MOSAICO

Marcelo Mourão

ORELHA

Em *Mosaico*, de Marcelo Mourão, reunião de ensaios, o leitor encontra temas literários únicos que, combinados, constituem um conjunto harmônico em que predominam a clareza e a objetividade da análise a que se propõe o autor. Pequenas peças, esculpidas pelo conhecimento do pesquisador sensível, são por si sós, uma obra completa. Diversidade e multiplicidade coexistem neste livro e formam um todo em que se ressalta o apuro no objeto estudado.

Destacam-se a singularidade e a identidade da autoria, o ofício acadêmico, não cimentado, contudo, em profusas citações e teorias outras. Cada peça deste mosaico tem a lapidação de Mourão, que, com seu ferramental exato e personalíssimo, trabalha as diferenças para conferir unidade e luz própria ao texto, ao mosaico como artesania final.

De Platão a Flávio Nascimento, o autor pinça e recolhe fragmentos das questões humanas desveladas pelas artes nos diferentes espaços-tempos. Assim, Marcelo Mourão separa as faces que compõem o mosaico existencial: o drama hamletiano, a poética pessoana, o cotidiano da prosa alencariana, os desvarios criativos, bombas-relógios salomônicas. A esses temas fulcrais do ser, Mourão acresce a visão do *flâneur* que passeia na urbe carioca e capta, com sua câmera literária, os explosivos movimentos culturais, *anima* da cidade pretensamente des-amordaçada na década de 1980. Tal como uma nova estação se afigura, ao final da composição deste mosaico, peça múltipla e uma, uma espécie de itinerário biográfico-criativo do poeta da rua, que se evade para o bucolismo da campina, num processo de interiorização e adensamento de sua obra.

Composto o mosaico, peça rara, resta ao leitor desfrutar os detalhes que compõem o todo ofertado pela argúcia e precisão do ensaísta Marcelo Mourão.

Claudia Manzolillo, poeta, contista, ensaísta, mestra em Literatura Brasileira pela UFRJ.

MOSAICO

Marcelo Mourão

2022

Copyright © 2022 by Marcelo Mourão

Arte da capa: Marcelo Mourão/ arte final: Jeff Fonseca

Contracapa: Jeff Fonseca e Marcelo Mourão

Diagramação e edição: Marcelo Mourão

Revisão: Claudia Manzolillo e o autor

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mourão, Marcelo
Mosaico [livro eletrônico] / Marcelo Mourão. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro : Ed. do Autor, 2022.
PDF

ISBN 978-65-00-19552-1

1. Análise literária 2. Ensaios brasileiros I. Título.

21-60248 CDD-869.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Literatura brasileira 869.4

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

DIREITOS RESERVADOS

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610 de 19/02/1998, artigo 29 e seus incisos. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito do autor, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográfico, gravação ou quaisquer outros.

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

2021

Agradecimentos:

Em primeiro lugar, sou muito grato a todos os apoios dados pelos meus professores e orientadores de pesquisa, Leonardo Davino de Oliveira e Ítalo Moriconi.

Igualmente agradeço aos professores Wilberth Claython Ferreira Salgueiro e Fernanda Teixeira de Medeiros por muito contribuírem com suas observações feitas a estes ensaios.

Sou grato também às ajudas preciosas de todas as pessoas que entrevistei, em especial, a Leila Míccolis, Jania, Luana e a toda a família Carrara, a Flávio Nascimento, Sérgio Alves, João Batista Alves, Rosa Ferreira, Chicco Lacerda e Iverson Carneiro.

E, por fim, mas não menos importante, agradeço a Capes/UERJ por financiar minhas pesquisas desde 2018.

Este livro é dedicado, com muito amor, para minha mãe, Mariléa Ribeiro Vieira, início e fim de tudo.

SUMÁRIO

Prefácio
Sem berloques, miçangas ou balangandãs – por Sérgio de Castro Pinto 8

Capítulo 1
A *mímesis* em Platão, em Aristóteles e no poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa 10

Capítulo 2
Heidegger, Sloterdijk e as questões que envolvem o ser 15

Capítulo 3
O erro do herói em Hamlet e Beowulf 24

Capítulo 4
Oralidade, realismo e cartas: aspectos da escrita de José de Alencar 30

Capítulo 5
Waly Salomão: poemas, músicas, *performances* e canções 38

Capítulo 6
Feira de Poesia e Passa na praça: a poesia *flâneur* no Rio de Janeiro dos anos 1980 51

Capítulo 7
Arquivo de Eus: O espaço biográfico em "Poesia na rua", de Flávio Nascimento 66

Posfácio
Mosaico de ensaios com arte – por Sady Bianchin 77

Anexos 79

SEM BERLOQUES, MIÇANGAS OU BALANGANDÃS

Sérgio de Castro Pinto

O primeiro mérito a registrar em *Mosaico*, livro de ensaios de Marcelo Mourão, é a faculdade que possui o autor de abordar temas algumas vezes complexos, abstrusos, através de uma linguagem simples sem ser simplória, plenamente palatável, inclusive, para os que se iniciam nas lides literárias. Ou seja, Marcelo Mourão não é daqueles que turvam as águas para parecer profundo, procedimento mais ou menos usual, comum, entre os que escrevem dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Resumindo, Marcelo Mourão escreve didaticamente, mas sem pretensões professorais.

Outro mérito a registrar: *Mosaico* não é um livro de segunda mão, tautológico, repetitivo, pelo simples fato de Marcelo Mourão não se submeter passivamente à extensa bibliografia da qual se utilizou para escrevê-lo. Ou seja, a par dos conceitos extraídos dos autores de suas "afinidades eletivas", convive o sinete de sua individualidade criadora, inventiva, decorrente do poeta-crítico que ele o é.

Mais um registro: Mourão transita, com desenvoltura, do livro para a rua, da rua para o livro, acrescentando ao saber proporcionado pelo acúmulo de leituras, o sabor da pesquisa a céu aberto, como o fez para escrever o ensaio "Feira de poesia e Passa na praça: a poesia *flâneur* do Rio de Janeiro de 1980", quando entrevistou os principais artífices e mentores desses movimentos.

Outro mérito: o de consorciar a teoria à prática da literatura, quando, didaticamente, após discorrer sobre a mímesis, exemplifica-a com uma lúcida análise do poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa ele-mesmo, ortônimo. Com efeito – e Marcelo Mourão bem o sabe –, cumpre ao crítico, ao ensaísta, a tarefa de demonstrar, através de argumentações consistentes, que a teoria e a prática da literatura não ocupam compartimentos distintos, do contrário submeter-se-ia o texto objeto de análise às camisas de força de preceitos teóricos apriorísticos e aleatórios.

Faz algum tempo que conheço e admiro o poeta de *Máquina mundi* e o ensaísta de *Rotas e rostos*. Desse último, o mérito de reavaliar movimentos poéticos até certo ponto subestimados pela mídia, a exemplo de "Feira de poesia independente" e "Passa na praça", dando-lhes a sua verdadeira dimensão e significado no contexto poético-social da época.

Em *Mosaico*, Marcelo Mourão, novamente, transita do centro para a margem, pois assim como estuda obras de autores canônicos, também se debruça sobre os movimentos de poetas marginais, cujos poemas eram verbalizados pelos quatro cantos do Rio de Janeiro. Movimentos que grassavam na época, sobretudo em São Paulo, onde o lema ou o leme de um deles, o da "Catequese poética", já explicitava uma atitude de franca e aberta oposição à ditadura militar: "O lugar do poeta é onde possa inquietar. O lugar do poema são todos os lugares". De um modo geral, como diria Adolfo Casais Monteiro, os poetas de então, principalmente os marginais, pareciam partir do princípio de que a poesia não ensina a governar e muito menos a ser governado, pois, acima de tudo, se propõe a indisciplinar os espíritos.

Não me considero um crítico literário. Quando muito, um ensaísta. Melhor: um leitor que escreve. Mas um leitor voraz e veraz, o suficiente para distinguir, em Marcelo Mourão, o poeta, o crítico literário e o ensaísta que, sem riscos de abalroamentos, movem – cada qual com suas especificidades e ferramentas próprias – um verdadeiro cerco aos autores e obras estudados neste livro. Enfim, Mourão tem o que dizer e o diz

magnificamente, sem berloques, miçangas ou balangandãs, meros e vãos penduricalhos dos que priorizam o acessório em detrimento do principal.

Sérgio de Castro Pinto é poeta com vários livros de poesia publicados, o mais recente *Folha corrida* – poemas escolhidos (1967-2017). Publicará, ainda neste ano, *O leitor que escreve*, registro de sua atuação no jornalismo cultural.

CAPÍTULO 1

A *mímesis* em Platão, em Aristóteles e no poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa

Se tivermos que apresentar uma conceituação mais simples e geral de *mímesis* (já que ela foi ganhando, ao longo do tempo, inúmeras outras definições), podemos dizer que significa a ação ou a faculdade de poder imitar (*imitatio*, em latim), copiar, reproduzir ou representar a natureza. Heródoto (485 a.C.- 425 a.C.), considerado o "pai da História", foi o primeiro a empregar este conceito e Aristófanes, em sua peça "As tesmoforiantes ou As mulheres que celebram as Tesmofórias" (411 a.C.), utilizou-o também. São os registros mais antigos dos quais temos notícias até o momento atual.

Tanto Platão quanto Aristóteles enxergavam na *mímesis* justamente o que foi dito acima: que ela é uma representação da natureza, uma imitação da vida. Para Platão, toda criação artística seria uma "imitação da imitação", uma vez que a teoria platônica crê que o nosso mundo sensível já é uma cópia do mundo "verdadeiro", o Mundo das Ideias. Já para Aristóteles, a Arte imita a vida em seu poder de criação; a Arte, tal como a vida, engendra as suas próprias verdades. A *mímesis* aristotélica é, pois, um contraponto à *mímesis* platônica: se, para Platão, a imitação era o distanciar-se da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. Segundo Aristóteles, o mimetismo nem é uma exclusividade dos processos artísticos, pois toda atividade humana estaria envolvida, segundo ele, com procedimentos miméticos. A linguagem (com sua função de nomear pessoas, plantas, animais, objetos, etc.), os rituais religiosos, as práticas desportivas e o domínio das novas tecnologias são alguns dos incontáveis exemplos da presença da *mímesis* nas ações humanas. Por isso mesmo, Aristóteles defendia que a *mímesis* nos distinguia dos animais.

Para Platão, a realidade sensível, o mundo material, é apenas a sombra, o reflexo, a imitação imperfeita de um outro mundo, aquele que seria o autêntico, o original, o esplêndido, o perfeito: o Mundo das Ideias, onde se encontram as ideias puras e eternas. A Arte, remetendo-se ao mundo sensível, segundo este filósofo antigo, seria tão somente a "sombra da sombra", a "cópia da cópia", o "reflexo do reflexo", a "imitação da imitação", mais imperfeita ainda do que aquela que já é uma mera imitação. "A Arte, portanto, por seu caráter imitativo, está afastada do Mundo das Ideias e o artista nada sabe do verdadeiro ser, estando sua obra três vezes afastada do real" (*A República*, Livro X, p.384). Platão considerava as coisas materiais comuns como sendo objetos miméticos, imitações de formas ou estruturas transcendentes. A pintura mais perfeita de uma cama, por exemplo, seria apenas uma "imitação de uma imitação". Dessa forma, para ele, a arte não seria particularmente útil (a pintura de uma cama não serve para se dormir nela), nem, no sentido estrito, verdadeira.

Por um outro lado, Platão até consegue enxergar valor na arte, porém se essa vier acompanhada de um sentido utilitário. O sábio grego faz com a arte aquilo que faz com a política: a submete ao saber filosófico, já que, de acordo com ele, tudo aquilo que é verdadeiro só pode ser buscado e conquistado por meio da filosofia, e, tal como o governante deve ser filósofo para governar segundo o que é verdadeiro (e por isso mesmo bom e justo), o artista deve também ser filósofo, para que a arte não seja tão somente um simulacro e, sim, uma expressão de um saber verdadeiro, garantido pela filosofia, que se insere na arte para conferir-lhe fundamento.

Sendo assim, Platão propõe, então, uma divisão da *mímesis* em duas categorias contrárias entre si: a "boa" *mímesis* e a "má" *mímesis*. A "boa" seria precisamente aquela praticada pelo próprio Platão, a que está a favor do verdadeiro, a que se submete ao saber científico-filosófico, a que se torna serva da razão; enquanto a "má" seria a dos imitadores (poetas, pintores, escultores, artistas em geral), aquela que produz os simulacros da verdade, que afasta a Arte do verdadeiro e a mergulha na ilusão, no sombrio mundo do falso. É preciso que a Arte, como tudo na cidade perfeita pensada por Platão, fale em nome do verdadeiro, queira, busque e encontre aquilo que seja de fato real. A Arte, segundo a visão platônica, deve estar voltada para a educação dos cidadãos, para as suas formações éticas e morais. Deve enaltecer os feitos dos heróis e os fatos históricos. Precisa servir à pátria, através de hinos, e estar politicamente à sua disposição. A verdadeira Arte, para Platão, deveria ser útil a todas as pessoas.

Já Aristóteles considera a obra de arte sem outra finalidade senão a busca pela beleza que desperta o prazer. Para ele, o prazer estético encontra a sua origem no prazer da imitação: um prazer sensível (prazer no reconhecimento do objeto imitado) e um prazer intelectual (prazer da técnica de imitação). A experiência estética não se esgota apenas na cognição (*aisthesis*) ou num reconhecimento perceptivo (*anamnesis*). O espectador pode ser afetado pela ação, dando vazão às suas próprias paixões despertadas, e acabar experimentando uma catarse (*kátharsis*).

A *mímesis*, de acordo com a ótica aristotélica, tem um sentido positivo. Há prazer na criação e na apreciação, a Arte não imita o mundo sensível, mas sim o mundo do espírito humano. O homem aprende imitando. No conhecimento e na Arte, o homem encontra maneiras de simbolizar, buscando diferentes formas de apropriar-se do mundo. O antigo sábio estagirita diz que há uma ponte entre o conhecer e o fazer: a imitação. Essa visão aristotélica difere da ideia platônica de que a cópia é inútil e nociva por tratar-se da "sombra da sombra" ou a "imitação da imitação" de algo que só existe em toda a sua essência e potencialidade no Mundo das Ideias.

Segundo Aristóteles, a realização da obra de arte é voltada para a beleza. Podemos entender que a finalidade primeira da obra de arte está, de certo modo, já na sua simples presença, ela deve ser autônoma e bastar-se a si mesma, de nada mais carecer. A poesia, mais do que ser útil, precisa ser plenamente livre para ser bela. Acima de tudo, o homem se compraz na representação e na expressão artísticas, das quais até pode decorrer, como consequência, uma experiência de aprendizagem ou de constituição de sentimentos. Está na natureza do homem o caráter mimético, por isso ele representa o mundo e possui a linguagem, por isso ele sente tanto prazer em conhecer e reconhecer, em experimentar e saborear as diferenças do real: "O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado" (ARISTÓTELES. *Poética*. 1450 b 34-1451 a 4).

O prazer da obra de arte, não é, todavia, um prazer simples, unicamente decorrente da força expressiva da representação ou da harmonia orgânica da unidade das partes. As obras de arte podem – e devem – suscitar emoções e comoções pelas ações representadas, de modo que quem as contemple venha a experimentar sentimentos perturbadores, como os de angústia e de horror. A beleza mais sublime pode produzir vertigem e, até mesmo, ferir. Mas essa dor, profundamente sentida na beleza, paradoxalmente não repugna, mas atrai; não destrói, mas purga e purifica. Não serve para nada, mas é indispensável. Isso tudo, inclusive, corrobora com a opinião de Paulo Leminski sobre a poesia: "A poesia é o inutensílio. A única razão de ser da poesia é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida que não precisam de justificativa. Porque elas são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia tenha um porquê, querer que a poesia esteja a serviço de alguma coisa

é a mesma coisa que querer que o orgasmo tenha um porquê, que a amizade e o afeto tenham um porquê. A poesia faz parte daquelas coisas que não precisam de um porquê". A mesma visão possui também Manoel de Barros, que a expressa em um de seus poemas:

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir de roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta.
Uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
Enquanto vida houver

Ninguém é pai de um poema sem morrer

Saindo do universo dos sábios gregos antigos e do mundo dos poetas brasileiros contemporâneos, vamos agora mergulhar nas águas densas da poesia portuguesa do começo do século XX. No poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa, o próprio título já se mostra bastante significativo para este nosso debate sobre a *mímesis*, por sintetizar todo o processo da criação literária, tal como ele ocorre, na figura do poeta – indivíduo capaz de inventar novas realidades a partir do que seria "o" real, realidade que possui as suas próprias lógicas e que, assim sendo, se ajusta ao conceito trabalhado por Aristóteles. Vejamos esse belíssimo poema pessoano:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

"O poeta é um fingidor" de emoções, sentimentos, realidades, situações. Ele forja uma realidade bastante verossímil, mas que, dentro de sua poética, é apenas um simulacro daquela que vem a ser a real. "*A dor que"* o poeta "*deveras sente"* é real, mas lhe é impossível lidar com a realidade na criação literária. É necessário, portanto, que essa dor se transforme em fingimento para que ele possa criar a partir dela. Além disso, o que o poeta português defende, na primeira estrofe de seu poema, é a inevitável conversão de uma realidade em fingimento – ainda que essa realidade seja seu próprio estado de espírito. Por isso, e tão somente por isso, é que ele é capaz de fingir "*tão completamente"* a dor que sente.

Ainda na primeira estrofe, Pessoa estabelece os seus dois âmbitos iniciais, o da dor que o poeta "deveras sente" e o da dor que ele finge. O primeiro é o campo do real,

do factual, aquele que existe ou ocorre independente da vontade de qualquer um. O segundo é o da representação, da narração do fato, de sua transformação em linguagem, em obra poética. Nessa estrofe, Pessoa compara a transfiguração poética ao fingimento, à falsificação, deixando implícito que a linguagem poética não tem compromisso com qualquer verdade ou com a realidade, mas apenas com a própria poesia. Ou seja, há um compromisso não factual, mas antes de tudo estético e figurativo. Bem dentro daquilo que Aristóteles pensa sobre o processo de *mímesis*, sobre o próprio processo de criação artística.

Na segunda estrofe, o poeta português repete a mesma relação dicotômica entre fato e interpretação, mas agora num plano além do da produção poética. Ele explora o âmbito do leitor, daquele que entra em contato não com a dor real do artista, mas com a dor representada. Só que, segundo Pessoa, ao ler a representação do poeta, o leitor não apreende a dor real nem a dor "fingida", mas uma terceira que é a sua própria decodificação da representação literária. Mas Fernando Pessoa não para por aí! Vai mais além e constrói um quarto plano, no qual essa interpretação de quem lê é ainda distinta daquela que seria a dor do próprio leitor, dor que, por estar diante de uma produção literária, ele, em realidade, não tem.

Na terceira estrofe, o poeta repete a relação entre a realidade e a representação, dessa vez, num nível genérico, universal. Nessa estrofe, ele fala, não do indivíduo particular que produz o poema nem de um conjunto de indivíduos (os leitores), que entram em contato com a obra, mas da vida mesmo. A relação entre "real" e "fingido" é substituída pela relação entre "razão" e "coração", e são utilizadas as metáforas "calha de roda" e "comboio de corda". A primeira, "calha de roda", nos remete a um instrumento útil, prático, cotidiano, que produz trabalho, que gira interminavelmente preso a um mesmo eixo, sempre retornando ao mesmo ponto, numa figuração da rotina da vida, das obrigações, dos horários e compromissos a serem cumpridos, das tarefas diárias e repetitivas. Já o "comboio de corda" seria um brinquedo, uma construção criativa que já é uma representação em seu significado inicial (não uma porção de pedaços de cordas amarrados, mas um comboio), e cujas possibilidades referenciais vão muito além. É o lado lúdico, criativo, afetivo, emocionante, aquele que se projeta de nossos sonhos, de nossas aspirações mais íntimas, mais profundas.

Na concepção pessoana, três princípios fundamentam o poético: a) o de ser, acima de tudo, ficção ("O poeta é um fingidor"); b) a deflagração da catarse nos leitores ("os que leem o que [o poeta] escreve"), porque sentem as dores "que eles não têm": as dores escritas, as dores lidas, imaginadas, ficcionadas, poetizadas, as que os emocionam; c) e a atividade lúdica, à medida que um "comboio de corda", o trenzinho de brinquedo, a expressão do coração, incumbe-se de entreter a razão. Preocupada sempre com as questões rotineiras, a razão se afastará das mesmices da vida ao apreciar, durante a leitura, a obra em sua beleza estética plena. Aristóteles denominou como catarse (*kátharsis*) esse exaurir de paixões perturbadoras, essa purgação a que uma obra de arte pode nos levar. Ele também defendia a poesia afirmando que a sua natureza, a sua função e o tipo de prazer que proporciona eram bons para a sociedade. Sua beleza, seu encantamento, sua ludicidade são componentes importantes, segundo Aristóteles, para o espírito humano.

Por fim, se utilizarmos o código referencial mais direto, podemos interpretar "Autopsicografia" como a explicitação do sujeito poético (baseado na sua própria experiência, como estabelece o título do poema) de como se dá o processo de criação literária, como se processa a interpretação dessa produção por parte do leitor e como esse processo se repete na (ou reflete a) própria vida, num reiterado jogo de duplos, em distintos planos, entre o real e o imaginário, entre a razão e a emoção.

Desde a objetividade com que os gregos olhavam para o mundo exterior até a nossa contemporaneidade (com seus cada vez maiores avanços tecnológicos), os poetas buscam essa paisagem exterior, de que fala Pessoa, para transformá-la em objeto estético. No caso desse poema, o poeta português vai pegar a dor – elemento externo a ele, mas sentido por toda a humanidade – e transformá-la no objeto em torno do qual irá construir os seus versos. No entanto, ao escrevê-los, ele amplia a reflexão e o sentimento dessa dor, manifestando-a tripartida em: a dor sentida, a dor fingida e a dor escrita. Como poeta, ele constrói uma reflexão sobre a dor, experimenta, imaginativamente, uma dor de todos, universal e transforma esse sentimento em um tema sublime para a expressão literária.

Referências

ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *Poética*. 1ª ed. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Ed. LeYa, 2010.

LEMINSKI, P. *Ensaios e Anseios crípticos*. Curitiba: Editora Inventa, 2014.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 1995.

PLATÃO. *A República.* Trad. E. Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

CAPÍTULO 2

Heidegger, Sloterdijk e as questões que envolvem o ser

"A origem da obra de arte", texto célebre de Heidegger, é um daqueles escritos que se mostram inesgotáveis, justamente por possibilitar uma gama muito extensa de leituras, releituras, interpretações e reinterpretações.

Pensar sobre a arte implica, dentre várias possibilidades, principalmente em refletir sobre a obra de arte em si, sobre os fatores que nos permitem ou não caracterizá-la como uma obra artística, sua proveniência, mistérios e belezas, sua criação, seu autor e o caráter artístico contido nela. Heidegger trabalhou com todas essas questões, sobretudo neste seu texto, e mostrou que a reflexão filosófica sobre o caráter de arte da obra implica, antes, no estabelecimento da correlação entre arte e verdade, pois, para ele, é próprio da arte comunicar modos de ser do mundo e do homem como expressão do acontecimento da verdade do ser, do ente e do ser dos entes. Podemos dizer, então, que a arte encontra-se, intrinsecamente, ligada à ontologia. Sendo assim, partiremos das conexões entre arte, verdade e ontologia para refletirmos sobre a arte no pensamento heideggeriano e para mostrarmos em que medida ela espelha a estrutura da verdade e guarda em si a possibilidade do desvelamento do ser para o mundo.

A arte consegue desvelar a verdade não só desse ser e dos acontecimentos históricos, mas também, por extensão, de toda uma determinada época. Por esse motivo, é possível diferenciarmos a arte moderna da contemporânea e, do mesmo modo, um homem do século XIX de um que nasceu em fins do século XX, comparando, por exemplo, pinturas produzidas tanto por um quanto por outro. Isso se dá porque a arte funda a historicidade do homem e fundamenta a história do mundo, como o fazem, por exemplo, as pinturas rupestres. Sob essa perspectiva, podemos afirmar que a arte funda modos de ser do homem e do mundo e fundamenta a verdade do ser, do ente e do ser do ente: "Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer da verdade. Um ente (...) acede na obra ao estar na clareira do seu ser. A essência da arte seria então o pôr-se-em-obra da verdade do ente"[1].

O que se projeta e se desvela na obra de arte, através de sua clareira, é aquele cuja essência é ter de ser e, sendo, nunca se encontra plenamente acabado, justo o que Heidegger procurou denominar de *Dasein*, *ser-aí* ou *ser-no-mundo*. A fala da personagem Riobaldo, bem no início do *Grande Sertão*: Veredas, é exemplar nesse sentido: "O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam" (ROSA, 1974, p.20). Essa mesma condição do ser aparece no conto "Os desastres de Sofia", de Clarice Lispector, em um momento em que a personagem Sofia diz: "(...) sem falar que estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir"[2]. Esse trecho mostra o quanto o ser pode se dar conta de sua propriedade de estar aberto sempre a inúmeras possibilidades. Podemos afirmar, então, que o homem é, enquanto vivo, o ser das constantes definições e redefinições:

> (...) À pergunta "o que é o homem?", se formulada em caráter geral, somente se pode responder: nada. O homem nada é enquanto não fizer de si alguma coisa. Exatamente por isso ele é para si, no sentido de ser aquilo que ele fizer de si. (...) a existência é um projetar-se no sentido de impulsionar-se para o futuro. O projeto existencial não implica a subjetividade no sentido tradicional, pois nem mesmo se pode dizer que o Ego seja a

[1] HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977. (p.27)
[2] LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (p.102)

essência predefinida do homem. O homem tem, isso sim, uma dimensão subjetiva que é a própria projeção de si, uma dimensão subjetiva que é a ciência disso. Nisso ele se distingue das coisas, e, segundo Sartre, alcança maior dignidade, na medida em que responde pelo seu próprio ser.[3]

Quando o personagem Peter, ao fim da peça "A história do jardim zoológico" (de Edward Albee), acaba por ser induzido a matar Jerry (levado a isso por esse seu interlocutor), muito provavelmente desconhecia por completo suas potencialidades de assassino, que hibernavam ali, bem no interior dele. E o mais interessante é que é um ato não provocado pela sua própria escolha e, sim, por uma forte indução, quase que inescapável. Sendo assim, é preciso que se note o quanto o *ser-aí* é definido por aquilo que ele é e representa no mundo, através de suas experiências, de sua liberdade de escolha e de suas possibilidades de ação. A compreensão que ele tem de si não cessa todas as possibilidades abertas para este ente cujo ser está sempre em um jogo dialético com o que o cerca, o mundo onde se vê lançado à própria sorte, preso à sua época histórica e a seu próprio tempo existencial. Uma vez que o apropriar-se do seu ser é um movimentar-se num repertório extenso de possibilidades abertas, pavimentadas no mundo, não se pode pensar ontologicamente o homem desconsiderando a sua condição mundana. Na condição de ser mundano, o homem relaciona-se, na cotidianidade, *ek-sistindo* nas diversas possibilidades: com o mundo circundante, o mundo público do nós e o mundo próprio.

O *dasein*, um dos principais conceitos construídos por Heidegger, é, portanto, inerentemente mundano, e a nossa existência, temporal, histórica e social. O ser é um ser para o homem, e o homem, um ser para os outros homens, visto que é inclinado à sociabilidade: o ser do homem é um *estar-aí-com os outros*. Há aí, então, uma nítida sócio-historicidade inerente ao *dasein*, que não pode fugir do mundo e da sociedade onde se encontra introjetado. Não é à toa que, no conto "O bardo imortal", de Isaac Asimov, quando o Dr. Phineas Welch conta a seu amigo Scott Robertson que trouxe de volta, através de uma viagem no tempo, Arquimedes, Newton, Galileu e Shakespeare, os sábios se sentiram como peixes fora d'água e "não se acostumaram ao nosso modo de viver, ficando todos eles muitíssimo solitários e assustados".

Os significados que um mundo pode ou não apresentar são regidos pelas necessidades e pelos propósitos do *dasein*. Sendo assim, é fácil perceber que os *daseins* de cada um desses pensadores surgiram, se desenvolveram e sumiram (morreram) inseridos nos limites de mundos muito diferentes do contexto temporal em que as personagens principais do conto de Asimov estavam mergulhadas. As limitações impostas – ao ser de cada um desses tais sábios – pela vivência deles em cada um de seus momentos e sociedades específicas acabaram por fazê-los sentirem-se somente adaptados e familiarizados aos mundos que, ao nascerem, os receberam e acolheram. O conceito de *habitar* – pensado e desenvolvido ao longo da vida de Heidegger – me parece ajustar-se bem a essa tensão que há na dicotomia familiaridade ("sentir-se em casa") x estranheza.

Em sua obra *Ser e Tempo*, na apresentação do *ser-no-mundo* em sua constituição ontológica como *ser-em*, Heidegger resgata o sentido desse "em", reconduzindo-o ao seu contexto original na língua alemã: 'em' deriva de "innan": *morar, habitar, deter-se;* e somente 'an' significa*: estar acostumado a, habituado a, familiarizado com"*[4]. Ou seja: o *ser-no-mundo* existe e se determina *como aquele que habita um mundo*. O habitar assume, nesta circunstância, um sentido primordialmente temporal, de deter-se junto ou de acostumar-se a algo; trata-se de uma forma de proximidade que se define antes de tudo pela *permanência* junto aos entes em geral, *permanência* que concede ao *ser-no-mundo*

[3] ABRÃO, Bernadete S. (Org.). "A história da filosofia". In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, (p. 454)

[4] HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. (p.254)

uma espécie de amparo, uma certa familiaridade calcada no conforto do que é sempre o mesmo. O hábito, o habitual e o habitar não se separam, porém, de sua outra face, da mesma moeda: o não familiar, o inabitual, o inabitável, o "em parte alguma" que angustia e que irrompe no seio do que se imaginava conhecer. A dialética que aqui se revela no âmago do habitar humano diz respeito fundamentalmente à condição do *ser-no-mundo* como aquele que, em habitando, não consegue se sentir em casa, permanecendo atravessado por um sentimento de exílio, e, principalmente, de sua própria finitude. No conto de Asimov, os sábios, que não se adaptam ao mundo que lhes é futuro e bastante desconhecido, passam por essa tensão do homem que habita mergulhado na estranheza, de tal maneira que qualquer forma de familiaridade ou do "sentir-se em casa" são apenas modos de encobrimento deste arraigado e inescapável estranhamento.

Tal estranheza surge também no texto, já citado acima, "A história do jardim zoológico", quando há o choque entre duas pessoas de mundos completamente diferentes – os personagens Peter e Jerry. O último chega a dizer a Peter o seguinte: "é claro que você não pode compreender. (...) Eu não moro na sua rua, não sou casado, com dois periquitos ou qualquer que seja o arranjo lá da sua casa. Eu sou um transitório permanente, o meu lar são as infectas pensões do lado oeste da cidade de Nova Yorque".

