

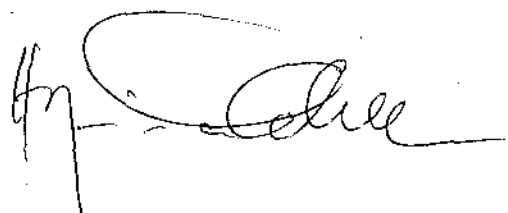
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

**"A 'NOVA SENSIBILIDADE' EM ALGUMAS CANÇÕES DE CONSUMO:
DIGRESSÃO INTRODUTÓRIA AO ESTUDO DO PROBLEMA DA
DIMENSÃO CONTRACULTURAL."**

Paulo Tarso Cabral de Medeiros

Este exemplar é a redação
final da tese defendida por
Paulo Tarso Cabral de Medeiros
e aprovada pela Comissão
solgadora em 31.10.1986.

CAMPINAS - SP
Julho - 1986



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

PAULO TARSO CABRAL DE MEDEIROS

**"A 'NOVA SENSIBILIDADE' EM ALGUMAS CANÇÕES DE CONSUMO:
DIGRESSÃO INTRODUTÓRIA AO ESTUDO DO PROBLEMA DA
DIMENSÃO CONTRACULTURAL."**

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Teoria Literária
da Universidade Estadual de Cam-
pinas - SP, como requisito para
obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: José Miguel Soares Wisnik

CAMPINAS - SP

Julho - 1986

Este trabalho foi realizado graças à bolsa de mestrado concedida pela Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado de São Paulo.

E à orientação carinhosa e atenta do Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik.

dedico:

- . a minha mãe, helená; meu pai, benedito, ao marcos e
ã miriam, my brothers.
- . a iracema, minha mulher, dedicada e paciente datilô-
grafa.
- . a heloísa pontes.
- . a iumna maria simon.
- . a marisa correa, evelina dagnino, sueli kofes, modes
to carone, antonio augusto arantes e maria lúcia dal
farra.
- . ao ghassam.
- . a zé miguel, luis orlandi e haquira osakabi, por fi-
carem na universidade.
- . a cleide.
- . aos beatles, rolling stones, jimi hendrix, janis joplin
(e a outros tantos cujas cordas tocaram-me)
- . ao foot, pela inesquecível força.
- . a caetano veloso e gilberto gil, por existirem.
- . viver é tão bom quanto sonhar?

autoria e agradecimentos:

"Os empréstimos do homem ao homem são tão constantes que cada movimento da vontade e do pensamento toma ímpeto nos outros, e que, assim sendo, fica impossível determinar, a não ser de um modo estimativo, a cada um o que lhe cabe."

Merleau-Ponty

R O T E I R O

Página

INTRODUÇÃO: UM CÍRCULO ABRANGENTE.	1
a. o passaporte de viagem	2
b. diz que existe essa tribo.	9
c. que quer dizer meu cantar?	17
d. senhoras e senhores ele põe os olhos grandes sobre mim	27

PARTE I - ABRINDO A MOCHILA

CAPÍTULO 1: HORIZONTE PLANETÁRIO	35
a. o rock	36
b. a droga.	46
c. a rebelião	62
CAPÍTULO 2: CHEGAR NO BRASIL POR UM ATALHO	77
a. os toques de Oswald.	83
b. mamãe coragem.	87
c. ética da radicalidade.	101
d. caetano e gil: ã margem no centro.	108

PARTE II - MOCHILANDO

CAPÍTULO 3: SINAIS DOS TEMPOS.	119
a. retiros espirituais.	123
b. aqui e agora	135
c. oração ao tempo.	144
d. era nova	153
CAPÍTULO 4: SERÁ QUE ESSES OLHOS SÃO MEUS?	163
a. alguém cantando.	171
b. por que não?	179
c. maravilha vixe maria mãe de deus	183
d. a superfície iridescente da bola ôca	186
ANEXOS	204
I. É uma brasa, mora!	205
II. Em visita a Torquato: (do lado de dentro).	242
III. Sábua molecagem - O Cio da Terra	245
BIBLIOGRAFIA	262

"A idéia de uma juventude revoltada é uma quimera porque a revolta não pode permanecer indefinidamente como revolta, e não pode, também, chegar à revolução."

papo entre Sartre e Merleau-Ponty
(sic)

"A rebelião da juventude me entusiasma mais do que uma revolução política generosa porém indefinida, pois significa o reaparecimento da paixão como uma realidade magnética. Os jovens estão descobrindo valores procurados por figuras tão opostas como Blake, Rousseau e Breton. A espontaneidade, a negação da sociedade artificial e suas hierarquias, a fraternidade não apenas com o homem mas também com a natureza, a capacidade de entusiasmo e indignação, a maravilhosa faculdade de se surpreender - numa palavra, o coração."

Octávio Paz

"(...)
o time magazine quer dizer que os Rolling Stones
já não cabem no mundo
do time magazine
mas eu digo (ele disse)
que o que já não cabe é o time magazine
no mundo dos rolling stones forever rockin'
and rollin'
por que forjar desprezo pelos vivos
e fomentar desejos reativos
apaches, punks, existencialistas, hippies...beatniks
de todos os tempos uni-vos
eu disse sim, mas sim, mas não, nem isso
apenas alguns santos, se tantos, nos seus cantos
e sozinhos
(...)"

Caetano Veloso

INTRODUÇÃO

UM CÍRCULO ABRANGENTE

a. o passaporte de viagem

O objeto deste estudo é a interpretação de algumas canções de Caetano Veloso e de Gilberto Gil (especialmente aquelas produzidas pós-tropicalismo) intervaladas ainda por reflexões em torno de canções em que a presença do poeta Torquato Neto é significativa para o movimento geral dessa digressão.

Seu caráter introdutório, sugerido desde o título, responde à necessidade primordial de tentar preparar um campo de pensamentos e de acontecimentos capaz de acolher a escuta destas canções, sob o influxo do que demarcamos como sendo a *dimensão contracultural*, imbricada nesta produção.

O que se pretende aqui é examinar a idéia de que certa porção de canções de consumo brasileiras criadas durante a década de 60 (prolongando-se pela década de 70 e começo dos 80) deve sua riqueza inventiva ao fato de associar-se inextricavelmente às recusas e rebeldias que historicamente lhe foram concomitante.

Numa entrevista de 1978, Caetano Veloso resumia sua visão sobre o rumo tomado pela música popular de consumo pós-tropicalista. "Na época do tropicalismo", dizia ele, "a força era muito centrífuga, era uma época de muita dispersão, tanto que a gente sentia muita necessidade de misturar tudo, de jogar mil coisas ao mesmo tempo, de fazer mosaicos, cola-

gens... A crítica do veículo dentro do próprio veículo foi sem dúvida nenhuma uma experiência levada às últimas consequências pela minha geração e em grande parte pelo mundo ocidental, e a gente desfez o modo de entender a produção, o consumo, mexeu em tudo, misturou tudo, e ficaram muitos pontos de referência no ar; então é natural que depois dessa dispersão, desse carnaval, nascesse na gente uma necessidade de concentração. Essa necessidade de fazer a sua coisa, de pouco a pouco encontrar o seu lugar."⁽¹⁾

Interessa aqui refletir sobre algumas destas experiências "*levadas às últimas consequências pela minha geração e em grande parte pelo mundo ocidental.*" E, para tanto, retomar, como material, a conexão que certas canções mantêm com alguns destes "*muitos pontos de referência no ar.*"

Não caberia, entretanto, repassar aqui os inúmeros estudos já realizados sobre o movimento tropicalista.⁽²⁾ Para o que me proponho, convém tomar como síntese-guia a triilha apontada por José Miguel Wisnik: "Se o tropicalismo é o sonho da abertura de um baú (que precede o fechamento político de 68) que contém as quinquilharias, as traquitandas, e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalçada, a volta do exílio contém a consciência de que não mais aquele baú a abrir, que o processo produtivo acelerou os signos culturais numa centrifugadora, e que os movimentos reais não podem ser percebidos em centros localizados, nem em linhas retas, mas em círculos abrangentes."⁽³⁾

A fim de penetrar num destes círculos abrangentes, uma das muitas referências é aqui retida pela escuta e dila-

tada pelo olhar: trata-se de destacar do vozerio plural pluriatmosférico a *dimensão contracultural* entrevista aí, de modo a recompor, pela escrita, um certo *fundo de significações demarcáveis* sobre o qual se move, e dele é herdeiro e propulsor, a produção musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Por considerar que é justamente pela sua *inerência* num certo fluxo histórico que tal produção retira seu material de criação e por ele se constitui, depreende-se que o estudo abrangente do contexto no qual ela está, a meu ver, indelignível, toma a forma de uma necessidade primeira e anterior (ainda que movida ao ritmo de digressões) ao estudo específico de algumas canções.

Sendo assim, cabe recuperar o universo que convencionalmente se denominou chamar "contracultura". Esta recuperação retira, por seu próprio ímpeto, uma intuição fundamental capaz de mover o trabalho de reflexão. Uma intuição que, embora delineada de um modo afirmativo, quer abrir-se a um feixe de interrogações que restitua o caráter problemático desta experiência.

A intuição faz burilar a seguinte questão: assumindo existencial e artisticamente os dados efervescentes da época, determinadas produções de Caetano e Gil parecem forjar seu caráter de *resistência* e *ultrapassagem* dos modelos de realidade estabelecidos quando, trabalhando-os internamente (tematizando tanto os dados quanto os modelos), fã-los convergir para a configuração de uma *nova sensibilidade*.

Primeiramente, articulados no vasto céu de um hori-

zonte planetário (o que convida a reconstruir a perturbação contracultural no âmbito da cultura ocidental). E depois, no conturbado chão da cultura brasileira (embora no real este duplo movimento coexista), onde a inserção polêmica destes criadores incessantemente repõe — para surpreender, problematizar e transfigurar — os dados incendiários do reboliço *underground* em terras tupiniquins.

Digamos, neste início de trajeto, que o termo *nova sensibilidade* seja o passaporte para uma viagem até este enigmático *lugar* — ainda muito pouco visitado por uma linguagem que, por confiança, a interrogue.

Como se achegássemos um pouco mais os ouvidos, para impregná-lo do eco daquilo que vem solto, "*pássaro proibido*" preñhe de riscos e enigmas:

"Solto está o pássaro proibido
perigo, cuidado, sinal nas ruas
plumagem clara brilhante ao sol
e a lua transparente
ao corisco e a maré
eu canto o sonho na cama
do jeito doce moreno
eu canto
pássaro proibido de sonhar
o canto macio, olhos molhados
sem medo do erro maldito
de ser um pássaro proibido
mas com poder de voar
eu canto o sonho na cama
do jeito doce moreno
voar até a mais alta árvore
sem medo tranquilo iluminado
cantando o quer dizer
perguntando o que quer dizer
que quer dizer meu cantar?
que quer dizer meu cantar?
eu canto o sonho na cama
do jeito doce moreno
eu canto"

Esta pergunta de Caetano, resposta em negatividade que acontece afirmar-se, anima a procura dos ecos que por ela silencia-se.

Um lugar não muito familiar. Um lugar estranho e, no entanto, demasiadamente próximo, pois, "seja mítico ou intelegível, há um lugar onde tudo o que é ou que será prepara-se, ao mesmo tempo, para ser dito." (4)

Ele emerge de toda a movimentação desencadeada a partir do início dos anos 60: tempo de explosões e revoltas que eclodiram nos centros do capitalismo avançado, obtendo desdobramentos nalguns circuitos alternativos no Brasil.

Um olhar sobrevoante pode notar que seu espectro é amplo: o movimento de mais de 68 na França e o protesto estudantil em quase toda parte da Europa, Estados Unidos e em alguns países da América do Sul; o movimento de libertação feminista e os movimentos de afirmação da identidade dos negros e dos homossexuais.

Um olhar mais próximo pode restringir a especificidade da *contracultura* ao fenômeno "hippie", à inserção de parte da juventude de classe média no universo das drogas, à procura das filosofias orientais como reação à racionalidade capitalista, às experiências alternativas incidindo na alimentação natural e em outras práticas (artesaniais, agrícolas) advindas da maturação da consciência ecológica, bem como ao surgimento de comunidades grupais em vários pontos do planeta.

Inventário assim genérico, apenas enumera esquematicamente uma coleção de referências que, inconsciente, di-

reta ou indiretamente, comparecem *de modo significativo* nas manifestações poéticas que quero estudar.

A vivência do *sonho* talvez possa colocar ao abrigo este *horizonte de inquietações* que consiste, a meu ver, num dado fundamental da produção dos dois baianos: "quem não dormiu ao sleeping-bag nem sequer sonhou", canta Gilberto Gil em 1972, numa cristalina citação ao modo errante de viver próprio dos hippies dos anos 60.

Carente de uma escuta mais atenta (ainda que introdutória) esta nova configuração possível deve, para tanto, acolher alguns dos elementos indissociáveis que a compõem: entre eles, o *rock*, a *droga* e a *rebelião da juventude*.

E para aclimatar este ensaio no campo precioso do pensamento de Merleau-Ponty, digamos que decompor esta tríade significa tentar recompor alguns liames estruturais pela frequência dos *intervalos*, percorrendo diferentes campos de linguagem para desvendar certos 'fios de silêncio' enredados nas canções de Gil e Caetano: íris errante mas sem a qual nada veríamos e estaríamos impedidos de nomear — por mais provisório seja — o embate recíproco que a coexistência do corpo atritado no mundo retém, naquela invisibilidade inerente à sua constituição.

Breve ousadia, trata-se de interceptar, no fluxo instável do real, ordenamentos de sentido que possam, pelo menos, conferir existência cognoscível à certas lutas intermitentes que são travadas no palco da história cultural contemporânea.

Neste embalo, algumas canções de Caetano e Gil são

convidadas a falar aqui numa outra dicção. Retidas por uma operação do pensamento, por um *desvio* elas reabrem-se numa intersubjetividade de outro estilo, inspiradas (*transversalmente*, como a paixão que atravessa a ânsia de nomear o mistério da música popular) na pregnância da leitura da obra de Maurice Merleau-Ponty.

Atmosfera tênue a flutuar, companheira silente nesta aventura, a compreensão filosófica merleau-pontyana, de acordo com o ensaio que a ela lhe dedica Luis Orlandi, "é vista como interrogação que restitui o caráter problemático da experiência, essa experiência (linguageira ou não) que certas maquinarias conceituais visam higienizar, reduzindo-a a formulas adequadas ao vasto parque de aparelhos de controle".

"Alheia a todo impulso gerencial, a estratégia discursiva de Merleau-Ponty guarda sua atualidade contestatória, justamente porque reconhece e acolhe a idéia de uma multiplicidade de desvios que instauram a estranheza do mundo".

Isto porque, "assim como o sentido lingueiro, para Merleau-Ponty, nasce no intervalo das palavras, nos seus desvios, assim também a voz de sua filosofia é voz intervalar que não se acomoda em sistema de noções."

E não se acomoda, dirá Orlandi, "porque o ser pelo qual ela pergunta é uma selvageria de desvios — na linguagem, nas coisas, nos corpos, no mundo —, desvios que são institucionalizados, endurecidos, rotinizados, ou desvios que pulsam em sua instabilidade constitutiva, essa instabilidade a partir da qual se poderia redefinir o homem como viandante do intervalo." (5)

b. *diz que existe essa tribo*

O tema da *nova sensibilidade* visa resgatar, em meio à multiplicidade das formas culturais, a presença de indícios de resistência aos modelos estabelecidos e de ultrapassagem dos horizontes recalcados e informulos - para utilizarmos da dupla formulação: psicanalítica (do reprimido dos desejos e dos instintos) e da fenomenologia de Merleau-Ponty (por onde se deixa falar o informado/sensível à interrogação).

Deflagrados mais como um *fluxo de ação* que a *juventude urbana* projetou em torno dela, tais indícios seriam *resíduos* culturais e comportamentais cuja irrupção precipitou-se com os acontecimentos do final da década de 60. Como uma forte onda que ao descansar na areia deixasse no limbo certa *camada residual*, este feixe colhido de indícios contraculturais *escapam* - se assim entendidos - à ideia de *movimento*.

Entrevistos em fragmentos (conciliáveis ou não), colhidos na sua *real dispersão* para se apresentarem como elementos visíveis no texto, tais resíduos articulam-se menos como uma totalidade orgânica de modos culturais que *configurariam* vivências alternativas, e mais enquanto *expressão da quilo que não se deixa colher pela rede da razão histórica*. Como os solos dissonantes e apaixonados de Jimi Hendrix, esses cristais semi-perdidos na areia resistem porque incidem

à margem no interior do vasto horizonte estabelecido pelo pensamento ocidental e pelas estruturas produtivas.

Quimera justamente porque não visa ao absoluto de uma revolução nem programa metas de tomada do poder, seu fascínio é reencontrado em certa postura de *recusar* o poder: meio que blefando com ele, ousa levar todas as suas pretensões até o *limite*.

Dáí que durante a leitura talvez perceba o leitor certo tremor, hesitação ou insegurança sempre que o termo *nova sensibilidade* for solicitado. Passando ora com haspas, ora com grifos, ora sem destaque qualquer, o termo (*palavra disponível*) hesita em abrigar uma conjunção de elementos espontaneamente deflagrados, e, por isto, arredio ao clausulo do conceito. Deslocados de um centro agregador ou de uma inteligibilidade sintética e exterior à pele do contato, no entanto, foi precisamente através de uma *sensibilidade de outro estilo* que tais elementos puderam explodir.

Portanto, se, de um lado, o termo *nova sensibilidade* não quer ser apenas um nome que se apresenta para que nele sejam dissolvidas as dificuldades, de outro, pode servir como *abrigo*, como um lugar para o qual convergiriam todo o fluxo de ação e expressão sensível à reflexão. Dizer *nova sensibilidade* é, na verdade, querer convocar um campo de pensamentos que vão até a *intersecção de dimensões* que, apreendidas e entrelaçadas, formulam-se como problema.

O termo sensibilidade é, de outro modo, a convergência de uma dupla formulação: uma, a do reencontro da própria ação da rebeldia e das canções que em seu clima se imanta-

ram, que recupera a dignidade do sensível (do tato, da audição, do gesto, do olhar, do olfato e da voz), radicalizando a aventura do corpo; outra, a da própria interpretação que quer percorrer este fluxo, inspirando-se numa filosofia para a qual "reconquistar o sensível há de ser interrogar o esforço milenar do pensamento para decifrar o enigma de um ser que não se deixa determinar plenamente, feito de horizonte e latência, visível e invisível, sempre lá e nunca ali onde o deixamos, ameaça fantástica para o desejo de identidade que consome a energia do pensar."⁽⁶⁾

O "resgate do sensível", diz Marilena Chauí, "é morte do pensamento de sobrevoo, cujo luto salva o sentir, o falar e o pensar."⁽⁷⁾

Por sua vez, denominar *novo* um campo complexo e multifacetado, inarticulável numa síntese sobrevoante, não significa aceitar ingenuamente que os dados dos sentidos jamais tenham variado através da história e da cultura. Trata-se, antes, de um artifício do pensamento que, ao mesmo tempo em que adere à linguagem dos anos 60 (quando chegou-se a festejar o advento de uma nova consciência), está pronto a desabar a partir do momento em que não se perpetrar impositivamente na cultura os *movimentos de escolha* (o império do "ou isto ou aquilo"), seja entre os sentidos e as idéias, seja entre o sujeito e o objeto, seja entre o velho e o novo. Como se o trânsito dos sentidos e das significações não cessasse de se imbricar, permutando-se, incubando, preparando e reabastecendo novos contatos.

No caso específico da contracultura, o *novo* é dife-

rentemente percebido, segundo os campos perceptivos culturalmente estruturados. Diz-se novo: a) ao comum que se restitui enquanto expressão contemporânea dos problemas e que pressiona a tradição no sentido de questionar as verdades, as respostas e os modos das perguntas instituídas; b) aquilo que, dialogando com a tradição, dela se separa para ultrapassar-se; c) à uma série de revestimentos que servem a fins exteriores à *palavra expressiva* (como às demandas do mercado, da indústria cultural e dos mitos modernos); d) à uma moda passageira; e) à irrupção desavisada da irracionalidade, cujo efeito resultaria na sujeição aos modelos de dominação; f) à um anti-intelectualismo inconsequente que redundaria na submissão tola à racionalidade dominante; e) e, por fim, à crença supersticiosa no poder mágico do corpo.

Quando endereçados à contracultura estes pontos de vistas múltiplos não aparecem articulados com aquilo que lá, naquele campo, pressionou, que surdamente se tramou, para que pudesse exibir-se: toda a sua reversibilidade, suas ambiguidades, sua ausência de fixidez e, substancialmente, sua ligação orgânica com o corpo.

