
e mais do que eu?

Nicolas Behr

# LUZES DA CIDADE



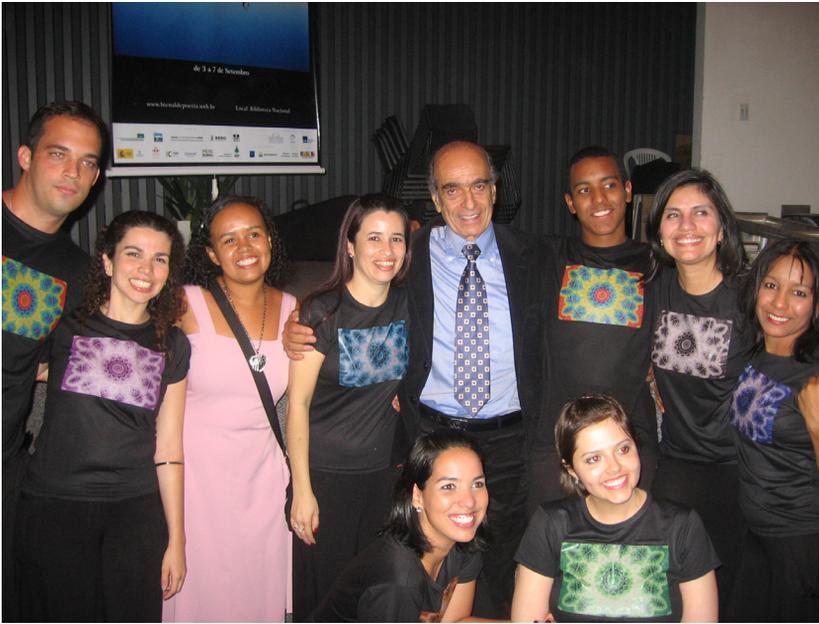
DIREÇÃO:  
SYLVIA CYNTRÃO  
1º DE OUTUBRO 2015  
ANF. 9 ICC-UnB















**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

**Apoio:**



UnB IL/ TEL/Póslit



Fundação de Apoio à  
Pesquisa do Distrito Federal

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-923365-0-9



9 788592 336509