Dando sequência às nossas observações, é preciso que se diga que qualquer ente – seja ele qual for, inclusive o próprio homem – possui, onticamente, sua existência própria independente de toda e qualquer apreensão que o homem possa fazer sobre ele. Porém, por outro lado, ontologicamente, é preciso que se entenda que a essência de todo ente nunca pode ser por completo apreendida/conhecida e nunca é totalmente representável. Esse ser dos entes, em sua totalidade, é sempre um grande mistério. E o que se coloca para fora é sempre uma fração do ser, por isso, Heidegger vai dizer que a arte não imita, não representa, mas traz consigo uma verdade do ser, clareira onde somente um pequeno pedaço se revela, se deixa conhecer, se iluminando ou deixando-se iluminar. Não é à toa que heideggerianamente se diz que ali, na arte, uma verdade está acontecendo. Porém, ao mesmo tempo em que esse fragmento se mostra, que essa verdade acontece, muitas outras partes se ocultam, numa espécie de jogo de *chiaroscuro* do ser. E esse jogo de iluminar verdades e encobrir outras aparece no romance de Vergílio Ferreira, *Na tua face*, quando, a certa altura, o personagem Daniel, que é pintor, diz:

> Porque um quadro não se pinta apenas enquanto se pinta mas enquanto cresce em nós sem o sabermos. Então peguei a face de Ângela e pu-la no cavalete para a massacrar. Era preciso conhecer-lhe o embuste de uma harmonia clara e denunciar-lhe o horrível que estava lá.[5]

Assim como não tem conhecimento pleno do seu próprio ser, o artista também não domina o ser da obra por inteiro. Depois de pronta, a obra artística responde por ela mesma e está, a cada momento, num desvelar constante da verdade, muito além do que seu autor tenha imaginado. Após sua finalização, a obra é independente de seu criador, de suas origens. Por isso, não há um domínio de sua apreensão. O que ocorre é uma liberdade de leitura da obra, pois ela é livre para que seus elementos surjam através do que se possa ser apreendido. Conclui-se, então, que o vislumbre da obra é um processo que sempre dialoga com o ser do sujeito apreciador, e ela só se realiza na presença dele.

Saindo das discussões sobre a arte e as obras artísticas, vamos agora tornar a focar nas questões relativas ao *dasein*, que é um dos conceitos centrais em Heidegger e também neste ensaio.

---

[5] FERREIRA, Vergílio. *Na tua face*. Lisboa: Bertrand, 1993. (p.187)

Para que o *dasein* consiga alcançar uma existência autêntica, é preciso reconhecer entre aquilo que é humano, o existir, e os entes que apenas são. Ignorar essa dualidade, para Heidegger, é admitir a queda, ou seja, um tipo de vida inautêntica, corrompida:

> Para o existente humano, estar no mundo não é um acidente, mas algo que efetivamente o constitui. Disso decorrem algumas consequências. A primeira é a factividade: o fato de estar no mundo é a situação original do existente humano e ele a sente como tal, ou seja, como tendo sido lançado ou abandonado no mundo, para cumprir a existência. Em segundo lugar, a compreensão que o homem tem de si mesmo reside na possibilidade e não no dado. A possibilidade está presente nos atos em que o homem se projeta e, na verdade, a existência, como tal, é um contínuo projetar-se. O modo de ser do homem é o poder-ser, isto é, fazer da vida sempre um projeto. O fato de estar no mundo compreendido como possibilidade de ser gera a angústia. (...) A angústia é a compreensão da precariedade da condição humana. É compreensível que o homem procure por todos os meios evitá-la. A maneira de evitar a angústia é mergulhar num cotidiano habitual que afaste o homem da autenticidade de sua existência e o coloque na impessoalidade neutra de uma existência nivelada pela mediocridade. É o que Heidegger chama de inautenticidade. Nesse modo de existir, o homem não assume a sua condição e vive como que alheio a si próprio, razão pela qual esse estado se denomina queda.[6]

O ser humano se manifesta como um ser decaído quando as preocupações cotidianas da existência inautêntica o desviam de seu projeto existencial, alienando-o da tarefa principal de tornar-se ele mesmo. Quando, ao contrário disso, o homem se coloca a refletir sobre o sentido de sua existência, provoca indagações sobre seu próprio ser e cai em angústia diante de suas limitações e reais possibilidades. Desse modo, ele acaba por buscar, cada vez mais, um modo de vida autêntica para si, um *estar-no mundo* o mais condizente possível com sua essência, uma *Existenz*.

Nesse ponto, é preciso que, mais uma vez, voltemos à peça "A história do jardim zoológico". Nela, Jerry insistentemente busca um modo de entabular uma conversa e acaba, por fim, conseguindo retirar algumas palavras de Peter, interpretado aqui como a personificação do *self made man*, que é casado, tem uma vida familiar aparentemente estável, feliz, tranquila e próspera. Ele é um nítido membro da burguesia, e encontra-se bastante satisfeito com os rumos de sua vida, sem grandes preocupações existenciais. Jerry mostra-se como o contraponto de Peter: homossexual, solteiro, solitário, bastante vivido, posto na condição de marginalizado, já que não se fixa nos padrões estabelecidos pela sociedade.

Jerry, bem ao contrário de Peter, encontra-se mergulhado em uma grande angústia existencial, é aquele que está o tempo todo refletindo e se indagando sobre o seu ser e sobre a existência (a sua e a dos outros). Podemos afirmar que, para ele, não há valores nem moral previamente estabelecidos, há apenas uma atitude de constatação de uma dada realidade. Jerry consegue ter uma grande dimensão de sua existência e, por isso, se sente desolado, perdido em meio aos absurdos das convenções sociais. Angustiado, faz suas próprias escolhas, porque é livre para isso. E ele as assume, e é bastante consciente de seu papel, já que elas são fundamentadas em sua motivação existencial – como, por exemplo, conseguir realizar algum tipo de contato com algo vivo, nem que seja o cachorro de sua senhoria, pois, à sua volta, todos só o ignoram. Por conseguinte, mantém-se lúcido frente à absurdidade de seu mundo, não abandonando, um minuto sequer, a consciência clara e evidente de sua existência. Ao término da peça, Jerry consegue arrastar Peter para algum tipo de indagação sobre si mesmo, arrancando dele as falsas certezas, principalmente sobre o seu próprio ser: Peter, um cidadão pacato e líder de uma típica família burguesa pretensamente feliz, poderia, de uma hora para outra, se tornar um mero assassino? O que

---

[6] ABRÃO, Bernadete S. (Org.). "A história da filosofia". In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (p. 454-455)

Peter era afinal? Uma pessoa boa, má, autêntica, inautêntica, fria, sensível, humana ou desumana? As atitudes de Jerry – previamente planejadas – fazem Peter deslocar-se de seu mundinho de certezas e de alienação.

O conceito de autenticidade, na filosofia existencial, denota o modo de ser do homem, que se funda numa consciência que se quer autônoma. Em um sentido amplo, de acordo com Olson: "a vida autêntica é a que se baseia numa apreciação exata da condição humana" (1970, p. 157). Já Zilles fala da compreensão da existência como possibilidade à alternativa entre o modo de ser autêntico e o inautêntico: "a existência autêntica é a de quem reconhece e escolhe a possibilidade mais própria do seu ser" (1988, p. 17). A inautenticidade, por outro lado, é uma existência cotidiana que, segundo o mesmo autor, estaria distante das responsabilidades pessoais, levada pela mediocridade das massas.

A inautenticidade consegue converter o homem em algo diluído e sem face – estrangeiro a si mesmo –, um ser impessoal. O que surge dessa situação é o projeto humano naufragado na dimensão definida pelo "nós". O "nós", o grupo, as massas, então, submetem o indivíduo à coletividade. O habitual (o costumeiro, o comum) se dá impedindo o diálogo e massificando o homem-sujeito, dando origem ao homem-massa, ou seja, um *das Man*. É exato o que ocorre com aquele que segue cativo a padrões previamente estabelecidos por normas, crenças e códigos morais/sociais. No caso da peça de Albee, como vimos, a personagem Peter personifica aquele indivíduo que procura se adequar ao grupo, ao bando, à coletividade, terminando por desprezar sua individualidade, suas capacidades, sua essência e suas possibilidades de vir a ser.

O homem que, distanciando-se de si mesmo se volta para fora, vive uma vida superficial, tornando-se também superficial, imerso num universo de banalidades, cercado pela mais pura e rasa tagarelice, vida repleta de sons, fúrias e falas, apartado da profundidade dos questionamentos existenciais. Esse homem que aparece domesticado, esquecido de seu próprio ser, diluído no meio das massas é justamente um ponto também relevante dentro de *Regras para o parque humano*, de Peter Sloterdijk.

Nesse seu texto, Sloterdijk caracteriza o humanismo como um fenômeno em que os livros são percebidos como instrumentos capazes de estabelecer os elos de uma corrente de forte coesão humana: a sociabilização literária. As artes, em geral, não só a literatura, podem também cumprir esse papel desembrutecedor, ligando as pessoas entre si. Esse humanismo livresco teria surgido a partir do processo de humanização do ser humano na Antiguidade, entendido, à maneira da *humanitas* de Cícero, como uma ferramenta apta para pacificar, domesticar/civilizar os espíritos, em oposição aos selváticos divertimentos do *homo inhumanus*, filho legítimo dos anfiteatros romanos e seus espetáculos de horrores. Trazendo para os dias atuais, Sloterdijk entende que os meios tradicionais de educação e essa sociedade literária não mais conseguem ser suficientes – e, principalmente, eficientes – para se oporem ao crescente embrutecimento da sociedade de massas contemporânea, lastreada em mídias, tais como: radiodifusão, televisão e internet:

> Assim como na Antiguidade o livro perdeu a luta contra o teatro, hoje a escola poderá ser vencida na batalha contra as forças indiretas de formação: a televisão, os filmes violentos e outras mídias desinibidoras, se não aparecer uma nova estrutura de cultivo capaz de amortecer essas forças violentas.[7]

Interessante notar que esse processo de domesticação dos seres humanos, essa humanização literária, que é um fruto das amplas ações da cultura e das sociedades, acaba,

[7] SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano* – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

por outro lado, por promover também o apagamento das individualidades, aquilo que já mencionamos aqui e que Heidegger achou por bem chamar de *esquecimento do ser*.

Tal processo de alienação de si, de fugir de suas próprias indagações, de deixar-se levar por verdades que as massas pregam aparece também como uma das maiores preocupações em Nietzsche. De seu célebre livro *Ecce homo*, vale destacar essa passagem: "E, agora, eu vos ordeno que vos percais de mim, encontrando vós mesmos; e somente então, quando todos vós me tenhais renegado, retornarei ao meio de vós" (1997, p. 9). O que dá para perceber nitidamente nessa fala é que ela aponta para o fato de que é preciso que todos nós, seres humanos, vivamos sempre andando com os nossos próprios pés e guiados pelas nossas próprias consciências, não ignorando, assim, as nossas potencialidades individuais. A vida vivida em rebanho e a existência de líderes, seres acima de todos, pastoreando as massas, além de ser a nítida negação do ser de cada um, foram sempre alvos de duras críticas de Nietzsche, como aqui neste trecho:

> Pois disso entende ele mais que tudo, esse feiticeiro e domador de animais de rapina, em volta do qual tudo o que é sã torna-se necessariamente doente, e tudo doente necessariamente manso. De fato, ele defende muito bem o seu rebanho enfermo, esse estranho pastor – ele o defende de si mesmo, da baixeza, perfídia, malevolência que no próprio rebanho arde sob as cinzas, e do que mais for próprio de doentes e combalidos; ele combate, de modo sagaz, duro e secreto, a anarquia e a autodissolução que a todo momento ameaçam o rebanho, no qual aquele mais perigoso dos explosivos, o ressentimento, é continuamente acumulado.[8]

Essa é a visão de Nietzsche quanto ao sacerdote ascético, um pastor que cuida do rebanho de homens, cujo trabalho é o de manter o ressentimento na direção do culpado. Da mesma forma que ele se apresenta como um curandeiro, ele também insere o veneno no homem, fazendo com que ele sempre tenha em mente a pergunta: "Eu sofro: disso alguém deve ser culpado". E todo esse contexto, segundo Nietzsche, levou o homem a se tornar um ser fraco, decadente e, consequentemente, passivo de dominação. A condição doentia do homem domesticado é tentar afirmar a vida em outro plano que não a realidade. Vivendo nessa condição de fragilidade, o homem passou a constituir-se em rebanho, com o intuito de combater, por meio do coletivo, as angústias que o afligiam, tendo como solução a entrega de sua vida aos cuidados de um pastor-sacerdote.

A culpa se constitui num poderoso instrumento de dominação. Em sua obra *O mal-estar da civilização* (1930), Freud, reforçando a visão de Nietzsche, defende que a culpa, muito mais do que ser um reflexo de alguma punição externa, é maior e mais forte quando é introjetada e mantida instalada dentro das pessoas: "A civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, ao desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada"[9]. Manter as pessoas se sentido culpadas é enfraquecê-las e, com facilidade, poder dominá-las. Freud concorda com Nietzsche quando o autor de *A genealogia da moral* sustenta que há uma estreita relação entre a civilização e o sentimento de culpa. A civilização só alcança seu objetivo de manter os seres humanos ligados entre si através do fortalecimento do sentimento de culpa, que, ao fim de tudo, leva os seres humanos à vontade de transferir a condução de suas vidas para as mãos de alguém que lhes parece superior.

Porém, essa ideia de um líder que funcione como um pastor para o rebanho de homens não é nova. A ideia da política como pastoreio fez-se presente já em textos da Antiguidade, sendo o mais célebre deles, o *Político*, de Platão. Nessa obra, que tem como objeto a "definição da arte do político", Platão (ou a figura do sábio no diálogo, o

---

[8] NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. São Paulo: Ed. Centauro, 2002. (p.64)

[9] FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (p.69)

Estrangeiro de Eleia) afirma categoricamente que a política é "a arte de pastorear homens" e que o "homem político e real" é o condutor "de direito" dos "rebanhos humanos". De forma ainda mais explícita, o sábio Estrangeiro diz que a política é uma das "muitas formas da arte de pastorear" e que ela é a "ciência que cuida dos homens que vivem em comunidade" (267d).

Quando Nietzsche se propõe a ser um iconoclasta, um derrubador dos preceitos morais, religiosos e das visões engessadas e preconcebidas, ele o faz visando a "desdomesticar" o homem, libertá-lo de todas essas algemas que seriam, na visão dele (e na de Heidegger também), propiciadoras de um apequenamento do ser humano nas totais possibilidades de seu ser. A luta contra esse apequenamento/esquecimento do ser fica clara quando Nietzsche, através de seu Zaratustra, prega a extrema necessidade de os homens abandonarem as promessas de uma vida além-morte, tão defendida pelas religiões, e se abraçarem ao mundo do agora, do hoje e das potencialidades humanas:

> Vede, eu vos ensino o super-homem! O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem seja o sentido da terra! Eu vos imploro, irmãos, permanecei fiéis à terra e não acrediteis nos que falam de esperanças supraterrenas! São envenenadores, saibam eles ou não. São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram. (NIETZSCHE, 2011, p. 14)

Tal situação está bem exposta na citação que Sloterdijk faz do trecho "Da virtude apequenadora", do Zaratustra, onde a personagem observa as pequenas casas dos homens e lamenta:

> E Zaratustra parou e pensou. Finalmente, disse, entristecido: 'Tudo ficou menor!' Em todos os lugares, vejo porões mais baixos: quem é do meu porte provavelmente ainda consegue passar, mas – terá de se curvar! Ando por entre esse povo mantendo os olhos abertos: eles se tornaram menores e ficam cada vez menores: - nisso, contudo, consiste sua concepção de felicidade e virtude... Alguns deles querem; quanto à maioria, porém, outros querem por eles...[10]

Sloterdijk, pelas vias da voz do Zaratustra nietzschiano, apresenta a crítica ao humanismo, no qual humanos acabam moldando outros humanos para serem pacíficos e inócuos, de forma que não representem qualquer ameaça uns para os outros. E o próprio Nietzsche revela quem são os representantes do monopólio da criação do ser domesticado, referindo-se a padres e professores, que se apresentam como amigos dos homens. Segundo Sloterdijk nos informa:

> Esse é o conflito fundamental que Nietzsche postula para todo futuro: a luta entre os que criam o ser humano para ser pequeno e os que o criam para ser grande – poder-se-ia também dizer entre os humanistas e os super-humanistas, amigos do homem e amigos do "super-homem".[11]

Ao tratar do "além-homem", Nietzsche busca desmontar esse método de produção de seres humanos domesticados que, em seu desenvolvimento, ao longo dos tempos, manteve entrelaçados os conceitos de criação, domesticação e educação, ou seja, "um empreendimento, é verdade, que soube manter-se em grande parte invisível e que, sob a máscara da escola, visava ao projeto de domesticação".[12]

Heidegger enxerga também nesse humanismo um crescente "domínio da subjetividade", do qual resulta sempre a "incondicional objetificação de tudo" (1979, p. 151). O humanismo revela-se, aos olhos de Heidegger, como o produto de uma linguagem que – vinculada à subjetividade – se tornou "instrumento de dominação do ente" (1979,

---

[10] SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano* – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo, Estação Liberdade, 2000, p. 38.
[11] Op. cit. p. 41.
[12] Op. cit. p.41.

p. 152). Essa dominação acontece quando "procedemos cientificamente e filosofamos com explicações e fundamentações" (1979, p.153). Heidegger identifica "o esquecimento da verdade do ser, em favor da agressão do ente" (1979, p. 159), latente nos humanismos, como a raiz da barbárie que se instala ubiquamente no seio da história contemporânea. Conforme bem observa Sloterdijk:

> Heidegger interpreta o mundo histórico da Europa como o teatro dos humanismos militantes; ele é o campo no qual a subjetividade humana leva a cabo, com fatídica consequência, sua tomada de poder sobre todos os seres. Sob essa perspectiva, o humanismo se oferece como cúmplice natural de todos os possíveis horrores que podem ser cometidos em nome do bem humano.[13]

É a partir desse ponto de vista heideggeriano que Sloterdijk adverte que o humanismo precisa ser pensado não somente em suas boas intenções, mas também em suas possíveis (nefastas) consequências. Ao que tudo indica, o humanismo não obteve sucesso na efetivação de seu desejo de felicidade social a ser conquistada mediante o cultivo da leitura. A questão sobre a relação entre humanismo, pós-humanismo e educação é, então, apresentada, por Sloterdijk, em toda a sua problemática:

> O que ainda domestica o homem, se o humanismo naufragou como escola de domesticação humana? O que domestica o homem, se seus esforços de autodomesticação até agora só conduziram, no fundo, à sua tomada de poder sobre todos os seres? O que domestica o homem, se em todas as experiências prévias com a educação do gênero humano permaneceu obscuro quem – ou o quê – educa os educadores, e para quê? Ou será que a questão sobre o cuidado e formação do ser humano não se deixa mais formular de modo pertinente no campo das meras teorias da domesticação e educação?[14]

Essas questões costumam nos deixar em um estado de perplexidade, não raro com um grande sentimento de impotência, quando vemos a violência instalada cada vez mais nas sociedades como um todo, conforme constatou, em seu texto, Sloterdijk. Será que os meios e processos educacionais fracassaram (e fracassam) nos seus objetivos éticos precisamente porque a solução para o problema da desbarbarização do homem não se deixou/não se deixa formular em termos humanistas? Haveria algum caminho não humanista a ser trilhado pela humanidade? Sloterdijk, alinhavado às ideias de Heidegger e de Nietzsche, percebe que essa sociedade literária, proposta-mor do humanismo, teria que ser superada e sucedida por algum tipo de sociedade pós-literária, pós-humanista.

O que se pretendeu aqui neste ensaio foi, de forma modesta e conscientemente limitada, buscar realizar um tipo de procedimento filosófico que nos afastasse do senso comum e problematizasse fatos que podem até parecer evidentes, mas que, realmente, não são. Se, por um lado, a discussão de questões tão desconcertantes parece nos levar a um certo pessimismo e desânimo, por outro, é importante lembrar que, como diz Heidegger (1996, p. 95): "as questões são um caminho para suas respostas".

Referências

ABRÃO, Bernadete S. (Org.). "A história da filosofia". In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

DUQUE ESTRADA, Paulo César. "Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade". In: *O que nos faz pensar*, n.º 13. Abril de 1999.

[13] Op. cit. p.30.
[14] Op. cit. p.32.

FERREIRA, Vergílio. *Na tua face*. Lisboa: Bertrand, 1993.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. "Sobre o humanismo". In: *Os pensadores*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Ser e Tempo*. Trad. Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1997, vol.1.

_____. "Construir, Habitar, Pensar". In: *Ensaios e Conferências*. (2ª ed.) Trad. Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. "O fim da filosofia e a tarefa do pensamento". In: *Os pensadores*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 1997.

_____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Ed. Centauro, 2002.

_____. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLSON, Robert G. *Introdução ao existencialismo*. SP: Brasiliense, 1970.

PLATÃO. *Platone.* Tutte le opere. Edição crítica bilíngue (Grego/Italiano). Roma: Newton Compton, 2009.

ROSA, J. G. *Grande Sertão*: Veredas. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano* – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

CAPÍTULO 3

O erro do herói em Hamlet e Beowulf

Tendo por bases as teorias da tragédia e da epopeia desenvolvidas por Aristóteles em seu famoso livro *Poética*, proponho desenvolver aqui uma breve abordagem acerca da questão do(s) erro(s) do herói, que o arrasta(m) para seu destino trágico, conforme vemos acontecer tanto na peça shakespeariana *Hamlet* como no poema épico *Beowulf*, um dos mais antigos escrito em língua anglo-saxã.

De acordo com Aristóteles, para que uma tragédia alcance o seu efeito desejado e seja bem-sucedida, o herói trágico deve sofrer um reverso em sua sorte, que o conduza da felicidade ao infortúnio, em consequência de um erro gerado por um mau juízo, por um pensamento (*diánoia*) errôneo, por ignorância, por fraqueza ou por qualquer outra causa:

> o homem que, mesmo não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de algum erro que cometeu; neste caso coloca-se também o homem no apogeu da fama e da prosperidade, como Édipo ou Tiestes ou outros membros destacados de famílias ilustres. Para que uma fábula seja bela, é, portanto, necessário que ela se proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor que pior. (ARISTÓTELES, 1966, p.73)

Esse erro é chamado de *hamartía* e – apesar dos fatores que o geram – ele se define mesmo é através de uma ação do herói. Aristóteles afirma que: "são os caráteres (*éthos*) que dão aos homens as suas qualidades, mas são os seus atos que os tornam felizes ou miseráveis". O herói trágico, na visão aristotélica, é um homem "cuja infelicidade o atinge não através do vício ou da devassidão, mas em consequência de algum erro".

A ação trágica, conforme nos ensina o filósofo estagirita, se apoia em três pilares fundamentais: a *diánoia* (pensamento), o *éthos* (caráter) e o *télos* (fim). E Aristóteles elenca a *diánoia* e o *éthos* como sendo as causas que irão determinar as ações das personagens na tragédia. Ele ressalta que o erro só ocorre quando alguma atitude é tomada, de nada adiantando somente o herói pensar e não colocar em prática aquilo que imaginou. Se as intenções ficarem estagnadas no pensamento, não há ação e, sem a ação, não tem como acontecer o erro:

> Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1966, p.75)

Também segundo Aristóteles, em uma tragédia, o herói – em sua representação mais exata – irá cometer o erro trágico não impelido por uma falha de caráter, pois, se assim fosse, ele não poderia ser considerado um homem bom e, por consequência, digno de obter a simpatia do leitor ou do espectador. O que ele faz, isso sim, é cometer uma *hamartía*. A *hamartía* é uma forma de ignorância que leva a consequências desastrosas, sem comprometer a integridade moral do herói trágico. Se essa *hamartía* for originada de uma falha moral, a resposta emocional do público não será de piedade por um sofrimento supostamente imerecido. Em conformidade ainda com a teoria estética aristotélica acerca da tragédia, se faz necessário também que a *peripécia* (mudança das ações para o sentido reverso; reviravolta na história) consista no infortúnio de um homem bom. Outras possibilidades de reviravolta não são recomendáveis. Por exemplo, o infortúnio de um homem mau e o sucesso de um homem bom não provocariam qualquer comoção mais

aprofundada. Outro exemplo, só que ao contrário, seria o sucesso de um homem de má índole, que até pode induzir o público a um tipo de comoção, mas não à catarse ideal para o desfecho de uma tragédia, por ser algo moralmente não recomendável:

> Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal figura produz, não temor e compaixão, mas uma impressão desagradável); Nem convém representar homens maus passando do crime à prosperidade (de todos os resultados, este é o mais oposto ao trágico, pois, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito, não inspira nenhum dos sentimentos naturais ao homem – nem compaixão, nem temor); nem um homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode suscitar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor). Outro caso diz respeito ao que não merece tornar-se infortunado; neste caso o temor nasce do homem nosso semelhante, de sorte que o acontecimento não inspira compaixão nem temor. (ARISTÓTELES, 1966, p.73)

De acordo com Aristóteles, o herói trágico mais apropriado é aquele que não deve ser extremamente bom nem totalmente mau, mas, sim, aquele que possui um caráter regular, mediano, comum, e que, por causa de algum erro, acaba por cair em infortúnio. Percebe-se aí o quanto o herói trágico ideal – segundo a visão aristotélica – deveria ser humanizado, o mais próximo possível do real, o mais identificado com o público em geral.

Hamlet, por exemplo, pode ser considerado um retrato do próprio homem que carrega dentro de si uma natureza comum a todos, ou seja, uma natureza humanizada. As dúvidas hamletianas podem ser as nossas dúvidas, a incerteza de qualquer um. O "ser ou não ser" se mostra diretamente relacionado às decisões que temos que tomar no decorrer de nossas próprias vidas. O homem, em *Hamlet,* aparece universalizado. Ele está no centro do palco, ele se agita em uma tentativa de sobrevivência, de manutenção da sua humanidade. Uma caráter humano que tenta abandoná-lo, pois ele carrega o peso do mundo, o peso da necessidade de uma vingança em suas costas.

Vamos mais detalhadamente analisar o erro cometido por Hamlet. Na verdade, essa falha trágica pode ser bipartida em duas vertentes: de um lado, temos as várias dúvidas que o impedem de agir – em primeiro lugar, a incerteza de ter sido Claudius, seu tio, o assassino de seu pai e, em segundo lugar, a dúvida sobre o momento mais propício para que a desforra fosse concretizada. Por outro lado, temos a constante procrastinação para realizar a vingança – mesmo após ter alcançado a plena certeza de que o crime foi, sim, cometido por seu tio. Hamlet é um homem arruinado em sua alma, que vive corroído internamente por milhares de dúvidas e pela sua hesitação em agir: essa demora para tomar uma atitude acaba trazendo uma série de situações que levam a um desfecho trágico, no qual muitos – inocentes ou não – acabam mortos.

O crime de Claudius, o rei ilegítimo, é terrível: ele assassina o seu próprio irmão, verte o sangue de seu sangue, o mata às escondidas, covardemente (o rei adormece e é envenenado por seu irmão-carrasco). Não é à toa que o verso "algo de podre no reino da Dinamarca" é dito já bem no início da tragédia – quando o crime já aconteceu – fazendo com que o espectador (ou o leitor) perceba logo que a história o envolverá em um clima de hipocrisia e de ruína moral. Para Spurgeon (2006), em *Hamlet*, temos o cheiro que repele, o aroma da podridão, que representa a corrupção, em todos os seus sentidos possíveis. Constatamos isso em várias passagens da peça, mas nada é mais significativo do que a famosa frase: "Marcelo – Há algo de podre no reino da Dinamarca" (Ato I, Cena IV). A podridão que simboliza toda essa corrupção no reino pode ser percebida, mais uma vez, neste outro trecho da peça: "Hamlet: – Sim, senhor. Ser honrado, de acordo com os tempos que correm, equivale a ser escolhido um dentre dez mil" (Ato II, Cena II). Nitidamente, vê-se que a honra da monarquia está manchada pela degeneração moral.

Desde os gregos antigos, temos o cerne da tragédia se desenvolvendo a partir do homem que falha e desequilibra a harmonia do Cosmos. Quando o homem comete uma

hybris, uma desmedida, um delito contra essa Lei maior divina, os deuses vêm e trazem o castigo, a pesada punição para tamanha falta cometida.

A *hybris* possui relação com o conceito de *moira*, que, em grego, significa "destino". O destino é a parte de felicidade ou a desgraça que cabe a cada um. O homem que comete a *hybris,* essa terrível falha, é condenado por desejar e ir muito além daquilo que lhe foi destinado pelos deuses. A concepção dessa palavra como uma grave infração estava nas bases da moral grega antiga, que funcionava como um código de mesura, de moderação, de sobriedade. Na Antiguidade, o homem era educado, segundo a *paideia* grega, para assimilar e obedecer ao provérbio *pan metron*, que, traduzido literalmente, é "à medida de todas as coisas", ou melhor ainda, "nunca demais", uma busca constante pelo equilíbrio. A tragédia se dava justamente a partir dessa ultrapassagem do *metron* (da medida ideal) pelo homem, ou seja, o cometimento de uma desmedida contra a ordem social, que acabava por atingir também os deuses. Daí, os culpados serem castigados pelas divindades (o que também nem sempre levava a um desfecho trágico).

Na peça *Hamlet*, o rei usurpador Claudius tira a vida de seu próprio irmão, o que constitui um erro terrível. E Hamlet assume a responsabilidade de vingar o assassinato do pai. Toma essa vingança para si, quer fazer justiça com as próprias mãos, não quer, de forma alguma, esperar pela Justiça dos homens, ou ainda, pela dos deuses. Ele carrega o peso do mundo em seus ombros: "Hamlet: – (...) O mundo está fora dos eixos. Oh! Maldita sorte! ... Por que nasci para colocá-lo em ordem!" (Ato I, Cena V). Para Jones (1970), há dois crimes terríveis que precisam ser vingados por Hamlet: um é a relação incestuosa de sua mãe com seu tio Claudius, e o outro é o assassinato do pai (e a consequente usurpação do trono da Dinamarca). Mas, se Claudius errou muito, Hamlet também irá equivocar-se ao querer ser um deus todo-poderoso, justiceiro e vingador. Essa vendeta estraga a harmonia e promove um desequilíbrio bem maior nesse seu Cosmos.

Quando o espectro do rei morto se faz presente e conta ao filho que foi assassinado, parece que Hamlet irá vingá-lo rapidamente. O príncipe diz: "Conta-me logo, para que eu, com asas tão velozes quanto a fantasia ou pensamentos de amor, possa voar em direção de minha vingança!" (Ato I, Cena V). Porém, mesmo com a ciência do revoltante assassinato, o jovem e legítimo herdeiro do reino da Dinamarca adia continuamente a sua vingança. Segundo Nietzsche (1992): "O conhecimento mata a ação, à ação pertence a miragem da ilusão – e este é o ensinamento de Hamlet". Ele sofre bastante justamente por não poder realizar, de imediato, essa vingança, por precisar esperar o momento mais oportuno, instante esse que depende não do aspecto temporal, mas da certeza absoluta de que Claudius assassinara seu pai, o autêntico rei. Esse conhecimento da verdade também o faz sofrer. Nietzsche (1992) chama a nossa atenção para o fato de que "é o verdadeiro conhecimento, a visão da verdade, que aniquila todo ímpeto, todo motivo para agir, em Hamlet".