O corpo tornado problema ontológico reabre-se ao problemático por seu próprio caráter reblexionante, ultrapassando uma possível (e em certos circuitos até exacerbada) crença supersticiosa nos poderes mágicos do corpo.

O *corpo*, diz Marilena Chauí, "apresenta aquilo que sempre foi o apanágio da consciência: a reflexividade. Mas apresenta também aquilo que sempre foi apanágio do objeto: a visibilidade. O corpo é o visível que se vê, um tocado que

se toca, um sentido que *se* sente. Quando a mão direita toca a mão esquerda, há um acontecimento observável cuja peculiaridade é a ambiguidade: como determinar quem toca e quem é tocado? A descoberta do corpo reflexivo e observável leva Merleau-Ponty a mostrar que a experiência inicial do corpo consigo mesmo é uma experiência em propagação e que se repete na relação com as coisas e na relação com os outros."(8)

É indispensável, então, a meu ver, que toda interrogação sobre a rebeldia dos anos 60, leve em conta a recuperação poética e ontológica do corpo que ela faz proliferar, não fossem, *corpo* e *mundo*, de resto, um "campo de presença onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível." Quer dizer: "há um *logos do mundo estético*, um campo de significações sensíveis constituintes do corpo e do mundo. É esse *logos do mundo estético* que torna possível a intersubjetividade como intercorporeidade, e que, através da manifestação corporal na linguagem, permite o surgimento do *logos cultural*, isto é, do mundo humano da cultura e da história."(9)

Por tudo isto o *tremor* de que falava reaparece. E mesmo porque, não se pode ouvir Janis Joplin sem sentir a adrenalina transmutando a corrente sanguínea, o pê dançando ou o corpo se abrindo a essa força ardente da qual Janis é porta-voz, nem falar de contracultura assim como se nela nada fizesse estremecer o entendimento costumeiro ou como se nada ali estivesse destinado a nos tocar.

Mas a hesitação da escrita não é apenas um toque de delicadeza ou um sinal de timidez. Ela tremula porque, dis-

posta a *ver*, abre-se cuidadosamente a um campo de forças que, sendo descentralizado e esparramando-se por toda parte, não está de fato em lugar algum; e encontra ali uma *força* que, sabe-se bem, quanto menos manipulável mais vigorosa permanece.

De modo que as *dimensões contraculturais* não são totalizáveis. O próprio termo *contracultura* é um termo datado. Foi cunhado nos anos 60 por oposição à cultura dominante, *insinuando* a emergência de uma força contrária, uma luta pela recuperação dos signos *recalcados* e das dimensões *informuladas* da existência: a espontaneidade; a paixão; a poetização da experiência; a ontologização do corpo; a ausência de culpa; a sacralização do cotidiano; a liberação do reprimido; o direito à assimilação de tudo; o deslocamento e a mutabilidade como forma e regra; o descentramento e a multiplicação dos impulsos sexuais; o reconhecimento da pluralidade dos desejos; a redenção do tempo; as evocações de plenitude corpórea; a exigência de satisfação material e de ampliação dos espaços de liberdade; a celebração do aqui e agora; o predomínio da dimensão estética e seu ingresso na esfera política; o reconhecimento das idéias-e-sentidos-em-trânsito; a tensão com os pensamentos desencarnados (característica do arquétipo masculino dominante); a erotização do corpo no trabalho e nas relações interpessoais; o jogo como racionalidade; a linguagem enquanto brinquedo, pulsão do corpo, percepção analógica, racionalidade sensória; a existência como uma viagem errante; a ética da radicalidade.

Luiz Carlos Maciel, outrora divulgador das experiên-

cias undergrounds planetárias no Brasil (que considera que "o fenômeno mais importante da década dos anos sessenta foi a descoberta, por parte da juventude, de que é a mutação psicológica, e não o acúmulo intelectual e abstrato, a verdadeira via do conhecimento"), anos mais tarde, num livro de 1978, passou a limpo estas experiências.

Diz ele: "Para compreender a situação atual da contracultura, precisamos perceber que a ela são cobrados os preços de sua audácia. Essa revolução cultural está fundada sobre uma mutação psicológica, ao nível do indivíduo. Quando ela se projeta para frente, num plano coletivo, passa a se expor ao processo mundano de institucionalização e estagnação. Esse é um processo mortal. Ele se serve do trabalho acumulado no passado e presta culto aos cristais frios e mortos da memória." Para enfrentá-lo, diz ele, "é preciso criar tudo sempre de novo, a cada manhã." (10)

Eis, como veremos adiante*, a *ética da radicalidade* perturbando qualquer demarcação estável das rebeldias.

Gênesis, um rock vibrante de Caetano Veloso, originalmente cantada a quatro vozes pelos "Doces Bárbaros" (Caetano, Gil, Gal e Bethânia) celebra este *renascimento contínuo*: parodiando a narrativa da criação do mundo, insinua que certa tribo leva adiante a chama do sonho:

*"primeiro não havia nada
nem gente nem paraíso"*

* Cap. 3

o céu era então confuso
e não havia nada
mas o espírito de tudo
quando ainda não havia
tomou forma de uma jóia
espírito de tudo
e dando o primeiro pulo
tornou-se o verso e o reverso
de tudo que é universo
dando o primeiro pulo
assim que passou a haver
tudo quanto não havia
tempo pedra peixe dia
assim passou a haver
dizem que existe uma tribo
de gente que sabe o modo
de ver esse papo todo
diz que existe essa tribo
de gente que toma o vinho
num determinado dia
e vê a cara da jóia
gente que toma o vinho
dizem que existe essa gente
dispersa entre os automóveis
que torna os tempos imóveis
diz que existe essa gente
dizem que tudo é sagrado
devem-se adorar as jóias
e as coisas que não são jóias
diz que tudo é sagrado
e não havia nada
espírito de tudo
dando o primeiro pulo
assim passou a haver
diz que existe essa tribo
gente que toma o vinho
diz que existe essa gente
diz que tudo é sagrado."

c. *que quer dizer meu cantar?*

"Será que o mais alto ponto da razão consiste em constatar esse deslizamento sob nossos passos, de nomear pomposamente interrogação um estado de estupor contínuo, de chamar pesquisa um caminhar em círculo, de denominar Ser (Être) aquilo que jamais é completamente?"

Merleau-Ponty

Ao meditar sobre a sua atitude diante da obra de Husserl, "cujo empreendimento despertou tantos ecos", Merleau-Ponty tematiza a experiência vertiginosa da intersubjetividade, embarcando numa percepção abissal advinda do presente, sugerido em suas palavras, de que talvez estivesse ele "aparentemente muito afastado do ponto onde ele próprio (Husserl) permanecia." (11)

Vertida em preciosidade, a vertigem convida o filósofo a acolher como *problema* o estranhamento de quem deseja conquistar um lugar de onde falar sobre o pensamento de outrem.

O acolhimento do problemático permitirá ao filósofo reencontrar, para descartar em seguida, tanto a postura de uma interlocução desejosa de aproximar-se de outrem para conceder-lhe a "homenagem supérflua de nossos pensamentos, como se quiséssemos fornecer-lhe uma garantia a que não tem direi

to", quanto a postura inversa, que se achega com um "respeito cheio de distância, pelo qual outrem é reduzido "muito estritamente ao que ele próprio quis e disse."

Ao mesmo tempo em que Merleau-Ponty transforma as dificuldades que sustentam o arco tenso da intersubjetividade num problema fenomenológico relevante, a impregnação mesma destas dificuldades reabre as estradas que sugerem uma outra maneira de habitar (n)a interlocução.

Seu novo ponto de partido ressurgirá, então, apoiado no campo aberto pelo próprio Husserl, radicalizando a perplexidade daquela vertigem para revertê-la num assento readquirido: "Eu me empresto ao outro, eu o faço com meus próprios pensamentos. Não se trata de um fracasso na percepção do outro, mas justamente, da percepção do outro. Não o esmagaríamos com nossos comentários importunos, não o reduziríamos avaramente ao que é atestado objetivamente como sendo dele, se, de início, não estivesse ali para nós, sem dúvida, não com a evidência frontal de uma coisa, mas instalado transversalmente em nosso pensamento, detentor em nós, como outro-nós-próprios, de uma região que lhe pertence exclusivamente." (12)

A procura deste *lugar*, dirá adiante: "Entre uma história 'objetiva' da filosofia, que mutilaria os grandes filósofos naquilo que deram aos outros para pensar, e uma meditação disfarçada de diálogo, onde colocaríamos as questões e daríamos as respostas, deve haver um espaço onde o filósofo de que se fala e aquele que fala estejam presentes juntos, em bora, de direito, seja impossível repartir a cada momento o

que é de cada um."(13)

Observe-se que este admirável exercício antropológico contido nas reflexões de Merleau-Ponty só é concebível para quem, como ele, pratica a idéia de que "pensar não é circunscrever objetos de pensamento; é circunscrever, graças a eles, um domínio para pensar que, portanto, ainda não foi pensado."(14)

E também por quem não quer ignorar tudo aquilo que sabemos das coisas por *contato* e *posição*. Estudando a pintura de Cézanne, Merleau-Ponty diz: "A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotogrâmica: na percepção, os objetos próximos parecem menores, os distantes maiores, o que não sucede numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e cresce muito mais depressa que um trem real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente torna-se um elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema do que deveríamos ver se fôssemos aparelhos fotogrâmicos: de fato, vemos uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse." Do mesmo modo, dirã: "O contorno dos objetos, igualmente, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Ao se traçar o contorno de uma maçã, faz-se dela uma coisa e, no entanto, não é senão o limite ideal em direção ao qual os lados da maçã correm em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável."(15)

É por retornar à experiência do mundo sensível que ele dirá que "na percepção primordial, estas distinções do tato e da visão são desconhecidas. Com a ciência do corpo humano aprendemos depois a distinguir os sentidos. A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece como o centro de onde se irradiam."(16)

Essa atmosfera de imersão do sensível nas coisas impregna também a compreensão do problema da linguagem na obra de Merleau-Ponty. Aparentemente dispersiva, a *voz intervalar* é fundada na própria experiência da linguagem, já que, "há, para as expressões conquistadas, um sentido direto, correspondente ponto por ponto às locuções, formas, vocábulos instituídos. Aparentemente, nenhuma lacuna aqui, nenhum silêncio falante. Contudo, o sentido das expressões em seu devir não pode caber nessa espécie: é um sentido lateral ou oblíquo, que flui entre as palavras, uma outra maneira de percutir o aparelho da linguagem ou de narração para fazê-la expirar um som novo."(17)

A linguagem é indireta pois "dizer não é pôr um vocábulo sob cada coisa pensada" havendo assim um "poder das palavras, pois que operando umas contra as outras são atraídas, visitadas a distância pelo pensamento, como as marés pela lua, e neste tumulto evocam seu sentido muito mais imperiosamente do que se estivessem simplesmente a trazer uma lânguida significação de que seriam o índice indiferente e predestinado. A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a coisa mesma." Isto é, "no instante preciso em

que sentimos o espírito repleto de linguagem, quando todos os pensamentos são tomados por sua vibração e justamente na medida em que nos abandonamos a ela, passa além dos 'signos' para seu sentido."(18)

"E deste sentido", diz ele, "nada mais nos separa: a linguagem não *pressupõe* sua tábua de correspondências, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a qualquer criança que venha ao mundo, é toda mostraçãõ. Sua opacidade, sua obstinada referência a si mesma, suas voltas e redobros sobre si são precisamente o que fazem delas um poder espiritual: com efeito, torna-se por sua vez algo como um universo, capaz de abrigar em si as próprias coisas, após tê-las mudado para seu sentido."(19)

Estas breves transcrições, convidadas a adentrar a um outro campo intersubjetivo, servem para situar o problema da *carona* da atmosfera merleau-pontyana no nosso estudo. *A carona, ela mesma, desencadeia a convergência de universos heterogêneos, por onde a voz intervalar torna-se apta a efetuar uma série de aproximações* que permitem revolver, com um mínimo de articulação necessária, a trama das significações inscritas.

É assim quando, ao procurar a analogia instituidora de iluminações recíprocas entre os *esforços* do corpo e os *esforços da cultura*, Merleau-Ponty suscita uma *idéia* acolhedora de desdobramentos que não apenas permitem expandir a região do sensível na interlocução com a música popular mas que é recolhida do próprio solo contracultural.

Imbricadas, a vida corpórea dos indivíduos e a cama-

da instituída e revisitada da cultura, o campo de pensamento mais livremente pode articular os "trâmites sucessivos" entre a "duração dos sentidos" e a história empírica". Sublinhando aí que não se trata de mera analogia, "mas de uma *operação expressiva do corpo*, pela mínima percepção começada, que em pintura e arte se amplifica."(20)

Palavras que estimulam a interrogação das canções de Caetano e Gil, pois graças a elas articulou-se a noção revigorante de que "a quase-eternidade da arte confunde-se com a quase-eternidade da existência corpórea, e temos no exercício do corpo e dos sentidos, enquanto nos inserem no mundo, material para compreender a gesticulação cultural enquanto nos inserem na história."(21)

O pensamento de Merleau-Ponty não sendo, como nota Luis Orlandi, "um pensamento praticante de sínteses das variantes do construído e do conhecido" suscita no corpo a sensação de que "um certo mundo quando ouvido, parece lançar, aos mais diferentes universos de linguagem, o convite para assumirem a convergência da qual ela é o lugar."(22) Tal sensação, percebida enquanto a exigência do reconhecimento do problemático poderia ser compreendida como solitação "ao intervalo entre as práticas, entre as ciências, entre as artes..., profusões de desvios" articulados a fim de moverem-se "como audiência do mundo".(23)

Além disso, ao convidar Merleau-Ponty (instalado transversalmente em mim, como um outro-eu-próprio) pode-se confidenciar com a obra de Caetano e Gil escapando à tendência classificatória ávida por incluir tal ou qual procedimento

nas diversas árvores genealógicas da cultura, atitude cujo pressuposto trai a idéia de história enquanto processo linear-acumulativo que culmina por abafar as múltiplas falas - quanto mais tratando-se de um fluxo de ação prolixo, disseminado (como é o da contracultura) e errante, onde jamais se captura integralmente sua selvageria de significados.

Aceitar a denominação merleau-pontyana de "pensamento de sobrevôo" ao pensamento ocidental (que deseja dominar e controlar totalmente a si mesmo e, em consequência, estender a dominação e o controle à realidade exterior) significa constatar que "a cisão sujeito-objeto impõe a cisão consciência-mundo que funda os dois enganos complementares".

Para escapar às reduções dicotômicas criadoras de dogmatismos rivais, desdobráveis nas insistentes querelas entre subjetivismo e objetivismo, empirismo e racionalismo, crê o filósofo ser necessário propor à ciência e à filosofia um novo ponto de partida, isto é, a compreensão de suas origens.

Não tenho aqui a pretensão de refazer este denso percurso reflexivo. Nem seria o caso. O que interessa, porém, é ressaltar que tal esforço significa, sobretudo, "revelar que a vida representativa da consciência não é primeira, nem única, isto é, não é fundante nem definidora do que sejam a consciência e o mundo." (24)

Ao contrário, "a consciência perceptiva é fundante com relação à representativa, de sorte que esta continua, no nível puramente intelectual, um conhecimento originado no nível sensível." (25)

De modo que a escritura de UMA NOVA SENSIBILIDADE inspira-se fortemente nos termos retirados tanto da leitura de textos de Merleau-Ponty quanto de Luis Orlandi que os re-toma em seu discurso. Termos que, diga-se, algumas vezes com parecem mais como figuras de linguagem, peça de jogo (certa musicalidade percebida nalguns conceitos tocados-de-ouvido), isto é, como *palavra disponível* - do que propriamente inser-ção rigorosa na densidade da aventura do filósofo francês.

Noutros termos, minha escrita comete um desvio em re lação à Merleau-Ponty - Luís Orlandi, para embalar-se num ritmo próprio em que as teclas se combinam, os universos di-vergentes complementam-se mais pela ambiência sensível às canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Por sua vez, estas canções são convidadas a *desviarem-se* tanto da frequência de nominada contracultural quanto da freqüentação merleau-pon-tyana.

Daí que certos termos extraídos dessa ambiência filo-sófica constituam-se, de um lado, na tentativa de evitar as classificações paralisantes do problemático; de outro, num esforço de *chamar à confiança* o entrechoque dessas ambiên-cias díspares.

Díspares mas convergentes: *se há algo de unificador nesta aventura, esse algo deve ser procurado na idéia de que universos heterogêneos são colocados lado a lado, interpene-trando-se, assim como o corpo é chamado à sua dimensão onto-lógica pela prática radical de sua investigação tal como nas significações recolhidas do fluxo de ação underground.*

"Al que te dije le gustaria disponer de la simulta-

neidad", diz Cortázar: nesse sonho mudo da escrita as frequências sensoriais alternam-se, a profusão de desvios reacende a complexidade do real e o mistério da coexistência, a afasia da multiplicidade e o enigma da reversibilidade: dos corpos, das canções, da linguagem, das coisas mundanas.

É o que, a seu modo, indica a própria movimentação contracultural: a coexistência de universos heterogêneos e todos os signos corpóreos que aī imbricam-se.

d. *senhoras e senhores ele põe os
olhos grandes sobre mim*

Certa vez Caetano Veloso disse o seguinte: "A música popular brasileira é, em todos os sentidos, abundante. É a única manifestação, no Brasil, que não é carente. Na verdade, é uma aberração dentro da sociedade brasileira, é diferente, em nenhum país do mundo ela tem a importância que tem aqui. A música popular sempre se mantém, sempre consegue agenciar recursos para ficar forte, o que não ocorre com a poesia escrita, com o cinema, com o teatro. Ela une o pique nacional, tem a vocação de expressar o país. (...) Nem nos Estados Unidos a música popular é tão forte como aqui porque lá as outras coisas são, também, fortes. Lá eles têm grana, comida, carro, a grama, como diz Leminski, é bacana." (26)

Estimulante sacada que abre várias picadas. Uma delas é a questão do músico popular triunfante, precisamente examinada por José Miguel Wisnik. Do ponto de vista de certa economia política da cultura, diz ele, o músico popular é alguém que produz diretamente matrizes que se alastrarão indefinidamente pelo mercado - situação que resulta num estatuto sócio-econômico especial.

O músico popular triunfante constitui-se num caso quase único de trabalho livre: proprietário das matrizes que cria, elas representarão para ele ganhos que independem do

tempo gasto no trabalho.

Neste sentido a questão do lugar, ou do ponto de vista de onde a canção repercute é, antes de mais nada, complexa pois certamente inclui o ponto de vista do triunfo mas que, entretanto, não se confunde com o dos dominantes: diferença problemática, muitas vezes frágil, tantas vezes indiscernível. O cantor-compositor de consumo não é um capitalista, mas é um trabalhador cujo corpo e o tempo de trabalho não são regulados. Ele habita, deste modo, um lugar onde prazer e trabalho não se separam.

Habitante deste lugar raro, o cantor bem-sucedido encarnaria a utopia do sujeito livre. Fato que, de certo modo, estaria contido no olhar do público que vê o artista como aquele que triunfou.⁽²⁷⁾

Especialmente instalado numa espécie de "central de desejos", o cantor-compositor da mpb, diz Wisnik, vai levando a chama e dourando a pílula, sustentando o fogo e produzindo a ilusão, carregando a força agregadora do mito e o poder dissolvente da ironia. Índice da identidade e do desgarramento, quem mais poderia, como ele, exhibir jogralescamente os próprios fundilhos para o público que se comprime no quintal dos fundos da história?"⁽²⁸⁾

Um lugar complexo porque nele são projetados a multiplicidade dos desejos sociais não-resolvidos, adquire uma força incomum e problemática pois em meio à multiplicidade de seu cantar é possível ver nela a vontade criadora de figurar, como diz Caetano Veloso, "a expressão filosófica do país." Inserida no poderoso contexto da industrialização mas

sificante da cultura, a música popular brasileira parece incorporar todos os riscos implícitos nesta vocação totalizante.

Vocação muito pouco estudada dada a complexidade dos enlaces que desencadeiam seu poder específico, não se pode esquecer que o entendimento do fenômeno da canção popular é indissociável do reconhecimento de que sua força advém de um incontestável poder dionisíaco. José Miguel observa que "a música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma sô, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem." (29)

Ela institui uma rede através do qual o compositor popular passa um recado. Um recado assimilado por muitos, embora seja difícil distinguir exatamente para quem, e de que maneira ele reaparece na superfície da sociabilidade. De qualquer modo, um recado poderoso "que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse sô de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem." (30)

Evidente que a discussão deste *lugar especial*, onde os ídolos são conduzidos pelas mãos e os olhares do "público" até a posição privilegiada de onde se espera que emanem os significados, que acelerem o ritmo das pulsões energéticas inibidas cotidianamente, exige, a meu ver, não uma gene-

realização ampla que sufoque as peculiaridades espalhadas neste palco de expectativas, mas que, inversamente, esforce-se por *localizar tanto a expressão do produto acabado quanto o horizonte recortável que socialmente preparou o advento de determinadas forças cantáveis*.

Ao recuperar *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, Nietzsche examina exatamente a idéia da arte como "a alegre esperança de que o exílio da individuação" possa "ser rompido, como o pressentimento de uma unidade restaurada". Nesta reflexão ele considera a interpretação do mito como a mais poderosa das faculdades da música, "pois é o destino de todo mito ter de entrar pouco a pouco na estreiteza de uma pretensa efetividade histórica e ser tratado com pretensões históricas, por algum tempo mais tardio, como fato singular." (31)

Mítico ou intelegível, a movimentação da contracultura *preparou* a canção a falar, abrindo-se a uma profusão de desvios que aqui se tenta introdutoriamente palmilhar. Para ouvi-los, é preciso situar o horizonte do problema e ocupar-se da onipresença assustadora da canção no mundo contemporâneo.

Salzman, um compositor americano de vanguarda constata que "a música gravada é onipresente nos dias de hoje. Ela transborda dos rádios transistores, das paredes do elevador, do ambiente de trabalho de uma fábrica, dos alto-falantes de um magazine" (ou da praça de qualquer cidade do interior do Brasil), "dos fones individuais existentes nos aviões a jato, e das janelas abertas."

E acrescenta: "até mesmo as manifestações hippies mostram sempre ligada uma vitrola - único artefato da tecnologia que eles acham digno de ser preservado." (32)

Os *hippies* faziam da escuta destas canções um *signo* especialmente identificado com o campo simbólico que tentavam inaugurar. Ouviam canções vendidas como uma mercadoria qualquer pela indústria cultural. No entanto, para o imaginário hippie elas continham um caráter de negação do próprio esquema e dos valores envolvidos nesta circulação produtora de armadilhas vampirescas. Paradoxalmente, aquelas e outras canções utilizam-se da máquina empresarial como meio de denunciá-la, assim como ocupam-na estrategicamente como meio para outros combates.

Por tudo isto é possível dizer que este recorte de canções emite um murmúrio subterrâneo, soando como vozes *contraditoriamente à margem no interior da estrutura produtiva* que vão criando *laços de cumplicidade crítica entre criador e consumidor*.

Neste sentido, seja mítico ou inteligível, a interpretação deve também acolher, para problematizar, esta "vocalização filosófica" já entrevista noutros segmentos deste trabalho. Assim, talvez seja possível desvendar certas *matrizes de idéias* permeáveis ao resgate neste enclave por onde proliferam as vozes contraculturais através do canto de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

"Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a vão enraizar em outras consciên-

cias. Se a obra é bem-sucedida, tem o estranho poder de transmitir-se por si. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, tecendo comparações, tateando de um lado e de outro, conduzido pela confusa clareza de um estilo, o leitor ou o espectador acaba por reencontrar o que se lhe quis comunicar. O pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a indivisa a habitar vários espíritos, presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre."(33)

Aquisição possível, para sempre problemática porque fecunda, a presença irrecusável de Caetano Veloso e Gilverto Gil neste campo de forças pede uma escuta delicada e criadora. Sedutora, misteriosa e fugidia, a música é mestra sem igual quando merleaupontyanamente realiza a passagem do silêncio à carne.

Sábia jogadora, ela articula-se debochada e reverente graças à capacidade infinda de variar em torno de um tipo de mensagem que escapa muitas vezes, fugindo-nos a própria autoria dessa mensagem. Pois, da música, diz Luiz Orlandi, só podemos ter idéia pela nossa participação carnal em seu sentido, isto é, "esposando, pelo nosso corpo, sua maneira de significar."(34)

NOTAS - INTRODUÇÃO

- (1) VELOSO, Caetano. "Oculto e óbvio". Entrevista concedida a José Miguel Wisnik, in: *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensino*, nº 6. São Paulo, Brasiliense, 1978, p. 9.
- (2) Sobre o Tropicalismo ver bibliografia.
- (3) WISNIK, José Miguel. "O Minuto e o Milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". In: *Anos 70. Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1979-80, p. 23-23.
- (4) MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. (1975). Texto estabelecido por Claude Lefort. Paris, Ed. Gallimard, 1969. Citado por ORLANDI, Luis. *A Voz do Intervalo*. São Paulo, Editora Ática, 1980.
- (5) ORLANDI, Luis. *A Voz do Intervalo (Introdução ao Estudo do Problema da Linguagem na Obra de Merleau-Ponty)*. São Paulo, Editora Ática, 1980.
- (6) CHAUÍ, Marilena. "Merleau-Ponty e a Dignidade Ontológica do Sensível". op. cit., p. 121.
- (7) Idem, ibidem.
- (8) Cf. texto de apresentação sobre Merleau-Ponty n'OS PENSADORES, op. cit. p. X.
- (9) Idem, p. XL.
- (10) MACIEL, Luis Carlos. "Encruzilhada da Contracultura". In: *A Morte Organizada*. São Paulo, Global/Ground, 1978, p. 27.

- (11) MERLEAU-PONTY, M. "O Filósofo e sua Sombra". Op. cit. p. 239.
- (12) Idem, ibidem.
- (13) Idem, p. 240-241.
- (14) Idem, p. 241.
- (15) MERLEAU-PONTY, M. "A Dúvida de Cézanne". op. cit. p. 117.
- (16) Idem, p. 118.
- (17) MERLEAU-PONTY, M. "A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio". Op. cit. p. 146-147.
- (18) Idem, p. 144-145. (O grifo é meu).
- (19) Idem, p. 144.
- (20) Idem, p. 164-165.
- (21) Idem, ibidem.
- (22) ORLANDI, Luis. *A Voz do Intervalo*. Op. cit., p. 50.
- (23) Idem, p. 52.
- (24) Cf. texto de apresentação do volume sobre Merleau-Ponty na coleção OS PENSADORES, op. cit. p. X.
- (25) Entrevista à revista *LUZAZUL*. Bahia, Código 4, Agosto de 1980.
- (26) Conforme palestra proferida pelo Professor Dr. José Miguel Wisnik, no Departamento de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1982. A possível imperfeição da transcrição é de minha inteira responsabilidade.
- (28) WISNIK, José Miguel. "Onde não há pecado nem perdão". In: *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº 6, São Paulo, Brasiliense, 1978.

- (29) WISNIK, José Miguel. "O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez". Op. cit., p. 8.
- (30) Idem, ibidem.
- (31) NIETZSCHE, F. "O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música". São Paulo, Abril Cultural, (Os Pensadores), 1980, p. 10.
- (32) SALZMAN, op. cit.
- (33) MERLEAU-PONTY, M. "A Dúvida de Cézanne". Op. cit. p. 121.
- (34) ORLANDI, Luis. *A Voz do Intervalo*. op. cit., p. 253.

CAPÍTULO 1

HORIZONTE PLANETÁRIO

a. o rock

"mas que pode um pobre garoto fazer
exceto cantar numa banda de rock
and roll?"

The Rolling Stones

Considera-se o *rock* como sendo aquela forma híbrida que funde as correntes musicais do blues, do rhythm & blues, do country e do rock and roll. Um dado significativo de sua história recente reside, convencionalmente, em abril de 1967, quando com o LP *Sergeant Pepper's* os Beatles decidem utilizar todos os recursos musicais à sua disposição, aproveitando a sofisticação dos estúdios de gravação para transformar o *rock* numa experimentação múltipla das potencialidades da nova tecnologia.

Walter Benjamin mostrou que impulsos criadores são conhecidos a possibilidade de destoarem da tradição quando realizam sua urgência num momento em que as condições de produção permitem e concorram, com técnicas desenvolvidas e socialmente estabelecidas, para o engendramento de uma nova forma artística.⁽¹⁾

Entre as condições gerais de produção do *rock* o avanço das técnicas e dos meios de produção artísticos contribuíram para alterar de forma substancial a experiência musical. Uma destas mudanças mais fundamentais e impetuosas consistiu

no fato de que o instrumento central de comunicação deixou de ser a exibição ao vivo e passou a ser a reprodução musical gravada. Ora, a gravação pode reproduzir a experiência musical em toda a sua plenitude sonora. Além disso, apresenta todo tipo de possibilidade de inovações técnicas.

Modificações que incidirão, no limite, num certo remanejamento e readaptação da experiência auditiva urbana, acrescente-se outro aspecto importante para o estudo do rock: a renovação das formas de comercialização da música popular de consumo.

Como verifica Roberto Muggiati a canção (incluindo o rock anterior) ainda se restringiria àqueles três minutos necessários ao esquema dos *hits* que, bombardeados intermitentemente, fabricavam as paradas de sucesso e intensificavam a comercialização dos discos. Uma vez mais, os quatro cabeludos de Liverpool aparecem como marco na mudança desse esquema. "Os Beatles subverteram de tal maneira o esquema rotineiro de comercialização que, em 1967, com *Sergeant Pepper's* lançaram o LP primeiro e só depois pinçaram do álbum uma ou duas canções, de maior agrado popular, lançando-as em compacto."(2)

Recorde-se que este disco inovador, "foi concebido formalmente como uma sinfonia, ou longa suite, suas faixas ligadas como se fossem diferentes *movimentos*, a abertura recapitulada no final, e uma *coda*. Existe também unidade temática, o que faz de *Sergeant Pepper's* uma espécie de *Summa Popologica*, abrangendo os grandes temas que sacodem o mundo na década de 60."(3)

Outro dado: a simultaneidade dos tempos experimentada contemporaneamente têm sua correspondência na vida musical pelo fato dos discos alargarem o campo da experiência em todas as direções. Graças a eles temos hoje à disposição muito mais obras do que jamais se imaginou em qualquer outra época da história da música.

No dizer de Salzman, "qualquer emissora de rádio que transmita em frequência modulada apresenta em 24 horas repertório mais variado que as orquestras sinfônicas dos Estados Unidos executam durante todo o ano. Se o mito da universalidade está hoje se tornando uma realidade, isto é quase inteiramente o resultado da técnica fonográfica que, preservando grandes desempenhos e difundindo as músicas rapidamente e a baixo preço, deu à arte musical um passado, múltiplas presentes e um futuro possível e fascinante."⁽⁴⁾

Dado que, por sua vez, remete a outro igualmente indissociável do panorama musical que se descortina a partir do exame das condições gerais de produção de onde, em certa medida, a força deflagradora do rock advém: a *simultaneidade dos códigos musicais dispostos todos hoje no horizonte aberto da criação*.

Retenha-se, nesse sentido, a observação de José Miguel Wisnik: "Realmente, a multiplicação de códigos e comportamentos musicais disparatadamente simultâneos coloca a música contemporânea muito à distância de qualquer obediência a cânones tidos como exemplares e concordes. E na verdade não se trata nem mesmo de uma *desobediência* a normas preestabelecidas: a ultrapassagem de modelos não tem como referência

opositiva um centro fixo, mas as deslocções se dão *entre* mo
delos relativizados."(5)

A conseqüência desta fusão de gêneros musicais con-
temporâneos é que a natureza e a qualidade da experiência mu
sical se alterou radicalmente. Uma vez ampliados os recursos
da escuta musical, a música conseguiu afinal obter um passa
do, além de ter conquistado uma imensa diversidade de formas
no presente. "Na teoria e, cada vez mais, na prática, toda a
expressão musical da raça humana que nos chegou às mãos cons-
titui um fundo comum de experiência, parte integrante da ba-
rulhenta e vigorosa confusão auditiva que preside a vida con-
temporânea."(6)

Este feixe de dados alinhavados animam a possível le
gitimidade de nossa intuição, já que parecem conter a exigên-
cia de uma nova disponibilidade da escuta, no sentido de pro
moverem uma alteração da sensibilidade e da percepção.

E é nesta mesma direção que irão convergir as refle
xões do compositor de vanguarda: "Ao mesmo tempo, a tecnolo
gia altera cada experiência que traz a público - quer inten-
cionalmente através da utilização consciente de instrumentos
eletrônicos, quer fortuitamente através da freqüência com
que a eletrônica intervém no mundo sonoro e na percepção de
suas manifestações. Esta multiplicidade de experiências audi
tivas não-verbais - carga informativa, se o leitor perferir
- inevitavelmente produz novos tipos de sensibilidade e no-
vas maneiras de percepção."(7)

A natureza da escuta sendo transformada, assim como
os meios onde ela lança; seus modos de emissão dilatando as

"antenas" do corpo, em suma, seu convite irrecusável a uma audiência de novo tipo constituem-se em índices que configuram um campo sugestivo a indicar o aparecimento de uma nova sensibilidade no interior da cultura urbana.

Podemos reter agora este dado irreversível expresso ainda por Salzman: "A tecnologia criou uma multiplicidade de públicos; o mito de uma platéia 'séria' e compacta não é mais sustentável. Os membros de uma geração mais recente, inconformados com as formas musicais tradicionais, instauram novos modelos. Eles conhecem as formas tradicionais, conhecem-nas através de diversos meios e sob outro ângulo - não como fruto de uma tradição monolítica mas como parte de um condicionamento mais amplo. A geração do elepê ouve de maneira diferente mas inteligivelmente e sem dar muita importância a prioridades de ordem e progressão. A nova geração é orientada auditivamente e a música (especialmente em suas manifestações não-lineares) é a sua necessidade histórica e de certa mentalidade ligada à arte moderna - noções todas baseadas numa velha perspectiva dialética da cultura não possuem mais serventia. Os velhos dualismos estão mortos; não há mais essa coisa chamada vanguardismo. Todos os estilos, todas as escolas possíveis e imagináveis, existem simultaneamente ou, o que vem a ser a mesma coisa, a noção de escola e estilo está sepultada. A 'música moderna' está morta... viva a música moderna!"(8)

Aquilo que, recentemente, Haquira Osakabe, refletindo sobre as manifestações do maio de 68 na França, denominou precisamente como sendo a reivindicação do *direito de assim*

lação de tudo ⁽⁹⁾ impregna de ponta a ponta certa visão contracultural, visível e corporificada pelo *rock*. Ela desdobra-se, por exemplo, na descoberta das infinitas possibilidades do *som*: "Não há qualquer motivo apriorístico pelo qual certo tipo ou aspecto sonoro (por exemplo, determinado som ou uma melodia no sentido tradicional) tenha de ser dominante sobre outros tipos ou aspectos (por exemplo, timbres ou ruídos excêntricos), embora uma obra musical possa separá-las. O som pode ser usado em função de seu próprio valor, como experiência considerada em si mesmo (qualquer que seja ela), mas pode também aparecer figurativamente - isto é, com alusões aos sons do mundo real ou da outra música, como imagens visuais." ⁽¹⁰⁾

O disco *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, é ilustrativo. Nele, o poeta sai às ruas de São Paulo, gravando a dissonância das buzinas, dos arranques e das reduzidas dos motores, registrando o burburinho da multidão pedalando as calçadas, mixando todos estes ruídos no disco, onde funcionarão como contracantos expressivos das canções.

Os elementos resumidamente desfilados aqui, alteradores do quadro musical de nossa época, configuram, pelo lado das forças produtivas, uma original mutação. Pode-se arriscar dizer que, do mesmo modo como a técnica e as numerosas descobertas do fim do século XIX afetaram a percepção, o olhar, o andar, a experiência da multidão, enfim, aquela série de inovações técnicas que, segundo Walter Benjamin, tiveram em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por gestos bruscos, mecanizados, automatizados, de mo

do análogo à descoberta e à utilização maciça da tecnologia acústico-eletrônica aplicada à música, o rock (aliado à experimentação das drogas) seria um ponto de encontro contemporâneo para novas modalidades do ser e do perceber.

De que maneira?

Entendo que tais mudanças, ao influírem decisivamente sobre os reflexos da audição e dos modos de percepção da juventude que mergulhou neste universo sonoro-existencial, fecundaram alguns valores que possivelmente (esta a minha intuição) introduziram uma ruptura com o modo tradicional sob que se assentam os registros da sensibilidade.

Resultando daí uma atitude capaz de instituir, tão fragmentária e explosivamente quanto os meios de que se serviu (o rock, a droga e a errância) novas maneiras, difusas, escorregadias, quase impalpáveis, de avaliar e sentir o mundo contemporâneo. Reciprocidade histórico-social pela qual a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil (para não falar de outros tantos) sustenta-se com energia e riqueza de sugestões.

De qualquer modo, o rock não é apenas uma música a mais: tornou-se efetivamente um signo que transcende a esfera musical, sua participação no *show business* e no mercado da indústria cultura, para revelar-se como uma produção criadora que expressa um repertório de experiências praticadas pela juventude rebelde em vários cantos da Terra.

De Little Richard a Jimi Hendrix e Pink Floyd; do grito negro do blues americano aos Rolling Stones, Janis Joplin, Led Zepellin e Who; dos Mutantes a Caetano Veloso, Gilberto

Gil, Novos Baianos e Rita Lee: atravessando as formas psicodélicas que o pensamento musical e a tecnologia avançada propiciaram, o fundo sobre o qual se movem as múltiplas manifestações do rock and roll é um só: *a rebeldia de uma geração produziu suas formas próprias de percepção, entendimento e expressão.*

Não que se tivessem inventado novos 'objetos' de pensar do qual a juventude rebelde, e somente ela, alcançasse a posse e a fruição. Digamos que, pela experiência vivida das formas abocanhadas da tradição, digeridas e reelaboradas ao impacto com os novos elementos (o rock e a droga) foi possível circunscrever um *domínio* para pensar que ainda não havia sido pensado.

Pois, se o capitalismo recompõe constantemente a consciência individual e social, adaptando-os à coisificação das pessoas e à fetichização das coisas, para o escritor português Jorge de Lima Barreto (que estuda o tema) o que ele não pode recuperar é um certo "sistema interior" que transparece nas manifestações culturais que as "comunidades libertárias" criaram e recuperaram.

E a droga é um elemento indissociável deste contexto. Para ele, "a transmissão psicológica mantém-se isenta. Na experiência psicodélica (interior) a consciência alienada pôde impor ambientes, usos, artes, separados da estrutura imperialista." (11)

É ainda o escritor português quem detalha, na sua linguagem esbravejante, a transcendência cultural do rock, sua aliança com o universo das drogas e alguns índices daqui

lo que Marcuse iria denominar "A Grande Recusa":

"O gozo da *new generation* (...) torna-se concretamente uma forma político-cultural. Tem uma produção material singular - dessa produção faz parte a pop music. O contato da comunidade capitalista com o indivíduo é rompido não sem violência: os *teddy-boys*, os *drogados*, os *beat niks*, os *dealers*, os *desempregados*, os *hippies*, os *homossexuais*, os *chulos*, os *play boys*, os *rocky-boys*, os *estudantes*, os *drop-aut*, os *loucos*, os *vadios*, os *oportunistas de baixo calibre*, uma comunidade exótica e desviada da sociedade capitalista; num total de milhões e milhões de seres humanos (vivos como os outros, que comem, que dormem, que fodem)."

Para ele, "o fluxo esquizóide dessa comunidade tem uma música: o rock. Através do rock (mais do que através da pop-arte das artes plásticas burguesas, mais do que através da moda recuperada e exótica, mais do que através da própria disseminação de círculos de droga) repercute os seus padrões. Não precisamos de viver na América: um disco de rock contamina imediatamente desta peste cultural. É uma doença, não tem cura. (...)

Que deslanche mais um pouco a escrita de Barreto: "À comunidade da recusa não lhe interessa o horário rígido, o trabalho brutal e exterior, o comportamento estandardizado, a cópula como parto matrimonial, a promoção na sociedade ou no Partido, a triologia familiar cristã e sua promíscua relação triangulada, a paranóia dos chefes, a violência dos militaristas, a escrementação da guerra, a arte esteriotipada, o veneno dos burocratas, a evolução fictícia e poluidora

das técnicas, as velocidades delirantes dos meios de transporte..."(12)

b. *a droga*

"(...) De olhos cerrados, imagens coloridas, movimentadas e fantásticas invadiram-me a mente sem cessar. Era especialmente extraordinária a maneira pela qual todos os sons - por exemplo, o ruído de um carro que passava - eram transpostos em sensações visuais, de tal modo que a cada som e ruído produzia-se uma imagem colorida correspondente, mudando de forma e cor, como um caleidoscópio."

O relato é do Dr. Albert Hofmann, químico e diretor-adjunto do laboratório de pesquisas da Companhia de produtos Químicos Sandoz, na Basiléia, Suíça, após ter de interromper seu trabalho de laboratório no meio da tarde de 16 de abril de 1943. Depois de uma boa noite de sono, ele declarou que se sentia "completamente bem, mas cansado." Naquele quente dia de primavera, ele houvera acrescentado um grupo químico dietilamida ao ácido isolisérgico e formado a dietilamida do ácido lisérgico cristalino. Chegara o LSD.⁽¹³⁾

A experimentação das drogas repercutiu no mundo ocidental como um fenômeno de massa e foi em grande parte utilizado pela juventude urbana rebelde às normas estabelecidas.