A dúvida e a hesitação em agir atingem os seus auges na cena em que Claudius – depois de sair esbaforido e tonto da peça que encenava o crime cometido – está rezando, e Hamlet está às suas costas refletindo e soliloquiando mais uma vez:

> O momento é oportuno, agora que está rezando poderia cair em cima dele. É o que farei, mas aí ele vai direto para o céu.... Seria então esta a minha vingança? Preciso pensar no assunto. Um miserável mata meu pai, e por isto mesmo eu, seu único filho, mando o infame para o céu. Não, isto seria um prêmio, um presente, não uma vingança. Ele surpreendeu meu pai de boca cheia: no germinar de todos os seus pecados viçosos como maio em flor; e só Deus sabe como ficaram as suas contas. Agora, por como andam as coisas e pelas circunstâncias, podemos pensar que bem grave foi o seu fardo. E terei eu vingança ferindo o impostor enquanto purifica o seu espírito e se acha pronto e disposto à última jornada? (SHAKESPEARE,1997, p. 61-62)

E em *Beowulf*? Onde podemos localizar a *hamartía*? Ela se dá quando o herói enfrenta o dragão ao fim do poema. Seu perfil psicológico (seu modo de pensar e agir, seu *éthos*) – constante ao longo de todo o texto – pesa mais no desfecho do poema do que em seu início.

Beowulf é um herói muito valoroso – mas também vaidoso, arrogante e orgulhoso, que luta para trazer o bem e a paz para todos. Porém, além disso, ele é aquele que está em busca de fama, conquistas, glórias e de uma reputação esplendorosa. Ele quer que seu nome seja cantado pelos poetas e que não seja esquecido pelas gerações futuras: deseja ardentemente ser eternizado.

Na juventude, sua força descomunal, sua ousadia, coragem, garra e sabedoria são elementos que o salvam de morrer nas mãos das feras e dos perigos que encontra à sua frente. No entanto, quando já idoso, ao se lançar sobre o dragão, a sua força, os seus reflexos e o restante de seu corpo já não são os mesmos. Seu físico não acompanha mais seus pensamentos e desejos. Nesse ponto, devemos recordar, mais uma vez, que Aristóteles diz que um pensamento errôneo pode levar a uma ação igualmente equivocada. A *hamartía*, segundo conceitua Aristóteles, pode ser o resultado de um mau julgamento, da ignorância, da fraqueza ou de quaisquer outras causas. No entanto, ela define-se sempre a partir do pensamento que se traduz em uma ação e não do pensamento tão somente. Beowulf não deveria, já idoso, acreditar que ele tinha como enfrentar o dragão cara a cara. Ao invés disso, em tais condições, podia ter delegado essa tarefa a alguém mais jovem. Atuaria por trás do cenário das ações, usando apenas a sua sabedoria de ancião, e deixando para si tão somente o (importantíssimo) papel de estrategista nesse duelo.

A juventude de Beowulf fora repleta de feitos maravilhosos e de uma bravura e força admiráveis. No momento em que é apresentado ao rei Hrothgar, o herói passa a informá-lo sobre sua dinastia, sua ascendência nobre. Fala também de suas proezas extraordinárias, entre as quais constavam a destruição de uma tribo de gigantes, a sua vitória sobre monstros marinhos e seus êxitos sobre vários inimigos outros. Depois, já aceito no reino dinamarquês, consegue derrotar dois terríveis monstros, Grendel e sua mãe. Passo a passo, a cada nova vitória, agigantam-se paralelamente a boa reputação do herói e a sua autoconfiança.

Porém, as qualidades que tanto fizeram dele um bom guerreiro poderiam não ser as mais adequadas no momento em que ele se torna rei. O mais importante para um soberano é o seu povo, e a sua sobrevivência é necessária para manter a estabilidade social. O próprio poema diz que, ao virar rei, Beowulf conseguiu que seu reinado "vivesse cinquenta invernos" (50 anos) de paz e prosperidade (isso até a chegada de um dragão). Levando-se em conta que o mundo de Beowulf era marcado pela quantidade de guerras, de disputas e de variados tipos de violências, devemos imaginar que a sua manutenção como rei trazia muitos benefícios e deveria ser defendida a todo custo.

Nosso herói erra quando acredita – baseado na quantidade de feitos esplêndidos que colecionou ao longo de sua juventude – que, agora, mesmo bastante idoso, pode enfrentar uma fera de igual para igual e sair vitorioso. Beowulf faz a escolha errada na luta contra o dragão. Essa tarefa seria melhor que fosse deixada para heróis que pudessem se arriscar a morrer no lugar do rei (nas sociedades antigas, inclusive, sempre houve o costume de jamais o rei ou o líder máximo se posicionar nas linhas de frente do combate). Beowulf, quando jovem, vê o rei Hrothgar optar por não enfrentar Grendel em um duelo, pois a sua morte poderia acabar resultando em um imenso desequilíbrio no reino da Dinamarca – o que seria uma calamidade maior do que os ataques do terrível Grendel. Hrothgar prefere, então, delegar a função de matar o monstro para Beowulf.

O próprio Hrothgar chega a alertar Beowulf – depois que ele vence Grendel e sua mãe – sobre os perigos de se deixar conduzir pelo orgulho ou por qualquer mau pensamento que levasse a condutas erradas e dá como exemplo os feitos do rei Heremod:

> Heremod assim não foi para os honrados scyldings, o filho de Edgewela: sua virilidade não nos trouxe felicidade, mas peste e praga para todos nós, morte e destruição aos dinamarqueses. Em espasmos de ira dilacerava os próprios companheiros na guerra e até seus comensais; e se afastou das épulas dos homens – aquele famoso príncipe; mas lá dentro, o seu coração se apodrecia, sedento de sangue; jamais deu anéis para os dinamarqueses em recompensa e honra; um apária, pagou duras penas pela perseguição daqueles numa vida de sofrimento. Aprende com isso, Beowulf: Agasalha a generosidade! É para os teus ouvidos que falo, pois já passei por muitos invernos. (vv.1845-59)

E continua o rei Hrothgar, como se estivesse vaticinando o futuro de Beowulf:

> É um milagre como Deus Todo-Poderoso dá aos homens dádivas divinas: poder, nobreza ou reinado; o Senhor de todas as coisas deixa um súdito leal se deleitar: dá-lhe a glória no mundo e na sua própria pátria, o comando de grandes guerreiros e o domínio sobre vastos reinados: e **o homem não imagina na sua ignorância que o fim há de chegar**. A vida prossegue: prosperidade e pujança sem doenças e decadência; nenhum mal vem manchar sua mente; maldade alguma empunha a espada; docemente o mundo oscila à sua vontade; não procura o pior**. Então o orgulho aumenta e se inflama infesto – o guardião da alma adormecido está. Esse sono é bem profundo; o inimigo chega e com seu arco atira-lhe as flechas do mal!** (vv.1860-73 - grifos nossos)

O orgulho e a honra em jogo – quando do episódio da batalha final contra o dragão – acabaram deixando a sabedoria de Beowulf mais enfraquecida, como se esses dois o cegassem e deixassem o seu "guardião da alma" adormecido. Quando o corpo e a força já não são os mesmos, o espírito deve ser mais forte e se valer da sabedoria e da experiência acumuladas durante os anos, e é o que Hrothgar tenta ensinar a Beowulf.

Os conselhos do sábio Hrothgar seguiam prenunciando o que depois acabaria por acontecer com o herói:

> Inevitável é o fim; envelhecido o corpo enfraquece e lhe falha; outro então herda tudo e, irresponsável, dissipa riquezas em feitos de mérito duvidoso. Meu bem-amado Beowulf, bravo baluarte dos guerreiros, opõe-te contra essa mancha da corrupção; segue o melhor caminho – os conselhos dos céus; abandona a arrogância! Tua força agora está no apogeu; logo a enfermidade ou a espada privar-te-ão dela: ou na fama, ou nas ondas do mar, ou no horror da senilidade, ou na fraqueza dos teus olhos quase cegos. (vv.1880-92)

A sabedoria é uma qualidade importante, pois aumenta a força. Força sem sabedoria faz uma pessoa ser apenas imprudente e não confiável, como Heremod, que foi abençoado com a força, mas voltou a sua raiva até para a direção dos seus próprios amigos. Sabedoria sem força é igualmente admirável, mas insuficiente. Hrothgar é um homem sábio, porém, desde que a velhice lhe retirou as forças, ele já não poderia proteger o seu povo da maneira que deveria. Beowulf, quando jovem, demonstrou ter força e sabedoria admiráveis, porém, agora bastante idoso, não detém a mesma força física, e ele não quer admitir, nem passar a tarefa para que outro a realize.

Quando o dragão aparece no poema, Beowulf se vê diante de um dilema que traz algumas questões importantes:

a) ele precisa proteger o seu povo, porém, cego pela autoconfiança (acumulada durante os anos devido a tantas conquistas), não admite que outro herói a não ser ele possa vencer o inimigo. Ele – mesmo sabendo de suas limitações físicas – acha que ainda é capaz de vencer qualquer ameaça;

b) ele não quer delegar para outro e/ou fugir da tarefa, pois o seu orgulho (que tanto crescera durante os anos) e a sua reputação de herói destemido se veem desafiados. Ele não pode fugir, isso seria vergonhoso. Um herói como ele – mesmo envelhecido – lutaria de qualquer jeito, fosse qual fosse o desfecho daquele combate: a morte ou mais uma grande glória para o seu currículo;

c) o mesmo orgulho e a autoconfiança excessivos o fazem enfrentar o monstro cara a cara, deixando um grupo de homens a observarem de longe, somente fazendo a sua escolta (quase todos fogem, ficando só Wiglaf, que acaba ajudando-o, ao fim do combate, a matar o dragão).

A opção de se pôr em duelo – de peito aberto – com o dragão revela-se como o grande erro trágico de Beowulf. Sua morte não só provoca o seu desaparecimento, mas também uma série de outras consequências maléficas para o povo de seu reino. Assim como a *hamartía* de Hamlet arrasta consigo o fim de várias pessoas, inocentes ou não, a falha de Beowulf irá inaugurar um tempo de muita dor e instabilidades em seu reino. A imprudência dos dois heróis trágicos é paga com o ceifar de suas próprias vidas e com o sofrimento, *a posteriori*, de seus respectivos povos. Quando reis morrem ou seus poderes são diminuídos, guerras e caos costumam se multiplicar. A morte de um rei é um bom momento para os inimigos atacarem: o reino fica enfraquecido devido ao trono vago ou por passar a ser ocupado por algum sucessor sem o brilho ou a experiência daquele que o antecedeu.

Em face de tudo isso é que, ao fim do poema Beowulf, vemos uma sábia anciã entoar um cântico triste, que prevê tempos muito difíceis para o povo geats, que agora já não pode contar mais com a proteção de seu rei:

> E então uma anciã da raça dos geats entoou uma nênia – epicédio angustiante sobre a morte do príncipe. Cantava alto o medo e o terror do porvir: guerreiros massacrados, terríveis lutas, escravidão e humilhação. (vv.3101-05)

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. 1ª ed. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

GALVÃO, Ary Gonzalez. *Beowulf*: Tradução, introdução e notas de Ary Gonzalez Galvão. São Paulo, Editora Hucitec, 1992.

JONES, E. *Hamlet e o complexo de Édipo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*: o príncipe da Dinamarca. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

SPURGEON, C. *A imagística de Shakespeare*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAPÍTULO 4

Oralidade, realismo e cartas: aspectos da escrita de José de Alencar

Após sua passagem pelo jornal *Correio Mercantil*, durante a qual publicou, de 1854 a 1855, a célebre série de crônicas chamadas de *Ao correr da pena*, José de Alencar assumiu, ainda em 1855, a administração do *Diário do Rio de Janeiro*. A partir daquele mesmo ano até julho de 1858, sempre na seção "folhetim", além de dar continuidade à publicação de suas crônicas e de escrever as cartas que deram origem (e sequência) à famosa polêmica em torno do poema *A confederação dos Tamoios*, Alencar trouxe a lume três romances entre os meses de dezembro de 1856 e abril de 1857, são eles: *Cinco minutos*, *O guarani* e *A viuvinha*.

Ao lermos essas crônicas e romances, notamos que algumas opções discursivas são feitas, de forma mais frequente, na escrita alencariana. São elas: o uso da oralidade (não apenas pelo emprego do coloquial, mas também pelo tom de conversa estabelecido entre narrador e leitor, com assuntos postos em vaivém); a utilização da escrita epistolar; e a transposição poética para esses mesmos escritos de fatos, lugares e personas pertencentes à realidade concreta, em especial a do Rio de Janeiro do século XIX, transposição denominada pelo pesquisador e professor Marcus Vinícius Nogueira Soares de "realismo alencariano". Essas três modalidades discursivas alencarianas visavam nitidamente a uma aproximação/identificação com seus leitores, que se sentiriam, por meio dessas artimanhas narrativas, permanentemente seduzidos. O uso de tais recursos revelou-se como um instrumento útil na conquista de um público cada vez maior para esses textos.

Diversos foram os instrumentos discursivos empregados na confecção de crônicas e romances durante o século XIX. A título de exemplos, podemos citar o tom de conversa *tête-à-tête* com o leitor, forjando-se um elo íntimo entre ele e o narrador, a velocidade nas tramas e o corte abrupto dos capítulos (gerando o famoso recurso do "continua depois"). Amores contrariados, paternidades trocadas, filhos bastardos, traições, duelos, raptos e assassinatos, entre muitos outros elementos formulaicos, constituíam instigantes novelos narrativos, que obtinham ainda mais êxito quando mesclados a elementos extraídos da própria vida cotidiana do público consumidor, elevando mais ainda o envolvimento, a emotividade e a identificação desse público com os personagens e com as tramas.

Todas essas "fórmulas", testadas e sedimentadas no folhetim, alimentavam progressivamente o apetite do leitor diário do jornal e, de forma óbvia, como resposta a isso, estimulava mais e mais a procura pela leitura dos periódicos, o que, por sua vez, acabava engordando as receitas e também, substancialmente, fazia crescer, cada vez mais, as suas tiragens, aumentando também o número de anunciantes patrocinadores. Os jornais, com tudo isso, podiam ampliar as suas circulações junto às demais camadas sociais, não se limitando apenas ao círculo restrito dos assinantes das classes mais ricas, o que acabou por levar a uma significativa expansão do número de leitores.

Apesar de haver uma gama muito vasta de elementos estruturais narrativos peculiares a essa época e, em particular, ao Romantismo, vamos aqui analisar, conforme já dissemos antes, as três opções discursivas recorrentemente escolhidas por Alencar para integrarem o seu estilo próprio.

1. A oralidade e o realismo poético nos textos alencarianos

Tanto os romances quanto os artigos – que, ao fim do século XIX, ficaram conhecidos como *crônicas* – eram publicados nos jornais da época sob a forma de *folhetim*. Essa palavra designava, em um primeiro momento, um espaço específico do jornal: o *rez-de-chaussée*, rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página (MEYER,

1992, p. 96). Herdeira dos *feuilletons*, publicados em jornais franceses do século XIX, a crônica surgiu, no Brasil, na primeira metade do mesmo período, adotando, com o tempo, o nome de *folhetim*. Nesse seu início, ela abarcava um universo amplo de textos, tais como contos, ensaios, artigos, poemas, romances seriados, comentários sobre teatro, música, dança e sobre a vida social. Como nos explica Marlyse Meyer:

> Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do caderno B em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero. (MEYER, 1992, p. 96)

Mais tarde, passou a ser publicado em outras seções do jornal e a dividir-se basicamente em dois tipos: o *folhetim-romance* e o *folhetim-variedades*, precursores, respectivamente, dos nossos romances e das nossas crônicas. O *folhetim-variedades*, com o seu texto híbrido em gêneros e bastante diversificado em assuntos, diferente das matérias formais do jornal, se encarregava de registrar os fatos ocorridos durante a semana. Como espaço do entretenimento, o folhetim abordava qualquer assunto que pudesse atrair possíveis leitores. E, justo por abordar temas que abrangiam os interesses de um amplo número de pessoas, não demorou muito para que obtivesse grande sucesso.

Antônio Candido (1992) diz que a crônica começará seu florescer com Alencar, que, apesar de, naquele momento, ser apenas um escritor iniciante, irá criativamente buscar caminhos novos, praticar possibilidades de escrita que se tornarão, mais adiante, importantes para o gênero, tais como: o tom de "bate-papo" entre narrador e leitor, a abordagem de uma ampla variedade de assuntos, o uso de uma linguagem mais direta, simples e, sobretudo, a capacidade de ir além dos fatos, expondo também um olhar subjetivo.

Percebemos que, ao tematizar os acontecimentos cotidianos, Alencar, em suas crônicas, utilizou, para transmiti-lo, uma linguagem com marcas da oralidade, atraindo o leitor pela identificação – através de comentários, relatos e descrições – e pelo entretenimento, associando a leitura a um momento de descontração e prazer. Aqui, neste trabalho, entendemos por oralidade a presença de um discurso que se aproxima da língua falada, não tão somente pelo uso de uma linguagem coloquial, que se tornou própria do linguajar jornalístico, mas pelas conversas travadas com o leitor, pelos assuntos contados em vaivém, como o que ocorre nas conversações cotidianas, criando, assim, uma proximidade, um elo íntimo com o público e não um distanciamento.

Não só a crônica, mas a literatura do século XIX, em geral, se valeu frequentemente da oralidade como uma estratégia de aproximação com o público leitor, e a crônica cumpria de maneira satisfatória esse papel. Segundo afirma Antonio Candido,

> [...] nelas parece não caber a sintaxe rebuscada, com inversões frequentes; nem o vocabulário 'opulento', como se dizia, para significar que era variado, modulando sinônimos e palavras tão raras quanto bem soantes. Num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias. (CANDIDO, 1992, p. 16)

A crônica, muito marcada pela oralidade, também facilitava uma prática que era bastante comum na época: a leitura em voz alta, que, geralmente, era realizada para um grupo de pessoas. O próprio Alencar, em seu texto *Como e porque sou romancista*, diz ter ocupado o honroso posto de ledor em sua casa. Era ele quem lia para sua mãe cartas, jornais e romances (ALENCAR, 1990, p. 24). Castro Rocha diz que "o hábito mental típico da palavra impressa foi realmente submetido ao ritmo próprio da palavra cochichada ao pé do ouvido. A consulta individual ao texto se transformava facilmente

na leitura coletiva do grupo familiar ou da roda de amigos em torno de um narrador, responsável por presentificar o enredo lido em voz alta" (1998, p. 176). Essas formas de escrita e recepção "buscam reintroduzir o corpo no circuito comunicativo, tentando resgatar a proximidade física que os tipos impressos necessariamente obliteraram" (ROCHA, 1998, p.175-176). Dessa forma, podemos notar que os textos que apresentam características do registro oral conseguem ter uma maior aceitação dos leitores.

Costa Lima é outro autor que assinala a presença constante do aspecto oral no registro escrito oitocentista (LIMA, 1981, p. 15). A página escrita, convertida em forma oral, oferecia uma leitura fácil, fluente, própria para o púlpito e para a tribuna (LIMA, 1981, p. 7). Esse tipo de atitude teria como objetivo envolver o receptor, suscitando um efeito de sedução imediata. A sedução do estilo auditivo estaria no tom acariciante, de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo, de conversa despreocupada, e teria, segundo esse mesmo autor, a crônica como seu gênero por excelência (LIMA, 1981, p. 17).

Através do clima de papo fiado, desinteressado, cheio de zigue-zagues, da abordagem de assuntos ligados ao cotidiano comum àquela comunidade, Alencar, por meio de suas crônicas, "visitava" semanalmente seus leitores, entrando em suas casas. Esse tom de conversa é destacado pelo cronista em várias de suas crônicas:

> Por enquanto, em falta de melhor assunto, falemos do Teatro Lírico, que está hoje na ordem do dia… (ALENCAR, 1956, p. 111) (…) estou às vossas disposições; podemos conversar sobre o que nos parecer, sobre o D. Pascoal no Teatro Lírico, sobre as notícias do Paraguai, sobre o frio e sobre os divertimentos da semana. (ALENCAR, 1956, p. 190)

Na crônica do dia 13 de maio de 1855, José de Alencar deixa nítido que o ato de conversar não é tão inocente quanto parece:

> Estou hoje com bem pouca disposição para escrever.
> Conversemos.
> A conversa é uma das coisas mais agradáveis e mais úteis que existe no mundo.
> A princípio conversava-se para distrair e passar o tempo mas atualmente a conversa deixou de ser um simples devaneio do espírito.
> Dizia Esopo que a palavra é a melhor, e também a pior coisa que Deus deu ao homem.
> Ora, para fazer valer este dom, é preciso saber conversar, é preciso estudar profundamente todos os recursos da palavra.
> A conversa, portanto, pode ser uma arte, uma ciência, uma profissão mesmo. (ALENCAR, 1956, p. 215)

Como se pode perceber, Alencar possui a noção exata da importância de usar as palavras adequadamente, buscando sempre um tom de conversa para aproximar-se de seus leitores e conquistar suas cumplicidades. A conversa a dois, aparentemente despreocupada, é analisada pelo próprio Alencar: "A conversa a dois, ao contrário, é fria e calculada como uma ciência: tem alguma coisa das matemáticas, e muito da estratégia militar". (ALENCAR, 1956, p. 215)

Nas crônicas e romances alencarianos, os elementos da vida cotidiana costumam aparecer misturados e filtrados por sua subjetividade, o que, pode-se dizer, faz com que estes seus escritos se tornem obras ficcionais, reconstruções íntimas do real, amálgama bem engendrado entre a subjetividade do autor e a objetividade jornalística. A partir do cotidiano dos leitores, é realizada uma mistura de fatos históricos – concebidos como verdades – e ficção. Marcus Vinícius Nogueira Soares (2012, p.164) mostra bem essa alquimia: "Na verdade, penso no realismo como *mímesis*, ou seja, como 'representação literária da realidade'" (AUERBACH, 1976, p.19). O realismo alencariano, dentro da visão proposta pelo professor Marcus Soares, é concebido sob esta ótica:

> É sob esta perspectiva que tratarei do realismo alencariano, que tanto pode se nutrir do paradigma do realismo oitocentista quanto dos modelos românticos de escrita da

> intimidade, igualmente realistas, porquanto modos de representação da realidade, no caso, subjetiva. (2012, p.164)

Soares (2012) ainda chama a nossa atenção para o fato de que José de Alencar desenvolve um tipo de realismo que não se atém apenas à descrição pura e simples do real, típica do Realismo oitocentista, mas dá a ela todo um contorno subjetivo, constituindo-se, assim, como uma espécie outra, um *realismo poético*.

O realismo em Alencar expressa-se nos dados triviais e cotidianos que presentificam a narrativa para o leitor. O horário de um ônibus em *Cinco minutos*: "Há mais de dois anos, seriam seis horas da tarde, dirigi-me ao Rocio, para tomar o ônibus de Andaraí" (ALENCAR, 2002, p. 13), uma ida à missa para livrar-se do tédio em *A viuvinha*: "Daí a pouco o sino da igrejinha da Glória começou a repicar alegremente; [...] Vieram-lhe tentações de ir à missa." (ALENCAR, 2010, p. 16) e um passeio pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, em *A pata da gazela*: "Estava parada na Rua da Quitanda, próximo à da Assembleia, uma linda vitória, puxada por soberbos cavalos do cabo." (ALENCAR, 2006, p. 11). A partir destes trechos, pode-se dizer que Alencar incluiu em sua escrita a realidade, mas que não ficou estagnado na simples descrição objetiva dela; ele pôde, isto sim, transcendê-la poetizando-a:

> Sob esse prisma, o realismo alencariano não é, pura e simplesmente, melodramático, mas comporta, também, a notação realista em todo o seu afã de abarcar o mundo sensível. [...] É nesse sentido que eu gostaria de me referir ao realismo alencariano como poético. [...] poético aqui deve ser entendido como um jogo, sim, mas entre diferentes modos de representação da realidade, do qual emerge determinado padrão de realismo, no caso, alencariano. (SOARES, 2012, p. 174)

A verossimilhança está presente em seus romances, mas de forma a apresentar um discurso de representação da realidade, sem qualquer pretensão de registrá-la como um retrato fiel, como queriam os autores realista do século XIX. O realismo alencariano apreende uma visão da realidade revestida por uma vertente idílica e poética. Por isso, Alfredo Bosi coloca em evidência o modelo realista de Alencar, que não deve ser desmerecido em comparação a outros romancistas do mesmo período:

> De que "realismo" se trata aqui? É melhor falar no gosto do pitoresco ou na curiosidade do pormenor brilhante, destinados romanticamente a criar um halo de "diferença" em torno dos protagonistas. Mas, descontada a intenção, Alencar, ao descrever a natureza e os ambientes internos, é tão preciso como qualquer prosador do fim do século. É claro, há mais participação emotiva no ato de descrever no romântico que no naturalista; este não raro se compraz no puro inventário: o que não deve dar margem a juízos estereotipados como "Eça descreve melhor que Camilo", ou "Aluísio melhor que Alencar". (BOSI, 2006, p. 140)

Esse realismo alencariano, que não é um simples inventário do real, pode ser visto nos romances aqui analisados, como nesse trecho de *A viuvinha:*

> Era um elegante gabinete forrado com um lindo papel de cor azul-celeste, tapeçado de lã de cores mortas; das janelas pendiam alvas bambinelas de cassa, suspensas às lanças douradas. [...] Era, pois, um ninho de amor este gabinete, em que o bom gosto, a elegância e a singeleza tinham imprimido um cunho de graça e distinção que bem revelava que a mão do artista fora dirigida pela inspiração de uma mulher. (ALENCAR, 2010, p. 38)

História, romance e realidade também se mesclam na narrativa de *Cinco minutos*. O narrador, que principia dizendo que o que vai contar para a prima "é uma história e não um romance", ao término da narrativa, escreve: "Olhamo-nos, sorrimos e recomeçamos esta história que lhe acabo de contar e que é ao mesmo tempo o nosso romance, o nosso drama e o nosso poema". (ALENCAR, 2002, p. 80)

Em uma crônica sua, do dia 24 de setembro de 1854, Alencar reconstrói subjetivamente a realidade ao abordar os mais diversos tipos de assunto: a primeira corrida do *Jockey Club*; a inauguração do Instituto dos Cegos; depois reflete sobre a crônica em si, tecendo comentários acerca das dificuldades seja de demarcá-la entre os gêneros, de escrevê-la ou até da falta de inspiração para compô-la; em seguida, comenta as notícias vindas (com atraso) da Europa; terminando por falar sobre a desordem vista naqueles dias nos teatros, nas noites de enchente. Tudo isso narrado e discutido com muita ironia, lirismo, humor, enfim, com grande subjetividade, navegando entre o jornalismo, a literatura e a história. A articulação entre esses três diferentes campos discursivos pareceu exercer um fascínio nos cronistas em geral, porque, enquanto de um lado trabalhava-se com o tempo, com o cotidiano, que são marcas próprias dos discursos jornalístico e histórico, por outro lado mobilizava-se a fabulação, a criação ficcional e poética do discurso da literatura. Assim, a crônica "discursiviza" o cotidiano e permite a possibilidade do equívoco (MEDEIROS, 2004, p.34). No caso de Alencar, surgia uma espécie de realismo gerado por suas lentes subjetivas.

Em *Cinco minutos*, Alencar recompõe elementos da realidade fluminense, tais como: o ônibus do Andaraí, o Rocio (que é hoje a praça Tiradentes), as montanhas da Tijuca e de Petrópolis e outros. Já em *A viuvinha*, há outras remodelações do real. Pelas páginas desse romance, desfilam a praia da Glória, os Morros de Santa Tereza e do Castelo, o hospital da Misericórdia, a rua Direita (hoje rua 1º de março), o Largo do Moura (Santa Luzia), a Praça 15, o Hotel Pharoux. Dessa forma, Alencar reconstrói imagens, costumes, tradições, ruas, transportes, teatros, casas comerciais, pessoas, trajes e situações típicas daquele momento.

Se evocarmos mais uma vez as palavras de Candido (2002, p.41), poderemos notar que esse trabalho com a matéria-prima oferecida pelo cotidiano foi uma importante arma alencariana na conquista do público leitor e uma valorosa ferramenta na organização da estrutura narrativo-ficcional da maior parte da literatura oitocentista. De acordo com ele,

> [...] o que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária.

As tramas, quando repletas de elementos do cotidiano comum a todos, conseguiam seduzir um grande número de leitores que, maravilhados, viam-se nessas histórias, tal e qual um observador que, por meio de um espelho, consegue enxergar o seu próprio rosto. O realismo poético alencariano constituiu-se, sem dúvida alguma, como um valioso recurso discursivo, empregado no intuito de cativar - e aumentar ainda mais - o público consumidor de tais histórias.

2. A escrita epistolar de José de Alencar

Portadoras de boas-novas ou de tribulações, as cartas estão entre os elementos narrativos mais presentes e marcantes nos textos alencarianos. Neles, as missivas contribuem, via de regra, para o rompimento e restabelecimento do fluxo narrativo, sendo também, na maioria das vezes, peças determinantes na criação de afortunados desfechos para os enredos. Porém, elas eram um recurso narrativo bastante antigo, vejamos o que nos diz o professor Marcus Vinícius Nogueira Soares:

> Evidentemente, não era novidade escrever romances em forma de cartas. Afora alguns textos antigos, como as *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, havia a tradição mais recente de livros setecentistas como *Pamela*, de Richardson, *Júlia* ou *Nova Heloísa*, de Rousseau, *Ligações perigosas*, de Laclos, e, sobretudo, Werther, de Goethe, que

> motivou, significativamente, a disseminação do gênero no contexto oitocentista. Alencar já havia utilizado o modelo epistolar na polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*, só que em diretriz mais ensaística, semelhante à que ele usaria mais tarde nas cartas de Erasmo, publicadas nos anos 1860. Na esfera romanesca, além de *Cinco minutos*, Alencar trabalharia, initerruptamente, com o mesmo modelo nos romances subsequentes, O guarani, Viuvinha, Lucíola e Diva(...). Em todos os casos, não se trata de trocas de missivas, mas somente correspondência ativa, o que aproxima as narrativas alencarianas do padrão epistolar estabelecido por Goethe. (SOARES, 2012, p. 165-166)

Este modelo epistolar é usado de forma bem-humorada por Alencar em sua crônica publicada no dia 1º de outubro de 1854. Ele a escreve como se fosse uma carta de justificativa, ao redator, por sua falta de ideia para compor o folhetim da semana:

> *Meu caro redator*. – Faço ideia do seu desapontamento quando receber esta carta em vez da nossa Revista costumada dos domingos; mas tenha paciência, e lembre-se que o acaso é um menino todo cheio de caprichos, que nos dirige a seu modo, sem nem ao menos ter a delicadeza de nos consultar de vez em quando. *Fatis agimur, cedite fatis*. Sei que há de ficar maçadíssimo comigo, que me acusará de remisso e negligente, e acumulará sobre a minha cabeça uma série de sinônimos deste mesmo teor e forma, capaz de envergonhar qualquer Cícero provinciano dos mais afamados na oratória. (ALENCAR, 1956, p.29)

Ao fim desta crônica, entre idas e vindas de um autêntico malabarismo verbal, Alencar acaba por conseguir produzir esse seu texto. Para tanto, dá desculpas para cada um dos dias da semana em que não pôde escrever, num folhetim cuja temática central é, na verdade, a dificuldade de escrever sobre os meros fatos ocorridos durante a semana. Esse tipo de criação mais elaborada e imaginativa mostra que a crônica, já no século XIX desejava ir muito além da visão objetiva dos fatos, visto que para dar conta disso já existia a cobertura jornalística.