Signo importante nas mudanças que estamos tentando desvelar, é nesta mesma direção que Herbert Marcuse observará que, "a consciência da necessidade de uma revolução da percepção para se chegar a um novo tipo de sensorialidade tal

vez seja o núcleo da verdade na investigação psicadélica." (14)

Interessa-nos, sobretudo, o aspecto *cultural* da droga, na perspectiva de quem, independente do discurso médico ou legal, considera-a enquanto um dos 'experimentos culturais da década', para aí colher o problemático da *promessa* (preenhe de céus e infernos) de auto-conhecimento e liberação das potencialidades do corpo e da mente.

Neste sentido, veja-se os ensaios de Octávio Paz, que articula a questão das drogas com o advento da modernidade e a conseqüente perda da imagem totalizante do mundo.

É deste modo que ele explicita sua utilização moderna: "La antigüidad conoció muchas drogas y utilizó con fines de contemplación, revelación y éxtasis. (...) La diferencia es la siguiente: para los creyentes estas prácticas constituyen un rito; para algunos poetas modernos y para muchos investigadores, una experiencia." (15)

As drogas intensificam de tal modo nossas sensações e as combinam de maneira a nos permitir contemplar a vida em sua totalidade. A afirmação é de Baudelaire, que vê na tentação das drogas a manifestação de nosso amor pelo infinito. (16)

Desejo de comunhão também comentado por Paz: "La droga nos devuelve al centro del universo, punto de intersección de todos los caminos y lugar de reconciliación de todas las contradicciones. El hombre regresa, por decirlo así, a su inocencia original. El tiempo se detiene, sin cesar de fluir, como una fuente que cae interminable sobre sí misma, de modo que ascenso y caída se funden en un solo movimien-

to."(17)

Ressalte-se, entretanto, que não há nenhuma relação direta de causalidade entre a idéia da modernidade e a experimentação abrangente das drogas no mundo ocidental: "La evaporación de la idea de Dios en el mundo no procede de la aparición de las drogas (conocidas, por otra parte, desde hace milenios)."(18)

Mais descrições e penetrantes revelações sobre as experiências alucinógenas encontram-se no ensaio que Octávio Paz dedica ao poeta Henri Michaux que, entre 1956 e 1959, publicou três livros relatando seus encontros com a mescalina. Para expressar tais experiências Michaux produziu textos em prosa, poemas e desenhos que, no dizer de Paz, interpenetram-se, prolongam e iluminam-se mutuamente:

"Todas su tentativas se dirigen a tocar esa zona, por definición inexpressable e incomunicable, en donde los significados desaparecen, devorados por las evidencias. Centro nulo y henchido, vacío e repleto de sí al mismo tiempo. El signo y lo señalado - la distancia entre el objeto y la consciencia que lo contempla - se evaporan ante la presencia abrumadora, que sólo es."

A experiência revela-se enquanto um incessante cair de máscaras que se descolam do rosto para circular no vácuo, no entremeio do corpo, como fantasmas a rondar o ser.

Também experiência do *silêncio*, da não-linguagem, análoga talvez ao que os orientais julgam ser o verdadeiro conhecimento, isto é, aquele estado de não-saber que é o mais puro de todos os saberes. Daí, a linguagem exibir problemati

camente seu próprio limite:

"(...) La tensión extraordinária del language de Michaux procede de que toda su acerada eficacia está regida por una voluntad lanzada al encuentro de algo que es lo ineficaz por excelencia: ese estado de no saber que es el saber absoluto, el pensamiento que ya no piensa porque se ha unido a sí mismo, la transparencia infinita, el torbellino inmóvil.

(...) Exploración o encuentro? Más bien lo segundo. Cuerpo a cuerpo con la droga, con el temblor de la tierra, con el temblor del ser sacudido por su enemigo - un enemigo que se funde con nuestro propio ser, un enemigo que es indistinguible e inseparable de nosotros.

Encuentro con la mezcalina: encuentro con nosotros mismos, con el conocido - desconocido. El doble que lleva por máscara nuestro rostro. El rostro que se borra y se transforma en una inmensa mueca de burla. El demonio. El parayso. Ese no soy yo. Ese soy yo. Martirrisible aparición. Y al volver el rostro: no hay nadie. También yo me he ido de mí mismo.

Espacio, espacio, vibración pura. Gran regalo, donde de dioses, la mezcalina es una ventana donde la mirada se descola infinitamente sin encontrar nada sino su mirada. No hay yo: hay el espacio, la vibración, la vivacidad perpetua. Luchas, terrores, exaltaciones, pánicos, delicias: es Michaux o la mezcalina? Todo ya estaba en Michaux, todo ya existía en sus libros anteriores. La mezcalina fue una confirmación. Mezcalina: testimonio."

Testemunho do próprio poder pessoal. Ausência de ego. Concentração e despreendimento do ser que é muitos. Unidade por vezes plena, reencontrada lá no âmago da instabilidade originária. Entrelaçamento do ser com o mundo. Experiência dos limites: dualidade acirradamente radicalizada até os fios que o constituem fragmentária e provisoriamente.

"El poeta vio su espacio interior en el espacio de afuera. Tránsito del interior al exterior - un exterior que es la interioridad misma, el núcleo de la realidad."

Experiências todas que semelham a sensação que a transformação da vida contemporânea engendra no corpo social. Daí a especificidade da contracultura residir no fato dela radicalizar e buscar a fundo a corporeidade destas sensações, um modo de com o corpo tocar mais de perto estas revelações do ser.

"? No hay cimiento? Sacudido por la ráfaga de la mezcaltina, chupado por el torbellino abstracto, el occidental moderno no encuentra a qué airse. Ha olvidado los nombres, Dios ya no se llama Dios. Al azteca o al tarahumara le bastaba con pronunciar el nombre para que descendiese la presencia divina, en sus infinitas manifestaciones. Unidade y pluralidad de los antiguos. Nosotros, a falta de dioses: Pulación y Tempo. Hemos perdido los nombres. Nos quedamos con 'las causas y los efectos, los antecedentes y los consecuentes'. Espacio repleto de insignificancias. La heterogeneidad es repetición, masa amorfa. Miserable milagro."

Análoga à experiência alucinógena, as manifestações culturais recobertas sob o nome de contracultura, enlaçam-se

numa nova sensibilidade quando procuram *atravessar* certas noções petrificadas pela continuidade da tradição.

O esforço de (re)conhecer as categorias de tempo e de espaço, para além das paredes do entendimento cartesiano, provoca uma certa redefinição, neste trajeto, das dimensões da racionalidade, do silêncio e do corpo. Destampando as amarras da cultura instituída tais manifestações procuram abrir-se ao vozerio plural que emana desta coexistência entre ser-e-coisa, como a rever-se por vezes, em contato com aquele estado *pré-reflexivo, selvagem, anterior aos conceitos*, de que fala Merleau-Ponty.

Sigamos um pouco mais as brilhantes reflexões de Octávio Paz:

"(...) Expuesto a descargas fisiológicas continuas y a una tensión psíquica implacable, el ser se abrió. La exploración de la mezcalina, como el incendio o el temblor de tierra, fue devastadora; solo quedó en pie lo esencial, aquello que, por ser infinitamente débil, es infinitamente fuerte. Como se llama esta facultad? Se trata de una facultad, de un poder o, más bien, de la ausencia de poder, del total desamparo del hombre?

Me inclino por lo segundo. Ese desamparo es nuestra fuerza. En el momento último, cuando ya nada queda en nosotros - pérdida del yo pérdida de la identidad - se opera la fusión con algo ajeno y que, sin embargo, es nuestro, lo único en verdad nuestro."

Droga: um transe de revelação, uma transa de comunhão, choque, afastamento, horror e maravilha: experiência

da morte e de um renascimento.

"El transe demoníaco fue sobre todo la revelación de un erotismo transhumano - y por eso infinitamente perverso. Una violación psíquica, un insidioso abrir y extender u desplegar las partes más secretas del ser. Nada sexual. Un universo infinitamente sensual y del que habían desaparecido el cuerpo y la figura humanos. No el 'triunfo de la materia' o de la carne sino la visión del reverso del espíritu. Lascivia abstrata: 'Disolución - palabra justa y que comprendí en un relámpago...'"

Em suas reflexões, Paz aproxima esta "experiência divina" aos procedimentos poéticos, onde medida e ritmo fundem-se em movimentos de perfeição e completude:

"Un instante nace, asciende, se abre, desaparece en el momento em que otro instante nace y asciende. Dicha traz dicha. Sentimiento indecible de abandono y seguridad. A la visión de los dioses sucede la no visión: estamos en el centro del tiempo. Este viaje es un regreso: desprendimiento, desaprendizaje, vuelta al nacimiento.

Lã no visão: fuera de la actualidad, la historia, los propositos, los cálculos, el odio, el amor, 'mas allá de las resoluciones y las irresoluciones, *más allá de las preferencias*; el poeta regresa a un perpetuo nacimiento y escucha 'el poema interminable, sin rimas, sin música, sin palabras, que sin cesar pronuncia el Universo'. La experiencia divina es participación en un infinito que es medida y ritmo." (19)

Despreendimento, disponibilidade, abertura sem con-

ceito para as coisas: uma escuta atenta de certas canções de Gil e Caetano requer tanto o despojamento do espírito quanto o cultivo desta ambiência (que chamamos contracultural para poder reencontrar certa prática histórica entretida neste sistema de referências). Implica na pregnância pelo corpo de todo este universo sugestivo que se vai delineando aqui.

Por outro lado, é necessário observar que tais experiências solicitam sua inserção num determinado campo simbólico, porque os discursos e imagens que sobre ela se produzem dependem fundamentalmente dos valores culturais que rodeiam a órbita desta prática.

É neste sentido que Lévi-Strauss, estudando o uso de alucinógenos em povos diversificados (os Quinault, ao sul da costa do Pacífico; os Ojibwa, no alto Missouri; os Tete-de-Boule, Micmac, Cheyenne, todos na costa Atlântica; assim como na América do Sul, através da mitologia dos Jês, Munducuru, Tukuna e Warrau - entre outros) afirma que "os alucinógenos não contêm uma mensagem natural, cuja noção mesmo seria contraditória; são detonadores e amplificadores de um discurso latente que cada cultura conserva, e cuja elaboração as drogas permitem ou facilitam." (20)

No caso da década de 60, seus laços mais abrangentes vinculam-se aos outros signos que compõem a tríade básica do universo contracultural. A reafirmação destes nexos encontra-se, sobremaneira, na obra já mencionada de Jorge de Lima Barreto. Diz ele: "Ora sabe-se muito bem que a organização sonora da pop evoluída é fruto dum contato interior específico: a experiência dos alucinógenos, que outras civilizações

tiveram e têm (Índios, orientais, árabes, negros africanos) alteram os sistemas culturais, expande-se no mundo através do *lumpen* e da burguesia, imbuindo a sociedade de novos conceitos sexuais, políticos, artísticos, religiosos."(21)

Entendo que não se trata exatamente e ao pé da letra de uma ruptura vertical, vertiginosa, com o horizonte estabelecido. Este não deixa de formar o solo sobre o qual a movimentação dos anos 60 assentou-se. Encontrando-o preenchido, parece ter havido aí um *estranhamento* radical que, por sua vez, tornou urgente uma reavaliação: era necessário optar entre arcar com as quinquilharias da cultura já construída, assumindo as responsabilidades deste envolvimento, ou, de algum modo desfazer alguns destes laços.

Trata-se, então, a meu ver, de uma *abertura* delicada no interior da própria estrutura das relações sociais. E o empenho deste ensaio consiste justamente em delinear e reconhecer um certo alargamento do espaço psíquico e cultural por onde se tenha, num primeiro momento, despejado a carga ancestral adquirida para, num segundo momento (na verdade concomitante), construir os conteúdos e dar forma ao ímpeto pulsante na direção de um reordenamento do espaço mental e social, de acordo com práticas e ritmos criados coletivamente. Simultaneamente, tal desejo explodiu em diferentes regiões do planeta - ainda que, sua 'origem' possa ser atribuída às primeiras manifestações de rebeldia nos centros capitalistas mais avançados.

Criou-se desta maneira um circuito alternativo fundado numa cumplicidade dos participantes, onde os novos signos

passaram a produzir os sentidos indispensáveis ao encontro e ao relacionamento entre aqueles que se queriam sentir iguais nesta experiência contestatória, ardente de novos sonhos. Círculo alternativo e subterrâneo: "o movimento do Estado tem um ritmo próprio que o estar no mundo do *drop-out* não cumpre." (22)

A meu ver, a experimentação das drogas trouxe um dado irreversível à cultura entronizada na variedade unidimensional dos povos ocidentais. Ela trouxe à tona um "irrefletido que estava à distância", um "irrefletido que éramos ingenuamente e que agora não somos mais", para falar com Merleau-Ponty pelas laterais.

Isto porque o que se viu e se experimentou nestas viagens drogadas ao embalo do rock, passa a movimentar fugidia e esquivamente as demais estruturas que se mantêm funcionando nos termos em que se originaram.

Dimensão cujo alcance escapa aos propósitos deste ensaio, permanece porém a necessidade de problematizar o entrelaçamento droga-rock-rebelião, percorrendo um tanto mais certas expressões desencadeadas ainda no palco internacional da contracultura.

Jimi Hendrix, sabe-se, queria o mesmo que sua virtuosa e delirante *fender*: dilatar todos os espaços musicais e mentais possíveis. Queria o céu e tudo o mais.

Bob Dylan, em 1966, descrevia a seguinte pretensão

na canção *Blow Their Minds*: "Vou deixar crescer os cabelos até os pés tão estranho / que pareça uma cadeia de montanhas ambulante / então vou a Omaha a cavalo / ao clube de campo e ao campo de golfe / levando um *New York Times* / dar umas tocadadas / expandir suas mentes /"(23)

A transa era *fazer a cabeça* de todo mundo. Senão, a recusa de deixar de ser jovem, expressa e concretizada muitas vezes através da própria morte. Este espírito oscilante, exibindo a dupla tentação da contracultura pôde servir-se, quando quis, do potencial auto-destrutivo latente no risco de ingestão excessiva de qualquer droga.

Em 1965, Pete Townshend, vocalista do grupo de rock *The Who*, numa canção-tipo-símbolo daqueles tempos, proclamava em *My Generation*: "People try to put us down / Just because we get around / Things they do look awful cold / Hope I die before I get old / This is my generation, baby /".

Estes breves recados ilustrativos permitem problematizar a corporificação da visão contracultural, quando declaram sua dupla tentação: a de *construir um registro perceptivo e vivencial alternativo àquele que a modalidade burguesa do capitalismo erigiu como ideal, assumindo definitivamente sua alteridade em relação ao padrão estabelecido, ao mesmo tempo em que se move pelo desejo de configurar-se enquanto uma fenomenologia exemplar e generalizável da experimentação no mundo, revelando sua vontade de poder abarcar a totalidade da existência.*

Uma contradição que coexiste em muitas dimensões pelas quais pode-se reter para exame o fluxo contracultural,

ela acaba sendo incorporada pela própria dualidade que preside a bipartição do *rock* e das *drogas*, sob a qual a rebeldia assentou sua expressividade e exprimiu seu modo particular de participar da cultura urbana.

O *rock* é sua linguagem. E sob seu solo convivem abertamente a selvageria rítmica de um *Alvin Lee* e o delírio cerebral de um grupo como o *Pink Floyd*.

No primeiro, especialmente no *Ten Years After* do *Festival de Woodstock*, repercute alucinadamente uma brutal explosão da fala do corpo que quer vibrar. Nesta apresentação, seu frenesi radicaliza-se quase à beira do descontrole e oscila perigosamente no limite da perda do domínio sobre os gestos: ameaçado pelas pulsões devastadoras impelidas pelo desejo de se mover para além do delimitado do corpo e arrebentar precisamente aquilo que garante sua consistência mundana. Isto é, no ponto extremo em que o guitarrista descobre o impedimento mortal barrando o voo sem as amarras do invólucro corpóreo, dado o impacto insuportável que lhe oferece a premência de desvencilhar-se, para não mais voltar, do controle sobre sua própria coordenação motora.

Noutro polo reina, inversamente, a radicalidade do mergulho nos devaneios imagéticos produzidos pela pantomina eletrônica de um *Pink Floyd*. Sua musicalidade espacializante amplia as possibilidades dos sentidos, numa viagem intensificada por desdobramentos simultâneos de registros perceptivos, interpenetrados por momentos onde a recorrência melódica celebra, em êxtase, as descobertas da mente, para logo em seguida retomar-se em deslocamentos na busca de mais e mais

canais inesperados por onde a percepção possa filtrar, *diferentemente*, a múltipla sensorialidade do mundo.

Daí que o risco do rock progressivo corresponda ao que, no avesso experimenta correr seu duplo inseparável, o rock pauleira de um Alvin Lee, por exemplo: mais 'instintivo' e menos 'espiritualizado'.

Ouçá-se qualquer disco de Pink Floyd: viajantes desbravadores do inconsciente, interlocutores sem trêgua dos fantasmas que nele habitam, na sonoridade de seu embalo psicodélico a promessa de auto-conhecimento (contida no passaporte de viagem) tremula fragilmente pelo impacto do confronto com o tenebroso *para-si* que estas vozes desvendam diante de nós. Quer dizer: *do que restou de nós*, neste tênue fio onde coexistimos agora: universo impalpável estranhado para com as estrelas, lançados a um fundo incorpóreo que não é menos que um oco desencarnado do ser.

Luta que nos arrasta àquela outra dualidade que institui a aventura da experimentação maciça do potencial das ervas vegetais, dos cogumelos naturais, da porção estimuladora da farmacopéia, do ácido lisérgico até os variados tipos de alucinógenos.

Os objetos químicos ou naturais são dotados de *maior* ou *menor* grau de volatilização sensitiva e contribuem com *mais* ou *menos* elementos de risco para saúde do corpo. Redescobertos pelos estudos antropológicos sobre outras formações culturais e pelo desenvolvimento da ciência natural em experimentos laboratoriais, são produtos cujas implicações biológicas e culturais definem sua comunidade com a contracultura

(diga-se: com a rebelião da juventude e com a música que a expressa).

Definição discernível na medida em que, *muito ou pouco*, alteram substancialmente a qualidade e a intensidade das percepções cotidianas: dilatando o espectro da visão, os sentidos do tato, da audição e do olfato, modificando e metabolizando novas inflexões perceptíveis para o corpo - num processo intrínseco de metamorfosear a sensibilidade para ampliar, noutras direções, a *vibração do contato do ser mundi*ficado.

Que não se perca sua corajosa aventura pela radicalidade que, como no rock, reúne também seu duplo perigo: o avesso da descoberta das infinitas possibilidades da percepção, atravês da utilização das drogas, é o *estranhamento abusivo que dilacera o corpo-que-descobre* e por vezes, *nele não se reconhece*.

Aliada aos êxtases, horrores, e revelações descritas por Octávio Paz páginas atrás, um outro espanto resplandece aí. Sabe-se que uma das experiências mais assombrosas provocadas pelo uso de alucinógenos é a dissoluta e completa ausência de conexão que, muitas vezes, estabelece-se entre o fluxo mental e o movimento gesticulante e utilitário do corpo. "A exterioridade da experiência psicadélica é a inatividade, a imobilidade física e especial." (24)

Profunda imersão interna, nela, a intensidade com que nossa suposta dualidade é ainda mais acirradamente bipartida reduz, inevitavelmente, a dimensão de um dos... digamos "pólos tradicionais" (e neste caso, o corpo) ao turbilhão in

controlável de uma câmara produtora de imagens, que o mote do desejo não para de desencadear. Tal privilégio satânico onde a parte *é* o todo, motiva grandes seqüências de lapsos de linguagem, induz à inapetência para o gesto, a piruetas mentais assoladas por pânicos e êxtases sucessivos, entrecruzados.

Choque refeito, choque repostado, o viajero experimenta um estranhado distanciamento da pele, dos ossos, e no limite, *da atração que organiza o corpo em direção ao movimento*.

Análoga experiência do *limite*, ela talvez corresponda, inversamente, ao estado de "ligação" propulsionado pelas anfetaminas, heroínas e cocaínas: experimentações onde o corpo move-se por excesso de energia, ao passo de quase dispensar a consciência e a vontade daquele que 'o move'.

Mundo desencarnado num extremo, corpo coisificado no outro. Ou melhor: mundante descorporificado X encorpante coisimundificado. De todo modo, é possível dizer que o fenômeno contracultura aglutina múltiplas experimentações dos limites interpostos até então pela tradição, submergindo (ou emergindo?) até à sua radicalidade constitutiva.

Constituindo-se enquanto um modo de regresso (ou entrada?) ao âmago daquele Ser Bruto, pré-reflexivo de que fala Merleau-Ponty, ora desencadeando o irrompimento do corpo berrante e convulsionado dos instintos, ora aventurando-se vertiginosamente pelo espaço caleidoscópico do inconsciente pluralizado de fantasmas.

Por todos os lados o império dos sentidos: pode des-

pertar sob a forma de plenitude sensória irrefreável numa relação amorosa, ou vibrar de sugestões imagéticas num passeio solitário pelas ruas de uma grande cidade.

c. a rebelião

Estourando primeiramente nos centros capitalistas avançados como uma resistência juvenil, articulada como resistência à solicitação de *cidadania* por parte do poder, e concretizada na negação em participar das guerras de dominação pela qual essa moçada não se sentia responsável, a revolta tomou as praças e fez arder as guitarras. Embalado por aqueles que não desejavam tomar para si a continuidade de uma luta, na qual o sentido se perdia na violência recíproca (e na hipocrisia das palavras-de-ordem dos governantes americanos), viciosa e legitimadora de antigos esquemas opressivos, o gesto originário desta rebeldia adquire as formas daquilo que Herbert Marcuse, com todas as maiúsculas, chama "A Grande Recusa".

É preciso ressaltar, entretanto, que tal momento de negatividade - imprescindível na época da guerra-pouco durou. O *deslocamento* que veio na sequência se explica pelo fato de que perpetuar uma luta montada sobre um jogo cujas cartas já vinham de antemão marcadas pelo opositor seria dissolver a *vontade criadora* num combate desigual e, pela correlação das forças dispostas, condenado a derrotar-se.

Ao perceberem a inutilidade em proceder à exaustiva negação de todo o estado de coisas, estes milhares de jovens espalhados pelo Ocidente passaram a produzir seu próprio es-

paço de ação, criando seus próprios referenciais de contato com o mundo, inventando novos signos de cumplicidade para a convivência grupal.

Um antropólogo diria que este grupo disperso, afinado entre si para desafinar em relação ao resto, soube construir seu *ethos* e produzir suas formas simbólicas alternativas, como um modo de assegurar mundanamente sua *alteridade*, e efetivar-se como uma *diferença* em meio ao burburinho cosmopolita ávido pelo homogêneo.

A sociologia reafirmaria que, por esta época, as fronteiras entre nações já sofriam um poderoso abalo transformador, dado o avanço das técnicas produtivas e, especialmente, dado o desenvolvimento, sem igual na história, dos meios de comunicação.

Se a sensação planetária é plenamente contemporânea, a prática inda resiste à esta percepção. Não é à toa o canto de John Lennon em *Imagine*, a sonhar com países sem fronteiras. Não se trata de etnocentrismo desta vez, mas de uma sensibilidade companheira da velocidade das mutações que a tecnologia imprime à vida dos cidadãos, tornando a *informação* qualquer coisa de *comum*, reaproximando os homens através da consciência ecológica como resistência a um possível estouro do planeta.

E aí justamente um historiador poderia demarcar o momento desta 'consciência de irmandade no planeta' no instante em que o homem da Terra participou (pelo foguete ou pela televisão) da inusitada aventura em direção à outro planeta do sistema solar.

Acolhendo a dança humana sob o ritmo de uma gravidade diferente, a Lua teve o poder de devolver aos humanos, a revelação de uma cumplicidade existencial em que estamos todos metidos. Do mesmo modo que um resenhador do futuro dirá que, com o lançamento do 'Ônibus espacial' o limiar do século XX abriu-se para a *era* em que poderão ser levados e trazidos satélites, telescópios e uma infinidade de equipamentos que estarão trabalhando (a órbitas cada vez mais distantes da Terra), com vistas a expandir os limites da circulação e da comunicação planetária. Que pelo menos ele escute "Blowin in the Wind", a canção de Bob Dylan transformada em hino pelo Movimento dos Direitos Civis Americanos. Ou, então, que registre o drama de Joan Paez, levada a denunciar pela música a prisão de seu companheiro, condenado por recusar-se a trocar o amor pelos Beatles e os Rolling Stones por uma metralhadora "oferecida" por um comandante americano que lhe acenava de uma trincheira qualquer do Vietnã.

"Eu não queria um daqueles empregos em que a gente trabalha anos a fio e no fim ganha um relógio de ouro de presente."

(Joe Cocker)

O desprezo que, nos anos 60, muitos jovens experimentaram em relação à cultura vigente é um grito de seus instintos. Esta é uma opinião comum entre os analistas da rebeldia da década. Para Marcuse, o estudo destas manifestações deve levar em conta o fato de que elas radicalizam sua crítica e a estendem a todas as organizações sociais onde os valores da produtividade, competitividade e desempenho a modulam. Assim como a maneira de pensar tais organizações sobre o esquema dualista razão X sentidos, no qual o primeiro predomina e cria o homem unidimensional e impede o prazer e a livre criação dos indivíduos.

Dirá Marcuse: "A nova sensibilidade tornou-se, por essa mesma característica, *praxis*: emerge na luta contra a violência e a exploração onde quer que esta luta se desenvolva por meios e formas de vida essencialmente novos: negação de todo o *establishment*, da sua moralidade, da sua cultura; afirmação do direito de construir uma sociedade onde a abolição da pobreza e do trabalho árduo conduz a um universo onde o sensível, o lúdico, a tranquilidade e o belo se tornam for

mas de existência e daí a *forma* da própria sociedade."

As reflexões de Marcuse procuram definir a dimensão política dos movimentos que ele denomina, de um modo geral, como "A Grande Recusa".⁽²⁵⁾ O gesto político dá-se na medida em que "ao proclamarem o 'desafio permanente' (a contestação permanente), a 'educação permanente', a Grande Recusa, reconhecem a marca da repressão social mesmo nas mais sublimes manifestações da cultura tradicional, mesmo nas manifestações mais espetaculares do progresso técnico."

E acentua: "Agora, na rebelião da jovem *intelligentsia*, o direito e a verdade da imaginação se tornam as exigências da ação política (...). O protesto político, assumindo um caráter total, atinge uma dimensão que, como dimensão estética, tem sido essencialmente apolítica. E o protesto político ativa nessa dimensão precisamente os elementos orgânicos de base: a sensibilidade que se revolta contra os ditames da razão repressiva, e, ao fazê-lo, invoca o poder sensitivo da imaginação. A ação política que insiste numa nova moralidade e numa nova sensibilidade como precondições e resultados da transformação social ocorre numa altura em que a racionalidade repressiva que pôs em execução as realizações da sociedade industrial se torna profundamente regressiva - racional somente na sua eficiência para 'moderar' a libertação."

Deste modo, conclui, "a nova sensibilidade e a nova consciência hão de projectar e guiar tal reconstrução e pedem uma nova *linguagem* para definir e comunicar os novos valores (linguagem no sentido mais lato, que inclui palavras, imagens, gestos, tons)."

É por isto que a ingressão do estético no político caracteriza um dos elementos de revolta contra a sociedade capitalista entre a juventude não-conformista. Ela revitaliza certos signos culturais cujas implicações políticas são evidentes. Marcuse descreve algumas destas mudanças: inversões de significado: dar flores à polícia, o "poder das flores, por exemplo, é um gesto que envolve a redefinição e a própria negação do sentido do poder. E mais: A beligerância erótica nas canções de protesto, o gosto sensual dos cabelos compridos, do corpo submetido à limpeza plástica."

Neste sentido, Marcuse irá dizer ainda que uma sociedade estabelecida impõe a todos os seus membros o mesmo meio de percepção. "Através de todas as diferenças de perspectiva, horizontes, *backgrounds* individuais e de classe, a sociedade oferece o mesmo universo geral de experiência. Consequentemente, a ruptura com a continuidade da agressão e da exploração romperia também com a sensibilidade ajustada a esse universo. Os rebeldes de hoje querem ver, ouvir, sentir coisas novas de uma maneira nova: ligam a libertação à dissolução da percepção ordinária e ordenada."

Enfatizemos aqui que o pensador alemão afirma exatamente um daqueles pressupostos básicos de nossa pesquisa, ou seja, aquele que opera no sentido de proceder ao estudo de rupturas que, no cruzamento das dimensões políticas, estéticas e sociais, permitem o aparecimento de uma *nova sensibilidade* que se apresenta - enquanto hipótese motivadora de estudo - como uma alternativa à tradição cultural do Ocidente e como abertura para novas possibilidades de existência no

mundo contemporâneo - inclusive transfigurando sob novas formas os procedimentos tradicionais de luta contra a dominação.

Do mesmo modo, Marcuse visualiza uma modificação análoga no campo da arte propriamente dita: "A emergência da arte contemporânea (usarei o termo 'arte' em sentido total, incluindo as artes visuais, assim como a literatura e a música) significa mais do que a substituição tradicional de um estilo por outro. A pintura e a escultura são objectivas, abstratas, a literatura fonte-de-consciência e formalista, a composição musical de doze tons, os *blues* e o *jazz* não são simplesmente formas novas de percepção a reorientar e a intensificar as velhas, antes dissolvem a própria estrutura de percepção a fim de criar espaço - e para que? O novo objetivo da arte ainda não está 'dado', mas o objetivo familiar tornou-se impossível, falso. A partir da ilusão é que se procura a harmonia com a realidade - mas a realidade ainda não está 'dada'; não é a realidade que é o objetivo do 'realismo'. A realidade tem de ser descoberta e projectada. Os sentidos devem aprender a não ver as coisas segundo a lei, a ordem que as formou; a prática errada que organiza a nossa sensibilidade tem de ser anulada."

Para configurar um pouco mais o quadro da rebeldia, atente-se para um outro dado integrante deste novo conjunto de relações. Octávio Paz o denomina "nostalgia do Oriente"; outros visualizam-no como uma procura desdobrada por alternativas à racionalidade capitalista.

Segundo Luis Carlos Maciel "as doutrinas orientais

foram uma das principais pontes entre os angustiados *beats* dos anos cinquenta e os alegres *hippies* dos anos sessenta."(26)

Dentre as seitas do Oriente é especialmente o Zen Budismo quem oferece uma aproximação condizente com a nova realidade assumida pela juventude rebelde. Veja-se o caso, relatado por Maciel, de Allen Ginsberg, considerado "poeta da Beat Generation, inspirador do Flower Power e pioneiro do Gay Power": "Foi ele, finalmente, que deu a receita para a manifestação *hippie* típica nos anos sessenta, num poema intitulado "How to make a march / respectable". Segundo o poeta, as manifestações deveriam abandonar o tom grave e combativo das reuniões políticas, substituindo-as por uma verdadeira festa, com música, cantos e danças, balões, flores, doces e beijos, pão e vinho para todos, mesmo os policiais encarregados da repressão. Segundo Roszak, Ginsberg utilizava o princípio Zen de não oferecer ao adversário um alvo resistente, contra o qual pudesse revidar."(27)

De outro lado, detalhe-se um tanto mais o universo da comunidade underground. Jorge de Lima Barreto denomina-a comunidade psicadélica. A tribo *hippie* de São Francisco da Califórnia, o clube de droga de Amsterdam, o grupo *lumpen* do Porto são, para ele, exemplos dispersos destes núcleos comunitários e independentes.

De estatuto privado e irreconhecível, Barreto distingue a comunidade psicadélica de uma seita esotérica: nesta, diz ele, há uma ordem visível mas camuflada, na outra há uma ordem invisível não-camuflada. E aqui evidencia-se uma vez

mais a entronização da contracultura com o mundo oriental: "Estes núcleos psicadélicos ligam-se por uma comunhão de bens e ações reduzidas - daí certas semelhança com as ordens dos bonzos tibetanos, e daí tal simpatia dos pop por estas ordens orientais." (28)

Ordenamento invisível, o escritor dirá que a cultura pop é de profundidade não-revelável e justifica assim o termo *underground* que a designa: é o que habita nos subterrâneos, "transpira nas catacumbas, explode espeleologicamente nas cavernas da cultura repressiva." Daí que ele próprio reafirme as palavras de Marcuse: "É uma revolução imaginária e permanente, emergente duma história segunda e paralela do conteúdo histórico." (29) Também suas descrições são coloridas: "Woodstock, Whigt, Filmore, Amourgies e até... Vilar de Mouros ou Cascais (eu acrescentaria: Iacanga (SP), Saquarema (RJ), Poços de Caldas (MG), Embu (SP), Ibirapuera (SP) - centenas de milhares de jovens de todos os continentes invadem um espaço esteticamente da pop music - êmulo das grandes peregrinações dos cristãos aos lugares santos. Em Woodstock quinhentos mil jovens durante quinze dias, sem uma morte, nem uma zaragata, sem competição - apenas a sofreguidão da estética. Essa juventude redefine radicalmente a sensibilidade (...). *Recusa* é a palavra que justifica o psicadelismo."

E de novo encontramos uma síntese que é comum nos trabalhos referentes à contracultura: "O movimento psicadélico não quer uma alteração ideológica, vai mais ao fundo: quer uma inovação nos próprios sentidos, quer uma explosão de novas necessidades vitais." (30)

Reflexões que nos levam a alçar uma ponte com as penetrantes definições de Octávio Paz que, ao procurar a gênese da palavra *rebelião* distingue-a de sua irmã, a *revolução*, e de sua prima, a *reforma*. Estas duas últimas fundem-se na noção de tempo retilíneo e da história concebida como marcha em direção ao futuro. Diz ele: "Por su parte, la palabra guerrera, rebelión, absorbe los antiguos significados de revuleta y revolución. Como la primera, es protesta espontánea frente al poder; como la segunda, encarna al tiempo cíclico que pone arriba lo que estaba abajo en un girar sin fin. El rebelde, ángel caído o titán en desgracia es el eterno inconforme. Su acción no se inscribe en el tiempo rectilíneo de la historia, dominio del revolucionario y del reformista, si no en el tiempo circular del mito." (31)

Todo este contexto que delineamos é imprescindível no sentido de compor um quadro de significações por onde as canções que estudamos se imiscuem. Drogas & rock & rebelião. A *trip* é um signo que reúne estas dimensões, é a viagem do rebelde embalado com o rock e os alucinógenos (ou outras drogas). Para Marcuse, o *trip* (período em que se está sob a influência de uma droga alucinógena) envolve a dissolução do *ego* modelado pela sociedade estabelecida - uma dissolução artificial e breve. "Mas a libertação artificial e 'privada' antecipa, de modo distorcido, a libertação social: a revolução deve ser ao mesmo tempo uma revolução da percepção que acompanha a reconstrução material e intelectual da sociedade, criando um novo ambiente estético." (32)

Ocorre, entretanto, que Marcuse intenta justificar

(se podemos dizer assim) a *nova sensibilidade* aos olhos do marxismo, razão pela qual ele persegue o movimento em busca de sua coerência histórica e de sua linearidade, nos termos de uma progressão que finalmente atinja a dimensão de uma revolução total. Entendemos que este seja o limite das reflexões de Marcuse sobre a questão.

Pois - desejos à parte - não é próprio da contracultura projetar-se para o futuro e caminhar por etapas como se fosse em direção a algo que está mais além, no justo e paradisíaco mundo melhor. Ao contrário, pode-se demonstrar que o significado da rebelião dá-se exatamente, numa de suas lutas, no sentido de reverter a idéia do tempo linear - pela tentativa de interceptar um presente contínuo, um eterno aqui e agora que se constitua num lugar de plenitude dos sentidos. Ou seja: não está explicitamente sugerido nos discursos e nas produções *underground* a "semente" de uma *revolução*. Ainda que certas linhas de pensamento assim possam enxergar e concluir. O que interessa por ora é evidenciar que este campo de pensamentos e acontecimentos não traz um *projeto* amplo de transformações, programáveis e estrategicamente dispostas num andamento que se dê por etapas sucessivas em direção ao paraíso.

O paraíso, querem os rebeldes, é aqui mesmo. Isto não elimina, porém, a consciência de uma transformação, já que a percepção, ao provocar um outro arranjo na sensorialidade, vai solidificando e impulsionando *pela sua própria for*ça interna, movimentos transformadores em todos os níveis da existência. Nossa tese caminha neste sentido.

E ressalve-se: não se trata de uma ruptura ingênua nem de uma suposta radicalidade negadora da racionalidade. Inversamente, a racionalidade parece ganhar, neste contexto, também seu grau de transfiguração e revitalização. Marcuse bem o viu: "Em contraste, a transformação radical da sociedade implica a união da nova sensibilidade com uma nova racionalidade." (33)

A eficácia da contestação reside na liberação de seu poder inventivo, porque, de todo jeito, a *mutação* é um dado irreversível e absolutamente contemporâneo.

O que se pode dizer, então, é que os fios desnovelados até aqui, rearticulados por desvelamentos acolhedores de *sentidos* só alcançam ultrapassagem real por estarem imbricados numa multiplicidade de outros fios de sentidos (abafados aqui) e por *coexistirem*, no campo das lutas, como um conjunto de combates fragmentários, dispostos frente aos velhos signos da dominação e da repressão, *onde quer que eles atuem*.

E que tal conjunto de lutas, da qual as canções que aglutinam os motes da contracultura participam, obteve impulso criador suficiente para motivar o homem urbano a reencetar novas viagens, reavaliar as formas de resistência, e inventar um jeito novo e mais contemporâneo de tratar as questões pungentes da pós-modernidade.

Impulso que permite dizer: um dos modos do engajamento contracultural é o de incorporar o próprio deslizamento do solo contemporâneo - que assim deixa de estarrecer e petrificar-se enquanto tradição.

NOTAS - CAP. I

- (1) BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Época De Suas Técnicas De Produção." *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores). 1980.
- (2) MUGGIATI, Roberto. *Rock: O Grito e o Mito*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973, p. 67.
- (3) Idem, ibidem.
- (4) SALZMAN. "Revolução na Música". Artigo extraído de *The American Review*, nº 6, New York City, 1980.
- (5) WISNIK, José Miguel. "Tudo está no céu e no inferno". In: *Abre Alas*. São Paulo, Editora da Palavra, nov. 1979, p. 8.
- (6) SALZMAN. Op. cit.
- (7) Idem, ibidem.
- (8) Idem, ibidem.
- (9) Observação feita pelo Prof. Dr. Haquira Osakabe, durante o curso "Tópicos de Análise do Discurso", ministrado no segundo semestre de 1981, no Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, para alunos de pós-graduação em Lingüística e Teoria Literária.
- (10) SALZMAN. Op. cit.
- (11) BARRETO, Jorge de Lima. *Rock/Trip - música pop e droga*. Portugal, Edições Rês, 1975, Cidade do Porto, Coleção Substância I. p. 20-21.

- (12) BARRETO, Jorge de Lima. *Rock/Trip - música pop e droga*. Portugal, Edições Rês, 1975, Cidade do Porto, Coleção Substância I, p. 20-21.
- (13) CASHMAN, John. *LSD*. São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 41.
- (14) MARCUSE, Herbert. "A Nova Sensibilidade". In: *Um Ensaio para a Libertação*. Portugal, Amadora, Livraria Bertrand, 1977, p. 56.
- (15) PAZ, Octávio. "Conocimiento, Drogas, Inspiración". In: *Corriente Altierna*. México, Siglo XXI, Editores, 1969, p. 81.
- (16) BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais (O Ópio e Poema do Haxixe.)* Rio Grande do Sul, L & PM Editores, 1982, p. 9-11.
- (17) PAZ, Octávio. Op. cit.
- (18) Idem, p. 82-83.
- (19) PAZ, Octávio. "Henri Michaux". In: *Corriente Altierna*. Op. cit., p. 84-90.
- (20) STRAUSS - Lëvi. "Os Cogumelos na Cultura". In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976, II, p. 229-243.
- (21) BARRETO, Jorge de Lima. Op. cit., p. 16.
- (22) Idem, p. 24.
- (23) MUGGIATI, Roberto. Op. cit., p. 21.
- (24) BARRETO, Jorge de Lima. Op. cit., p. 24.
- (25) MARCUSE, Herbert. Op. cit., p. 39-56.
- (26) MACIEL, Luis Carlos. *A Morte Organizada*. Rio de Janeiro, Global Editora & Editora Ground, 1978, p. 33.
- (27) Idem, ibidem.

(28) BARRETO, Jorge de Lima. Op. cit., p. 24.

(29) Idem, p. 32.

(30) Idem, p. 32.

(31) PAZ, Octávio. "Revuelta, Revolución, Rebelión." In:

Corriente Altierna. Op. cit., p. 148, 150-152.

(32) MARCUSE, Herbert. Op. cit.

(33) Idem, ibidem.