Este tipo de texto, em formato de carta, visava também a uma aproximação com o leitor: "Sem dúvida, a forma epistolar empresta à narrativa um tom mais íntimo, o que permite ao narrador assumir certa atitude confessional, sobretudo a respeito de si mesmo." (SOARES, 2012, p. 166). Antonio Candido (1993, p.61) afirma também que os estudiosos da técnica epistolar aplicada à ficção "indicam, entre as suas características, a proximidade maior com o leitor, que parece estar vendo a realidade se formar à medida que o missivista escreve". Fato que muito "ajudaria a verossimilhança", já que nesses textos, o autor das cartas "é uma espécie de testemunha fidedigna da informação".

No caso alencariano, podemos ainda relacionar o artifício epistolar aplicado em seus textos à técnica de escrita folhetinesca, com a qual o próprio Alencar e tantos outros escritores, seus contemporâneos, estavam familiarizados. Marlise Meyer (1996, p.297), ao descrever o chamado "exagero amplificador" – uma das características dos romances-folhetins por ela apontadas –, menciona a utilização da carta nos enredos das histórias. Para ela, a recorrente inclusão não apenas de missivas como também de outros tipos textuais – e menciona testamentos, depoimentos – prova o exagerado uso de meios dos quais os escritores lançavam mão a fim de assegurar a verossimilhança e, consequentemente, a sedução do leitor, que se manteria fiel até o término da publicação. Ao adicionar uma missiva à narrativa, o escritor aprimorava o cerzimento da estrutura textual e fazia com que os olhos de seu leitor permanecessem presos à história devido ao frescor e à inovação de rumos que o elemento epistolar trazia para a trama. Esse era um dos "trunfos" garantidores da boa audiência.

Eduardo Martins (2016, p.14) assegura que o estilo epistolar "aproxima esses romances (*Cinco minutos*, *O guarani* e *A viuvinha*) dos folhetins e funciona como índice de verossimilhança, articulando o enredo à vida do dia a dia". Segundo ele, "[...] enquanto as crônicas adentravam os limites da fantasia, [...] o romance quer elidir o seu caráter de invenção arbitrária e apresentar-se como verdade, fruto, quer da experiência pessoal do

narrador, quer das investigações, fossem elas realizadas em alfarrábios empoeirados ou entre os conhecidos da vizinhança". Assim, a crônica, que tinha como base a realidade observada, entrava pelos campos da ficção, e o romance, que era ficção, com o uso das epístolas como estratégia discursiva, adentrava pelos campos da realidade viva.

Cinco minutos e *A viuvinha* são duas narrativas epistolares, e, em ambas, as cartas constituem-se como um alicerce estrutural e peças-chaves no decorrer de ambas as tramas.

O protagonista de *Cinco minutos* narra "uma história, e não um romance" (ALENCAR, 2002, p. 153) através de uma longa carta. Ao lermos essa missiva, nos deparamos com o relato de um jovem que, devido a um atraso de cinco minutos, acabou por conhecer Carlota – por quem se apaixonou perdidamente. Na carta principal, destinada à sua prima D***, há inserções de missivas "secundárias", que norteiam os passos do missivista em meio a percalços que acabam surgindo no transcorrer da trama.

Cinco minutos se inicia com esse encontro casual do narrador com Carlota num ônibus das sete horas da noite que tomava o rumo do Andaraí. Daí por diante, o romance torna-se uma aventura repleta de peripécias, atravessando o Rio de Janeiro, Petrópolis e Europa, alcançando um desfecho em que o casal, enfim, encontra sua felicidade, indo morar em Minas Gerais.

Todas as cartas inseridas na carta central, que é o próprio romance, são produtos da pena de Carlota, a moça "fujona". Não há efetivamente uma troca de cartas, uma correspondência propriamente dita, a única missiva escrita pelo narrador é a destinada à prima, ou seja, a carta maior, a "carta-romance".

Em *Cinco minutos*, há quatro epístolas fundamentais que conduzem a narrativa. A primeira carta desencoraja o narrador a continuar nutrindo sentimentos em relação à amada desconhecida; a segunda motiva a ida do rapaz a Petrópolis e, consequentemente, favoreceu o primeiro encontro voluntário dele com Carlota. Na terceira e mais longa carta do romance, a moça relata a razão que a afastava de seu amado e sugere que ele a acompanhe em uma viagem à Europa. Malogrado o projeto, a despeito dos esforços do rapaz, Carlota redige uma quarta e última missiva, que o motiva a persistir no propósito de revê-la até o desenlace feliz da história em que Carlota e seu amado podem, por fim, viver, juntos, dias de intensa felicidade.

Em *A viuvinha*, quatro são também as cartas decisivas responsáveis pelo desenvolvimento do enredo, já que delimitam os eventos mais importantes da trama, sejam eles inquietantes ou alentadores: 1) A carta principal, que é o próprio romance-folhetim; 2) A carta deixada pelo suposto suicida; 3) As cartas enviadas para a esposa, enquanto o marido supostamente está morto; 4) Quarta e última epístola, que traz poucas, mas decisivas palavras, fazendo com que o casal se reencontre e tenha, assim como os enamorados de *Cinco minutos*, um final feliz: "Abrindo a carta, Carolina viu pela primeira vez algumas frases escritas, que seus olhos devoraram com avidez. Dizia: 'Amanhã à meia-noite no jardim. É a primeira ou a última prece de um imenso amor'". (ALENCAR, 2010, p.43)

Dessa forma, percebemos como o recurso narrativo epistolar foi bastante útil não só para criar situações e desfechos nas tramas, mas também para criar um clima de veracidade, verossimilhança e de aproximação, mais uma vez, com o público leitor que, envolvido pelas linhas das missivas, deixava-se levar pelas ondas sedutoras das histórias contadas por Alencar e, também, por muitos outros escritores que igualmente usavam tal ferramenta discursiva.

Ao fim deste ensaio, fica nítida a certeza que certos aspectos da escrita alencariana ajudaram bastante não só na definição de seu estilo tão peculiar, mas também puderam fazer com que este autor conseguisse alcançar um número bastante expressivo de leitores, desde a sua época até os dias de hoje.

Referências

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena.* São Paulo: Melhoramentos, 1956.

_____. *A viuvinha*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2010.

_____. *Cinco minutos*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2002.

_____. *Como e porque sou romancista*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1990.

_____. *A pata da gazela*. São Paulo: Ática, 2006.

BOSI, Alfredo. "Alencar". In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 7ª ed., Belo Horizonte–Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, vol. II.

EL FAHL, Alana O.F. "Notas de rodapé: Algumas considerações sobre a crônica literária no Brasil e os periódicos do século XIX". In: IV Encontro Nacional de Pesquisadores de Periódicos Literários, 2010, Feira de Santana. *Anais*. Feira de Santana: Uefs, 2013.

LAJOLO, Marisa. "Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores". *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 61-75, jan.-dez. 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MARTINS, Eduardo Vieira. *José de Alencar*: do folhetim ao romance em *Cinco minutos*. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2016 (no prelo).

MEDEIROS, V. G. de. *Discurso cronístico*: uma "falha no ritual" jornalístico. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, v. 5, n. 1, p. 93-118, jul./dez. 2004.

MEYER, Marlise. *Folhetim:* uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. "Voláteis e Versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica". In: CANDIDO, A. et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*: o público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUerj, 1998.

SANTOS, Joaquim F. dos. (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX:* uma breve história. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

_____. "O realismo alencariano: Cinco minutos". In: CHIARA, Ana & ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs). *Literatura brasileira em foco*: realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAPÍTULO 5

Waly Salomão: poemas, músicas, *performances* e canções

Este ensaio tem como objetivo central a análise de uma amostra de canções construídas a partir de poemas de Waly Salomão. Para que esse trabalho fosse desenvolvido com o máximo de aproveitamento possível, selecionamos e iremos apresentar, antes de tudo, algumas ferramentas teóricas que serão muito úteis em toda esta empreitada.

Usaremos principalmente as ideias de Paul Zumthor e as de Luiz Tatit sobre *performance*, vocalidade e canção, dando especial atenção aos estudos da *performance* artística no momento em que ela ocorre, seja em seu formato presencial ou mediatizado. E procurando estabelecer, ao mesmo tempo, alguns diálogos com outros pensadores que se debruçaram sobre esses mesmos temas.

Ao pesquisarmos mais a fundo a *performance*, embora fique claro que ela angariou, ao longo do tempo, muitas definições e uma grande dificuldade de alcançar uma só conceituação plena, notamos que, pelo menos, um fato parece mais seguro de ser afirmado: que, ao efetivá-la, o corpo do *performer* fala. Waly Salomão, quando se punha a discursar, declamar ou, até mesmo, conversar, parecia marotamente querer apagar as fronteiras existentes entre a *performance* e a vida comum. Sua presença – carismática, expansiva, despojada, falando com o corpo todo, transbordando olhares, caretas, mãos indômitas, gestos vários – sempre acabava deixando transparecer uma ânsia muito forte por transmutar a ficção para a mais completa e pura realidade ou, ainda melhor dizendo, para mais uma possível realidade entre tantas. Waly transmitia-nos nitidamente a impressão de querer ser um *full time performer*: "Tenho fome de me tornar em tudo que não sou". (SALOMÃO, 1983, p. 126)

Para quem não teve a oportunidade de assistir pessoalmente ao poeta em toda a sua grande dimensão performática, vale a pena fazer uma pesquisa na internet para poder saborear, a partir de inúmeros vídeos disponibilizados, as suas multifacetadas atuações nas mais distintas ocasiões. Em tais filmes, seja o que for ali mostrado, uma palestra, uma leitura de algum poema seu, uma fala pura e simples ou, até mesmo, uma entrevista, Waly Salomão materializa-se como uma bomba de gestos e palavras explodindo poesia total.

Essa enorme valorização da teatralidade, encontrada na persona e no *modus operandi* do poeta baiano, acabou por servir como centelha inicial desses estudos aqui empreendidos. Partindo da reflexão sobre essas condutas de Waly Salomão, conseguimos perceber que a *performance* promove uma sintonia entre a palavra, o corpo e a gestualidade; movimento este que promove a corporificação do texto, dando vida e cor ao que está escrito. Frederico Fernandes (2002, p. 28), a respeito disso, comenta:

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

Porém, por outro lado, devemos entender que a *performance*, embora seja muito importante, é um dos muitos elementos que contribuem para a construção da canção. No livro *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, Ruth Finnegan (2008, p.16) afirma que, pelo menos, três fatores – o texto, a música e a *performance* – não podem ser analisados separadamente quando estudamos uma canção. Luiz Tatit (2007, p.23) reforça essa visão ao dizer que uma análise estritamente musical não é capaz de revelar toda a riqueza de significados da canção, o mesmo podendo ser dito de um exame que só se restrinja à letra. A mesma forma de pensar tem a professora Heloísa Valente (2003, p.57):

"Além da melodia e da letra, a *performance* desempenha um papel fundamental na construção dos significados, podendo chegar até a transformar completamente o sentido original de uma canção". No decorrer deste ensaio, veremos quais outros elementos, além desses três, podem também contribuir na ampliação de sentidos e na construção da canção, como por exemplo: o contexto (histórico-social ou espaço-temporal), o meio de veiculação, as reações do público (em apresentações ao vivo), fatores emocionais, etc. Sendo assim, é valioso frisar a necessidade do uso de ferramentas teóricas que analisem a canção em seu todo, durante o desenvolvimento da *performance*, seja essa canção executada de forma presencial (em *performance* ao vivo) ou mediatizada (capturada e transmitida por meios tecnológicos).

Ao fim deste ensaio, iremos investigar e tecer comentários sobre canções construídas a partir de três poemas de Waly Salomão. São elas: *Vapor barato*, nas *performances* de Gal Costa (de 1995) e do grupo carioca O Rappa (de 1996); *Olho de lince*, transformado em canção por Jards Macalé, que a compôs e gravou em 2005; e *Fábrica do poema*, musicado e cantado por Adriana Calcanhotto em 1994.

1. *Performance* e corporificação do texto: a canção

A canção, embora possa conter vários fatores que a façam constituir-se como tal, possui, como elemento central a sua entoação (ou vocalização), quando o texto ganha corpo, vida, cor, isto é, quando consegue efetivar a sua corporificação. Segundo Ruth Finnegan: "a 'letra' de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem 'música' até que soe na voz". (FINNEGAN, 2008, p. 24)

A voz é algo que vai além da capacidade de entoar notas musicais, percorrer desenhos melódicos: ela marca uma presença, pois voz alguma existe sem um corpo. E o corpo, antes de qualquer coisa, denota materialidade. É na voz que está inscrito o corpo de quem a emite, sua identidade, sua unicidade, sua assinatura pessoal: "a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença" (ZUMTHOR, 2005, p.63). A voz na canção dá presença corpórea às abstratas, descontínuas e efêmeras emissões da linguagem verbal:

> A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista. (TATIT, 1996, p. 16)

A *performance* do cantor, assim como evidencia que há um corpo por trás dela, também acaba por constituir-se como o mecanismo que consegue dar corpo a um texto:

> A *performance* é a materialização (a "concretização", dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais... (...) sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no "texto". (ZUMTHOR, 2005, p. 55-6)

Por outro lado, é preciso salientar que a canção não tem como ser compreendida apenas em seus níveis verbal, musical e performático, mas é preciso considerá-la como um todo maior. Nela, vários são os itens que se amalgamam e contribuem para a construção de significados: elementos linguísticos, verbais, musicais, espaciais, temporais, socioculturais, emocionais e outros, que podem afetar-se mutuamente, alterando seus respectivos significados originais e criando, juntos, uma outra e única forma de expressão.

Sendo assim, não podemos analisar, por exemplo, a música de um cantador de rua ou uma canção radiofônica a partir tão somente de suas rimas, melodias, métricas e vocalizações. Todos esses elementos internos da canção só irão fazer sentido se reunidos a outros, externos, em uma mesma situação de *performance*:

> As regras da *performance* – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2007, p. 30)

Uma canção performatizada presencialmente pode produzir significados (vários) a partir da voz, dos movimentos corporais (gestos), do cenário, da participação do público, do estado emocional do intérprete, enfim, por meio de um contexto específico e único que se (re)configura a cada vez que essa canção possa ser executada. Temos, assim, que, a cada nova interpretação, nasce uma outra (e nova) canção. Diante disso, pode-se dizer, então, que a *performance* jamais tem como ser repetida. Ela sempre é e será única.

Contudo, para além dos outros elementos cancionais, a voz, vale ressaltar de novo, constitui-se como um fator muito importante para fazer de cada *performance* esse acontecimento ímpar. A voz emitida, entoada, também é diferente em cada momento, seja por motivos fisiológicos ou, por outro lado, ao sofrer influências dos mesmos elementos que foram enumerados no parágrafo anterior. Vejamos um exemplo: um público maior e mais empolgado pode acabar emocionando um cantor, e isso, certamente, deve provocar alterações em sua voz, sua forma de cantar, deixando-a mais exacerbada, emocionada ou, até mesmo, por outro lado, conforme for, quem sabe, mais contida. Enquanto na escrita as palavras são fixas, imutáveis, e o ritmo e a entoação com que se dá a leitura são controlados por índices gráficos, como a pontuação ou a versificação, a voz, por sua vez, é essencialmente efêmera e transmite essa efemeridade àquilo que ela veicula: "A voz é nômade, enquanto que a escrita é fixa". (ZUMTHOR, 2005, p. 53)

Barthes compreendeu bem essa peculiaridade da voz na canção e como ela é um fator fundamental para a produção de significados, indo da simples veiculação musical da língua para a representação da materialidade de um corpo que fala/canta:

> O 'grão' da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; a significância que ele abre não se pode definir mais precisamente que pela própria fricção da música e de outra coisa, que é a língua (e de forma alguma a mensagem). É preciso que o canto fale, ou ainda melhor, *escreva* (BARTHES, 1982, p.241-242. grifo do autor).

Temos na canção dois códigos: um linguístico/textual e um outro musical, ambos veiculados simultaneamente pela voz; só que a voz não é capaz de veicular essas linguagens complexas sem deixar de transformá-las por meio da materialidade do corpo do emissor. Para que compreendamos esse pensamento de Barthes, basta que escutemos versões de uma mesma canção executadas por diferentes intérpretes: em muitos casos, é simples perceber como os significados da canção podem ser totalmente alterados pelas qualidades vocoperformáticas de cada um desses cantores.

Outra peculiaridade importante da *performance* é a sua presentidade. Zumthor (2010, p.31) irá defini-la como sendo uma ação complexa pela qual a mensagem ocorre no *hic et nunc* (aqui e agora), transmitida e percebida simultaneamente, onde emissor, destinatário e circunstâncias se confrontam de forma concreta, e em que os gestos, a entoação, o olhar, a respiração formam uma situação comunicativa que põe, em ação e em relação dialética o texto, o emissor e o receptor, o último acabando por ter um papel também ativo no processo de construção da canção, sendo, por isso mesmo, seu coautor.

A presentidade da voz no instante da *performance* promove o fruir, um ritual a concretizar e atualizar um evento passado. A dimensão dialógica entre voz, tempo, espaço e corpo evoca as memórias mais remotas nas quais as sensações armazenadas se pluralizam e se ampliam, adquirindo novos contornos em função da percepção que cada evento novo estabelece. Tanto locutor quanto interlocutor são envolvidos pela dramatização implicada na *performance*, pela duração e pelo espaço que lhes são próprios e que são apresentados como presentidade. Todo gesto performático culmina na recepção de outrem, sendo assim, emissor e receptor juntos vivificam o texto no sentido de atualizar processos narrativos no presente:

> Todos os recursos utilizados para presentificar a relação *eu/tu* (enunciador/enunciatário) num aqui/agora contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução. (TATIT, 1997, p. 103)

Iremos trabalhar aqui analisando *performances* de canções feitas a partir de poemas de Waly Salomão, em momentos e contextos bastante diversos, e cujas mensagens ali contidas foram revivificadas sob diferentes maneiras, ângulos e leituras em posteriores contextos específicos. Outro fato a ser destacado é que todas essas canções são gravações e não *performances* efetivadas em nosso presente momento. Não são ações que estão acontecendo agora, neste instante, presencialmente, sob nossos olhos atentos. As canções que aqui serão abordadas nos chegaram através de mídias sonoras, o que acaba por ser bem diferente de uma apresentação artística realizada nesse instante.

Sobre as *performances* mediatizadas, Paul Zumthor ressalta que elas são situações nas quais não há a coincidência entre espaço e tempo, ou seja, em que o momento da interpretação não coincide com aquele de sua recepção. Ainda segundo o crítico genebrino, ao necessitar de aparatos técnicos para a emissão e recepção da mensagem – tais como microfones, amplificadores, toca-discos, o rádio, a tevê, etc. –, ocorrem perdas em quesitos como tatilidade, peso, volume, já que a mensagem poética sugere o envolvimento, o contato, a ligação entre os corpos, uma sinergia dos mais variados sentidos humanos, comunicação feita entre subjetividades. A própria voz gravada é diferente da voz natural, pois, mesmo que não sejam utilizados efeitos sonoros, ao passar por um microfone, timbre e tessitura são invariavelmente alterados. Segundo Almeida (2008, p. 323), na canção, a tecnologia se torna parte da própria expressão artística e acaba também gerando sentidos.

A *performance*, quando mediatizada, tem seus aspectos modificados devido à abolição da presença física de quem traz a voz. E sua recepção passa a não ser necessariamente coletiva, mas, na maioria das vezes, dá-se de forma individual. Além disso, a mediação eletrônica fixa a voz, abole o seu – já comentado aqui – caráter efêmero, fugaz; retira-a do puro presente cronológico. Porém, por outro lado, essa mediatização também faz com que a voz emissora da mensagem seja reiterável indefinidamente, embora de maneira abstrata, a cada nova execução da gravação.

Sendo assim, a mediatização da *performance*, embora virtualize a presença do corpo, não faz com que essa presença desapareça. A canção mediatizada carrega em si uma voz gravada na qual há uma gestualidade, uma plasticidade; existe, neste caso, de qualquer forma, a presença de um corpo, em um processo que também podemos denominar de presentificação da voz. Ou seja, a gravação permite que ouçamos uma voz sempre que a canção seja reproduzida, o que nos leva a ter uma sensação de presença, inclusive de um intérprete que possa já não estar mais vivo. Não podemos mais vê-lo, mas conseguimos sentir suas pulsações, respirações, sentimentos, energias de quando registrou para a posteridade a sua vocoperformance.

É importante percebermos que a gravação (mesmo com todo o seu aparato técnico) possui elementos que lhe são próprios, não significando necessariamente uma perda da presença, mas, sim, uma outra forma de expressão/comunicação/corporificação. O professor Leonardo Davino (2014, p.222) sublinha a eficácia que há também na transmissão da mensagem feita por uma canção mediatizada:

> Se a canção só existe durante o *momento perfeito* de emissão/audição, vocoperformático, a nova sereia, nossa contemporânea, já não precisa mais do outro – da capacidade mnemônica do ouvinte – para eternizar-se. Ela já surge devidamente gravada, guardada, arquivada, eternizada: pronta para ser acionada, ou não. O que não impede que o ouvinte mergulhado no mar sonoro instável dos suportes móveis se aproprie das canções.

Dessa forma, podemos notar que a canção, mesmo mediatizada, continua a ter grande poder de comunicação com o ouvinte, pois, por trás dos recursos técnicos, do timbre do cantor, há toda uma gestualidade vocal. E essa vocoperformance, tal como a outra, que é realizada no formato presencial, também promove a produção de sentidos em quem a ouve, daí a importância de se analisar a interpretação do cantor, mesmo que mediatizada, porque, ainda assim, há a assinatura própria do intérprete, seus traços distintivos e únicos, sua marca pessoal.

Sobre a *performance* cabe ainda destacarmos o seu poder erótico e seu papel de promotora da partilha do sensível. Zumthor (1993) compreende o ato performático como uma comunicação de corpos, interligados pelo entrelaçamento dos que aí encontram-se envolvidos, uma interação poética que cria laços, gera diálogos vivos, pulsantes, ponte sensível que se ergue entre o *performer* e o espectador: "As palavras (...) transportam aquele que fala e aquele que ouve para um universo comum, conduzindo-os a uma significação nova, mediante uma potência de designação que excede a definição que elas receberam" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 109). Há, nesse processo, uma efervescência dos sentidos do emissor e do receptor, ligando e religando seus corpos em uma experiência estética sempre nova a cada *performance*: "graças à operação concordante do seu corpo com o meu, o que vejo passa para ele, este verde individual da pradaria sob meus olhos invade-lhe a visão sem abandonar a minha". (MERLEAU-PONTY, 2000, p.128)

Porém, não se trata de uma transferência poética do corpo do emissor para o do receptor no instante da *performance*, mas, sim, de uma via de mão dupla em que há comunicações intercambiantes, trocas mútuas, uma sensibilidade partilhada por ambos: "Quando assisto ao começo das condutas de outrem, meu corpo torna-se meio de compreendê-las, minha corporeidade torna-se potência de compreensão da corporeidade alheia" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 23). São, como se vê, mundos distintos que se encaram e passam a dialogar entre si em uma singular experiência comum, num jogo contínuo e recíproco de estímulos e respostas.

Ao evocarmos as intercomunicações poéticas estabelecidas entre os indivíduos na *performance*, também se faz necessária uma sucinta digressão sobre o erotismo, conforme teorizado por Georges Bataille. Uma das definições do erotismo por ele apontadas fala da tensão entre continuidade e descontinuidade que move o desejo humano: "Falarei delas (as diferentes formas de erotismo) para mostrar que nelas o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda". (BATAILLE, 2004. p.26)

A interação gerada pela *performance* engloba as pessoas numa sensível experiência que procura manter esse elo, essa continuidade apontada por Bataille que, ainda segundo ele mesmo, é perseguida por todos nós, seres humanos, sempre na busca por desfazer a fria comunicação com o mundo, abrindo espaços para novas significações, fazendo da poesia uma via aberta para a compreensão de nós mesmos e do universo que nos rodeia.

Para entendermos melhor a extensão dessas potencialidades eróticas, vale resgatar o simbolismo feito por Paul Zumthor (2010, p. 14) quando diz que: "A voz viva da comunicação 'oral' coloca assim em causa dois campos do corpo. Diz-se 'beber as palavras' de alguém: um falante pode 'engolir suas palavras': marcas lexicais mínimas, porém indeléveis. Comer aquele a quem se fala, incorporá-lo: refeição totêmica, eucaristia, canibalismo". Desse modo, vemos que a comunicação oral guarda em si sinais da dimensão erótica, originando um paralelo entre a vontade comunicativa e o canibalismo, ou seja, expressão do desejo que os corpos têm de se tornarem um só.

Essa ânsia por continuidade, essa fome de ir além de si mesmo e unir-se ao outro, ser uno num só amálgama de sensibilidade, aparece no último fragmento de "Na esfera de produção de si mesmo", texto do livro *Gigolô de Bibelôs*, do próprio Waly Salomão, no qual a comunicação oral acaba por exibir essa vontade famélica de devorar tudo o que há pela frente, principalmente o interlocutor, numa antropofagia de cunho erótico:

> Tenho fome de me tornar em tudo que não sou tenho fome de fiction ficciones fictionários tenho fome das fricções de ser contra ser tudo que não sou ser de encontro a outro ser tenho fome do abraço de me tornar o outro em tudo que não sou me tornar o outro em tudo me tornar o outro a outra doutro doutra em tudo em tudo que não sou me tornar o outro de me me tornar não o nome distinto o outro distinguido por um nome distinto do meu nome distinto tenho fome (...). (SALOMÃO, 1983, p. 126)

Para uma análise mais completa das canções de Waly Salomão, é importante também que possamos perceber esses aspectos eróticos, presentes em várias de suas obras artísticas. Sendo assim, vamos agora passar a fazer um estudo mais concentrado em três canções bastante conhecidas do poeta baiano, são elas: *Vapor Barato*, *Olhos de lince* e *Fábrica do poema*, para explicitar tal característica e muitas outras mais.

2 Análises de canções baseadas em poemas de Waly Salomão

A canção *Vapor Barato*, construída a partir de uma música feita por Jards Macalé para o poema homônimo de Waly Salomão, foi gravada originalmente em 1971, em plena fase do endurecimento do regime militar, período conhecido como pós-AI-5.

O próprio Waly chegou a ser detido, em 1970, por estar vagando pela rua sem documentos e portando um cigarro de maconha. Foi preso, seviciado e mantido por um tempo no antigo presídio do Carandiru, em São Paulo. Quando, enfim, ele conseguiu ser solto, trouxe da prisão, entre outros poemas, *Vapor Barato*, escrito nesse momento intenso, tão repleto de angústia, solidão e abandono.

A canção foi interpretada, pela primeira vez, por Gal Costa, no show *Gal a todo Vapor* (1971), que acabou sendo gravado e se tornou o disco *Fa-tal* (também em 1971), ambos com direção artística do mesmo Waly Salomão. A canção fez um enorme sucesso e terminou por virar uma espécie de hino do desbunde, ideal para aqueles que enfrentavam o sufoco daquele cenário político de grande repressão.

Duas décadas depois, em um outro contexto, a canção foi regravada, também por Gal Costa, especialmente para a trilha sonora do filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles, de 1995. A película retrata o período de governo do ex-presidente Fernando Collor (1990), cujo episódio mais marcante – tristemente marcante, diga-se de passagem – foi o confisco de todas as cadernetas de poupança existentes no país. Tal medida econômica foi posta em prática com a argumentação que seria uma forma eficaz de resolver os problemas financeiros do Brasil naquele momento. Em resposta ao caos que se instaurou logo em seguida, muitos foram os brasileiros que abandonaram o país em busca de melhores oportunidades em outras nações, e o filme trata justamente dessa espécie de diáspora, de errância, de fuga para outras terras.

Gal incorporou o sujeito cancional, na gravação de 1971 bem como na de 1995, com tamanha eficácia que acabou construindo uma aura de intensa veracidade à

mensagem que é passada aos receptores, tanto de um contexto quanto do outro posterior. Teria sido esse um dos fatores para o estrondoso sucesso que a versão, por exemplo, de 1971, alcançou? Com certeza, sim, aliado a outras razões, tais como a letra se encaixar perfeitamente no momento social e histórico e no perfil do público (jovem), que a recebeu de braços escancaradamente abertos.

Quando esse tipo de situação acontece, podemos dizer que houve aí uma grande habilidade do intérprete em emprestar a sua entoação pessoal à estrutura melódica embrionária, na medida em que ele representa experiências vivas na forma de canção individual, dotando a última de uma atmosfera de naturalidade. A sensação de "veracidade" pode ser alcançada com maior eficácia quando a linha melódica se aproxima da inflexão verbal da letra espontaneamente entoada. Nas interpretações de Gal, tanto na de 1971 como na de 1995, a "veracidade" da enunciação da canção é adicionalmente garantida em termos de sua realização no tempo. A entoação vocal materializa e fixa a duração imaginária da experiência representada como substância fônica dentro de um tempo periódico estruturado pela melodia e passível de infinitas repetições, num presente perpétuo vivido fisicamente pelo cantor-compositor. A projeção do cantor-coautor na canção – que liga o conteúdo da letra à sua entoação coloquial – foi conceituada por Luiz Tatit (1996, p.21) sob o nome de "figurativização".

Vapor Barato é uma música setentista resgatada pelo filme de 1995, porém acaba encaixada no painel histórico-cultural recomposto pelo filme – 1990/1991 –, sendo assim, ela precisa ser percebida/compreendida dentro desse contexto em que se situa o longa-metragem. Seus versos – que nasceram falando de fugas em um período ditatorial: "vou descendo por todas as ruas/ e vou tomar aquele velho navio/ eu não preciso de muito dinheiro/ graças a Deus" – passaram, assim, a ser trilha de uma obra que retrata um outro Brasil, mais recente e igualmente frustrado e triste, afundado no lodaçal do trágico naufrágio do primeiro governo presidencial pós-ditadura.

Tal e qual a gravação de 1971 – época em que muitos brasileiros precisaram fugir para o exterior, exilando-se em outros países –, a versão de 1995 está igualmente envolvida por um clima de bastante melancolia, retratando o clima funéreo de pessoas que precisaram abandonar sua pátria em busca de uma vida melhor, escapando, nesse determinado momento, não mais da perseguição política, mas da trágica situação nacional nos anos 1990. Sintonizada com esse nebuloso contexto recuperado pelo filme, a canção gravada em 1995 traz de volta bastante da tristeza da gravação original de 1971, que também era executada com melodia lenta e pungente, porém, a versão dos anos 1990 vai mais fundo e apresenta um arranjo ainda mais arrastado e melancólico do que aquele do período de chumbo, o que permitiu deixar a letra bem destacada e a vocoperformance de Gal Costa muito mais emocionada.