CAPÍTULO 2

CHEGAR NO BRASIL POR UM ATALHO

Retrilhar certo "percurso contracultural" inscrito na história da cultura brasileira significa reencontrar, por cruzamentos e enclaves oblíquos, sinais, marcas, liames convergentes ao advento de um sentido que já se encontrava em latência. A procura de resíduos, a escrita, ao tentar circunscrever alguns indicadores locais de atitudes contraculturais, toma o caminho desviante por onde a dimensão privilegiada para o estudo da obra de Caetano e Gil pode deixar-se ver sob novos aspectos - agora já associados ao quadro mais geral das significações da contracultura no Ocidente.

Quando medita sobre a questão da "invasão da história pelo historiador", Merleau-Ponty ressalta que, no horizonte deste corpo mirante, "cada perspectiva ali está apenas para preparar outras e só estará fundada se for admitida como parcial, aceitando-se que o real fica ainda além."

Atitude errante ao encontro do vivido e do conhecido porque "o saber", diz Merleau-Ponty, "nunca é categórico, coloca-se sob o benefício do inventário, nada pode fazer com que sejamos o passado: é apenas um espetáculo postado diante de nós e que precisamos interrogar. As questões partem de nós e as respostas, portanto, não esgotam, por princípio, uma realidade histórica que não esperou por ela para existir." (1)

Neste sentido, diz ainda o filósofo, "o historiador não pode passar os olhos pelo passado sem encontrar-lhe um sentido, sem lhe dar o relevo do importante e do acessório,

do essencial e do acidental, dos esboços e das realizações, das preparações e das decadências, e estes vetores, traçados sobre o conjunto dos fatos, já desfiguram um real onde tudo é real em pé de igualdade, acabando por cristalizar neles nos sos interesses."(2)

Daí que ao proceder a uma série de anotações e reflexões que funcionam como contracantos reveladores de afinidades a escrita situe-se, em relação à história, no fluxo de uma atitude desviante, descaminho que a faça habitar à espreita, lateralidade capaz de restituir *sinais afins* entre algumas produções do passado recente que são retomadas, noutro contexto, por parte da música popular de consumo.

É a partir deste campo epistemo-metodológico tendente à reinstalar-nos naquela *selvageria de desvios*, que se pode experimentar uma leitura seletiva a fim de aproximar: a prática modernista de Oswald de Andrade, a Jovem Guarda, o Tropicalismo, a reflexão local sobre os anos 60, a prática contracultural registrada em textos e entrevistas e até mesmo a inflexão underground de Chico Buarque e Milton Nascimento em "Cio da Terra".*

No caminho, uma pedra: ao experimentar demarcar certa especificidade brasileira diferenciadora da prática mais geral da contracultura (demarcação que, por seu ímpeto, move o olho a mirar produções passadas) a digressão esbarra, de início, na evidência de que é a própria identidade brasilei-

* Ver anexos I e III.

ra - ou certos aspectos nela procurados - que reaparecem na procura: menos como um rosto, e mais como uma imagem fugidia, deslizando, por vezes impalpável.

Junto com esta pedra inafastável do percurso, outro percalço pode desde já retornar à sua insuficiência. Quero dizer que não se trata necessariamente da busca de uma suposta "origem contracultural". Acolhendo a inspiração merleau-pontyana basta, para fisgar aquilo que não tem sossego, recolher alguns *resíduos* encravados no presente: um modo de, pela escrita, reencetar a busca do *nascimento continuado do sentido* na cultura.

Uma aventura possível já que, "mesmo quando é possível datar a emergência de um *princípio para si*, estava ele de antemão presente na cultura a obsidiá-la e antecipá-la, e a tomada de consciência que a coloca como significação explícita só vem perfazer uma longa incubação num sentido operante." (3)

E advinda da percepção de que, no dizer de Merleau-Ponty, "a cultura jamais nos dá, pois, significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido jamais se inclui."

E isto porque, dirá o pensador noutro ensaio, "o que bem chamamos nossa verdade, nunca o contemplamos, a não ser num contexto de símbolos que datam nosso saber. Enfrentamos sempre arquiteturas de signos cujo sentido não pode ser considerado à parte, não sendo outra coisa senão a maneira pela qual se comportam um para com o outro, distinguem-se um do outro, sem que tenhamos sequer a triste consolação de um vago relativismo, visto que cada qual destas relações é inega

velmente uma verdade e será salva na verdade mais compreensiva do porvir..."(4)

Incansável caçador de si, toda trilha reencontra nosso Brasil de mil brasis a se debater continuamente com o rodopiar descentrado da roda do Tempo.

E de há muito, escritores, intelectuais e artistas vem procurando este suposto rosto chamado identidade nacional. Viagem rotineira em nossa história: estes percursos que buscam colher semelhanças de procedimentos languageiros, de afinidades temáticas, de *ethos* discerníveis, atentando para recantos dispersos, ressaltando desejos de comum unidade.

Ansiedade da cultura: sistematizar os passos pelos quais retorna-se ao passado como forma segura de capturar a cara do presente: um modo também de fixar a distração para o fato de que o vivido revive outras vezes, retido ou transfigurado na atualidade urdida pela dinâmica cortante que trama a circularidade temporal das formas culturais.

A história, diz Merleau-Ponty, é um objeto estranho: um objeto que somos nós próprios mas onde nossa vida insubstituível, nossa liberdade selvagem já se encontra prefigurada, comprometida, já arriscada por outras liberdades, hoje passadas."(5)

Para o que se propõe aqui como trajetória, é necessário rever certo passado recente, *desde que a linearidade se ausente para tornar visível a pluralidade tensa*: a história (re)visitada no que guarda de contemporânea multiplicidade, sem o peso das relevâncias sedimentadas, mas preñhe de outros resgates possíveis. Abertura capaz de deixar falar o

que foi abafado, escorregando pelos desvios inarticulados, arriscando nomear agora o informado de ontem.

a. os toques de Oswald

Inconsciente ou não, a cumplicidade entre Oswald de Andrade e a movimentação local desencadeada a partir dos anos 60 é inegável.

Em Oswald, a simultaneidade é erigida em critério estético, assim como a utilização livre de todas as formas de linguagem disponíveis. No ensaio de Haraldo de Campos⁽⁶⁾ este dado é ressaltado: "(...) é oportuno observar que não apenas a literatura 'cultivada', mas também as manifestações menos 'nobres' do exercício da escrita - da imprensa popular à literatura folhetinesca, do romance de aventuras ao epistolário de circunstância - são convocados por Oswald de Andrade, que assim, enquanto provoca o 'estranhamento' do gênero ro-mance, dissolvendo-lhe a categoricidade, o dessacraliza, utilizando o material 'nobre' ou 'artístico'."⁽⁷⁾

Ainda para repor esta trama circular recupera-se aquilo que se entende como sendo uma *radicalidade* destruidora em Oswald, sob a forma de uma *negatividade* pela qual o escritor efetuará uma série de descondicionamentos da estabilidade perceptiva, bem como dos valores herdados da modalidade bur-guesa do capitalismo.

(O macunaíma-menino e a inocência afirmativa e rebelde dos hippies dão-se as mãos aqui, nesta ciranda-de-roda alegre, fagueira e penetrante que é a poesia *pau-brasil*. Nela,

a sua *viagem* pelos caminhos da memória é ao mesmo tempo retorno solitário à infância e redescoberta coletiva da memória do país).

Mas a quebra da normalidade do mais inquieto dos nos modernistas virá com ímpeto surpreendente no *Miramar*, para explodir definitivamente no *Serafim Ponte Grande*.

No primeiro, dirá Antonio Cândido, "a burguesia endinheirada roda pelo mundo o seu vazio, as suas convenções, numa esterilidade apavorante." Assiste-se ali a uma viagem, de antemão circunscrita ao "consumo boêmio da liberdade e ao cabo do qual o herói se reintegra no seu contexto burguês (matrimônio-amante-desquite-vidinha literária-peripécias financeiras)."(8)

Para Miramar, diz Haroldo, "a viagem representa uma primeira perspectiva, se bem que ainda imprecisa e indefinida, de abertura para o mundo e de sua 'situação' crítica. "É ele quem cita o Oswald autobiográfico: "E voltava inocente como fora, pela ladeira de um intermínio mar. Apenas tinha uma nova dimensão na alma - conhecera a liberdade."(9)

Já em *Serafim*, a viagem irá maturar-se através do reconhecimento da carência cultural superado pelo exercício da mobilidade, *num prenúncio de que a prática da liberdade é menos dolorosa se vivenciada por renovados deslocamentos.*

Na hoje clássica interpretação de Antônio Cândido, se afirma: "a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade."(10)

Não é à toa que o que se denomina aqui *nova sensibi-*

lidade constitui um campo imantado pelos toques perturbadores e pelas setas indicadoras saídas da produção oswaldiana. Na década de 60, desencadeia-se a tentativa de praticar cotidianamente a promessa contida neste toque, pois, ainda segundo Antonio Cândido, "o mito da 'viagem permanente' é também a contrapartida anárquica da revolução permanente, que se transformará em vontade positiva de engajamento no importante prefácio retrospectivo e prospectivo do *Serafim*." (11)

Aliando as conquistas internacionais do futurismo, da técnica cinematográfica, e do cubismo, na técnica de composição, Oswald narra modernamente o sufoco existencial, verdadeiro beco ôco em que se transformou a vida burguesa. Vai até o seu limite. Radicalidade da experiência languageira e cultural, a simultaneidade corrosiva irá posteriormente (des)andar rumo a uma estética de outro estilo - que Caetano Veloso e Gilberto Gil desenvolverão durante e, especialmente, depois do Tropicalismo.

Mas, nessa trilha, anote-se ainda que seria preciso perturbar a visão cristã de pecado e culpa, operando uma transgressão da ordem que, no *Serafim*, se supera por meio da fuga e da impunidade, garantidas pelo espaço autônomo e lúdico do "El Durasno". Haroldo de Campos observa que "(...) a fuga à punição é autonomizada sob a forma de uma viagem permanente, insuscetível agora e por isso mesmo de sanção. O livro desemboca num devir utópico - a sociedade antropofágica, livre e redenta, perpetuamente 'aberta' em razão de sua própria mobilidade." (12)

— Ora, a concretização desta utopia oswaldiana outra

não virã senão com a experiência iniciada pelos beatniks e incorporada na década de 60 pelos andarilhos, mochilas às costas, sob a forma das *trips* (viagens mentais ou estradas ao luar, embaladas com música e drogas) na tentativa de criação de comunidades libertárias e, acima de tudo, na rejeição do *futuro* enquanto horizonte fundante de projetos estéticos ou de vida.

De certo modo, estranhamente mais presente agora do que em seu próprio tempo, a mirada histórica reencontra a vitalidade de Oswald de Andrade: é como se Oswald profetizasse a sociedade alternativa sonhada 30 anos mais tarde: "A anarco-forma de *Serafim* é o habitat natural da consciência dilaceradora de seu autor, que, no limiar de uma assunção crítica e de uma definida investidura ideológica, precisava de um choque desalienador para converter essa negatividade em positividade."(13)

b. *mamãe coragem*

Intermitente, um apito de fábrica atravessa os primeiros acordes da canção.

Atenção, alerta, aviso.

Quem teria soado a monótona melodia da grande cidade, criando expectativa entre aqueles segundos que separam o apito das primeiras batidas do violão, até que um mínimo de reconforto se introduza pela voz melancólica de Gal Gosta? A quem caberia, pois, desarrumar a casa, para entrevê-la com a confusão e o fascínio que da rua vem?

Que há neste intervalo de ameaçador? Que percussão insinuosa inicia a bater, como a preparar nossa escuta a confidenciar uma ânsia, a ouvir qualquer coisa como os sussurros de primeira fala, esta fala que, para falar, carece libertar-se do colo materno e, entretanto, prenuncia-se como para sempre a ele de vez remetido?

*mamãe mamãe não chore
a vida é assim mesmo e eu
fui embora
mamãe mamãe não chore
eu nunca mais vou voltar
por aí
mamãe mamãe não chore
a vida é assim mesmo e eu
quero mesmo é isso aqui*

*mamãe mamãe não chore
pegue uns panos pra lavar
leia um romance*

veja as contas do mercado
 pague as prestações
 ser mãe é desdobrar
 fibra por fibra os corações dos filhos
 seja feliz
 seja feliz
 mamãe mamãe não chore
 eu quero eu posso eu
 quis eu fiz
 mamãe seja feliz

mamãe mamãe não chore
 não chore nunca mais
 não adianta
 eu tenho um beijo preso
 na garganta
 eu tenho um jeito de quem
 não se espanta
 braço de ouro vale dez milhões
 eu tenho corações fora do peito
 mamãe não chore
 não tem jeito

pegue uns panos pra lavar
 leia um romance
 leia "alzira a morta-virgem"
 o "grande industrial"

eu por aqui vou indo
 muito bem
 de vez em quando brinco
 o carnaval
 e vou vivendo assim
 felicidade
 na cidade que eu plantei pra mim
 e que não tem mais fim
 não tem mais fim
 não tem mais fim

Mamãe Coragem é uma canção de Caetano Veloso e Torquato Neto incluída no histórico LP "Tropicália ou Paris et Circensis", gravado em maio de 1968.

Carece interrogar mais: que há nesta dicção entre infantil e adulta, nesta afirmação de um sô fôlego que se desdobra em negações, e nesta série de negações que se vão afirmando como que trêmulas debaixo dos imperativos?

*mamãe mamãe não chore
eu nunca mais vou voltar
por aí*

Onde fica este "por aí"? Que morada poderia guardar este *há* prévio já antevisto inicialmente mas que, a um só tempo, querendo ser acolhido ao abrigo de uma cabana apresenta a instabilidade originária de sua inserção, criança que era, nas coisas e nos corpos, nesta enfim dolorosa ruptura onde clamar pela libertação é (re)clamar irremediável reconciliação?

O que aí se pede para cantar, ou tremular-se e assim dizer, sob o corte da repressão, a permanente instabilidade?

Acompanhando o andamento da canção vê-se que o que é *primeiro*, isto é, um pedido, alterna-se com a afirmação de um sujeito que enquanto tenta afirmar-se (furando o cordão para reencontrar-se) vê-se interrompido pelo insistente choro-recusa da mãe.

De certo, a evidência de uma luta. Luta pela *diferença*, ou seja, pela *autonomia* do *um* esbarrando, porém, à toda hora com a *pregnância da dor* - suspensas que parecem estar as distinções, exatamente pela confusa intersubjetividade da qual se quer saltar.

Retida, silenciosa, a voz materna (que não se ouve) consegue, por momentos, constituir-se na fala mais poderosa da canção.

Para a psicanálise, "a palavra materna descarrega um fluxo portador e criador de sentido, que antecipa largamente a capacidade do *infans* de reconhecer e assumir a significa-

ção."(14)

A canção caminhando calma, num lirismo melancólico, a batida intermitente agora da percussão imanta a melodia de um mal-presságio: *repetindo-se marca*, como um significante a ultrapassar a significação, *a melodia com uma lei*.

Interrogações sombrias como se movimentadas pelo clima percebido, quero assim sugerir o enigmático a problematizar, devolvendo à *Mamãe Coragem* o mistério da qual ela é o lugar. Um lugar enigmático porque, a meu ver, ela não parece ser simplesmente uma "ruptura com a família por parte de jovens decididos, à busca de uma vida aberta, perigosa e mutável", cuja tônica seria "a afirmação de uma coragem de postular uma vida de rupturas, oposta à estabilidade da vida familiar."(15)

Creio ser necessário dignificar o mistério que envolve a beleza e a força da canção, retendo, por exemplo, a inflexão dosada com que a voz de Gal percorre as palavras, misturando-as tenuemente à sensações de pânico, de choque, de tristeza e euforia contida, a garganta grunhindo debaixo da clareza da dicção, pendurada entre a afasia e a afirmação - conformação melódico-vocal que dá um timbre sombrio à interpretação.

Fosse uma vitória fácil e o sentimento de estranheza dissiparia-se, na constatação de uma disputa bem tramada cujo final seria a libertação do filho. Mas não. *Mamãe Coragem* nos pede que a ouçamos como se ouve o balbucio de uma criança de sejeante. Trêmula, entre a afasia e a afirmação. Caetano: "*minha voz, minha vida (...) minha bússola e minha desorientação*."

Retornar ao mistério da canção é, ao mesmo tempo, retornar ao próprio mistério da linguagem e de seu renascimento continuado.

"É o afásico que precisa de enunciados e de pontos de apoio para não se sentir tomado pela vertigem do vazio e para poder 'começar' a falar.

Hã, na afasia, a verdade extrema do diálogo como pânico: se é origem da intersubjetividade, é porque nele o discurso de outrem destroça minhas significações costumeiras e sua fala me ameaça com o risco de me converter em não-senso, a menos que tenha o poder de retomar sua palavra na minha e de refazer o sentido numa direção inédita."(16)

Observe-se, por esta abertura, a série de paradoxos que provém do arranjo singular das palavras. Os primeiros versos fundam paradoxos que sustentam o estado tensivo da fala: o tempo verbal da interlocutora está no presente, *contrastando* com o verbo no passado do sujeito ("não chore" - "eu fui"). Hã aí a presença de um sujeito do discurso que *já foi mas fica para dizer que foi*. De modo que a mãe é vista do passado, mas o sujeito a vê no presente, ali, a seu lado.

Na seqüência, o tempo verbal da frase inicial sendo repetido fixa a *presença materna*: referência central e móvel dos enunciados contundentes: "eu nunca mais vou voltar por aí". Estranhamento do espaço: onde é "por aí"?

Depois:

*mamãe mamãe não chore
a vida é assim mesmo
e eu quero mesmo é isto aqui*

A ambiguidade cresce: há um "por aí que é *"isto aqui"* e, entretanto, já é *lá, num outro lugar*. A recorrência vaga da palavra "*mesmo*" indica um substitutivo para a incapacidade ou impossibilidade de definir, com clareza, tanto a vida quanto o desejo: uma vacuidade suspendendo permanentemente a relação dialógica, onde a indefinição acaba por negar a afirmação e afirmar, de dentro, a negação.

Aqui, o sujeito cindido soa na linguagem seu abismo, que não é outro senão o da própria linguagem, vista a dificuldade do enunciador retomar como totalmente sua uma fala-resposta para a mãe. (17)

Esta herança drummondiana da escrita enquanto dissipação acompanha a consciência admirável (e terrível) que Torquato Neto tinha da linguagem. Uma herança que encontra eco naquele modo do "fracasso" que espreita a linguagem, exemplarmente formulado por Merleau-Ponty: "(v..) a palavra que profiro ou escuto é pregnante de uma significação legível na própria textura do gesto lingüístico, a ponto de uma hesitação, uma alteração da voz, a escolha de uma certa sintaxe, ser suficiente para modificá-la, sem, no entanto, nunca estar contida nele. Toda expressão sempre me aparece como um vestígio, nenhuma idéia me é dada na transparência e todo esforço para fechar nossa mão sobre o pensamento que habita a palavra deixa apenas um punhado de material verbal entre nos sos dedos." (18)

Consciência trágica parceira daquela difamação proferida por um certo R. P. Malagrida, que Sthendal colocou como epígrafe num dos capítulos de *O Vermelho e o Negro*: "A pala-

vra foi dada ao homem para ocultar seu pensamento."

Falávamos da dificuldade do enunciador retomar sua própria fala. Responder, seria arrebentar um laço difícil, sabe-se, de desatar. Um desejo permanente, talvez impossível, mas sempre tentador. Daí que a ultrapassagem vise recolocá-lo em seu lugar:

*mamãe mamãe não chore
pegue uns panos pra lavar
leia um romance
veja as contas do mercado
pague as prestações*

A negação supera-se quando passa para a afirmação, do não para o *faça*, seja, fique, confine-se, distancie-se, olhe para si: eu não sou você, parece dizer. E ainda que o esforço de retomar uma a uma as fibras herdadas seja uma irônica (e trágica) aventura de re-ingresso ao útero de origem.

*ser mãe é desdobrar
fibra por fibra os corações
dos filhos*

Será o momento em que o sujeito toma distância, e examina o espaçamento que anuncia um possível retorno ao seu primeiro desejo, (transmutando o pedido primeiro em afirmação clara sobre o *outro*), de uma vez por todas reconstituído, já aqui sem a trava da aliança maternal e sem a transitividade afásica das identidades?

*seja feliz
seja feliz*

Nesta hora, a marcação do surdo atenua-se e o comentário-devaneio dos metais sugerem desanuviar o aroma insustentável que, na espreita, *funda* estruturalmente o registro básico da canção.