Somando-se a isso tudo, temos um instrumental onde há um violão e um contrabaixo – monocórdicos, em tom grave, bem em clima de velório – que marcam a amplitude do drama explicitado na letra e um violino continuadamente choroso, que lamenta, em notas tristes, a solidão, o cansaço, o abandono, o luto vivido por aqueles que precisam sair do país por causa da falta de condições de sobrevivência. A música da versão de 1995, de acordo com a teoria de Tatit, prestigia a orientação melódica típica da canção lenta, na qual "temos a forma expandida em que os motivos melódicos tendem a se diluir em favor das trajetórias realçadas pela evolução mais lenta das notas musicais" (TATIT, 2004, p.74). Nítido fica aí o processo que o próprio Luiz Tatit chama de "passionalização", no qual as vogais são propositalmente alongadas pelo cantor e o ritmo é mais cadenciadamente desacelerado.

Ainda segundo Tatit (1996, p.10), durante esse processo de passionalização, a continuidade linear da melodia produz, ao mesmo tempo, uma fricção com a

descontinuidade inerente às consoantes, já que interrompem a sonoridade e segmentam o discurso verbal em fonemas, palavras, frases, narrativas e assim por diante. Num extremo, essa tensão pode ser direcionada para a continuidade vocálica, aumentando a duração e a frequência de vibração das notas emitidas pelo cantor, assim como os intervalos de altura entre elas. Esse tipo de embreagem desacelera o movimento progressivo da melodia e atenua os estímulos somáticos que conduzem às ações humanas, levando assim o ouvinte a identificar-se com um estado passional do "ser". Esses efeitos de tensão mais prolongados, criados dentro de uma sequência melódica, tendem a favorecer um "experimentar" introspectivo de estados de tensão psicológica, geralmente associados à separação amorosa ou à busca de um objeto de desejo. No caso da gravação de *Vapor Barato,* de 1995, temos as duas coisas: uma separação amorosa – brasileiros que precisam se desligar de sua terra natal – e a busca por saciar o desejo de um futuro melhor, mais repleto de possibilidades positivas.

Escrita em versos livres, *Vapor Barato* enquadra-se em uma das classificações acerca dos tipos de relação entre letra e melodia descrita por Luiz Tatit, a canção cuja letra traz um enunciador que se dirige diretamente a alguém, num possível diálogo: "Outras melodias ainda mantinham relativamente desativados seus recursos de concentração temática ou de expansão passional dos contornos para apresentar, *hic et nunc*, a voz do enunciador dizendo algo considerado oportuno." (TATIT, 2004, p.77). Escrita em primeira pessoa, a letra de *Vapor Barato* simula a fala de um enunciador que se dirige a um alguém muito próximo a ele para deixar um recado importante: "Oh sim/ eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/que estou indo embora".

No ano seguinte, 1996, uma nova versão dessa mesma canção foi elaborada e gravada pelo grupo carioca O Rappa, que costuma mesclar ritmos como *rock*, *rap*, *reggae* em suas músicas. Essa nova interpretação recontextualizou o poema de Waly, extraindo-lhe as marcas de seu passado histórico e acabou por inseri-lo em uma nova experiência, com a qual um grupo muito grande de pessoas, pertencentes a realidades e contextos distintos daqueles que deram origem ao poema, conseguiu identificar-se plenamente. Pode-se dizer que a canção pôde ser revivificada e presentificada para jovens que nem eram nascidos quando ela foi originalmente composta e gravada.

Sob a influência de um novo contexto espaço-temporal e sociocultural, conforme foi debatido no começo deste artigo, uma canção originalmente nostálgica e melancólica pode acabar convertida em uma canção alegre, otimista. Dessa forma, podemos perceber que a mensagem poética se renova a cada presentificação, à medida que os vários elementos performáticos atuam combinando-se entre si de formas novas e diferentes. E isso acontece nesta versão criada pelo grupo carioca.

Pelas mãos de O Rappa, a canção de Waly Salomão e Jards Macalé acabou reencarnada em uma versão mais acelerada, dançante, alegre, com uma mistura de ritmos, sendo refeita sob o formato de um samba-*reggae* com pitadas de puro *hip hop*. Nela, o grupo utilizou instrumentos elétricos: guitarra, baixo, bateria, teclado. Já no quesito vocal, a voz se valeu, entre outras possibilidades, de algumas repetições entoativas bem ao estilo do *hip hop*, como no trecho: "e vou tomar aquele velho navio", que é repetido uma vez, e, depois, a última parte do verso: "aquele velho navio", que volta a ser cantado antes da continuidade da música. O Rappa investiu na repaginação da canção sob um formato que a deixou muito mais ágil, utilizando-se de um processo que Luiz Tatit procurou chamar de "tematização". Tatit, em *A dicção do cancionista* (1996, p.11), nos fala sobre esse processo: "Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. A isso chamo de tematização". E é isso que faz O Rappa nesta sua versão.

Tatit nos informa que o encurtamento das vogais e das frequências ocasiona uma correspondente ênfase na articulação rítmica e temática da melodia, pela acentuação e segmentação operada pelas consoantes. E, através desse processo de tematização, a mobilização física do ouvinte é estimulada, o que é, em geral, perfeitamente associável a gêneros de canção ligados à dança ou ao movimento – xote, *reggae*, forró, baião, *funk*, *rap*, *hip hop*, samba, *rock*, etc.–, em que passa a valer a modalidade da ação ou o "fazer". A tematização melódica presta-se naturalmente à tematização linguística, ou seja, dá-se simultaneamente a materialização melódica e linguística de uma ideia, como a exaltação de nações e tradições, a construção de personagens arquetípicos como a *baiana*, o *malandro*, ou a afirmação de valores universais, tais como o bem e o mal, vida e morte, o prazer e o sofrimento. Pensando-se nesse caso, a versão da canção feita pelo grupo O Rappa, ao utilizar em seu instrumental vários elementos da cultura negra (*hip hop*, *rock*, *reggae*), nos passa a impressão de que ela está sendo recriada para soar como um canto de exaltação à luta – que não pode cessar –, à cultura e à história dos negros e da grande mãe África, tamanho é o simbolismo que ela alcança nessa performance de O Rappa.

No que diz respeito aos *vocalizes*, que aparecem tanto na versão da Gal quanto na do Rappa, podemos dizer que eles possuem o poder de preencher vocalicamente os intervalos existentes entre duas estrofes da letra. Mais até do que o puro preenchimento, esses *vocalizes* trazem uma significância interpretativa. Analisando-os juntamente com os gestos dos músicos e intérpretes, vemos que a música tanto pode envolver o(s) ouvinte(s) em um clima de alegria quanto, até mesmo, por outro lado, transmitir um grande sentimento de tristeza, melancolia e vazio na alma. E essas duas situações acontecem nas duas versões aqui comentadas: na de Gal, os *vocalizes* são quase uivos de tristeza, o que evoca a imagem de um animal que está, com certeza, ferido, desnorteado, cansado, abatido, e, na de O Rappa, ressoam repletos de alegria, despojamento, otimismo e força, como se quisessem nos dizer que, apesar das durezas da luta diária, a força de espírito para vencer deve ser sempre bem maior. Esses dois tipos de *vocalizes*, conforme nos orienta Zumthor (2005), servem para atestar mais uma propriedade da voz: a sua capacidade de configurar significados mesmo na ausência das palavras:

> Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência linguística: "tralalá", ou alguns puros vocalizes. Existem formas de canto cuja particularidade é a ausência da língua ou, pelo menos, uma certa tendência da voz a dissociar os elementos da linguagem que ela transmite. O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncia como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura. (ZUMTHOR, 2005, p. 64)

Vamos passar agora para a análise da segunda canção selecionada para este artigo, *Olho de lince*, que foi composta especialmente para o CD "Real Grandeza", disco que Jards Macalé lançou em 2005. Essa foi a maneira encontrada por Macalé para celebrar a antiga parceria com Waly Salomão, surgida em 1967, e de lembrar do próprio amigo, que havia falecido apenas dois anos antes. Vale ressaltar que *Olho de lince*, a canção, foi o resultado da junção de um poema homônimo de 1983, publicado por Waly em seu livro *Gigolô de bibelôs*, com um instrumental feito sob medida por Jards em 2005.

A música começa só com sua base instrumental, uma espécie de *jazz* bossanovístico tocado com piano, baixo, bateria e violão em cadência lenta, e, tão logo se inicia, entra a voz – feita em gravação antiga – de Waly Salomão declamando, com seu vocal sempre trovejante, os primeiros versos do poema que originou a canção: "Quem

fala que sou esquisito hermético/ é porque não dou sopa estou sempre elétrico/ nada que se aproxima nada me é estranho/ fulano sicrano beltrano/ seja pedra seja bicho seja humano". Logo em seguida a isso, Macalé começa a cantar justamente o mesmo trecho, só que numa espécie de canto sussurrado, o que já provoca um contraste e – por que não dizer – uma complementariedade entre o "maremoto baiano" e a "água calma carioca".

Ainda nessa parte, Jards Macalé canta o verso "nada que se aproxima nada me é estranho" mudando-o para "nada que se aproxima me estranha", o que acaba por alterar o sentido do verso original, levando a interpretação para outras direções. Jards, porém, não para e continua cantando, só que ele faz mais algumas rasuras no texto original. Os versos seguintes do poema são: "Quando quero saber o que ocorre à minha volta/ ligo a tomada abro a janela escancaro a porta/ experimento invento tudo nunca jamais me iludo/ quero crer no que vem por aí beco escuro/ me iludo passado presente futuro/ urro arre i urro/ viro balanço reviro na palma da mão o dado/ futuro presente passado". Macalé altera o terceiro verso não entoando as palavras "invento" e "jamais". Também não vocaliza o sexto verso – "urro arre i urro" – e pula para o sétimo cantando apenas: "reviro na palma da mão o dado", o que faz com que desapareçam os verbos "viro" e "balanço". Ao apropriar-se do texto de Waly, Jards promove rasuras na escrita original e a reconfigura a partir de sua subjetividade.

Ao continuar cantando o poema até o fim, Jards prossegue fazendo rasuras no texto. Seus versos finais, no original, são: "tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo/ é fósforo que acende o fogo da minha mais alta razão/ e na sequência de diferentes naipes/ quem fala de mim tem paixão", só que Macalé insere no primeiro verso dessa estrofe a frase "de todas as maneiras" e abole a palavra "total", ficando assim: "tudo sentir de todas as maneiras é chave de ouro do meu jogo". No segundo verso, ao invés de "da minha mais alta razão", retira o "da" e coloca um "de". No terceiro verso, ele suprime o conectivo "e", ficando só "na sequência de diferentes naipes". E, no último verso, dessa mesma estrofe, Macalé repete três vezes a frase "quem fala de mim" para, só depois, arrematar com a expressão "tem paixão", entoada uma vez só. Essas supressões e repetições de palavras não só buscam obedecer à necessidade de encaixar os versos na melodia, mas também denotam uma intensa rasura promovida por Jards, que, assim, se apropria do texto, recriando-o.

Toda canção pode adquirir as mais variadas significações conforme a interpretação de cada artista. Segundo Júlio Diniz (2003, p.100): "Enquanto o cantor não põe sua voz, o seu corpo, na canção, a letra se limita a um conjunto de palavras inertes, pois a letra no corpo do papel é diferente da letra no corpo da música, estrutura e função se rearticulam num contexto comunicativo alterado". O intérprete, por meio de sua intuição e sensibilidade, é capaz de dar uma leitura muito particular a uma canção valorizando ou suprimindo palavras, nuances poéticas e sutilezas sonoras, pois o texto quando fixo no papel é um e quando é filtrado pela subjetividade do intérprete ganha outras cores, palavras, nuances: O texto vocal "goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos". (ZUMTHOR, 1993, p,193)

Depois dessa interpretação rasurante de Macalé, entra, mais uma vez, a voz gravada de Waly para declamar o resto do poema, que ele havia parado de recitar no início da canção, interrompido que foi pelo canto do velho parceiro. Conforme aqui já foi dito, a gravação de uma *performance*, embora virtualize a presença do corpo, não faz com que essa presença desapareça; muito pelo contrário, a voz sempre se torna presente a cada nova execução da mídia que lhe dá suporte. A canção gravada traz uma voz com suas gestualidades e plasticidade; o que denota a presença de um corpo, num processo que já foi debatido neste artigo e que costuma ser denominado de presentificação da voz.

Processo que acaba por gerar uma sensação de presença, inclusive, e principalmente, de intérpretes que já não estão mais vivos, que é o caso de Waly, cuja voz foi digitalmente colocada junto à de Jards. Não podemos mais ver nem ter a presença tsunâmica do poeta baiano, mas podemos sentir suas pulsações, respirações, sentimentos e energias de quando registrou, num outro contexto, essa sua vocoperformance.

É muito interessante que essa canção proporcione um entrelaçamento das vozes de Macalé e de Salomão, um vivo e o outro morto, o que reforça ainda mais a ideia central do disco, que é a celebração dessa parceria antiga, que, segundo o simbolismo pretendido por Jards nesse álbum, nem a morte poderá separar: "Este CD não é homenagem nem tributo, mas, sim, a afirmação de uma parceria vitoriosa que se inicia em 1967, atravessa a década de 70, flerta com os 80, retorna no final dos 90, se reafirma no início do segundo milênio e desemboca em 2005", declarou Jards Macalé[15], ao lançar o disco.

A quarta e última canção a ser analisada aqui é *A fábrica do Poema*, cuja letra é um poema escrito por Waly, que está presente no livro *Algaravias:* Câmara de Ecos, de 1996. Esse texto recebeu melodia de Adriana Calcanhotto, que acabou por dar o mesmo nome a seu álbum (só que acrescentando o artigo "a" a ele, já que o poema se chama apenas *Fábrica do Poema*). A canção foi incluída neste CD, lançado em 1994, isto é, em um momento anterior ao da publicação do poema, feita dois anos depois.

Antes mesmo que se leiam os versos de *Fábrica do poema*, olhando-se só para o título, já se espera um texto metalinguístico, que fale da fabricação justamente de um poema. No entanto, contrariando a expectativa gerada pelo título, em *Fábrica do Poema* nenhuma obra é construída. Os versos descrevem o sonho do poeta: "sonho um poema de arquitetura ideal", porém, quando ele acorda, esse poema desmorona. Salomão compara a composição do poema com a construção de um prédio, mas, antes mesmo de ser construído, esse poema se desfaz de diversas formas. O emprego recorrente de quatro versos compostos da palavra "acordo" demonstra como ocorrem as desconstruções: primeiro se esfarrapa, depois esvoaça, mais à frente se desfaz, e, por fim, o poeta acorda dos sucessivos sonos, desprovido do poema sonhado, com seus dedos estarrecidos e as figuras de linguagem sumidas, todas elas desaparecidas. Mais à frente, o sujeito lírico do poema nos diz que não adiantaria muito esperar talvez por um novo sonho. Depois, ele explica o porquê de não aguardar por esse sono feliz: devido a uma "questão chave", que é "sob que máscara retornará o recalcado?". E é aqui que a canção de Adriana termina.

A partir de uma voz lírica em primeira pessoa, *Fábrica do poema* propicia a contraposição entre a memória, que supõe refletir sobre a palavra perdida (ou achada?) pelo poeta, e o esquecimento, representado no modo como o sonhar – mais precisamente o acordar do sonho – destitui-lhe da promessa outrora almejada do poema bem arquitetado. Para o azar do poeta, o poema é só miragem; ficam-lhes "os olhos chumbados pelo mingau das almas e os ouvidos moucos".

No âmbito linguístico, *Fábrica do poema* não economiza nem faz concessões no vocabulário, que se apresenta refinado, erudito, cheio de palavras que não são as que facilmente encontramos nos diálogos corriqueiros, o que não o impediu de ser metamorfoseado em letra de música popular, direcionada a um grande público. Esse foi um dos maiores desafios propostos por Waly para Adriana: musicar palavras difíceis, com pronúncias desafiadoras, um poema de versos totalmente livres, sem regularidade métrica alguma. Sobre isso nos conta a própria Adriana:

> É um poema difícil, que ele achava impossível de ser musicado. Como eu disse a ele que ia musicar, quando ele leu no telefone pra mim, a música começou... Aí ele botava mais

[15] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0909200526.htm>. Acesso em: 11 jan 2019.

> versos, mais palavras que ele achava impossível de serem musicadas, virava mesmo uma disputa, um jogo da gente, pra ver se aquilo resultava. (CALCANHOTTO, 2008, p.46)

Uma diferença marcante entre a canção e o poema é a ausência das figuras de linguagem "sinédoques, catacreses", que não foram musicadas na obra de Calcanhotto. Teria sido uma dificuldade de encaixá-las na métrica da música ou apenas uma decisão tomada por Adriana de não cantá-las? Talvez a própria cantora solucione essa questão num trecho de seu depoimento para o livro *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz: "(...) por causa das palavras e dos textos das canções, eu tinha muito interesse em me apropriar das canções, cantar do meu jeito. Ou aquilo faz sentido, ou então não faz. (...). Então eu fui fazer um trabalho sobre textos que eu gostaria de dizer, através daquelas canções" (CALCANHOTTO, 2008, p.45). Segundo Tatit (1986, p.87), no que diz respeito à canção no momento de sua interpretação, a ausência do texto escrito faz, por muitas vezes, com que o intérprete promova algumas variações, intencionais ou não, na letra da canção. Além disso, embora a canção seja concebida dentro de uma determinada cadência, ritmo e tempo musical, a voz cantante conta com uma maior possibilidade interpretativa em comparação com a leitura condicionada ao texto escrito.

A música colocada por Adriana Calcanhotto, conforme nos orienta a teoria de Luiz Tatit (1996), prestigia a melodia com uma evolução mais lenta. Essa melodia em ritmo devagar faz com que a letra da canção fique bem mais clara para os ouvintes. Adriana acaba lançando mão também da passionalização, propícia para canções com ritmos mais lentos.

A melodia criada para *Fábrica do poema* é um *pop*/MPB com o acompanhamento de instrumentos acústicos. Calcanhotto interpreta a canção com uma voz bem suave, intimista, que parece soar crua, desnuda, desprovida de qualquer artifício que apele à grandiloquência e a possíveis artificialidades. Ela canta procurando ser o mais natural possível, como se estivesse muito próxima do ouvinte, evocando uma cumplicidade que faz dessa sua vocoperformance um grande jogo de sedução. Sobre isso Paul Zumthor (1993, p.23) reflete: "Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete, pelo prazer de ouvir". Nos *shows*, em certos momentos, as canções executadas por Adriana costumam ser entremeadas por pequenas falas e leituras de poemas ou outros textos, o que acaba por criar uma maior intimidade com a plateia.

O canto de Adriana em *A fábrica do poema* lembra bastante as interpretações de João Gilberto, num ritmo e entoação que se parecem com as canções da Bossa Nova, porém, nessa versão, foram acrescidas pitadas de música flamenca, com a voz sendo emitida bem próxima da fala cotidiana. Nessa vocalização intimista, a cantora dá ênfase à questão central proposta por Waly Salomão: "sob que máscara retornará o recalcado?" Esse verso é repetido por três vezes, no entanto, na segunda vez, Calcanhotto retira a palavra "recalcado" e, na terceira, repete somente: "Sob que máscara", alterando, mais uma vez, o texto original bem ao seu modo.

A música que Adriana criou, além de deixar a letra bem clara, dá ênfase às vezes em que o poeta acorda, deixando o verso "acordo", que introduz cada desconstrução do poema sonhado, bastante acentuado e alongado. Adriana consegue aliar ao poema uma melodia fiel aos versos que Salomão escreveu, conseguindo o máximo de eficácia possível. A canção é apresentada com o acompanhamento de um violão, e alguns acordes de violino aparecem em determinados pontos da canção, aumentando a tensão que vem através da letra, justamente nos momentos em que o poeta tem o seu texto descontruído.

Seja como poema ou como canção, do jeito que for, o texto poético possui sempre algo a nos dizer, esteja ele escrito/fixo em um papel ou corporificado através de alguma *performance*.

Referências

ALMEIDA, Tereza V. de. "O corpo do som: notas sobre a canção". In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda T. de (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*: ensaio. Trad.: Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BARTHES, Roland. Le grain de la voix. In: *L'obvie et l'obtus*. 1 ed. Paris: Seuil, 1982.

CALCANHOTTO, Adriana. "A fábrica da canção". In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda T. de (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.

DAVINO, Leonardo. "A sereia e a neossereia: notas para o estudo das poéticas vocais". In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; e DAVINO, Leonardo (Orgs.). *Palavra cantada*: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: EdUerj/Faperj, 2014.

DINIZ, Júlio. "Sentimental demais: a voz como rasura". In: *Do samba-canção à tropicália*. DUARTE, P.S. e NAVES, S.C. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 2003.

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

FINNEGAN, R. "*Performance*, poesia, música: o que vem primeiro". In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda T. de (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz, Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva; Cosac & Naify, 2000.
_____. *Conversas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
_____. *Psicologia e pedagogia da criança*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
_____. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TATIT, Luiz. *A canção*: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.
_____. *O Cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Anna Blume, FAPESP, 1997.
_____. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.
_____. *Todos entoam*: ensaios, conversas e canções. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2007.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. 1ª ed. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
_____. *Performance, recepção, leitura.* Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
_____. *Escritura e Nomadismo*: Entrevistas e Ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
_____. *A letra e a voz*: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPÍTULO 6

Feira de Poesia e Passa na praça: a poesia *flâneur* no Rio de Janeiro dos anos 1980

Este ensaio tem como proposta central descrever e avaliar o caráter *flâneur* de artistas que promoviam eventos poéticos em espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, na década de oitenta do século passado, época que também ficou conhecida como a que deu início ao processo de redemocratização brasileira. Mais especificamente, colocaremos em foco dois movimentos de rua que são bastante simbólicos e que alcançaram o reconhecimento do grande público e do meio artístico: a "Feira de poesia independente", que atuava propositalmente no maior centro de debates políticos no Rio de Janeiro da época (e de hoje) – a Cinelândia, e o "Passa na praça que a poesia te abraça", evento que, sendo itinerante, rodava por várias praças cariocas semanalmente, nos domingos, levando poesia, teatro, música e outras artes a diversas regiões da cidade, preferencialmente às chamadas áreas periféricas do Rio de Janeiro. O presente trabalho possui também como objetivo analisar as representações dessa cidade e de certos personagens que a habitam, em um *corpus* de poemas de alguns dos principais artistas desses dois movimentos que foram escolhidos para nossos estudos.

A partir do contato com poetas de gerações anteriores à minha (comecei a atuar no meio poético carioca a partir do ano de 2007), acabei por construir a tese central que defenderei nesse trabalho, a de que, nos anos 1980, os movimentos coletivos de apresentação pública produziram e disseminaram uma arte de caráter genuinamente *flâneur*. Porém, esses artistas não se restringiram a beber na fonte das ruas para compor seus trabalhos, eles também usavam as mesmas vias públicas para, pessoalmente, mostrar e vender essas suas artes.

Durante a década de oitenta, no Rio de Janeiro, vemos proliferar fortes movimentos coletivos não só nas mais variadas instâncias sociais – movimentações inseridas no imenso processo que ficou mais conhecido como "redemocratização brasileira"–, mas também, *pari passu*, há o surgimento e a multiplicação de uma gigantesca quantidade de artistas e grupos que optaram por fazer das ruas "as suas casas", seus *habitats* artísticos, seus palcos populares em espaço aberto. Messeder Pereira confirma esse imenso pluralismo, que acabou por tornar-se a grande marca desse período:

> Houve, com essa mudança de década, uma mescla, uma fusão maior de personagens, de projetos e de diferentes dicções poéticas. Noto atualmente, uma certa convivência pacífica de diferenças e mesmo um entrelaçamento. Isso me parece uma novidade – e de peso. (PEREIRA, 1993, p.56)

Entre esses muitos movimentos, dois conseguiram marcar de forma acentuada a cena artística da época: o "Passa na praça que a poesia te abraça", criado, produzido e coordenado pelo grupo Poça d'Água, oriundo da zona norte carioca, e a "Feira de poesia independente", sarau político-poético, levado adiante por uma multidão de poetas. Os mais assíduos eram Douglas Carrara, Flávio Nascimento e Leniel Jair. Os dois eventos aconteciam nas ruas; só que, enquanto o "Passa na praça" era um sarau itinerante, que rodava por inúmeras as praças do Rio de Janeiro, aos domingos, a "Feira de Poesia" acontecia às sextas-feiras, fixa, sempre ali no tradicional palco de atividades políticas do centro do Rio de Janeiro, a Cinelândia. Esses dois movimentos artísticos realizavam aquilo que, ao que parece, passou a ser uma tendência levada adiante por vários outros artistas e coletivos poéticos da época: a mistura entre a escrita poética e a realidade da vida urbana e de seus personagens: uma poesia do cotidiano das cidades. No caso, mais

especificamente dizendo, uma poesia da cidade do Rio de Janeiro. Esse tipo de arte revela-se nitidamente no depoimento de Sérgio Alves, integrante do "Passa na praça":

> Fazíamos recitais no meio das passeatas. Na época da Constituinte, montamos um esquete chamado "O Que é Constituinte?", com a intenção de fazer uma discussão com o público sobre a importância da Assembleia Nacional Constituinte, que mais tarde daria origem à Constituição de 1988. Montamos também a peça "Brasil Quem Descobriu?", onde contávamos a história do Brasil desde o descobrimento. Sempre levando questionamento, poesia e participação popular do público em nossas peças e saraus (informação verbal).[16]

O dialogismo estabelecido entre esses artistas e suas plateias promovia uma troca constante de experiências e percepções sobre a vida que estava sendo vivida na cidade e no país. O pedestre comum bebe da visão aprofundada do *flâneur*, que faz uma leitura apurada do contexto urbano e a registra em suas obras artísticas, as quais, por sua vez, serão consumidas por esse público, num ciclo permanente de permutas de percepções. Ao percorrer a urbe e fixá-la em seus escritos, o *flâneur* apresenta-a de um modo diferente ao transeunte comum para que ele também a estranhe e, assim, passe a conhecer mais a fundo a própria cidade em que vive.

Tudo isso posto, vamos agora tentar compreender melhor como essa espécie de *flânerie* foi se desenvolvendo e como os textos aqui analisados formam retratos tanto dos artistas quanto da cidade que os abrigou.

1. A poesia carioca oitentista invade as ruas: a arte *flâneur* da Feira de Poesia e do "Passa na praça".

Nos anos de regime militar, mesmo sob a vigilância ferrenha da censura, as artes não deixaram de ser produzidas e de circular. Porém, com a aproximação dos anos 1980, o processo de difusão das obras foi intensificando-se cada vez em maior escala: quanto mais a ditadura recuava, mais a poesia e as outras artes conquistavam espaços expressivos na sociedade brasileira. E, nesse momento, as ruas e outros locais públicos foram escolhidos como as principais vias de apresentação dessas obras.

O novo cenário prometia diversas mudanças, principalmente por ter nascido sob novos signos, como os da Anistia, da reorganização partidária e do fim do Ato Institucional número 5, o AI-5. Nesse mesmo período, cresciam exponencialmente as manifestações populares nas ruas. Novas e velhas palavras de ordem mesclavam-se, passando a circular mais livremente, assim como muitas novas ideias surgiam.

A poesia carioca produzida já em fins dos anos 1970 se afastou completamente de qualquer oratória que se queria pragmática, hermética e, inevitavelmente, maçante, incomunicável com os grandes públicos. Era importante agora adotar uma linguagem que dialogasse melhor com o público médio e não só com os intelectuais. Chacal (2010, p.56), poeta surgido em meados dos anos 1970, a respeito disso, nos fala: "Longe da poética engajada de um Violão de Rua, uma poética de intelectuais abismados com a miséria do povo, nosso drible era a nossa própria vivência, a rua, a boemia, o carnaval. A vida pulsando nas artérias da cidade". Partindo de tal premissa, a poesia carioca dos anos 1980 buscou preferencialmente os espaços públicos para fazer dele um palco de dialogismos intensos com as massas. Nesse momento, ganha um extraordinário alcance a arte de rua, aquela que se mistura com o grande público, que se mescla com as multidões, que observa e representa a realidade, uma arte tipicamente *flâneur*.

Com a chegada dos anos 1980, as artes deveriam ser vividas e criadas na malemolência do cotidiano, na dança da vida, no calor do dia a dia. Foi com esse pensamento que a "Feira de Poesia Independente" acabou gestada e parida justamente na

[16] ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

Cinelândia, praça conhecidíssima do Rio de Janeiro, que era/é o principal centro de manifestações e debates políticos. Foi ali, no dia 29 de agosto de 1980, que surgiu esse núcleo de artistas das mais variadas artes apresentando suas *performances*, divulgando suas obras, vendendo seus livros, expondo varais com poemas para serem lidos pelos passantes e também proclamando suas ideologias, crenças e visões políticas as mais díspares possíveis. Essa intensa diversidade, humana e artística, verificada tanto na "Feira de poesia" quanto no "Passa na praça" é bem caracterizada no artigo "A força dos recitais", de Mano Melo, célebre poeta que surgiu nessa mesma época:

> A Feira de Poesia da Cinelândia abriu a década de 80 como o espaço mais democrático do Rio de Janeiro. Acontecia toda noite de sexta-feira, em frente ao bar Amarelinho. Da zona oeste vinha Flávio Nascimento e seu cinema lambe-lambe, uma caixinha de imagens com que ilustrava seus versos; da zona norte chegavam Hélio de Assis, Zeca Magalhães, Margarete Castanheiro, Douglas Carrara, Jania Cordeiro e o grupo Passa na praça que a poesia te abraça; Brasil Barreto, Samaral, Leniel Jair, Tanussi Cardoso e a Gang Pornô, estes desciam do Flamengo e de Copacabana. A participação popular era imediata – crianças de rua, bêbados, mendigos, prostitutas, travestis. Bastava entrar na roda e dizer qualquer coisa parecida com versos. (MELO, 2001, p.201)

A opção desses tantos artistas pela principal praça da região central do Rio de Janeiro pode ser explicada não só por ser um lugar tradicionalmente ligado às manifestações políticas, mas, principalmente por ser o centro do centro da cidade; lá, pode-se dizer, é o coração do cotidiano agitado e pulsante da metrópole. Tudo e todos acabam passando por ali. Um local em que a intensa diversidade humana se faz presente, justo porque a urbanização ali empreendida propiciou que isso acabasse acontecendo.

Essa espécie de planejamento urbanístico, que proporciona um enorme agrupamento de pessoas em um mesmo ambiente, é alvo de análises no livro *Morte e vida de grandes cidades*, de Jane Jacobs. Nessa obra, a autora descreve o que ela mesma chama de um "complexo balé" (JACOBS, 2009, p.53), que, a propósito, ela vê acontecer cotidianamente na calçada da rua em que mora, no Greenwich Village. A dança é a imagem escolhida para retratar o movimento dos mais diversos indivíduos que passam desde o início até o fim do dia: as crianças que "desfilam" em direção à escola, o "ritual matinal" do movimento dos táxis, trabalhadores que seguem o mesmo curso todos os dias, "dançarinos excêntricos" como homens de barba em lambretas ou bêbados de chapéu, adolescentes de patins, até chegar a noite, quando "o balé continua sob as luzes, rodopiando para cá e para lá, mais forte nas poças brilhantes das luzes da barraca de pizzas do Joe, dos bares, da confeitaria, do restaurante e da farmácia". (Ibidem, p.53-55)

Jacobs explica que pessoas e grupos os mais diversos possíveis, ao fazerem usos tão distintos da rua em inúmeros momentos, geram a necessidade de que essa mesma rua abrigue uma imensa multiplicidade de funções para que tudo possa se desenvolver da melhor maneira possível. Certamente esse "balé" não ocorreria – ou não aconteceria com a mesma diversidade e intensidade – se a rua de Jacobs fosse estritamente residencial. Como há uma combinação de moradias com estabelecimentos comerciais de vários tipos e tamanhos, a rua é capaz de atrair públicos distintos que passam também a "entrar em cena". (Ibidem, p.53)

Podemos perceber, aplicando esse mesmo raciocínio de Jane Jacobs, que a escolha da praça central do centro do Rio de Janeiro foi a mais acertada, visto que a imensa diversidade de lojas, prédios, bancos, escolas e outras construções acaba por gerar uma multidão muito vasta de pessoas passando e/ou se concentrando ali (esse local abriga até a Câmara de Vereadores do Estado do Rio de Janeiro, uma das principais sedes da política fluminense!). Sendo assim, fica claro que a Cinelândia foi e é, com certeza, o palco perfeito para que os artistas de rua se comuniquem com as massas, situação que até hoje encontramos facilmente por lá. Jane Jacobs (Ibidem, p. 110) também destaca o papel

fundamental das praças como centros agregadores de pessoas: "Os parques pequenos e bons geralmente têm um lugar reconhecido por todos como sendo o centro – no mínimo, um cruzamento principal e ponto de parada, num local de destaque. Certos parques e certas praças pequenas são quase unicamente um centro".

Sendo assim, com gente fervilhando por todos os lados, a "Feira de poesia independente" acontecia todas as sextas-feiras, a partir das 19 horas, propositalmente na hora em que as pessoas saíam de seus trabalhos – a famosa "hora do *rush*". O que os seus artistas queriam acima de tudo era ir ao encontro das grandes massas, elevando as interações entre público e autores ao grau máximo possível de diálogo. No prefácio da coletânea "Varal de Poesias ao sabor do vento", lançada em 1986, Douglas Carrara confirma essa vontade:

> Basicamente uma recusa à clausura, a nova poesia mostrou seus dentes na praça, exibindo seu texto não apenas na folha de papel branca e solitária para um consumo igualmente solitário. A busca da solidariedade se traduzia na criatividade exacerbada exposta nas praças para o público e o espetáculo era a própria alma do artista estendida no calçadão para aplauso ou escárnio público. [...] Evidentemente, os textos poéticos não podem mais destinar-se apenas ao papel do livro e servirem somente à fruição individual. A busca da oralidade e da teatralidade promove o novo texto destinado ao espetáculo. [...] O contato com o público passou a determinar certos caminhos novos ou redescobertos.[17]

Os artistas da Cinelândia, vindos das localidades mais diversas do Rio, traziam, em suas bagagens, as mais variadas experiências para, através de suas artes, compartilhar com esse enorme público. A maioria dessas experiências eram frutos de suas andanças pelas ruas da cidade e das vivências em suas comunidades de origem.

O *flâneur*, abordado por Walter Benjamin em trabalhos como "O *flâneur*" e "Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo", é aquele que anda pela cidade e vai ao encontro das grandes multidões para observá-las e observar a cidade em seus mínimos detalhes e, com isso, poder compor suas obras a partir dessas suas experiências e descobertas. Porém, nem Benjamin nem Baudelaire descrevem o *flâneur* como um artista que se apresenta nas ruas, mostrando as suas artes pessoalmente para o público, como se um saltimbanco fosse. Na verdade, originalmente, esse observador das ruas era o artista que iria compartilhar as suas impressões citadinas através de seus textos, de seus livros publicados, tal como o próprio Baudelaire fez em muitas de suas obras, principalmente em sua célebre *As flores do mal*.

No caso dos artistas cariocas oitentistas, não só suas artes eram criadas a partir dos fatos presenciados nas ruas, mas também essas mesmas obras eram transmitidas igualmente nas ruas, no contato direto com o grande público, através desse corpo a corpo artista-plateia que, nesse caso, era uma via de mão dupla, pois tanto os artistas quanto o público acabavam trocando experiências e saberes entre si.

O *flâneur*, em suas andanças por ruas e espaços públicos, esbarra nos mais diversos personagens, que podem lhe causar imensas surpresas (estranhamentos, estupefação) e, por isso mesmo, acabam sendo capazes de lhe propiciar conhecimentos. Calvino (1990, p. 73) chama a atenção para o fato de que a cidade torna-se discurso e conhecimento quando se entra em contato com tudo aquilo que é novo, diferente. E isso é o que faz o artista *flâneur*: ele transforma em discurso tudo o que chama a sua atenção na cidade. E era isso também que os poetas de rua procuravam colocar em prática em suas andanças pela cidade e nas experiências feitas no palco aberto da Cinelândia: observar os mais diversos tipos humanos que ali estavam e/ou passavam na intenção de

[17]CARRARA, Douglas. *Varal de poesias ao sabor do vento.* Disponível em: <http://www.varaldepoesia.com.br>. Acesso em: 9 jan. 2019.

construir as suas obras e apresentações. Como veremos mais adiante, muitos foram os poemas, esquetes e personagens criados a partir de lugares e indivíduos observados no dia a dia da cidade.

O *flâneur* é aquele habitante que vive, sente e estabelece relações mais diretas e intensas com a cidade. Por isso Benjamin (1989, p.35) considera que:

> A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho observa o ambiente.

O *flâneur*, ao adquirir tamanha intimidade com a cidade, consegue fazer essa leitura apurada das ruas, seus habitantes e acontecimentos, e tenta, a partir das suas observações subjetivas, traduzir o efêmero da cidade a seus contemporâneos que, absortos em seus cotidianos restritivos e atarefados, não param para perceber as contradições e nuances da metrópole na qual habitam. Esse pedestre comum, que vê na figura do *flâneur* o seu filósofo-guia, com seu corpo escreve o texto urbano sem, contudo, ter condições de lê-lo. Daí a contribuição preciosa que o *flâneur* tem para lhe dar, como seu substituto na leitura atenta da cidade. Conforme nos diz Certeau (2002, p. 171), os caminhantes comuns

> jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada.

Em *Eles eram muitos cavalos* (2010), o autor Luiz Ruffato age como esse leitor experiente da vida citadina, um *flâuner* que irá revelar, através de *flashes,* fragmentos, uma cidade de São Paulo a seus leitores. O uso que faço desse artigo "uma" se justifica pelo fato de o autor não apresentar "a" cidade real, mas "uma" cidade possível, já que a urbe real passa pelo prisma de sua subjetividade. A visão de um artista é sempre mais uma entre as tantas outras possibilidades de leitura da mesma realidade. Mesmo que ele viva nela, ela lhe escapa, como a Buenos Aires que Borges canta em seus poemas escritos após voltar da Europa em 1921, como afirma Beatriz Sarlo (2014, p.143). O romance *Quarenta dias* é um outro exemplo. Nele, encontramos a cidade de Porto Alegre transformada em discurso, uma cidade escrita. Por se tratar de uma obra literária, Maria Valéria Rezende não escreve a "cidade real", mas, sim, a "cidade como ideia", como já disse Sarlo (2014, p. 135) sobre o mesmo Borges. A respeito dos discursos empregados na configuração da cidade escrita, devemos salientar:

> Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. [...]. Escrever a cidade, desenhar a cidade, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação. A cidade real, por sua vez, é construção, decadência, renovação e, sobretudo, demolição... (SARLO, 2014, p. 139).

Paulo Roberto Tonani, em seu artigo intitulado "Ler a cidade pela janela de um ônibus", dedicado à análise do romance *Passageiro do fim do dia*, também irá descrever bem o que é essa composição do retrato de uma cidade a partir da subjetividade do artista:

> [...] É possível identificarmos o princípio prismático da subjetividade que determina a forma de narrar e ler a cidade. Ao ser classificada enquanto um palco de uma disputa discursiva, ela surge como espaço que se constrói não apenas em sua materialidade física, mas, igualmente, no próprio ato de narrá-la. A edificação da narrativa resulta no estabelecimento de uma imagem que entra em choque com outras imagens já existentes, evidenciando a perpetuação de uma guerra de relatos. [...] Por esse viés, não se trata do

> estabelecimento dos relatos enquanto verdades acerca da cidade, mas sobretudo, como construções discursivas que refletem a subjetividade do próprio sujeito que as produziu. (TONANI, 2014, p.44-45)

O *flâneur* é, pois, esse "alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado" (ROUANET, 1992, p.50). Os poetas oitentistas de rua, com suas artes, buscavam de fato não só fazer um desenho do que seria essa realidade citadina, mas também provocar em cada um dos que faziam parte de suas plateias a construção de leituras diversas da realidade e do espaço urbano.

João do Rio, em sua crônica "A rua", nos fala sobre a capacidade que o *flâneur* tem de apreender, a partir do estudo de seus moradores e passantes, a "alma" de determinada localidade. Assim, o *flâneur* seria aquele que é capaz de "concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas" (RIO, 2008, p.53).

Se, por um lado, a rua tem a sua "alma" constituída por seus integrantes, por outro, ela também pode ajudar a construir a alma de cada um de seus moradores (ou frequentadores, ou passantes apenas) numa relação de ampla reciprocidade. Gaston Bachelard percebe justamente isto: que o espaço também é um "instrumento de análise para a alma humana" (2008, p.20). Em sua obra *A poética do espaço* concebe cada lugar como uma importante imagem simbólica a ser decodificada. Bachelard traz à tona também a seguinte questão: se podem os espaços da casa representar um caminho para a compreensão da alma humana, a cidade igualmente pode constituir-se como um espaço capaz de revelar a alma de seus habitantes. Olhar para uma rua pode nos ajudar a conhecer mais sobre as almas de seus moradores e, consequentemente, também tem como nos auxiliar no entendimento maior do "espírito" dessa mesma rua. Isso porque assim como a cidade possui o dom de ir moldando as pessoas, as pessoas também vão modelando a cidade, como bem salientou Bachelard. E podemos ir mais além nesse raciocínio: as próprias pessoas, moradores de um mesmo lugar, acabam também moldando-se entre si.

O mundo urbano deve ser percebido sobretudo como um lugar de intensas e variadas trocas, embates, diálogos, desajustes e reajustes do indivíduo e da coletividade, em um processo dialético no qual as pessoas e as ruas/cidades moldam-se entre si e que, por isso mesmo, foge a tudo que possa ter sido planejado por arquitetos, engenheiros e paisagistas. Isso se dá porque, como diz Renato Cordeiro Gomes, "Romper com o racional é a condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas" (1994, p.26). Michel de Certeau afirma que a cidade, montada e pensada de determinado jeito pelos governos e seus urbanistas, tende a acabar fugindo de todo e qualquer tipo de planejamento racional matemático prévio: "temos de constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais a remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía". (CERTEAU, 2002, p. 174)

Há, por outro lado, uma outra questão interessante a ser levantada: a cidade real e a cidade suposta, imaginada, transformada em discurso acabam também interpolando-se mutuamente. No livro *Passageiro do fim do dia*, há uma cena em que um jogo de *videogame* parece ser uma evidência dessa dialética. A realidade violenta das cidades grandes serviu como base e inspiração para a criação de um jogo bárbaro e, ao mesmo tempo, esse jogo tem chances de acabar influenciando seus jogadores a agirem brutalmente, seja no mundo virtual ou até fora dele, em nossa realidade. Isso é ilustrado quando um garoto diz ao outro: " 'Vai, não pode perder tempo, pega logo a pistola. Não vai atirar só porque é mulher?' atiçou o menino de pé, num tom de voz impaciente, dando a entender que se fosse ele agiria mais rápido". (FIGUEIREDO, 2010, p. 141)

As condições histórico-sociais são também um fator muito importante neste processo dialético estabelecido entre as ruas e seus moradores, ou entre a própria cidade e seus habitantes. No livro *Passageiro do fim do dia* (2010), percebemos que as relações que se estabelecem entre os personagens (ou a falta delas) e a maneira como eles enxergam o mundo estão intimamente ligadas com uma nova forma de habitar que surge com um determinado quadro histórico social: o nosso momento atual. O enredo do romance se situa nos dias de hoje, época em que o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, a expansão e o aprofundamento do neoliberalismo, a velocidade exigida pelo trânsito e pela correria do dia a dia, o crescimento irregular e ininterrupto das cidades, que afasta os pobres cada vez mais para as periferias, o aumento das desigualdades sociais, o crescimento vertiginoso das violências (no plural mesmo) e o surgimento de fronteiras invisíveis, que separam as pessoas umas das outras através do medo do próximo, são todos elementos da nossa realidade e que exercem uma grande influência sobre as pessoas.

O sentimento de insegurança, por exemplo, cada vez maior e mais presente em nossa sociedade nos dias de hoje, faz com que um número crescente de indivíduos, sobretudo os mais abastados, venha optando por viver em condomínios fechados, em "guetos voluntários" (BAUMAN, 2009, p.40) ou "espaços fortificados" (Ibidem, p.43), que tendem a desintegrar a vida comunitária. O objetivo desses "espaços vetados" é "claramente dividir, segregar, excluir, e não de criar pontes, convivências agradáveis e locais de encontro, facilitar as comunicações e reunir os habitantes da cidade" (Ibidem, p.42). A ânsia por segurança leva a cidade a ficar cada vez mais dividida, desigual e polarizada; seus habitantes passam a não manter relações entre si e se conhecer, o que, num círculo vicioso, acaba reforçando ainda mais os medos e os preconceitos existentes. Já o quadro histórico-social dos saraus da década de oitenta, que é o nosso foco aqui, era muito diferente. Nessa época específica, se fazia presente um espírito muito grande de coletividade, de comunhão, de socialização intensa. Após duas décadas de enorme repressão – nas quais, qualquer agrupamento de pessoas já dava origem a um clima de suspeita e perseguição –, surgia uma propensão muito grande ao aparecimento de sindicatos, partidos, associações e grupos das mais diversas espécies. Esse painel dos anos 1980, totalmente avesso a individualismos, egoísmos, egocentrismos, facilitou bastante a intensa proliferação de coletivos poéticos no Rio de Janeiro pós-ditadura militar e, mais que isso, favoreceu demais o surgimento de inúmeros saraus de rua, que mostraram ser ótimas ferramentas de diálogo das artes com as massas.

Voltando a falar sobre o *flâneur*, é importante lembrarmos que ele é uma figura histórica que nasce no bojo do capitalismo industrial, mas que se coloca como um elemento que é subversivo e transgressor das leis desse sistema, já que cultiva o ócio e a sua total liberdade individual, sendo dono de seu próprio tempo e de todos os seus passos.

O ócio, praticado e valorizado pelo *flâneur*, contraria os padrões da sociedade de mercado: é produtivo enquanto alimento para a inspiração do artista, mas não contribui em nada para fomentar a produção capitalista; bem ao contrário disso, é um ato de resistência à obsessão neurótica pela produtividade máxima. Não é apenas a exploração inerente ao mundo do trabalho que o *flâneur* põe em xeque, mas, também, as regras disciplinares e a uniformidade monótona e mecânica deste mesmo mundo.

Os poetas da "Feira", ao seduzirem com suas *performances* as pessoas que passavam apressadas pela Cinelândia e ao fazê-las pararem para vê-los, induziam esse mesmo público a quebrar com suas rígidas rotinas e com o poder tirano do relógio capitalista. Os poetas e a plateia acabavam desfrutando de um tempo que somente a eles pertencia, o tempo da poesia, do sonhar, da abertura das percepções humanas. Segundo Gaston Bachelard, na profundeza do ser do poeta "o tempo já não tem ontem nem

amanhã" (2009, p.166). "O devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito" (Ibidem, p.189). Sendo assim, pode-se dizer que o devaneio do *flâneur* o conduz para "um tempo desaparecido" (ROUANET, 1992, p.50). Uma espécie de "destempo" que representa, na verdade, o tempo subjetivo de cada indivíduo, o tempo de cada um no processo de descobrir-se. E era isso o que ocorria com os poetas de rua e seus públicos no palco popular da praça.

A maioria das pessoas segue para o trabalho obedecendo a um roteiro preestabelecido para depois, na volta para suas casas, trazer igualmente um produto pré-programado e pronto. Esses indivíduos não estão imbuídos do espírito aventureiro, de "cair no mundo" sem saber quais surpresas pelo caminho irão encontrar, do gosto de desfrutar de suas andanças, de suas viagens e dos trajetos não programados que as ruas da cidade podem lhe oferecer. O homem da cidade percorre-a como um autômato que corre contra o tempo. E isso tudo contribui muito para que esse tal "homem comum" tenha dificuldades em ler a sua própria cidade, delegando essa função para o *flâuner*, conforme já foi dito anteriormente neste mesmo artigo.

Esse tipo de vida movido por tamanha pressa transforma a cidade tão somente em um ambiente transitório, repleto de espaços de passagem, que Marc Augé achou por bem chamar de "não lugares": "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar" (AUGÉ, 2012, p.87). Augé explica que, no mundo, multiplicam-se os hospitais, os pontos de trânsito, praças, *shoppings*, cadeias de hotéis, os clubes de férias, em suma, lugares de ocupação provisória, transitória, que levam "à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero" (Ibidem, p.88). Augé também ressalta que os não lugares são repletos de placas com sinais ou mensagens escritas que buscam fixar regras. São espaços em que interagimos especialmente com textos e muito pouco com outros seres humanos.

Ao contrário disso tudo, o lugar, segundo Augé, vai se constituir na "[...] possibilidade dos percursos que nele se efetuam, os discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza" (Ibidem, p. 90). Ou seja, o lugar se forma pela interlocução das narrativas constituídas pelas experiências individuais e coletivas ali construídas pelos seus ocupantes na ação da própria ocupação, pelo compartilhamento de significados acerca do lugar e dos próprios sujeitos que ali inscrevem suas marcas.

Dessa forma, podemos compreender que os artistas da "Feira de poesia independente" e os do "Passa na praça" conseguiam transformar lugares de passagem, transitórios, os tais não lugares, em lugares. Os artistas de rua conseguiam quebrar todos os precondicionamentos e automatismos da realidade e das pessoas que passavam pela praça correndo, absortos em seus afazeres. E, mais ainda, conseguiam restabelecer laços e valores humanísticos nesses mesmos indivíduos. Essa grande façanha é comprovada pelo depoimento do ator Arthur Mendes, um daqueles que não perdiam um só evento do "Passa na praça": "Uma graça! Eu acho importante estar sendo feito esse trabalho, pois vem **desconvencionar** os espaços existentes, que são **limitados**". (GRUPO POÇA D'ÁGUA, 1990, p.125, grifos nossos)

Por alguns motivos que não cabe aqui enumerar, a "Feira" da Cinelândia chegou ao fim. Dessa forma, os poetas buscaram novas formas de colocar as suas artes à disposição das massas. Uma das novas opções era fundar outros movimentos que mantivessem com a população vínculos mais imediatos, num processo semelhante ao que deu origem à "Feira de poesia independente". E foi dessa necessidade que nasceu o evento poético "Passa na praça que a poesia te abraça".

O "Passa na praça" surgiu, então, seis meses após o término das atividades na Cinelândia, exatamente no dia 12 de fevereiro de 1984, herdeiro das ideias e experiências

ocorridas na própria "Feira". Só que, imediatamente, um fator importante já os diferenciava: enquanto a "Feira" se realizava de forma fixa na Cinelândia, o "Passa" rodava por uma vasta gama de lugares. Itinerante, peregrinava por pátios de escolas, vagões de trens, conveses de barcas, metrôs, ônibus, praias. Qualquer espaço público podia virar palco para a arte popular. Porém, como o próprio nome do evento indicava, eram as praças os pontos preferenciais das, digamos, artes de massa. Mais especificadamente ainda, a eles interessava rodar pelas praças da zona oeste e da zona norte. Segundo eles, as populações dessas áreas eram as que mais precisavam de contato com as artes, já que esses públicos pouco ou nunca tinham ido a teatros, livrarias, cinemas, bem ao contrário, por exemplo, dos intelectualizados, de maior poder aquisitivo, residentes na zona sul do Rio de Janeiro. Sérgio Alves, um dos produtores do "Passa na praça", fala sobre essa preferência pelos públicos das chamadas "periferias":

> Sabíamos que a maioria dos espectadores nunca tinha sequer entrado num teatro ou qualquer outro espaço cultural. Por isso mesmo, vale dizer que aquele era um público inteiramente novo para a poesia, para o teatro, para as artes em geral e, paralelamente a isso, as praças voltavam a ser espaços em que tanto poderia ocorrer um comício ou um evento cultural, e os nossos eventos eram repletos de meninos de rua, de vendedores ambulantes, de bêbados, de prostitutas, de travestis, de todo tipo de gente, que constantemente adentravam, sem cerimônia, nos nossos esquetes. (informação verbal)[18]

Segundo Canclini (1997, p.88), nas grandes metrópoles, muitos são os habitantes que não conseguem ter a experiência física do todo da cidade. Aqui, no Rio, por exemplo, há pessoas que nunca foram ao Corcovado, que jamais pisaram na praia de Ipanema, que nem sabem onde ficam e como são as ruas do bairro do Flamengo. E esse era justamente o tipo de público que o "Passa na praça" queria atingir com as suas artes, um público que é segregado não só geograficamente, mas também mantido afastado das esferas culturais e educacionais.

A segregação geográfica é o primeiro dos obstáculos colocados para essas populações. Embora no papel, na teoria, haja uma considerável fartura de meios de transporte disponíveis para toda a população carioca, sabemos que muitos são os motivos que acabam causando a dificuldade de deslocamento dos habitantes de determinadas áreas para outras. Podemos citar aqui alguns: o cansaço acumulado pelas várias viagens (longas) de ida e volta para o trabalho durante a semana faz com que pessoas residentes longe dos grandes centros prefiram ficar em casa, nos sábados e domingos, vendo TV e descansando; a enorme distância que essas mesmas pessoas se encontram da maioria dos centros de lazer, teatros, cinemas e casas de cultura e espetáculos (algo que o surgimento das lonas culturais locais relativamente ajudou a sanar); a precariedade e a falta de segurança dos transportes públicos; a má remuneração salarial, que mal dá para suprir o básico para a sobrevivência e por aí vai. Todos esses fatores e outros contribuem muito para dificultar, ou até mesmo impedir, o acesso de uma grande quantidade de pessoas a determinados locais, o que acaba ajudando muito a enfraquecer bastante a comunicação e a interação entre diferentes regiões e populações.

Ao mesmo tempo em que há esse distanciamento entre os moradores das regiões da cidade que são afastadas geográfica e economicamente, é perceptível uma aproximação muito grande entre os moradores da periferia, onde a distância entre os corpos diminui bastante, conforme nos informa Beatriz Sarlo (2014). Essa autora também afirma que se constrói entre essas pessoas uma relação maior de solidariedade devido justamente a essa grande aproximação. Em *Passageiro do fim do dia*, o personagem Júlio, amigo de Pedro, observava "que era comum morarem todos juntos, com as famílias, em

[18] ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

casas muito próximas ou enfileiradas, como pequenas aldeias de índios..." (FIGUEIREDO, 2010, p. 75). Essa proximidade entre os moradores faz com que eles se ajudem nas situações mais diversas e adversas.

A "Feira de Poesia" e o "Passa na praça" utilizavam em seus textos temáticas e personagens que refletiam o cotidiano e as pessoas mais simples e seus problemas. Além de representarem personagens populares, os próprios componentes tanto da "Feira" quanto do "Passa" eram também oriundos dessas camadas da sociedade, o que acabava reforçando mais ainda a identidade entre os artistas e os públicos dessas praças das zonas norte e oeste do Rio de Janeiro. Esse alto grau de identificação se devia justamente a essa proximidade apontada por Beatriz Sarlo e verificada entre essas pessoas que vivem nas mesmas realidades das periferias da cidade.

Nos eventos do "Passa na praça", as visões e reflexões acerca da vida cotidiana da cidade e do país eram debatidas entre os artistas e o público, dialética que ajudava muito a construir um imaginário vasto sobre a metrópole e seus atores sociais. Buscava-se o tempo todo provocar a reflexão do público sobre assuntos que estavam por toda parte da cidade e do Brasil, tais como: as lutas de classes, a exploração capitalista, a liberdade de expressão, o racismo, a violência doméstica, a reforma agrária, as demarcações das terras indígenas e dos quilombolas, as questões da mulher e do idoso, etc. O "Passa na Praça" funcionava como um grande teatro a céu aberto, para onde eram levados os dilemas que afligiam a população naquele momento. Como exemplo disso, em 1988, foi montado um esquete para discutir a eleição da Assembleia Nacional Constituinte, intitulado "O que é Constituinte?", em que era debatida a importância de se votar em candidatos comprometidos com o trabalhador, com a população carente, que luta arduamente dia após dia. Os problemas regionais e nacionais eram todos postos em discussão nos palcos das praças para, ao fim de tudo, ao invés de convencer alguém de algo, cada qual formasse o seu próprio imaginário. Justo o que João Batista Alves, um dos produtores do "Passa", afirmou para mim em entrevista,

> (...) o que importava era o debate plural, o choque entre ideias distintas e, ao fim de tudo, quando todos íamos pra casa, que cada qual levasse consigo as suas próprias certezas, fossem elas reavaliadas ou, pelo contrário, ainda mais fortificadas, depois de tudo que foi feito e visto durante o evento. (informação verbal)[19]

A arte *flâneur* é aquela em que os autores saem de seus escritórios, de seus gabinetes, de suas nefelibáticas "torres de marfim" e invadem as ruas e se misturam na busca por conhecer o novo, o inusitado, o surpreendente, as realidades que estão nas ruas, na cidade e não estagnadas em alguma clausura. Dessa forma, pode-se dizer que as artes praticadas nos eventos de rua do Rio de Janeiro da década de 1980 foram, como estamos podendo ver, artes imbuídas de um genuíno espírito *flâneur*.

2. As representações da cidade e de seus personagens na produção textual dos poetas da "Feira" e do "Passa na praça": poesia e cidade, juntas e misturadas

Passemos, agora, à análise de uma amostra (pequena) da produção textual dos principais poetas da "Feira de poesia independente" e do "Passa na praça que a poesia te abraça". Figuram, em anexo, os seguintes poemas e seus respectivos autores: **Anexo I**: *A peleja dos cabras de Japeri com os burgueses da beira-mar*, de João Batista Alves; **Anexo II**: *Coisas do subdesenvolvimento*, de Sérgio Alves; **Anexo III**: *Violência*, de Rosa Ferreira; **Anexo IV**: *dia de são-cosme-e-damião*, de Douglas Carrara; **Anexo V**: *Feira de Poesia*, de Flávio Nascimento.

[19] BATISTA, João. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 13 set. 2017.

O poema *A peleja dos cabras de Japeri com os burgueses da beira-mar*, de João Alves, narra, em formato de cordel, um episódio que realmente aconteceu no ano de 1984: o então governador do estado do Rio de Janeiro, Leonel de Moura Brizola, de acordo com uma política sua de democratização das praias cariocas, criou várias linhas de ônibus nas periferias da cidade, que passaram a ligar diretamente as zonas norte e oeste à zona sul. Esse fato acabou gerando enorme confusão, pois muitos dos moradores da zona sul, eivados de preconceitos, não aceitavam a presença daqueles que eles nomeavam como "suburbanos", "favelados", "maloqueiros".

Toda essa situação aparece no poema, que, ingenuamente, clama pela compreensão dos "burgueses" de que aquelas pessoas também tinham direito à parte da cidade que eles, de forma totalmente equivocada, consideravam ser propriedade só deles (infelizmente, ainda há esse pensamento e essas mesmas reações raivosas e preconceituosas, em todas as vezes que os chamados "periféricos" resolvem ir às praias da zona sul). Atualmente, essa confusão ficou menos frequente, porque muitas regiões afastadas ganharam suas próprias praias artificiais (os famosos "piscinões"), o que acabou por gerar ainda mais segregação, mais guetificação, mais separação entre as regiões da cidade. Essas divisões, esses afastamentos, como já visto aqui neste trabalho, aumentam ainda mais os preconceitos e as rivalidades entre duas áreas que não se enxergam como pertencentes à mesma cidade. Isso acaba propiciando uma cada vez maior diferença entre as culturais locais, provando mais uma vez que uma só cidade pode abrigar várias cidades dentro de si, justamente devido a esse multiculturalismo, a essas formas tantas de ver e viver a vida: "O Rio é uma cidade com muitas cidades dentro". (REBELO apud GOMES, 1994, p.126)

Na segunda estrofe do poema, João Alves colocou dois adjetivos que são muito usados pelos "burgueses" para classificar os mais pobres: "mal-educados" e "farofeiros". É preciso salientar que a própria voz lírica do poema é a de um "pobre" e "periférico". Isso fica claro por vários motivos e, principalmente, pelo fato de se referir aos da zona sul como os "burgueses". Essa mesma voz lírica marca bem nitidamente essas diferenças entre as duas regiões, que, embora dividam a mesma cidade, não se reconhecem como iguais. De acordo com Albuquerque Junior (2008, p. 4), "(...) falar de região implica reconhecer fronteiras, fazer parte do jogo que define o dentro e o fora: implica jogar o jogo do pertencimento e do não pertencimento". Assim, o referido autor esclarece que a região é uma construção cultural que se dá "(...) para e nas subjetividades de quem a reconhece, a vivencia e de quem a pratica ou em nome dela discursa" (Idem, 2008, p. 6). Além das diferenças de ordem material, as cidades são divididas por aspectos culturais, conforme Sarlo (2014, p. 88), o que leva à discriminação que, por sua vez, "[...] é uma característica recorrente, como se qualquer identidade só pudesse ser estabelecida com base num sistema de diferenças ordenadas pelos eixos do próprio e do alheio" (SARLO, 2014, p. 96). A identidade se relaciona com a diferença, Woodward destaca que a

> [...] diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como 'outros' ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora (WOODWARD, 2009, p. 50).

Na terceira estrofe, João explica o que gerou tamanha polêmica, que foi o tal decreto que estabeleceu novas linhas de ônibus: "Uma linha de ônibus, agora/ vai de Japeri pra lá, / chega pobre a toda hora/ querendo abraçar o mar/ e a burguesia chora/ pois não quer compartilhar". Na quarta estrofe, o "burguês" toma o lugar da voz lírica, narradora do poema: "Essa praia aqui é nossa." / (...)/ "Pobre toma banho de fossa, / e não aqui do meu lado/ eu não vou deitar na areia/ onde um pobre estava deitado". Como se vê, há uma série de preconceitos arraigados que acabam por vir à tona quando as duas

regiões são postas lado a lado. Tanto a distância geográfica – muito embora a zona sul também tenha muitas favelas e áreas com populações menos abastadas – como as diferenças culturais e econômicas acentuam bastante essas rivalidades.