Porém, a iminência permanente de um mal-presságio — contida no silêncio e aberta ao canto indecifrável — perturba a pacificação, porque *assim como o retumbar da percussão, a circularidade que trama a reversibilidade da intersubjetividade jamais cessa de falar:*

*mamãe mamãe não chore
eu quero eu posso eu
quis eu fiz
mamãe seja feliz*

Ouvido com atenção, o segmento revela a inserção ambígua do sujeito, solto no mundo e preso pelo laço da dor, na rua mas em casa, exatamente *no limiar entre a culpa e a transgressão.*

A recorrência do pronome pessoal (também vacuidade, também vertigem do sujeito agarrado à ilusão da identidade que coincidiria consigo mesmo) só faz, de um lado, denunciar o vazio em que está metido, e, de outro, reafirmar o dilaceramento da linguagem, insistindo na instabilidade frágil das afirmações.

Assim também a propósito dos verbos, que estão aí para expor as direções pelas quais *o sujeito intenta transgredir e isentar-se de culpa a um só tempo.* Traindo-o, a linguagem retorna para dizer que querer, poder, fazer, são intenções que, mais que tudo, *renovam a própria carência.*

Mas não se pode ignorar que as afirmações sejam contundentes. Daí a ambiguidade ser pressentida *no entremeio da palavra cantada*. Dali, pode-se ouvir o murmúrio do engajamento originário de um menino no mundo (tal como aquele descrito em "Oh Deus Vos Salve Esta Casa Santa"), determinando no tremor, na instabilidade, e na estrutura musical, a vibração de seu corpo assim como a inflexão e o jeito de estar-a-ser - em ambos os lugares e em lugar nenhum.

Abrindo-se à profusão das vozes da linguagem, constata-se que em *Mamãe Coragem* ao mesmo tempo em que a liberdade é afirmada, a ultrapassagem do seu ponto de partida engasga ali no mistério das primeiras relações do corpo-menino com o ventre materno.

Esta espécie de condenação vem reafirmada a seguir, a partir do instante em que o repouso da tonalidade provoca a respiração ritmo-corpórea. Porque, em seguida, o sujeito retorna, estranhamente, ao mesmo lugar, de onde desde o início, desde o segundo verso, julgara ter saído.

*mamãe mamãe não chore
não chore nunca mais
não adianta*

Veja-se agora como a voz de Gal irá subir um tom na escala, fazendo a flexão e a respiração sustentarem-se de "não adianta" até "não se espanta": aí a ubiquidade enlaça-se com a intromissão da voz alterada de um sujeito a clamar, paralisado, com urgência de saltar.

Naquela dimensão formulada por Alfredo Bosi, dimen-

são quase gestual que ele descobre na conversação sonora que encadeia a sintaxe poética, vem o sinal: "Qualquer hipótese que se inspire na *motivação* da palavra deverá levar em conta essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite." (19)

Outro efeito que reforça este extremo esforço de desatar o nó (ã qual a modulação do canto de Gal alude), de superar o impasse edípico consiste na aproximação das vogais finais, quando a rima amarra "não *adianta* / eu tenho um beijo preso na *garganta* / eu tenho um jeito de quem não se *espanta*", afirmações intensificadas, puxadas como a correr uma para as outras, chamando-as.

Um beijo preso na garganta. (20)

Hã ainda as ordens para que o universo familiar retorne a seu próprio limite, insuficiente para o enunciador que o vê com um juízo diminuído, demarcando o impasse que move o sujeito a libertar-se. Mas, juntando-se tudo o que tentamos desvendar, pode-se perguntar: *o mundo pequeno da classe-média está aí apenas para fundar uma oposição, ou viria, antes, reatar a coexistência irreversível que o campo perceptivo familiar mantém com o campo aberto do sujeito andante pelo planeta?*

As estrofes finais, cujos acordes melódicos fecham o ciclo rítmico marcado pelo tan-tan-tan do sinistro tambor, parecem confirmar aquela *coexistência* sugerida, noutra parte, por Merleau-Ponty (refletindo sobre Cézanne) entre a *determinação* e a *liberdade*.

Sobre a *determinação* diz o filósofo: "(...) Dizer

que acima de tudo somos o desígnio de um futuro implica dizer que nosso projeto está já designado com nossas maneiras de ser, que a escolha já está feita em nosso primeiro sopro."(21)

Sobre a liberdade e a leitura da psicanálise, diz: "A psicanálise não impossibilita a liberdade, ensina-nos a concebê-la concretamente, como retomada criativa de nós mesmos, a nós mesmos, finalmente sempre fiéis."(22)

Quanto à determinação ou a liberdade, o filósofo reata sua inarredável coexistência: "Se há uma verdadeira liberdade, sô pode existir no percurso da vida, pela superação da situação de partida e sem que deixemos, contudo, de ser o mesmo - eis o problema."(23)

Mamãe Coragem desvela o nô trágico que ata determinação e liberdade. E deixa girar no ar, a cantar, o mal-estar da coexistência dilacerante, da ambiguidade inarredável, desnudando um sujeito a um sô tempo liberto e para sempre condenado aquilo que *não tem mais fim*.*

*eu por aqui vou indo
muito bem
de vez em quando brinco
o carnaval
e vou vivendo assim
felicidade
na cidade que eu plantei pra mim
e que não tem mais fim
não tem mais fim
não tem mais fim*

* Ver, a propósito, o Anexo II.

A abertura ao vozerio plural que emana de *Mamãe Coragem* pôde indicar como, retomando algumas picadas abertas por Oswald de Andrade, o grito instintivo da década de 60 ecoou no Brasil, flagrada no rastro da assimilação operada pela Jovem Guarda e antecessores, que abafou a questão da indústria cultural para *deixar falar um reprimido que pulsava na cultura*.*

Mostrou também que esta "angústia que mais tarde emigra para o amor", no dizer de Proust, constitui um dos elementos básicos do universo contracultural à medida em que anseia por ultrapassar certos padrões instituídos ativando um *desrecalque na cultura*. Assim transposta, a expressão *rebel-dia dos instintos* ganha contornos localizáveis, quando este grito repercute nos auditórios urbanos através da altissonância da canção popular brasileira.

Ouvida sua perturbação fundante, entre *ir e ficar*, entre *impregnar-se da força da tradição e ativar a ultrapassagem*, esta poética entre-vista tornar-se-á mais explícita, não por acaso, perguntando-se pela continuidade da criação de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Sem perder na língua o gosto amargo de uma modernidade estarecida com o deslizamento de seu próprio chão, eles retomarão a luta aqui deflagrada, incorporando, inclusive, a tensão com o mercado industrial. Na verdade irão um pouco mais adiante daquele limite que o modo de "ingresso" da contracultura no Brasil adquiriu. Um limite, entretanto, forte

* Ver Anexo I.

e fértil - como se viu na maneira pela qual desde a Tropicália as questões retornam à sua complexidade.

Obrigada a circunscrever-se, a escrita reabriu-se à convulsão de uma sociedade cujo poder assenta-se (entre outras matrizes poderosas) na pressão modelar e reproduzível da dependência familiar. Reabertura que possibilitou que um outro campo de linguagem pudesse aí entremear-se: a psicanálise.

E isto porque "o vínculo entre a organização sexual e social do homem dado pelo parentesco", e este "implicando na organização familiar como núcleo de toda organização social", constituem-se nos fundamentos antropológicos que, na visão de Norman O. Brown, Freud aceitou e introduziu em sua estrutura.

De acordo com Norman O. Brown, "a originalidade de Freud consiste em chamar a atenção para as consequências da prolongada dependência infantil em relação aos pais bem como a prolongada dependência quanto à vida sexual tanto de pais como filhos."

Por um lado, diz "a infância é protegida das durezas da realidade pelo cuidado paterno; representa um período de privilegiada irresponsabilidade e liberdade quanto ao império do princípio da realidade. Esta irresponsabilidade privilegiada permite e enseja um prematuro florescimento dos desejos essenciais do ser humano, sem repressão e sob o signo do princípio do prazer."

Por outro lado, "a dependência objetiva da criança aos pais, especialmente cuidado materno, acarreta uma atitude

de dependente em relação à realidade e inculca uma necessidade (dependente) passiva de ser amada, que matiza todas as relações interpessoais subsequentes."(24)

Permanente dualidade entre a *determinação* e a *liberdade*, a rebelião (assim como no rock e na experimentação das drogas), quando radicalizada, permitiu que a dualidade fosse reposta à sua coexistência real.

De modo que as canções tropicalistas souberam repor, *ao desativar os mitos da Jovem Guarda para resguardar sua atualidade contestatória*, alguns dos dilemas contemporâneos de nossa cultura - *radicalizando-os enquanto partícipes coexistentes num mesmo horizonte planetário e nacional*.

Radicalidade convertida em ética no final dos anos 60.

c. *ética da radicalidade*

A discussão travada entre o CPC e a Poesia Concreta condensam, resumidamente, as dicotomias que estavam em tensão no debate cultural da época.

As polarizações aguerridamente defendidas entre o arcaico e o moderno, entre a importância da palavra no contexto revolucionário e a vanguarda esteticamente engajada, bem como as dicotomias derivadas entre: o imediato (a convocação explícita pela palavra) e o mediato (a não-convocação); a palavra popular em oposição à palavra estrangeira; a questão do artesanal (a espontaneidade verbal em simbiose com o discurso popular) e questão da técnica (elaborada, intelectualizada). São, ao final, discussões que secundavam a dicotomia fundamental sustentando-as num eixo de valor que incidia sobre todas as demais polarizações: na verdade, os pares antagônicos eram a *participação* em oposição à *alienação*.⁽²⁵⁾

Interessa aqui - sem pretender revisitar aquele debate - ressaltar a visão dualista da linguagem que subjaz às duas propostas. Na prática, elas redundavam na velha quarela entre o privilégio ao conteúdo, num caso, e a prioridade à forma, em outro.

Mas é exatamente em torno deste debate das camadas pensantes brasileiras que surge a Tropicália, acirrando a discussão.

Além de radicalizar a prática e a temática de produ-

ção dentro da música popular brasileira⁽²⁶⁾, a Tropicália realiza-se, neste momento, nas condições propícias à dissolução das discussões nos termos em que até então estavam colocados.

Aturdindo os ouvidos desavisados, ela irrompe em cena com outro tipo de discurso: *fundamentalmente, este discurso provinha da própria experiência cultural* e não de um discurso pré-existente ou separado da experiência.

Ebulição incontida que podia e queria acolher tudo o que ocorria, tudo que se ouvia, tudo que se dizia. Movimento que deixava visível uma nova exigência: *o direito de assimilação de tudo*, aliada à *ausência da norma e dos limites*; assim como os discursos produzidos durante o maio de 68 na França, caracterizados basicamente pelo uso de uma linguagem não-normativa que abrigava a produção de *discursos com sujeitos*.

O Tropicalismo arrebatava as fronteiras, daí o susto: uma atitude a um só tempo *iconoclasta*, pois radicalizava a escuta, a autonomia da voz e a relevância dos gestos, os signos do *corpo* enfim; e *tradicional*, pois visava elevar ao nível da experiência o amálgama daquele *tudo*.

No entanto, no contexto de que se fala, os anos de 1967 e 1968, ficava impossível separar a radicalidade cultural da radicalidade política. Lembra Haquira que, à profunda estranheza causada pela Tropicália, paralelamente à ruptura das barreiras do possível (o assassinato do estudante Edson Luís pelos aparelhos repressivos constituiu-se no marco da *experiência da morte*) juntam-se as primeiras manifestações da luta armada visando derrubar o golpe militar instaurado em

1964; lembrando que, neste clima, a experiência intelectual ficava à mercê do sem-limite, a reboque dos acontecimentos e dos rumores cotidianos.

É neste quadro brevemente pinçado que, ultrapassando as visões dicotômicas, o Tropicalismo explode em duas direções: a reivindicação de *autonomia da linguagem* fundamentada numa *ética da radicalidade*. Atitude por sua vez inseparável do contexto da luta armada, que brigava pela autonomia política com base também numa ética da radicalidade, isto é, a violência.

Semelhante às experiências descritas no horizonte planetário, esta ética da realidade consistia numa visão limítrofe da vida. Tanto no rock, como na droga e na rebelião (e em certa leitura de Oswald já fixada), estas experiências sugeriam que a vivência de situações limites era ao mesmo tempo uma condição para a superação deste limite.

Ora, o ponto limítrofe da experiência mundana é dado pela experiência radical de um sujeito cujo corpo está afetado aos diferentes campos perceptivos instituídos ou a inventar. E, do mesmo modo como a ética experimentada no maio de 68, ela só se realiza na contemporaneidade, na percepção e na experimentação do tempo presente. Daí sua condição necessária constituir-se na urgência de se inventar a cada hora. O que desencadeia uma condição interna à própria linguagem, a fim de que se possa sair a cada momento do limite de si mesmo. A única condição de sobrevivência, diz Haquira, era ir adiante naquela aventura.

Nesta viagem arriscada qualquer retorno é inviável.

Sabe-se, como já se viu neste texto, que transpondo as barreiras do permitido penetra-se em lugares (no tempo, no espaço e no corpo) onde é muito difícil discernir o que é lucidez do que é "loucura".

Para Haquira Osakabe, Torquato Neto já profetizava esta situação contemporânea ao falar de sua própria inserção no *limite*:

*"eu sou como eu sou
pronomes
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível"*

E o final incisivo do *Cogito*:

*"eu sou como sou
vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim"*

O próprio Maio de 68 relevou a percepção de que a racionalidade matizante daquela festa era o *jogo*. Ao ver a *linguagem como um jogo* a um só tempo, dilui-se a ilusão de que há uma verdade absoluta a ser afirmada e redefine-se sua própria natureza, agora distanciada das totalizações e encarada justamente como *o efeito de um jogo*, isto é, "de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito." (27)

O jogo implica numa noção de linguagem onde não há "significações absolutamente unívocas que possam explicitar-se inteiramente sob o olhar de uma consciência constituinte transparente." (28)

Ele é solicitado na medida em que, no dizer de Merleau-Ponty, da linguagem sô se pode reter "um conjunto de gestos lingüísticos convergentes, cada um dos quais definido mais por um valor de emprego do que por uma significação." (29)

A revelia do próprio Merleau-Ponty pode-se perguntar qual o fundamento da idéia de jogo durante os anos 60, utilizando-se de suas próprias e fecundas reflexões sobre a fenomenologia da linguagem: "A fenomenologia da linguagem me ensina não somente uma curiosidade psicológica (a língua dos lingüistas em mim, como as particularidades que lhe acrescento), mas uma nova concepção do ser da linguagem que é, agora, lógico na contingência, sistema orientado que, no entanto, sempre elabora acasos, retomada do fortuito numa totalidade dotada desentido. Lógica encarnada." (30)

Trata-se de evocar o mistério da linguagem, de perguntar pela mediação entre "minha intenção ainda muda e as palavras, de tal sorte que minhas palavras surpreendem a mim mesmo e me ensinam meu pensamento." (31)

Ora, o jogo vem aí para marcar e circunscrever o horizonte desta possibilidade mediadora: "os signos organizados têm seu sentido imanente, e este não depende do 'eu penso' mas do 'eu posso'." (32)

Um jogo que se alimenta porque a tematização do significado não precede a palavra, mas é seu resultado, segundo o filósofo. A intencionalidade do corpo modula a voz, a língua, o significante de modo a ver-se também, para si próprio representado, ouvindo-se e assim desenhar para si e para os outros a situação existencial reunida em determinado *campo*.

perceptivo - aquele que estruturalmente fundaria a intersubjetividade.

Condenada ao jogo, a prática contracultural orienta a ultrapassagem dos limites, à medida em que por ele também insinua-se a possibilidade de reanimá-lo, isto é, quando o jogo suscita no ouvinte "o pressentimento de uma significação outra e nova, e, inversamente, promovendo naquele que fala ou escreve a ancoragem da significação inédita nas significações já disponíveis."(33)

É por isto que a ética da radicalidade instala-se sempre no limite do próprio sujeito. E anseia por desamarrar-se sempre do último jogo, isto é, dos jogos que a linguagem acaba por instalar. Ao mesmo tempo, toda desamarra interior é um processo irreversível, sem retorno.

Para Haquira, tal ética seria essencialmente um movimento tendente à indeterminação, correndo risco e beirando à dissolução. Paradoxalmente, é comandada por uma vontade integradora: a da *transparência geral e sem segredos*. O gesto sendo igual a si mesmo. Cristalino. E ambíguo, já que a palavra translúcida tende e deseja o anti-jogo.

Distanciado no tempo, talvez se possa dizer que este tenha sido um sonho demasiado alto para a linguagem de um sujeito. E retornar de volta ao próprio limite tenha sido um movimento posterior. Daí talvez, no fluxo desta época efervescente e presente, um sujeito contemporâneo anseie apenas em enlaçar sua trama com a linguagem de modo a que, como diz Merleau-Ponty, *"todos tenhamos a experiência de sua presença carnal na palavra."*(34)

O que ainda assim talvez implique sempre em derradeiros atos.

d. caetano e gil: à margem no centro

Numa indispensável reunião de artigos undergrounds produzidos no Brasil àquela época⁽³⁵⁾ concentra-se, a meu ver, a mais aguda reflexão sobre a década de 60, *do ponto de vista marginal da contracultura*. Entre outras coisas, este ponto de vista, ou este lugar, ou melhor: *esta profusão de lugares* quer dizer deslizar para um fluxo contínuo de pensamento que permita ao mesmo tempo "uma apreensão teórica do sensorial e uma corporificação da linguagem."⁽³⁶⁾

Este dado de marginalidade é inequívoco: "a marginalidade é vivida pelos artistas contraculturais como necessidade de exercício, até o limite, de comportamentos e linguagem. O uso indiscriminado de técnicas modernas convive com as relações de produção até o ponto em que conseguem exibir a sua desmesura, garantindo simultaneamente a possibilidade de representar para si mesmo a fábula que organizam. As técnicas são integradas e aceitas suas delimitações em função do fato de ressaltarem os poderes do espetáculo e expandirem a legenda dos comportamentos. Ao invés de tentar transformar as instituições os artistas contraculturais utilizam perversamente os instrumentos à disposição para tornar manifesto o seu desequilíbrio."

Recorde-se a Gal psicodélica devorando Janis Joplin a gritar em disco a canção de Gil:

*"A cultura e a civilização
elas que se danem ou não"*

Perversidade exibida sem nenhuma m̃a-consciência em plena televisão: no ar, uma ambiguidade desconfortável, aves sa à classificação.

Por outra parte, os que consideram este período como sendo o de um grande vazio cultural pautam-se pela idéia de que, em nome da introspecção e das experiências sensoriais ou da agressividade colorida sem meios-tons, tenha-se desprezado neste pique a razão e a militância política. Para esta perspectiva, "uma vaga irracionalista, vindo a par com o consumo de drogas, misticismo orientalista, rock, psicanálise, culto ao corpo, teria gerado um clima evasivo e de entronização do eu."(37)

A meu ver, houve aí um *deslocamento*, despercebido por muitos, e reavaliado pelo texto de apresentação da coletânea: "De fato, a contracultura não mais tematiza as frustrações dos ideais revolucionários e os impasses da criação. Sua atitude é ao mesmo tempo afirmativa e rebelde - transgride as instituições pela arte/comportamento desregrada, fora dos padrões de coerência dos discursos contestadores, da crítica militante e dos programas estéticos. Até certo ponto irracionalista (enquanto supõe o mundo regrado como tributário do etnocentrismo da razão ocidental) e alucinada, esta rebeldia se queria subversiva pela sua espontaneidade e afirmação sem máscaras da individualidade. Menos preocupada em criar obras duradouras para o mercado consumidor, do que com pequenas revoluções individuais, com atitudes, gestos, atos, pre-

tendia que o coletivo acabaria por ser recuperado, mas já en tão, ao nível da ação e não da simples percepção." (38)

Observe-se que o contexto de que fala o texto que es tamos acompanhando inclui desde a tropicália até as conquistas renovadoras de Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Waly Salomão, José Agripino de Paula, Gramiro de Matos e outros que, em seus campos de criação, radicalizaram estas atitudes.

Traço o reparo aqui porque não se pode desprezar o fato de que, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil tenham efetivamente criado obras duradouras para o mercado con sumidor, ainda que dele se utilizassem para proceder à críti ca do veículo dentro do próprio veículo.

Mas, é na trilha do próprio texto acompanhado neste fragmento, que se pode perceber como, a meu ver, esta *nova sensibilidade* definitivamente pratica sua *invenção*, deixando aí de, em muitos aspectos, remeter-se ao modernismo e à pró pria tropicália. Diz o texto: "Esses artistas valorizam as sensações, a loucura, as drogas, as experiências comunitárias, o movimento inventivo dos rituais profanos, os acontecimentos efêmeros, inacabados e múltiplos, o que favorecia uma arte do instante, do gesto, mobilizando os recursos do corpo e a teatralidade, sem preocupação com o que dela pude se subsistir. A possível oposição à realidade social não se fazia explicitamente, antes no gesto subversivo, mescla de candidez a insolência - típico, por exemplo, do comportamento *hippie*. A exacerbação do gesto tendia a uma eficácia: em baraçar as ações institucionalizadas, opondo à ação destas, a docilidade; as condutas espetaculares, por outro lado acen

tuariam expressivamente a significação do funcionamento real das instituições. São a explicitação indireta, resistente à comunicação fácil, poderia constituir uma prática política do comportamento, para além da generosidade e das regras."