Nas sexta e sétima estrofes, o poeta continua a descrever as inúmeras falas – todas bastante preconceituosas – que pôde ouvir em seu contato com a realidade exposta no poema, uma realidade que vira e mexe acontece na cidade carioca, conforme já dissemos. João Alves mostra que sua *flânerie* acabou por conseguir retratar e registrar para a posteridade um momento histórico e próprio de uma cidade cheia de contradições e problemas como é a cidade do Rio de Janeiro.

Na oitava estrofe, o poeta veste as roupas do profeta, do vidente, ao recuperar a fala de uma pretensa senhora "burguesa": "Segundo uma senhora/ o governo bem podia/ construir um lago, bem longe, / em Japeri ou Caxias/ e assim os pobres não iam/ perturbar a burguesia". Mal sabiam o poeta e a tal madame que, anos mais tarde, realmente o governo iria construir inúmeros "piscinões" espalhados por algumas zonas tidas como periféricas. Ou será que os dois previram, consultando alguma bola de cristal?

Mais adiante, na nona e décima estrofes, o poeta nos fala que o *Jornal do Brasil* tomou o partido das pessoas que reclamavam da tal "invasão" de "suas" terras, de suas "praias". João mostra outra realidade das cidades: o posicionamento tendencioso dos meios de comunicação, que possuem lado na contenda e que o defendem a todo custo. Sob a aparência de "jornalismo", esconde-se por trás o panfletarismo da visão burguesa de mundo. E o "pobre" do poema de João nota essa parcialidade da mídia carioca: "Porém muito me admira/ ver um jornal brasileiro/ falando mal de um problema/ que tem no país inteiro". Em uma pesquisa minha feita na internet, consegui recuperar a matéria e a fala da tal senhora que João reconstrói em seu poema. Ela assim disse ao jornal, cuja edição, pude apurar com precisão, foi a do dia 4 de novembro de 1984 (um mês antes de o governo Brizola ter criado a linha 461, a primeira a cruzar o Túnel Rebouças, vinda das zonas periféricas): "Eles têm direito de ir à praia, mas podem ir de maneira organizada. Ou senão que fiquem na praia deles, em Ramos. O governo podia fazer também um lago artificial para eles lá no subúrbio"[20], disse a senhora "burguesa", profetizando sem querer o que seria o futuro piscinão de Ramos.

O poema prossegue e se encerra com um pedido – ingênuo, pueril – do "pobre" rogando ao "burguês" que reveja seus conceitos/pré-conceitos e que ele, enfim, acorde do "sono da ambição". Percebemos como o olhar do poeta sobre a cidade acaba gerando uma obra que não só foi construída a partir da cidade, mas é devolvida a ela quando o artista declama nas praças. Ou seja, a cidade real se torna cidade imaginada através do discurso que, ao voltar para essa mesma cidade na forma de versos gritados nas praças, acaba perpassando todo o imaginário do público presente, num ciclo de dialética permanente, num jogo constante de espelhamentos entre a cidade real e a cidade do imaginário.

Em *Coisas do subdesenvolvimento*, poema de Sérgio Alves, o sujeito lírico descreve um acontecimento na cidade e busca, com isso, ao fim de tudo, refletir e, quem sabe, chegar a algum tipo de conclusão, quase uma "moral da história". No poema, nos conta que uma turma de jovens, que sai bem tarde da noite de uma festa, resolve depredar um orelhão por pura diversão, vandalismo. Depois de destruir o aparelho, o "mais exaltado leva-o para casa para enfeitar o quarto" e encontra um quadro desesperador: sua mãe estava acabando de ter um infarto. A confusão e o pânico tomam conta do cenário e, ao fim do poema, a ambulância não pode ser chamada porque o último orelhão disponível na região tinha sido justamente aquele que fora destroçado. O texto faz uma crítica tanto

[20] DOS SANTOS, Maria Luiza Nunes. Depoimento ao *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1984. Caderno B, capa.

aos costumes quanto à vida social e a seus problemas e desvios. Assim, a cidade revela-se mediante fatores como a pobreza, a violência, a degradação humana, a ausência de sentimento de cidadania, o egoísmo e as imagens do cotidiano turbulento.

O problema da depredação dos bens públicos é a veia principal do texto e mostra que o indivíduo comum não enxerga o bem público como sendo seu e, sim, como se fosse do governo. Mostra que há uma grande inconsciência das pessoas quanto à questão da cidadania, do bem comum, do uso dos impostos, etc. Por não reconhecer o bem como seu e, sim, como sendo do governo é que, provavelmente, o indivíduo desconta suas revoltas naquilo que, na verdade, é seu. Ao fim do poema, fica a lição/moral da história: quando você destrói um bem público, ele pode vir a fazer imensa falta para você mesmo, já que os participantes do governo possuem seus próprios telefones fixos e celulares (sofisticados) em casa. Por falar nisso, vemos que o texto registra uma época em que não havia celulares e ter um telefone fixo em casa era raro, um completo artigo de luxo (na época, linhas telefônicas eram caríssimas, pois não havia ainda a concorrência de inúmeras prestadoras de serviço de telefonia). Daí que o poema traz em si não só o aspecto social, mas também o histórico da cidade do Rio de Janeiro.

Um exato retrato social também é feito no poema *Violência*, de Rosa Ferreira (Anexo III). Nele são narrados fatos do cotidiano de todos nós, habitantes dos grandes centros urbanos: "A população vive presa/ com grades nas janelas/ e portas automáticas. / Os homens violentos/ vivem soltos pela cidade/ ignorando se é dia ou noite/ para agredir, sem pena nem piedade". Um exato retrato do dia a dia já comum no início da década de 1980, porém extremamente atual, mesmo passadas mais de três décadas. Fica nítida, neste poema, a emulação da voz de um excluído e do universo da maioria empobrecida da população, fato que demonstra, mais uma vez, a preocupação desses artistas em trazer temáticas e linguagens muito próximas da maioria da população brasileira, o que garantia principalmente uma maior identificação com o público.

No poema de Douglas Carrara (Anexo IV), vemos aparecer, mais uma vez, a preocupação com os temas sociais, em específico aqueles ligados às camadas mais baixas da sociedade. Em *dia de são-cosme-e-damião*, toca-se nas questões da miséria, da exploração, da fome, da desesperança, da falsa caridade, da hipocrisia, das injustiças e das brutais desigualdades sociais. Denunciador sem ser panfletário, o texto nos remete à poesia social de Brecht, outro poeta que aliava arte e política em seus textos e também criticava ferozmente o sistema capitalista.

No poema *Feira de Poesia*, de Flávio Nascimento, Anexo V, destacam-se versos como estes: "De repente/ tava a poesia ali/ de peito de fora/querendo dar", "O poeta começa o verso/ (...)/ Cai nos braços/ do povo/ e nasce de novo", "Lá está/ a poesia nua/ na rua/ nos braços do povo", "A poesia com raça/ no meio da praça/ despedaça a couraça/ e mexe com a massa", "a poesia vai à luta, / atraente puta, / gosta de pernoitar/ perdida na praça" e "A poesia/ voltou/ para a rua/ na palma da mão/ deixa rolar/ o coração/ nas pedras/ da Cinelândia". Todos esses versos demonstram bastante aquilo que estamos falando e defendendo aqui neste trabalho, ou seja, que a poesia procura as massas, se mistura a elas, bebe da realidade das ruas, transforma fatos concretos e a vida real em discursos e faz com que a cidade se veja como num espelho que, embora fragmentário, permite com que possamos resgatar um momento específico da vida urbana carioca em uma determinada época. No meio desses versos, chama a atenção este: "A poesia com raça/ no meio da praça/ despedaça a couraça/ e mexe com a massa". A poesia e os poetas se misturam com as multidões ao despedaçarem suas couraças de rigidez, de elitismo, de distanciamento das massas.

Ao realizar um exame das representações do meio urbano carioca nesses poemas, nunca deixei de ter em mente a seguinte reflexão de Ítalo Calvino (1990, p. 59): "jamais

se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo existe uma ligação entre eles". Sendo assim, é preciso que fique claro que a cidade escrita revela sempre um específico olhar lançado sobre o espaço urbano e as relações que nele se estabelecem. E esse olhar é um entre tantos outros possíveis. É preciso lembrar também que a cidade concreta coexiste com os discursos formulados sobre ela de modo que aquilo que acreditamos ser a cidade real está sempre impregnado do imaginário que nos povoa: "Não há cidade sem discurso sobre a cidade. A cidade existe nos discursos tanto quanto em seus espaços concretos" (Sarlo, 2014, p.92).

O que se pode perceber é que a cidade que cada autor constrói é resultado do seu "olhar" frente à realidade. Ou, como afirma o professor Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade* (1994, p. 61): "Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações".

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. "O Objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região". *Fronteiras*: Revista de História, v. 10, n. 17, p. 0114, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRA/article/view>. Acesso em: 02 jan. 2019.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lucia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1997.

CARRARA, Douglas. *Incêndio menor*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1981.

_____. *Libertas quae sera tamem ou Escravo, portanto escrevo*. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1987.

CHACAL, Ricardo. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. 70/80 *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRUPO POÇA D'ÁGUA (Org.). *Passa na praça que a poesia te abraça*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Trad. Carlos Mendes S. da Rosa. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

MELO, Mano. "A força dos recitais". In: RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandra (Orgs.). *100 anos de poesia* – Um panorama da poesia brasileira no século XX. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

NASCIMENTO, Flávio. *Poesia na rua* – Antologia (1967-1997). Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2003.

PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. *Cidade de Lobos*: a representação dos territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo. Belo Horizonte: ED.UFMG, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Notrya, 1993.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ROUANET, Sérgio Paulo. "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?". *Revista USP. Dossiê Walter Benjamin*. São Paulo, v.1, n. 15, set/out./nov. 1992.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista*: mercadorias e cultura urbana. Trad. Monica Sthael. Rio de Janeiro: Martins Fontes/WMF, 2014.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. 9ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

CAPÍTULO 7

Arquivo de eus: O espaço biográfico em *Poesia de rua*, de Flávio Nascimento

O poeta Flávio Nascimento, artista bastante conhecido na vida literária carioca, principalmente a partir do fim da década de 70 do século passado, resolveu reunir, no ano de 2003, em uma antologia poética, os seus, até então, quatorze livros lançados em trinta anos, num período que vai de 1967 a 1997. Só que o que foi feito não foi a constituição de um simples e convencional agrupamento de todos esses livros de poesia em uma mera antologia comum. Ele acabou, isso sim, por dar origem ao que poderíamos chamar de uma antologia poética autobiográfica, visto que nela construiu várias imagens de si, de seus trabalhos e de sua trajetória como poeta, a partir de uma considerável diversidade de textos e iconografias. Nesta sua obra, além de entrevistas, apresentações, prefácios, posfácios e depoimentos (escritos por ele e por outros artistas), encontramos fotos, desenhos e, principalmente, um grande conjunto de poemas que não só registram nuances deste artista (e das pessoas que o cercam), mas também de épocas vividas por ele e seus próximos. Todo esse material acaba por formar um grande mosaico em que o autor consegue fixar imagens de si mesmo, a partir de como ele se entende e de como, igualmente, os outros, que estão ao seu redor, o enxergam e compreendem.

Porém, é preciso ressaltar que essas múltiplas imagens construídas de si obedecem a uma seleção intencional – de iconografia, textos e palavras –, orquestrada por Flávio, assim como fazem, segundo afirma Phillipe Artières, todos aqueles que se propõem a arquivar a si mesmos. Em seu texto *Arquivar a própria vida*, Artières nos chama a atenção justamente para este fato:

> Mas não arquivamos nossas vidas (...) de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. Num diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes, quando relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão. Na correspondência que recebemos, jogamos algumas cartas diretamente no lixo, outras são conservadas durante um certo tempo, outras enfim são guardadas; com o passar do tempo, muitas vezes fazemos uma nova triagem. (...) Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas. Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. (ARTIÈRES, 1998, p.11)

Artières, nesta sua mesma obra, também afirma que nós nos arquivamos para cumprir várias convenções, que vão desde a família (através de necessidades como, por exemplo, construir árvores genealógicas e guardar documentos e álbuns fotográficos familiares) até o âmbito social (que nos obriga a armazenar escrituras, certificados, notas fiscais, contas, diplomas e outras formas de identificação e legitimação sociais), para, desse modo, podermos ser aceitos e vistos como normais, pois o anormal seria justamente os "sem-papéis". Para se inserir bem socialmente, para, digamos assim, continuar a existir, é necessário que o indivíduo esteja sempre apresentando papéis seus sobre si, e toda infração a essa regra termina geralmente em punições, pois "o indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico" (ARTIÈRES, 1998, p.11). Portanto, dia após dia, de forma consciente ou não, nós estamos nos arquivando de várias maneiras. E a antologia poética autobiográfica de Flávio Nascimento não somente é uma busca de

arquivamento para si, mas de arquivamento e significações para o nicho artístico do qual ele faz parte e também para o âmbito social em geral.

A partir da contemporaneidade e das ideias desconstrutivistas de meados do século XX, esses arquivamentos de si apareceram configurados de formas bem distintas daquelas de seus predecessores, trazendo um despojamento da obrigação de seguir regras fixas, abrindo-se à oportunidade de serem produzidos à luz de uma grande heterogeneidade e hibridez. Devido a isso, uma marca recorrente desses arquivamentos é a grande flexibilidade nas maneiras de conceituá-los. Atualmente, verifica-se um menor peso dado às características definidoras de uma tipologia de escrita em prol das análises do local em que as várias formas de escritas de si se articulam e se modificam, criando um ambiente novo e característico: o *espaço biográfico*. É nesse território vasto que convivem tanto as formas canônicas quanto as múltiplas possibilidades de se expor e arquivar o eu na contemporaneidade. E é a partir do conceito de *espaço biográfico*, desenvolvido principalmente por Leonor Arfuch, que iremos analisar o arquivamento dos vários eus de Flávio Nascimento nessa sua antologia poética autobiográfica.

1. O espaço biográfico e a antologia *Poesia na rua*

Philippe Lejeune (2008) foi um dos primeiros estudiosos a trabalhar com o conceito de *espaço biográfico*. A utilização que ele faz dessa nomenclatura surge a partir da consciência da dificuldade em se certificar a equivalência entre as identidades do autor, do narrador e da personagem que fazem parte de uma mesma narrativa. Em resposta a isso, Lejeune acabou por propor, então, o conceito de *pacto autobiográfico*, que engloba também o leitor como um participante ativo: "Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um espaço biográfico" (2008, p.43). Dessa forma, o leitor passa a ter a responsabilidade de selar – ou não – um acordo de crença na veracidade da igualdade entre essas três personas.

Leonor Arfuch, em seu livro *Espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea, propõe um outro olhar sobre este *espaço biográfico*: mais ampliado, não conceitual nem essencialmente identitário (totalizante), porém construído a partir do dialogismo estabelecido entre várias e diferentes vozes. Além disso, ela observa as escritas de si como sendo abertas e incompletas, privilegiando um possível espaço articulador de diversos gêneros discursivos que, juntos, podem constituir um corpus de análise, propiciando variadas leituras de vidas na contemporaneidade. Arfuch (2010) se apropria do conceito lejeuniano, porém extrapolando-o para além de suas antigas fronteiras, transformando-o em um espaço no qual se dá a confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas (p.58). Dessa maneira, o *espaço biográfico* vira um ambiente combinador, onde se privilegia a heterogeneidade, permite a consideração das especificidades respectivas, porém sem perder de vista a sua dimensão relacional (p.59), além de evitar a noção unificadora de unidade. O *espaço biográfico*, sendo assim, adquire maior valorização, além de ser visto como um movimento, ou melhor, como uma forma de abordar o fenômeno biográfico – em termos qualitativamente diferentes. (p.65).

Neste trabalho, irá me interessar principalmente essa ideia de interatividade entre múltiplos gêneros e formas pelas quais uma vida pode se organizar para se narrar. Assim, se compreendermos o *espaço biográfico* como uma espécie de entre-lugar de interação entre os gêneros, poderemos ter uma melhor visão da obra aqui posta em análise, já que seu autor opta por, através de gêneros textuais e iconografia muito diversificados, se retratar através de si e dos outros, dialogismo no qual várias vozes se entrecruzam.

A propósito disso, é importante trazermos para esta discussão uma das ferramentas teóricas utilizadas pela professora Arfuch para construir essa sua concepção de *espaço biográfico*: o *dialogismo* de Bakhtin. Esse conceito confere preferência ao enunciador, pois se acredita que "aquele que fala" é determinado por outras vozes (destinatário imaginário/previsível, tradições, etc.), não podendo falar por e para si somente. Assim, Leonor Arfuch refuta a noção de sujeito como um indivíduo que se mostra feito de uma pretensa unicidade sedimentada e trabalha a partir da ideia de um sujeito constituído pela incompletude, modelado pela linguagem e entendido como dialógico, ou seja, em diálogo constante com os outros indivíduos. Acontecendo o mesmo até com o eu mais íntimo e pessoal, aquele que expressa pensamentos, convicções, reações afetivas, que se constrói e reconstrói continuamente na trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve. Nessa perspectiva, com relação à subjetividade, fala-se em intersubjetividade, uma vez que não é possível se pensar em um eu separado do mundo dos outros, mas, sim, dentro de uma coletividade, de uma família, de uma rede ampla e diversificada de interlocuções.

Assim, todo relato de experiência fala também de uma época, grupo ou geração. E isso ocorre em *Poesia na rua*. Flávio Nascimento além de falar de si – por meio de si mesmo e de outras vozes – fala do Rio de Janeiro e do Brasil desses 30 anos retratados na antologia. Pierre Bourdieu (1998, p. 189-190) nos demonstra justamente isso, essa impossibilidade de separar as várias linhas que se cruzam numa (auto)biografia:

> Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.

Mary Del Priore, em *Biografia*: quando o indivíduo encontra a história, mesmo que se referindo à biografia, confirma esse aspecto indissociável entre a persona retratada na narrativa, seja ela autobiográfica ou biográfica, e sua respectiva sociedade e tempo:

> (...) O indivíduo não existe só. Ele só existe "numa rede de relações sociais diversificadas". Na vida de um indivíduo, convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o contexto social ao qual ele pertence. (DEL PRIORE, 2009, p. 10)

Leonor Arfuch (2009) também reconhece esse espaço como sendo frágil para contaminações, propenso a alterações e instabilidades de escritas de si, no qual a privacidade é atropelada pelo que é público, e as fronteiras entre esses dois lugares de enunciação de discursos se constituem como linhas tênues e intercambiáveis:

> Os acidentes biográficos singulares não fazem de cada vida uma exceção, mas um acontecer situado em uma historicidade compartilhada. É em relação a essa historicidade que a questão se torna imediatamente política: embora a autorrealização pessoal não esteja sobredeterminada pelo contexto, tampouco é possível pôr-se fora dele. (p.120-121)

Essas linhas que se cruzam, de caráter público e privado, acabam por unirem-se em determinados momentos para auxiliarem na construção dessa personagem construída dentro de uma autobiografia. Nesse ponto da questão, Arfuch nos chama a atenção, em relação à questão da autorrepresentação, dessa imagem construída de si, justamente para seu caráter de não ser ligada a uma essência única e primordial, de ser dialética, relacional e contingente, e destaca uma noção de identidade que pode se definir pelo plural: as identidades. Há aí uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento. (2010, p. 80)

Sylvia Molloy (2003a), no que diz respeito a essas autorrepresentações, também valoriza as inter-relações, essas linhas que se cruzam, afirmando que "essa imagem, além de fabricação individual, é um artefato social". Porém, faz questão de nos lembrar que, antes de tudo, há um discurso que é construído na autobiografia, a chamada *retórica autobiográfica*, na qual "o passado evocado (...) molda-se por uma autoimagem sustentada pelo presente – a imagem que o autobiógrafo tem, aquela que ele ou ela deseja projetar ou aquela que o público pede" (MOLLOY, 2003a, p.22). Dessa forma, devemos chamar a atenção para a grande distância que há entre os acontecimentos vividos no passado e esse presente em que o autor escreve para a construção da *imagem de si*. O autobiógrafo registrará fatos passados, porém montando-os num painel mosaical totalmente subjetivo, a partir da consciência que ele possui no dado momento em que escreve: "vale dizer, uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço". (SELIGMANN, 2003, p.70)

Sobre essa inescapável ficcionalização promovida por qualquer (auto)biógrafo, Sylvia Molloy (2003a, p.19) afirma: "A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e verbalização". E ressalta também que: "A história de uma vida, pois, se tece por intermédio da memória, da re-construção das ruínas da memória e, nesse sentido, se revela como um exercício de ficção" (2003b, s/p). Para ela, essa escrita de si passa não pela questão do que seja verdade ou mentira, mas pelo uso da palavra, pela articulação dos fatos. Segundo Molloy, é importante que se tenha a consciência de que há muitas verdades e que a opção por uma ou outra implica em um processo ficcional no sentido de que não se acessa a verdade última dos fatos, pois essa "verdade" nem existe. O que se diz sempre será provisório, inacabado, uma releitura subjetiva, ainda que de acontecimentos que apontam para um mundo concreto, para a esfera do vivido.

Dessa forma, *Poesia na rua* é, pois, uma obra moldada por Flávio Nascimento intencionando um *arquivamento* de imagens que ele acredita que representem a si mesmo e a sua trajetória artística. É uma obra que busca mostrar um eu plural e que, em sua escrita, evita o seu enquadramento em conceitos fixos. Que reúne em seu *espaço biográfico* uma vasta diversidade de gêneros textuais: poemas, entrevistas, prefácios, posfácios, depoimentos (do próprio autor ou de seus admiradores), fotos e desenhos. É nesse território diversificado de vozes, de autores, de personas, que se arquivam vários Flávios, em momentos diferentes, terminando por formar um autêntico mosaico de multiplicidades.

*E*ssa ideia de vários Flávios é colocada pelo autor logo ali na orelha da capa de seu livro, por meio de um poema do seu amigo (e poeta da mesma geração) Mano Melo: "Para cada poeta que vai/Surgem Flávios favos em nascimento//Poesia: flor sempre-viva/Sem mãe nem pai// Flor bastarda florescendo no quintal/Imortal porque sempre em movimento". Aqui nota-se a tríade relação entre a poesia, Flávio e a poesia de Flávio, Mano Melo nos induz a vê-las jamais pétreas, sedimentadas, unilaterais, mas sim "em movimento", plurais e, por isso mesmo, todos três serão imortais. Segundo Roland Barthes (2003, p.43), o que torna uma vida inteligível não é o seu todo, nem sua duração, mas sim seus múltiplos fragmentos móveis, e esses já valem por si só, não se ajustando a uma ordem somente. Tal variedade de fragmentos, também pensada por Deleuze e Guattari (2009, p.16), pode ser definida como uma multiplicidade que não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões. O mesmo se encontra na obra *Poesia na rua*, já que a vasta diversidade de gêneros textuais nela presente faz com que se exclua qualquer tentativa de unicidade do eu de Flávio Nascimento e do livro *Poesia na rua*.

Outra característica de *Poesia na rua* é o diálogo. Esse dialogismo se dá entre cada voz que fala dentro desta obra e o leitor. O último é, assim como todos que falam no interior do livro, um participante ativo nele. *Poesia na rua*, construída com a colaboração de várias vozes, é totalmente aberta e repleta de linhas de fuga, o que justamente possibilita que o leitor construa o seu próprio livro no processo da leitura. Assim, esse leitor, em suas múltiplas interpretações, busca e adiciona observações específicas, que foram criadas pelos seus processos de leitura e o *espaço biográfic*o que ali foi utilizado.

Nota-se, então, a importância do *espaço biográfico* de *Poesia na rua*, pois é a partir dessa coleção de gêneros distintos, de heterogeneidades e hibridizações, que ocorre também essa suplementação interpretativa, levando o leitor a visualizar os vários Flávios por entre as multiplicidades de tantos gêneros textuais ali amalgamados. É a partir dessas articulações no *espaço biográfico* que podemos perceber a fragmentação, a movimentação e a multiplicidade das imagens que se quer fixar de um mesmo sujeito. Tudo isso é feito com intuito da não totalização e sedimentação de uma única imagem representativa de Flávio, mas sim a constituição de vários Flávios.

2. O arquivamento dos vários Flávios

A antologia *Poesia na rua*, escrita e organizada pelo poeta Flávio Nascimento, em 2003, reúne quatorze livros seus, de um período que vai de 1967 até 1997. O autor decidiu dividi-la em 16 segmentos, sendo que tanto o primeiro como o último são compostos por vários comentários dele mesmo e de outros artistas – amigos ou conhecidos de Flávio – e as outras quatorze são constituídas por esses tais livros lançados até 1997. Devido ao fato dessa obra ser muito extensa, aqui neste trabalho iremos examinar somente os oito segmentos iniciais e o último, deixando os sete restantes para, em outras oportunidades futuras, dedicarmos especial atenção a elas.

O primeiro ponto a ser destacado aqui é o espírito de coletividade de Flávio, sempre presente ao longo desses seus trinta anos de atividades, e que se mostra também vital dentro da organização da própria antologia: seus amigos artistas participam dela como se estivessem em um grande sarau, só que, agora, ao invés de cada qual falar de si ou interpretar seus próprios trabalhos, esses amigos unem suas vozes para, através de um só livro, desenharem possíveis retratos de Flávio e arquivarem todas essas imagens para a posteridade:

> Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não (nós mesmos, nossa família, nossos amigos ou ainda nossos colegas). Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte. (ARTIÈRES, 1998, p.29)

Esses arquivamentos do eu mostram-se ligados à noção bakhtiniana de *valor biográfico*, visto que, antes de serem arquivadas, as memórias são organizadas conforme as intenções do autor, seja esse autor a própria personagem central dos relatos ou uma outra pessoa que o está biografando. Segundo Bakhtin, o *valor biográfico* "ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida; esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida" (apud ARFUCH, 2010, p. 55). Dessa maneira, o *valor biográfico* escolhe não só os fatos a serem narrados, mas também a maneira como eles serão narrados e faz com que os relatos de uma vida a coloquem em ordem, fazendo-a assumir um determinado sentido, tanto para quem narra como para quem lê.

No primeiro segmento da antologia, composto por textos do autor e de outros artistas, logo na primeira página, Flávio decreta que sua antologia é uma celebração de seus "30 anos de Poesia Popular Participativa". E, por sinal, esta é a imagem-mor de si

que o narrador da obra faz questão de fixar: ele foi e é um poeta de rua, do povo e para o povo. Um artista de rua, performático que se comunica com as massas, dizendo seus poemas em locais públicos e seduzindo a maior diversidade possível de pessoas para lerem seus livros e para abrirem suas percepções para o prazer de ler e escrever.

Flávio foi um dos fundadores e organizadores do evento poético "Feira de Poesia Independente", na Cinelândia, que durou de 1980 a 1983, e que acontecia em todas as sextas-feiras, a partir das 19 horas, com as ruas lotadas de todo tipo de gente. Bem no início do processo de redemocratização brasileira, a "Feira" se constituiu em um encontro de artistas ligados às mais variadas artes, que se reuniam para apresentar *performances*, divulgar suas artes, vender seus livretos, expor varais com poemas pendurados a fim de serem lidos pelo público passante em geral:

> Os poetas participantes da Feira não seguem uma plataforma única à qual tenham que sujeitar a sua criação. Procura-se conviver com a diferença, a heterogeneidade, a multiplicidade num difícil aprendizado democrático, sobretudo, após longos anos de repressão que atravessamos. Por lá, passam poetas românticos, políticos, místicos, clássicos, pornôs, urbanos, visuais, cordelistas etc. O que nos une é o fato de estarmos presentes na PRÁTICA de uma ARTE DE RUA, próxima do POVO, em busca da LIBERDADE CRIATIVA. (NASCIMENTO, 2003, p.66, grifos do autor)

E essa arte coletiva de rua surge figurada logo na capa da Antologia (Anexo VI). Nela, encontramos o desenho de uma bailarina dançando sobre um cavalo branco enquanto um palhaço a observa e faz que descortina a capa para, juntos, todos nós podermos adentrar no livro. Esse palhaço seria o próprio Flávio Nascimento assim representado? Ele se encontra de costas para o leitor, daí não podermos ter uma boa noção, mas, mesmo que não seja, as figuras em questão simbolizam nitidamente as artes múltiplas e, em especial, a arte circense, mambembe, de rua, arte de saltimbancos, autênticos símbolos dessa imagem de artista popular, que o autor pretende arquivar na memória.

Márcio Libar, poeta e amigo de Flávio, em depoimento colocado na orelha do livro, confirma essa imagem: "Esse poeta é um "personagem da cidade" que circula pelas ruas com sua bolsa (...) com centenas de cópias em xerox de seus poemas, seus livros escritos, ilustrados e publicados por ele mesmo (...) e seu inseparável pandeiro, provocando a brincadeira onde quer que vá". Essa "brincadeira" com a palavra proposta por Flávio às pessoas que encontra pelas ruas é típica mesmo de poetas andarilhos, que vão de praça em praça, levando poesia, música, dança, circo, malabarismos (verbais e visuais) e, claro, promovendo o congraçamento entre os participantes do evento, justo aquilo que sempre era promovido na "Feira de Poesia Independente da Cinelândia". Esse congraçamento, sempre tão buscado por Flávio, aparece descrito também na orelha da antologia, quando, por meio das palavras de Bráulio Tavares, outro poeta da mesma geração de Flávio, é afirmado: "Uma linguagem que é poética não apenas no trato do verso, mas na vivência cotidiana de poesia como um evento que reúne, num mesmo bailado mental, o poeta e seu público", Nessa mesma orelha, esse Flávio que seduz públicos enormes e variados também é desenhado pelas palavras de Chico Alencar – professor, deputado federal e amigo de Flávio: "A poesia de Flávio é participativa. Exige mais do que ouvintes atentos: solicita integração, coro, palmas, envolvimento de corpo e alma". Não é à toa que o nono livro a constar na trajetória de Flávio e nesta sua antologia chama-se *Poesia para Coral Popular*.

Treva, livro de estreia de Flávio, de 1967, – que está, evidentemente, no início da antologia – possui capa na cor preta e letras, que formam o título da obra, desenhadas como se estivessem em ruínas, não só fazem uma clara alusão ao momento em que foi lançado (pleno período de ditadura militar) como também, segundo palavras do próprio

Flávio, era "devido a uma fase, inclusive economicamente muito difícil" (NASCIMENTO, 2003, p.31), o que demonstra uma total sintonia entre o período histórico e a sociedade da época e o eu íntimo/particular de Flávio, justamente aquele entrelaçamento de linhas entre o que é público e o que é privado.

Há treze poemas ao todo nesta obra de estreia, porém, aqui, me deterei em alguns. Em "Janelas", através de um eu lírico, Flávio expõe fragmentos de si, ao mesmo tempo em que pinta a realidade nacional de então: "Não aguento janela com paisagem impedida. /Fechadas, elas me negam uma companhia de lua ou sol. / Hoje mesmo, parei meu dia: adoentado e deitado" (p.18). Em "Ferina reflexão aFônica", um eu lírico desconhecido se dirige diretamente a Flávio: "Frágil Flávio InFantil/ aFeito a Finas Fabulações FilosóFicas/ (...) enFrenta enFim aFoitamente/ a Feia Fria Formal Fugaz/ REALIDADE" (p.19). Em "Mulher e Mar" e "Última Esperança" surgem eus líricos românticos, desenhando um Flávio com as cores do amor e da paixão. Já "O Impasse" soa como sendo o mais próximo retrato do autor em todo o livro: "Poesia, desata os laços/ que prendem meus passos/ para te encontrar. / A Caixa onde trabalho/ é o caixão onde morro, / o Banco é o cemitério/ onde sou uma alma assombrada/ e ninguém escuta/ o meu grito de socorro" (p.22). Vemos aqui uma clara referência ao emprego burocrático – em um banco, mais precisamente a Caixa Econômica Federal – que o poeta precisava suportar para manter a sua subsistência, visto que a poesia não conseguia sustentá-lo dignamente.

O segundo livro que consta da Antologia, chamado *O Preço*, de 1970, abre com um breve relato de Flávio que busca compor, através de alguns fragmentos seus, mais um autorretrato:

> Nasci mesmo em 11/01/1945, Palmares, Pernambuco. Escrevo desde garoto. Fiz meu primeiro livro *Treva*, onde reuni produções dos 16 aos 22 anos, com prefácios de Chico Buarque de Holanda e Torquato Neto. Vivi minha infância em João Pessoa, Paraíba. Estou desde 1958 na Guanabara. (...) Faço poesia por necessidade. Fiz curso de Português e Literatura na UEG, justamente por gostar de escrever. Dar aulas dessas matérias é o que mais se aproxima do meu trabalho criador. E é uma solução imediata para a sobrevivência. *A biografia de um poeta são os seus poemas* (Evtchenko). (NASCIMENTO, 2003, p.24)

Nesse trecho acima destacado, percebemos alguns autobiografemas aparecerem na trajetória deste eu narrado pelo poeta, são os chamados *lugares autobiográficos* ou *lugares de memória*, espaços marcantes, importantes na formação do artista, tais como: Palmares, Pernambuco, João Pessoa, Paraíba, Guanabara (RJ), UEG.

A sua segunda obra dá lume apenas a três textos. O primeiro é o poema que dá nome ao livro e aborda a temática do amor. No segundo e no terceiro, "Desintegração" e "Tempestade", dois diferentes eus líricos falam de suas dores e angústias vividas na dureza dos dias que passam, sendo que o primeiro texto é um poema, e o segundo, um microconto, o que demonstra claramente a diversidade, a hibridez da obra e o *espaço biográfico* construído por ela.

No terceiro livro de Flávio, *Viagens*, de 1979, a capa traz uma mão que empunha um revólver cujo cano não é o cano de uma arma, mas sim um lápis, mostrando, nitidamente, que o poeta, por meio de seu livro, está disposto a guerrear, não com munição comum, mas com versos, palavras e poemas, exatamente num momento em que o regime autoritário começava a dar sinais de esgotamento. Logo após a capa, digamos, poeticamente bélica (e bela!), ao invés de um prefácio, o livro abre com uma entrevista concedida por Flávio a Heloísa Buarque de Hollanda, em que mais imagens de Flávio aparecem desenhadas, são elas: o poeta intimista, a pessoa de rua, o Flávio das praças, que vê literatura de forma diferente, que leva os poemas *pra* todo mundo, que trabalha

em conjunto com as crianças, o amargurado, o pessimista, o professor, o mestre em Literatura pela PUC, o intelectual, o leitor de Lima Barreto (por total afinidade), o pesquisador, o transformador do erudito em popular, o sujeito simples, de origem muito modesta, filho de empregada doméstica, nortista, marginal, andarilho, desde criança trabalhando e trovador. São várias facetas que vêm se somar às já mencionadas aqui.

No livro seguinte, de 1981, *Pastoral*, a capa traz Flávio numa paisagem pintada em tom um tanto quanto surreal, e ele aparece estilizado, quase caricatural, descendo por uma escada de concreto (símbolo da selva de pedra, a cidade) e ficando próximo de pular para a copa de uma frondosa árvore. Aqui fica nítida a metáfora visual de um Flávio que está na transição de uma vida urbana para uma nova vida a ser vivida no campo, fugindo da doida vivência na cidade grande. E, de fato, depois de um certo tempo, Flávio passou a morar em Lumiar, região interiorana do Rio de Janeiro. O próprio título do livro, *Pastoral*, já nos remete à ideia de fuga para o sossego do meio rural. Não será à toa, portanto, que Flávio, logo na primeira página de seu livro, evoca três escritores para, através de suas falas, poder dizer aquilo que ele sente e quer dizer: primeiro cita Rousseau ("La campagne est mon cabinet"). Depois, convoca Cesário Verde ("Ah! O campo não é um passatempo") e, mais adiante, reproduz Alberto Caeiro, um dos muitos heterônimos de Fernando Pessoa, que é sempre descrito como "o pastor de rebanhos": "Sou um guardador de rebanhos/ O rebanho é os meus pensamentos".

O primeiro poema de *Pastoral* chama-se "Família" e traz uma ode à família do próprio Flávio, inclusive citando nomes caros a ele, tais como: Luiza, Luana, Clarisse, Lucila. O segundo poema, "Terra-corpo", é uma exaltação ao corpo da mulher amada feita pelo eu lírico, que compara o corpo da musa à terra que ele, com sua semente, irá fecundar: "Com o mesmo suor e carinho/ plantamos o fruto futuro/ e o querido filhinho/ árvore primeira/ no espaço de nosso coração" (p.45). Em "Pássaros", Flávio, através de sua voz poética, deixa bem clara a sua nova realidade no meio rural, pastoral: "A lição que tiro dos pássaros/ não é afastá-los da vida livre, / mas sim, eu mesmo sair/ das caixas urbanas em que habito/ para espaços abertos/ dos horizontes que ainda restam". Em "Estranha Amiga", Flávio descreve momentos em que quase encontrou com a mais indesejada das amigas, a sua morte, as doenças que teve e de como escapou ileso a todas essas armadilhas do destino. O poema que encerra este *Pastoral* é "Cabo Branco", em que o eu lírico canta as saudades de suas viagens para essa cidade localizada na Paraíba. Deste livro, saltam aos nossos olhos as imagens de um Flávio cansado do meio urbano, um quase árcade, apaixonado por sua família, por sua mulher e pelos lugares em que foi feliz.

No livro que dá sequência a este, *Cordel urbano desbocado*, Flávio aparece mais uma vez caricaturado na capa. Só que agora ele está cercado de pessoas, provavelmente no que parece ser uma praça. Esse livro é de 1983 e tudo leva a crer que a praça em questão seja a Cinelândia. Era justamente a época em que Flávio atuava na "Feira de Poesia Independente", justo na Cinelândia, praça central do Centro do Rio de Janeiro. E não será à toa que o texto que abre a obra, chamado "A Feira de Poesia", seja do próprio Flávio, que procura fazer um verdadeiro histórico do primeiro ano de experiências da famosa feira poética. Apesar de *Cordel urbano desbocado* ser um livro de 1983, exatamente quando a Feira estava chegando a seu fim, esse texto inicial da obra data de 25 de agosto de 1981 e tinha sido publicado no *Jornal do Brasil*. A inserção desse poema no livro mostra como Flávio buscou cada vez mais a fixação de sua imagem como sendo principalmente a de um poeta-líder de um movimento popular, de rua, que foi marcante na história das literaturas carioca e brasileira.

Desse livro, destacamos o primeiro poema, "Feira de Poesia", que, mais uma vez, descreve a "Feira" e fala de como a literatura pode se despir dos seus galardões e descer

às ruas para dialogar com as pessoas mais simples. E também "As leis da mulher", poema que traz um eu lírico antimachista, que exalta as lutas feministas, seus avanços e conquistas. Em "O emissário submarino", um eu lírico debochado denuncia o esgoto que é lançado inadequadamente nas águas das praias cariocas, mostrando-se como um ecologista preocupado com os rumos da degradação do meio ambiente. Em "Os agentes do progresso" e "Assalto" são feitas críticas sociais sobre o Rio de Janeiro e o Brasil da época (1983). Aqui vemos emergir as imagens de um Flávio ecológico, crítico, ácido, mordaz e inconformado com a realidade que o cerca.

Seu sexto livro, *Cordel Futurista*, de 1985, traz outra vez na capa um Flávio caricaturado, trajado como um bufão, com roupas feitas de jornal. Com isso, provavelmente, quis nos mostrar o quanto o poeta, além de palhaço do povo, é um propagador de notícias, um denunciador e formador de opinião através de seus poemas contestadores, gritados nas praças. O prefácio, intitulado "Roteiro", escrito pelo próprio Flávio, traz, entre outras colocações sobre a tal "poesia popular participativa", a seguinte fala: "poesia política, crítica, consciente, que atinge e fere através do riso, da descontração, que desarma o espectador" (p.65). O poeta é realmente o bufão, o bobo da corte, que pode fazer o rei e o povo rirem das agruras do mundo e de suas próprias desgraças sem, com isso, cair em desgraça. Em seu prefácio-manifesto, Flávio também defende a arte como sendo um registro de seu tempo: "O texto é produzido quase sempre a partir de fatos cotidianos, jornalísticos. O poeta funciona como um repórter de seu tempo" (p.66). Daí que, dito isso tudo, fica mais fácil compreender o desenho de Flávio na capa do livro como sendo um bobo da corte vestido de jornais.

O sétimo livro, *Cordel Teatral*, traz em sua capa, outra vez, o que parece ser um desenho de Flávio: ele dança, segura com uma mão a máscara teatral da comédia (a da tragédia propositalmente não aparece) e com a outra, um pandeiro (instrumento inseparável de Flávio, com o qual agitava as rodas de poesia que abria nas ruas). Mais uma vez, Flávio escreve uma apresentação para o livro na qual defende a poesia oral e de rua. Além disso, nesta obra, temos cinco poemas de cunho bastante oral, são eles: "A poloneta", "Po Ro Po Pó", "Dona Risoleta (inspirado na primeira-dama da época, Dona Risoleta de Almeida Neves), "Dor de coluna" e "O recado de Tancredo" (no qual um eu lírico simula a voz do presidente Tancredo, na época, recém-falecido). Interessante destacar que todos os poemas desse livreto fazem críticas sociais e políticas. Era o Brasil de 1987, um país que avançava a passos largos em seu processo de redemocratização, com uma censura que, apesar de ainda existente, já estava tão enfraquecida que permitia tais críticas extremamente mordazes e ácidas.

Pulando para o último segmento do livro, chamado por Flávio de "Apresentações críticas", temos quatro textos e uma página com fotos dele. O primeiro texto, chamado "Poesia como Pão de cada dia", de Chico Alencar, desenha Flávio como um artista popular múltiplo, repleto de talentos e possuidor de uma verve apurada com as massas. O segundo texto, "Rascunho para Flávio Nascimento", de Valdemar Valente Jr., se foca mais na poética de Flávio, porém também o reconhece como um grande artista popular. O terceiro texto, de Márcio Libar, de nome "Flávio (Poeta de) Nascimento", procura realçar as várias multiplicidades de Flávio, porém destaca mais o binarismo fascinante que há no fato de Flávio ser artista popular e, ao mesmo tempo, um intelectual brilhante: "um dos maiores intelectuais desse país, leitor e estudioso compulsivo, profundo conhecedor de Lima Barreto e Mário de Andrade" (p.146). O quarto texto é uma reunião de vários dados biográficos do autor, escrito pelo próprio Flávio. Na página que encerra o livro, vemos fotos de Flávio bem novo e de suas fases mais recentes. Nelas, encontramos um Flávio falando seus poemas ao microfone, tocando seu pandeiro (sozinho ou acompanhado de outros músicos) e uma citação de Bráulio Tavares

descrevendo-o mais uma vez: "Flávio Nascimento trouxe para a poesia urbana brasileira o baticum sincopado dos nossos emboladores de coco" (p.149). Como num mosaico de recordações, Flávio junta fotos e texto para fazer o que se costuma chamar de um "fecho de ouro" para sua antologia. Ele a conclui reforçando a principal imagem que quer arquivar de si: a do poeta, do músico, do artista, que, embora seja bastante intelectualizado, optou por falar as linguagens das massas.

Pode-se ressaltar aqui, depois de toda essa análise de *Poesia na rua*, a importância que há em analisarmos o espaço de construção das subjetividades, apoiando-nos nas várias formas e nas articulações entre elas. Isso reafirma o entendimento dessa obra como sendo um objeto aberto, incompleto e propenso a inúmeras leituras e releituras. É interessante observar que a articulação entre os fragmentos diversos no *espaço biográfico* de *Poesia na rua* permite a montagem das várias subjetividades do artista Flávio Nascimento, além de podermos afastar o estereótipo da unicidade que as formas clássicas autobiográficas tanto se acostumaram a construir acerca das personagens que surgem em suas páginas. Chega-se, então, à ideia da impossibilidade de unificação de uma vida e à conscientização das multiplicidades de cada um. Assim a escrita de si se concretiza nessas multiplicidades, como afirma Philippe Lejeune: "Somos sempre vários quando escrevemos, mesmo sozinhos, mesmo nossa própria vida". (LEJEUNE, 2008, p. 118)

Em *Poesia na rua: Antologia* (1967-1997), Flávio Nascimento cria um mosaico de imagens que acredita ser as que melhor representam a si mesmo e a sua trajetória artística. É uma obra que reúne em seu *espaço biográfico* uma vasta diversidade de gêneros textuais: poemas, entrevistas, prefácios, posfácios, depoimentos (do próprio autor ou de seus admiradores), fotos e desenhos. É nesse território bastante diversificado de vozes, de autores, de personas, que se arquivam os vários eus de Flávio, em momentos bem diferentes, terminando por formar um autêntico caleidoscópio de multiplicidades. Nele, nós podemos enxergar o Flávio corajoso, esperto, amoroso, intrépido, aventureiro, andarilho, viajante, urbano, rural, político, trovador, bufão, jornalista, intelectual, professor, erudito, comunicador, cantor, percursionista, mágico, malandro, malabarista, irmão, filho, pai e marido, enfim, vários e muitos Flávios que se arquivam num *espaço biográfico* arquitetado por ele mesmo como se fosse um enorme sarau em que sua voz e a de seus amigos, através de inúmeros textos e iconografias, buscam pintar várias fases e faces de um mesmo Flávio Nascimento.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUerj, 2010.

_____. "O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea". In: GALLE, Helmut e outros (org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p. 113-121.

ARTIÈRES, Philippe. "Arquivar a própria vida". In: *Estudos Históricos*: Arquivos Pessoais. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1998, p.9-34.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed.34, 2009.

DEL PRIORE, Mary. "Biografia: quando o indivíduo encontra a história". In: *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: A escrita autobiográfica na América Hispânica. Chapecó: Argos, 2003a.

_____. *Memoria de una juventude en Olivos*. Entrevistador: Massare. Buenos Aires: Clarin.com, 26 jul. 2003b. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/26/u-00601.htm>. Acesso: ago. 2018.

NASCIMENTO, Flávio. *Poesia na rua*: Antologia (1967-1997). Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

VIEIRA, Marcelo José Ribeiro. *Passa na Praça e Feira da Poesia*: poesia e política no Brasil dos anos 80. TCC de Especialização em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

MOSAICO DE ENSAIOS COM ARTE

Que os sentimentos provoquem os acontecimentos, e não o contrário.
Jean Luc Godard

Sady Bianchin

A teoria ensaiada é a prática do pensamento. O ensaio como obra, como linguagem poética, como expressão é um instrumento entre outros para a reflexão. Essa composição em prosa sem formalidades, mas com forma e conteúdo no exercício da razão, tem a tensão voltada para o desejo e o seu lugar de mudança à luz da análise da comparação. Com esse espírito atravesso a ponte Rio-Niterói e embarco na margem esquerda da Guanabara, a bordo do *Mosaico*, de Marcelo Mourão, que, como todo bom navegador, tece uma trilha na rota Rio afora, Rio adentro, jogando sua bússola na cultura do olhar, já que, como diz Epicuro, "a inteligência é que vê, a inteligência é que ouve, e tudo mais é cego e mudo".

Embarcado nesta obra, no primeiro capítulo, adentro nos canais cercados de ilhas, verdadeiras veias expostas da Grécia Clássica, e me deparo com um texto voraz, provocador e atemporal. Diante da *paideia*, vislumbro a potência filosófica, enxergando com leveza e consistência o limite do território e o deslimite da viagem. A lucidez do discurso de Mourão é um navio à deriva nas águas das dicotomias antropológicas, no saber global e no saber local: "(...) tudo tem sentido, senão nada teria sentido", nos adverte Lévi-Strauss, nesta nossa trajetória. Mourão, tal qual um marujeiro da luz, coloca os leitores como tripulantes em dois times no campo dos saberes: o Mundo das Ideias e o mundo sensível, um ponto fixo no porto seguro da literatura *versus* o cotidiano do oceano básico.

No segundo capítulo, salta-nos aos olhos a questão: "O que é que, na obra, está em obra?". Mourão procura demonstrar heideggerianamente o desvelar, que vela como uma vela aberta, e acende o fim sem fim de uma obra de arte. Suas indicações estéticas despertam os tripulantes como uma passagem de um Amarcord, revelando "verdades" que mergulham nas águas profundas do mistério do existir além-mar.

No capítulo três, a embarcação pega fogo, e é um deus nos acuda geral, agora não é mais "ser ou não ser", é ser não sendo eis a questão: ver a perfeição no erro que vira um acerto. A ação se passa em turbulências nas altas ondas de loucura. O ritmo deste ensaio é desenfreado e os fragmentos explodem no porão do navio como tiros de lirismo de uma revolução. A descoberta da essência, da verdade, vai além das balas de festim, além das aparências, revela o sentimento trágico.

No capítulo quatro, o *Mosaico* cruza o Atlântico e atraca na Praça Mauá, seus faróis miram no Ceará, pelo menos por cinco minutos no realismo de Alencar e sua sentença em folhetim: "A língua é a nacionalidade do pensamento". A oralidade alencariana é descritiva e em um estilo gracioso de contorno poético que caminha por romances como pétalas que se remetem ao centro do botão da natureza com a cultura ao redor. José de Alencar representa o humanismo brasileiro no que tem de mais amplo e mais profundo, ao mesmo tempo nacional e universal, ou antes nacional porque universal e naturista porque sobrenaturista".

Depois disso, Mourão dá uma espiada pelo buraco do casco de seu navio-livro e joga luzes na canção brasileira, aproveitando o vapor barato e não se deita no capítulo cinco, muito pelo contrário, sai pelas ruas do centro da cidade maravilhosa, se segurando para não dar um troço, na companhia do camaleão tropicalista baiano Waly Salomão, um

diamante gerado pela combustão, trazendo poemas de forte oralidade e com ritmo bem marcado.

No capítulo seis, Marcelo desperta o *flâneur* que existe dentro de nós e, na Cinelândia com resquícios da *Belle Époque*, preenche o oco do tempo, guiado pelos ecos da Feira da poesia na praça. "Não conhecer bem os percursos de uma cidade não tem muito que se lhe diga. Perder-se, no entanto, numa cidade, tal como é possível acontecer num bosque requer instrução", Walter Benjamin é o auxílio luxuoso na busca de uma identidade perdida durante a repressão da ditadura militar. Os poetas verborrágicos dos anos 1980 caminham cantando com suas vozes dissonantes sem medirem esforços para conquistar a liberdade. São corajosos alicerçados em ações práticas, não temem a fúria dos totalitários. Reconstruíram as vestes da abertura com versos cerzidos entre a tradição e a contemporaneidade. Recriam imagens que fazem do movimento um símbolo da diversidade cultural da época.

No capítulo sete, o apito do *Mosaico* nos avisa da subida até a serra, no Lumiar da paisagem, e encontra o poeta Flávio Nascimento, com seus poemas prosas e suas estratégias retóricas de repetição. O poeta cria e recria o espaço à sua volta em roda. A expressão "estratégia retórica", diz respeito aos artifícios de que lança para dar visibilidade icônica ao espaço descrito, explorando o cotidiano por meio da linguagem e desvendando assim a forma poética da terra circular. Pode até parecer uma poesia descartável, efêmera, que vive em função do momento, mas, depois de examiná-la no papel, vemos claramente o que ela tem de clássica, lúdica, deliberada, consciente do que quer atingir e dos meios para fazê-los.

Ao embarcar nesse *Mosaico*, o leitor será passageiro de uma viagem instigante e audaciosa, numa linguagem que se desdobra entre fusões, personagens mitológicos e lendas da poesia urbana. Marcelo Mourão encarna a figura de um visionário Proteu contemporâneo, aquele que tem a emancipação de prever o futuro. Numa rota sem rumo definido por onde vai, mas transparente por onde não vai, segue corajoso a ponto de alçar-se ao enigma mágico da ira feroz do néctar dos deuses, esparramando seu pólen pelos mares, com a astúcia de um Ulysses.

Marcelo Mourão é da escola da obsessão pela escrita (a mesma de João Cabral no passado e, hoje, presente em Antonio Carlos Secchin), seus ensaios são mergulhos polifônicos. Mikhail Bakhtin nos diz que a polifonia é a existência de outros textos dentro de um texto, ou seja, o escritor é influenciado por outros textos, incluindo-os aos seus, constituindo assim seu próprio estilo e obra, deixando as múltiplas vozes se intercruzarem sem constituir hierarquia entre elas. Mourão é esse condutor multimídia (poeta/ensaísta/produtor cultural e crítico literário) que não se estabelece pela conformidade das águas calmas, muito pelo contrário, vai além das tormentas e ressacas e não se deixa enganar pelos perigos dos monstros dos mares e da terra firme. Sua rota nos leva de braços dados pela imaginação ao longe e perto do existir, sempre ancorado no Porto do Rio de Janeiro a dezembro.

Sady Bianchin, poeta, ator e diretor teatral , mestre em Ciência da Arte-UFF e doutor pela Università di Roma-La Sapienza

ANEXOS

ANEXO I – POEMA DE JOÃO BATISTA ALVES

1. A peleja dos cabras de Japeri com os burgueses da beira-mar

A burguesia de Ipanema
anda meio aborrecida
pois surgiu-lhe um problema
que lhe atrapalha a vida,
tem pobres na sua praia
com suas roupas fedidas.

"Mal-educados, farofeiros"
como dizem alguns burgueses.
"Ficam lá o dia inteiro,
e às vezes passam até meses. "
Usufruindo da praia
que Deus doou aos burgueses.

Uma linha de ônibus, agora
vai de Japeri pra lá,
chega pobre a toda hora
querendo abraçar o mar
e a burguesia chora
pois não quer compartilhar.

"Essa praia aqui é nossa. "
Diz o burguês enfezado.
"Pobre toma banho de fossa,
e não aqui do meu lado
eu não vou deitar na areia
onde um pobre estava deitado."
"Coitado do meu cachorro. "
Reclamava uma madame.
"Foi fazer cocô na areia,
e vejam só que vexame
um pobre o agarrou
e gritou: hoje nois come!"

"Gente de cara feia. "
Diz um outro aborrecido.
"Mete até medo na gente
esse monte de bandidos
usando a nossa praia
sem antes nos ter pedido."

"Vejam só que desaforo. "
Dizia um outro irritado.
"Apareceu um crioulo
e sentou-se do meu lado
bem dentro da minha loja
que tem ar refrigerado."
Segundo uma senhora
o governo bem podia
construir um lago, bem longe,
em Japeri ou Caxias
e assim os pobres não iam
perturbar a burguesia.

As críticas se sucederam
surgiram pra mais de mil
os burgueses se aborreceram
e foram ao Jornal do Brasil
expor o seu problema.
“Como pode existir pobres
Na praia de Ipanema? ”

O JB de imediato
preparou uma matéria
ajudando a burguesia
a falar mal da miséria
como se pobreza fosse crime
ou então doença séria.

Porém muito me admira
ver um jornal brasileiro
falando mal de um problema
que tem nos país inteiro,
o pobre só não é rico
porque lhe falta dinheiro.

Mas no fundo somos iguais
todos, sem exceção,
porém, poucos têm demais
e muitos choram o pão,
mas Deus que criou a Terra
não cobrou por ela um tostão.

Por isso, burguês amigo
tome cuidado ao falar
você também corre o risco
de amanhã mendigar
pois se a maré encher muito
o barco pode virar.

O que Deus criou é nosso
não é meu e nem é teu
Calígula fora um rei
que em outra era viveu
possuía ouro e joias
e no entanto morreu.

Sei que a verdade é uma flecha
que fura o coração
desculpe-me se o magoo
mas o faço com intenção
pra ver se acordo alguns
do sono da ambição.

(João B. Alves, 1990, p.45-47)

ANEXO II – POEMA DE SÉRGIO ALVES

1. Coisas do subdesenvolvimento

Madrugada, fim de festa
a turma de jovens volta para a casa
eis que surge no caminho um orelhão,
depois do trote, arrancam o fone,
arrebentam o fio
por fim, arrancam o aparelho.
O mais exaltado leva-o para casa
para enfeitar o quarto.
em casa, pânico geral
a mãe tivera um enfarto.
- Depressa! Chamem uma ambulância!
Grita o pai desesperado.
Atônito, não sabe o que fazer,
em suas mãos
está o último telefone público do bairro
que ainda funcionava.

(Sérgio Alves, 1990, p.94)

ANEXO III – POEMA DE ROSA FERREIRA

1. Violência

A população vive presa
com grades nas janelas
e portas automáticas.
Os homens violentos
vivem soltos pela cidade
ignorando se é dia ou noite
para agredir, sem pena nem piedade
Vivemos enjaulados
e cobertos pelo medo
esse medo que aniquila nossas mentes.
Tudo isso é a violência!

(Rosa Maria, 1990, p.95)

ANEXO IV – POEMA DE DOUGLAS CARRARA

1. dia de são-cosme-e-damião

à Madrinha Cota

bocas anêmicas
trafegam nas ruas
à procura do doce
e da cocada
gritam e agridem
o bolo
as horas prosseguem
cheias
de um passado oco

e o ventre murcho
no costume do vazio
incha e nada em desperdício

o bom burguês
gaba-se do pio gesto
e da alegria
alheia
anoitece
e a fome contente
esvai-se
em divertida
indigestão
nas portas
das casas
da cidade
e espera o amanhecer...

(Douglas Carrara, 1981, p.44)

ANEXO V – POEMA DE FLÁVIO NASCIMENTO

1. Feira de Poesia

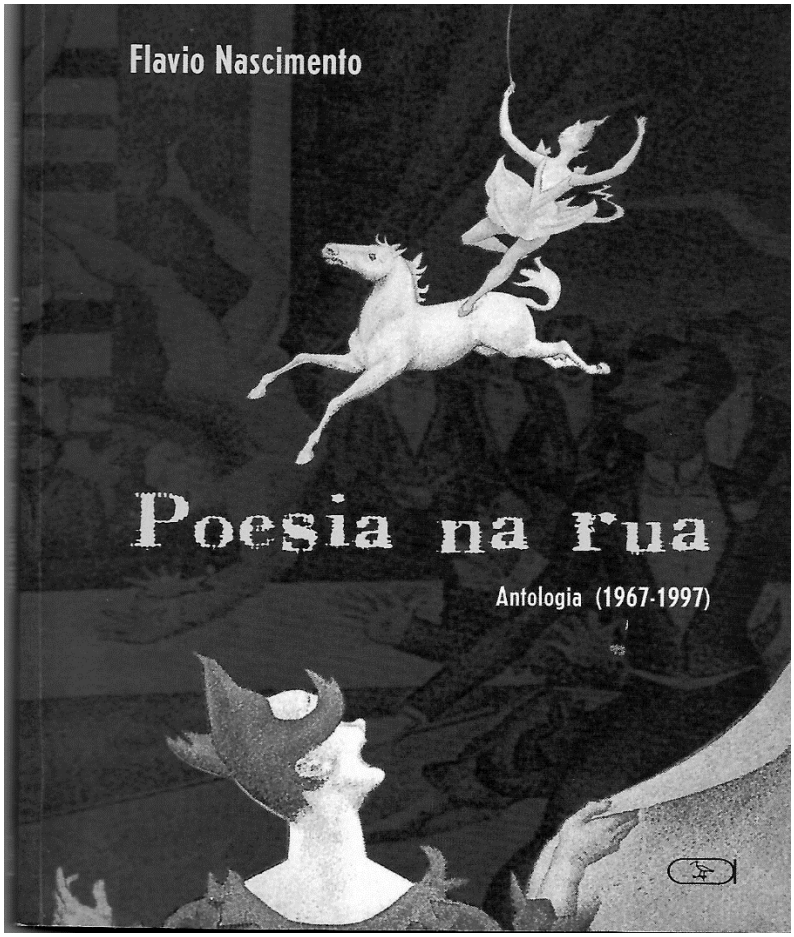
De repente
tava a poesia ali
de peito de fora
querendo dar,
tava o pivete
cheirando cola
tentando falar.
O poeta
de porre
quase morre
nos braços do povo.
O sentimento da solidão
cai aos pedaços
nos braços
da multidão.
O poeta começa o verso
e desaba
sobre o universo.
Cai nos braços
do povo
e nasce de novo.

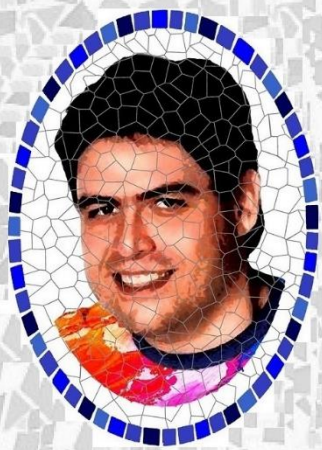
Lá está
a poesia nua
na rua
nos braços do povo
e da lua.
A poesia com raça
no meio da praça
despedaça a couraça
e mexe com a massa.
A poesia reboa
e se perde à toa
no meio das bombas
e das pombas
e voa
filha da lua
louca na rua
de pernas pro ar
querendo dar
ao primeiro
que passar.
A poesia vai à luta,
atraente puta,
gosta de pernoitar
perdida na praça.
Bala
bola
fumo
cola
amendoim
pipoca
beijo na língua
chupada na nuca
tudo
a poesia descola
e passa na cara
pra ficar maluca
em sua tara.

A poesia
voltou
para a rua
na palma da mão
deixa rolar
o coração
nas pedras
da Cinelândia.
A poesia
anda caindo
de novo
bêbada, maluca,
nos braços do povo
e da lua louca.

(Flavio Nascimento, 2003, p.55)

ANEXO VI





Marcelo Mourão estudou História (UFRJ) e Letras (Língua Portuguesa e Literatura) (UNESA). É mestre e doutorando em Literatura Brasileira (UERJ). É também poeta, escritor, pesquisador, crítico literário e produtor cultural. Idealizou, produz e apresenta o sarau POLEM, iniciado em 2008. Desenvolveu o original subgênero poético POEMEMES, que mescla a expressão poética com a linguagem dos memes. Desde 2021, é o vice-presidente da União Brasileira de Escritores (UBE). Há textos seus publicados em várias antologias, periódicos literários, sites e revistas acadêmicas, do Rio e de outros estados brasileiros. Possui cinco livros solo editados antes deste: *O diário do camaleão,* poesia (2009); *Temas em literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares,* crítica literária (2015); *Máquina mundi,* poesia (2016); *Rotas e rostos: questões de literatura brasileira*, crítica literária (2019); e *Poememes*, poesia (2021).