Aqui, o velho sonho de fundir a arte e a vida reanima-se: "Numa atitude de desesteticização da arte, ou através de um esteticismo às avessas, os artistas tentavam fundir a arte e vida: corpo, linguagem, roupas, objetos cotidianos, objetos artísticos, acontecimentos, compõem espetáculos ritualmente renovados - o que dava um caráter de iniciação aos encontros coletivos, referidos a uma 'língua' particular, sintética, fragmentada, inclusive gestual."

É neste sentido que insistimos numa cumplicidade entre a *troupe* dos anos 60 e o trabalho criador de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A mirada antropológica viabilizaria uma leitura (entre outras possíveis) de suas canções, já que eles, constituindo-se em referência especial dos rebeldes, são dos que mais elaboram artisticamente estas novas posturas.

Diz o texto: "O centro de referência da *marginália* foi o grupo baiano, liderado por Caetano e Gil. As primeiras indicações da movimentação estavam nos comportamentos e em algumas músicas do período tropicalista. Caetano e Gil são, aliás, os responsáveis pela primeira canção-símbolo da *curtição*: *Divino Maravilhoso*, já em 68.* Mesmo quando ausentes,

* Nem símbolo, nem *curtição*: "é preciso estar atento e forte/
 não temos tempo de temer a morte/
 Atenção/ao dobrar uma esquina/
 Atenção/tudo é perigoso
 tudo é divino-maravilhoso":

Experiência do limite. Vida e morte. Mergulho, esquecimento, transparência, insolvência.

de 69 a 72, suas experiências londrinas mantiveram acesas tais indicações, exatamente pela legenda criada em torno delas e pelas canções, textos e declarações aqui divulgadas, principalmente pela imprensa alternativa. Aclamados gurus da contracultura, recusaram-se a assumir essa posição por entenderem o caráter radiante, descentralizador, da movimentação. De qualquer maneira, catalisaram uma produção artística variada, provocando com suas entrevistas, shows e discos, um clima de beleza e atrevimento."(39)

NOTAS - CAP. 201

- (1) MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Crise do Entendimento". In: *As Aventuras da Dialética*. São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980, p. 29-30.
- (2) Idem, p. 29.
- (3) MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio". São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), p. 143.
- (4) Idem, ibidem.
- (5) MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Crise do Entendimento". Op. cit., p. 31.
- (6) CAMPOS, Haroldo de. "Serafim: Um Grande Não-Livro". In: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- (7) Idem, p. 112.
- (8) CÂNDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Citado por Haroldo de Campos, op. cit., p. 21.
- (9) CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na Mira*. In: ANDRADE, Oswald. Op. cit., p. XXX.
- (10) Idem, p. XXX.
- (11) CÂNDIDO, Antonio. Op. cit.
- (12) CAMPOS, Haroldo de. "Serafim: Um Grande Não-Livro". Op. cit., p. 126-127.

- (13) CAMPOS, Haroldo de. "Serafim: Um Grande Não-Livro". Op. cit. p. 126-127.
- (14) AULAGNIER, Piera. *A Violência da Interpretação*. Rio de Janeiro, Imago. Citado por CHNAIDERMAN, Miriam. em "Música e Psicanálise". In: *Polêmica* nº 3. São Paulo, p. 108.
- (15) Conforme propõe Celso Favaretto em *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Kairós, 1979, p. 69.
- (16) CHAUI, Marilena. "Merleau-Ponty e a Dignidade Ontológica do Sensível". São Paulo, *Polêmica* nº 3, 1981, p. 139.
- (17) Para melhor configurar este contexto da ambiguidade e da consciência abissal da linguagem retenha-se, para a escuta, "Deus Vos Salve Esta Casa Santa". Ao lado daquelas presentes no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, perfazem a presença indiscutível de Torquato Neto, co-autor, com Caetano Veloso e Gilberto Gil de significativas canções criadas por volta de 1968.
- "Um bom menino perdeu-se um dia/entre a cozinha e o corredor/o pai deu ordem a toda família/que o procurasse e ninguém o achou/a mãe deu ordem a toda a polícia/que o perseguisse e ninguém o achou/
Oh Deus vos salve esta casa santa/onde a gente janta com nossos pais/oh deus vos salva esta mesa farta/feijão verdura ternura e paz/
No apartamento vizinho ao meu/que fica em frente ao elevador/mora uma gente que não se entende/que não

entende o que se passou/maria amélia filha da casa/
passou da idade não se casou/oh deus vos salve...
O trem de ferro sobre o colchão/a porta aberta pra
escuridão/a luz mortíça ilumina a mesa/e a brasa quei
ma o porão/os pais conversam na sala/e a moça olha
em silêncio/prá seu irmão/
oh deus vos salve..."

- (18) MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenologia da Linguagem".
São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980,
p. 133.
- (19) BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo,
Cultrix/Edusp, 1977, p. 40-41.
- (20) Em "Além do Princípio do Prazer", Freud afirma: "O ins-
tinto reprimido jamais cessa de lutar por completa
satisfação, que consistiria na repetição de uma expe
riência primária de satisfação. Nenhum substitutivo/
ou formação reativa assim como sublimação alguma se-
rá suficiente para remover a persistente tensão re-
primida do instinto." In: *Beyond the Pleasure Prin-
ciple*, citado por Norman O. Brown em *Vida contra Mor-
te*. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 35.
- (21) MERLEAU-PONTY, Maurice. "A Dúvida de Cézanne". São Pau-
lo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980, p. 122.
- (22) Idem, p. 125.
- (23) Idem, p. 123.
- (24) BROWN, Norman O. *Vida contra Morte*. Petrópolis, Vozes,
1974, p. 41.

- (25) As reflexões deste segmento foram, em parte, desenvolvidas pelo Prof. Dr. Haquira Osakabe, durante o curso "Tópicos de Análise do Discurso", ministrado no segundo semestre de 1981, no Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Reescritas com base em anotações livremente desenvolvidas em sala de aula, a transcrição - além de imperfeita e esquemática - recebeu a marca de meu estilo, acrescida de uma visão que talvez não seja a mais fiel ao pensamento do Prof. Haquira. Também as aproximações com a contracultura e com a Fenomenologia da Linguagem tal como a formula Merleau-Ponty são de minha inteira responsabilidade.
- (26) Para Celso Favaretto, "a integração da música pop contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaísmo da cultura brasileira. O efeito pop era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira." De modo que "para o tropicalismo, a retomada da linha evolutiva não se restringia às mudanças técnico-industriais (...) Os novos materiais permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição, quanto de refletir sobre a situação cultural. As mudanças musicais que o tropicalismo introduziu contribuíram para a discussão dos temas básicos da década de 60 (nacionalismo, consumo, participação), através do ataque às formas desgastadas da co-

municação artística." In: *Tropicália: Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 27-29.

(27) DERRIDA, Jacques. "A Estrutura, O Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas". In: *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 244.

(28) MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenologia da Linguagem". Op. cit., p. 132.

(29) Idem, ibidem.

(30) Idem, ibidem.

(31) Idem, ibidem.

(32) Idem, ibidem.

(33) Idem, p. 135, o grifo é meu.

(34) Idem, p. 135, o grifo é meu.

(35) *Arte em Revista*. Ano 3, nº 5. Publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo, maio de 1981.

(36) Conforme texto de apresentação da revista, o grifo é meu.

(37) Idem, ibidem.

(38) Idem, ibidem.

(39) Idem, ibidem.

PARTE II

M O C H I L A N D O

CAPÍTULO 3

SINAIS DOS TEMPOS

Comentando os acontecimentos da década de 60, Octávio Paz afirma: "(...) a rebelião juvenil desentroniza a primazia do futuro e desacredita tanto as hipóteses do messianismo revolucionário quanto as do evolucionismo liberal: o que apaixona os jovens não é o progresso da entelêquia chamada humanidade mas a realização de cada vocação humana concreta, aqui e agora mesmo. A universalidade da rebelião juvenil é o verdadeiro signo dos tempos: *o sinal da mudança de tempo*."(1)

Por outro lado, acostumados a romper expectativas, a surpreenderem os ouvidos desatentos, suspendendo as palavras-de-ordem instituídas, desorientando o entendimento de juizes e proprietários das esquivas emanações de seu cantar, depois do Tropicalismo Gilberto Gil e Caetano Veloso saltaram uma vez mais do lugar onde certa escuta militante e influente esforçou-se para enclausurá-los.

Criadores cuja única certeza parece firmar-se na constatação de uma *mutabilidade constante*, suas novas canções e posições (assumindo provocadoramente o direito da incoerência e da reversibilidade de seus próprios pontos de vista) reiteraram polêmicas e confundiram um pouco mais a vontade geral dos ávidos pelas definições petrificantes.

Neste segmento, algumas destas canções são entreouvidas ao compasso dos influxos contraculturais. Reinvestindo aquela ânsia criadora de novamente recriar a cultura, de renovar-se em ímpetos dilatantes da ambiência social, a contra

cultura e as canções aqui revisitadas enlaçam-se sobre um fundo comum.

Neste caso, tal fundo comum consiste na luta ativa que se trava modernamente entre os sujeitos sociais e as noções do Tempo. Alternando-se entre recolhimentos, aberturas, pousos e pactos, elas (as canções) constituem-se numa série de exercícios visando ambientar-se numa relação de interlocução com as categorias temporais arraigadas na cultura ocidental.

Exercícios de interlocução, visando a experimentação de outros modos de presença do corpo no fluxo da temporalidade, envolve-o todo o clima perceptivo engendrado pelas movimentações de rebeldia. No dizer de Octávio Paz, "o estilo da rebelião juvenil consiste em pôr em cheque as instituições e sistemas morais e sociais vigentes no Ocidente. Todas essas instituições e sistemas constituem o que se chama *modernidade*, por oposição ao mundo medieval. Todas elas são filhas do tempo linear e todas são negadas agora. A negação não vem do passado mas do presente. A dupla crise do marxismo e da ideologia do capitalismo liberal e democrático possui significação igual à da revolta do mundo subdesenvolvido e à rebelião juvenil: são expressões do fim do tempo linear."⁽²⁾

Também exercício de ruptura, atravessa-o o esforço de desarticular a racionalidade dominante (crias do tempo linear) em direção a uma aventura prospectiva que, acompanhando o movimento de desrecalque da cultura, visa a apreensão de um outro estilo, a invenção de novas expressões sensoriais da existência.

Esta luta pela aquisição de um outro poder perceptivo tem seu eixo na recuperação e reexploração das potencialidades do corpo: "ponto de reconciliação do homem com os outros e consigo mesmo; mas também, ponto de partida, para além do *corpo*, em direção ao Outro." (3)

Para Octávio Paz, "o tempo moderno, o tempo linear, homólogo das idéias de progresso e história, sempre lançados em direção ao futuro; o tempo do signo *não-corpo*, empenhado em dominar a natureza e reprimir os instintos; o tempo da sublimação, da agressão e da automutilação: nosso tempo termina. (...) O tempo que retorna, *se é que efetivamente vivemos uma volta dos tempos, uma re-volta geral*, não será nem um futuro, nem um passado mas um presente. Pelo menos é isso que, obscuramente, reclamam as rebeliões contemporâneas. Também não pedem algo diferente a arte e a poesia, se bem que às vezes os artistas e poetas o ignoram. O regresso do presente: o tempo que desponta se define como um *agora* e um *aquí*." (4)

De certo modo, corpo, desejo, espiritualidade e prazer são signos atemporais, já que supõem uma quebra na percepção do tempo como sucessão de acontecimentos progressivamente articulados com vistas a um fim futuro. Acolhendo tais insurreições, a *música* presentifica a busca deste *outro lugar* em que, pelo menos, a ação se confunde com a representação e onde se tenta reunir o conceitual e o corporal num só signo. Para José Miguel Wisnik, "é freqüente que a música dê o diapásão para esse tipo de utopia, pois ela promete desfazer a separação entre o corpo e a mente, sendo sensual e lógica, prazerosa e rigorosamente matemática." (5)

a. *retiros espirituais*

"O interior não é uma 'vida privada' ou 'a atmosfera rarefeita da introspecção' mas uma intersubjetividade que, de próximo em próximo, nos liga à história inteira."

Luis Orlandi

Dez anos depois da revelação, com Torquato Neto, de "Procissão", em 1975 Gilberto Gil produz "*Refazenda*", um disco por ele assim definido: "(...) de refazer, andar de rê, fazendo tecido, de verde, de área, de refazendo, sendo, senda, caminhada, caminho, trilho, trilha, dar em."

Na capa uma declaração de visibilidade: luminosidade aquosa do sol, trançado artesanal e frutos típicos nordestinos fundem-se através do processo pop de composição para realçar a atitude do contato natural com as coisas da terra. Do mesmo modo que a postura oriental religiosa informa o exercício da alimentação macrobiótica (e incide na serena compenetração do rosto) para configurar a sugestão do *deslocamento underground* do artista.

Invólucro nada supérfluo - considerando a crescente competitividade da indústria fonográfica e seu alto investimento nos artistas de prestígio a partir da embalagem - o cenário visa inscrever, àquele altura, a trajetória criadora

do cantor-compositor no contexto brasileiro: mescla de atmosfera underground com a imersão nas raízes plásticas, sonoras e rítmicas da região nordeste-rural do país.

Esta ambiência na exterioridade, irradiação muda de uma rede simbólica imantada de significação, de certo modo prepara a escuta de uma interioridade que, saindo de si, quer falar-se. Movimento da intersubjetividade, a aparente visibilidade dos signos enrodilha-se em ambiguidade problemáticas quando, de dentro do invólucro, a voz passa a indicar que os dados da experiência sensível são capazes de perturbar os vários triunfos das dicotomias rivais - entre as quais inclui-se a dualidade *dentro/fora*.

Em "Era Nova", canção do disco posterior (*Realce*), Gilberto Gil tematizará diretamente esta questão da exterioridade dos signos em oposição à interioridade das pulsões que impulsionaram a própria fixidez dos sinais externos. Em *Refazenda*, a canção "Retiros Espirituais" já começa a incorporar com maior sutileza o campo de debates propício ao retorcimento do sonho/dilema da contracultura:

*"Nos meus retiros espirituais
descubro certas coisas tão normais
como estar defronte de uma coisa
e ficar
horas a fio com ela
bárbara bela tela de tevê
você há de achar gozado
barbarella dita assim dessa maneira
brincadeira sem nexo
que gente maluca gosta de fazer*

*eu diria mais
tudo não passa
dos espirituais sinais iniciais
dessa canção*

retirar tudo o que eu disse
 reticenciar que eu juro
 censurar ninguém se atreve
 é tão bom sonhar contigo ô
 luar tão cândido

nos meus retiros espirituais
 descubro certas coisas anormais
 como alguns instantes vacilantes e só
 só com você e comigo
 pouco faltando devendo chegar
 um momento novo
 vento devastando
 como um sonho sobre a destruição de tudo
 que gente maluca gosta de sonhar

eu diria sonhar com você
 jaz
 nos espirituais sinais iniciais
 dessa canção
 retirar tudo o que eu disse
 reticenciar que eu juro
 censurar ninguém se atreve
 é tão bom sonhar contigo ô
 luar tão cândido

nos meus retiros espirituais
 descubro certas coisas tão banais
 como ter problemas ser o mesmo que não
 resolver tê-los é ter
 resolver ignorá-los é ter
 você há de achar gozado
 ter que resolver de ambos os lados
 de minha equação
 que gente maluca tem que resolver

eu diria o problema se reduz
 aos espirituais sinais iniciais
 dessa canção
 retirar tudo o que eu disse
 reticenciar que eu juro
 censurar ninguém se atreve
 é tão bom sonhar contigo ô
 luar tão cândido"

O toque suave e ágil dos primeiros acordes do violão pontua o canto harmonizando o registro agudo dos solos ao acompanhamento grave dos baixos. Uma flauta melodicamente fugidia faz contraponto com alguns eventuais floreios orques-

trais. Juntos, abrem-se ao registro grave do cantor, cuja voz despojada marca o clima intimista e o tom de conversa em que caminha a canção.

As cinco primeiras frases do canto dão conta de uma enunciação que se prepara: algo insinua-se e pede para ser contado. A seguir alguma coisa estremece, deixando ao ouvinte a sensação de que a intenção inicial de algum modo fracassou: a declaração antevista e preparada parece ter sido atrvessada por uma percepção rápida de que algo ali permaneceria exterior à pulsação que ansiava por dar nome à revelação.

Sem dúvida, este modo do fracasso liga-se ao dilema de uma *expressão que quer dar nome às coisas, aos sentimentos e aos seres, mas não quer ligá-las por relações exteriores de causa e efeito, ou por correspondências facilmente guindáveis a categorias universais, totalizantes.*

Deslocados de repente por uma percepção que, despojando-se do caráter abstrato e sobrevoante da formulação, suspende a sintaxe discursiva, desenha-se o desejo do sujeito de reencontrar-se no âmago de uma expressão mais primordial, menos distanciada, mais carnal.

Daí a enunciação em seguida deslocar-se através de uma linguagem que, agora lúdica, passa a operar seus próprios signos em correspondência com as livres associações que a sonoridade das consoantes e das vogais labiais estimula.

Brincando, o canto articula a transformação do propósito inicial: o que antes seria declarado passa a virar enig

ma: o poeta diante de algo (e o tempo redobrando-se numa atitude contemplativa) reanima a condução do *jogo*, aproveitando-se da surpresa dos versos seguintes não concluírem a proposição lógica. Descentrando-se, a livre associação reestrutura o reencontro com a coisa, que é ela que é bárbara bela tela de tevê. Rompida a expectativa *normal*, a ausência de conclusão dedutiva desarranja a sintaxe para reanimá-la noutra direção.

A descoberta de "*certas coisas tão normais*" remete-nos àquele fundo que a canção silencia para assim melhor testemunhar certo impasse contracultural: *o reingresso à dimensão corpórea da existência e a série de renascimentos propiciados pela aventura da dilatação do espaço sensorial e pela reelaboração perceptiva, como condições possíveis para a ultrapassagem dos limites instituídos, esbarra na exigência de uma racionalidade de outro estilo.*

E é o *jogo* que reaparece aqui como resolução infinda dessa aventura. Esta "outra espécie de racionalidade" cadenciando uma atitude que não quer perder seu vínculo com o corpo: pura brincadeira com a sonoridade da língua tramando a reversibilidade das posições, das situações, das apreensões do entendimento como resposta (diabólica e moleque) às indagações iniciais pela essência do Ser.

Um jogo que incita renovações na proposição do enigma: o nexa da brincadeira, sugere o canto, depende de uma cumplicidade. Esta cumplicidade (já demarcada noutro segmento através do engate antropológico) não pode passar despercebida aqui, pois a canção supõe uma audição que se reconhe-

ça na sugestão que funda a relação de interlocução: *gente maluca* é a figura que reestrutura a relação dialógica do canto.

Estas "*brincadeiras sem nexo que gente maluca gosta de fazer*" remetem-nos a algumas *linhas de força* da contracultura - já espalhadas por este trabalho. Notadamente aqui, reaparecem a questão do ingresso do estético no político (pois que não se deixa de *brincar* com a censura e suas diversas manifestações maternas); a imersão da dimensão lúdica na vida social; a liberação do recalcado no corpo e no imaginário através do processo de livre-associação; a ativação pela linguagem de porções da sensibilidade recalcadas pela cultura; os signos do descompromisso e do despojamento, assim como a relevância das camadas sensuais e esotéricas do corpo.

*eu diria mais
tudo não passa
dos espirituais sinais iniciais
dessa canção
retirar tudo o que eu disse
reticenciar que eu juro
censurar ninguém se atreve
é tão bom sonhar contigo ô
luar tão cândido*

Sinais iniciais da canção: o movimento viandante das palavras contrasta com a redundância do esquema melódico-harmônico. Percorrendo os acordes, a repetição marca o clima de devaneio, intimidade, brincadeira e confiança: assim as emanções espirituais querem rolar pra superfície: gingando a lógica para poderem tomar ímpeto no ouvinte.

Este despojamento - desarrumação advinda do cansaço

da lógica cartesiana e da desistência em continuar argumentando - recobre-se através de vários desvios, desvios que podem significar subterfúgio, corte ou ultrapassagem.

Já não temos mais o poeta *defronte* de uma coisa, mas uma coisa que se ia revelar, que se viu ocultar e, ocultando-se, desloca o poeta, lançando-o a um enigmático lugar. Uma experiência originária condenada a desviar-se pois, no momento em que sai de si vê-se rodeada de empecilhos: da ordem do inconsciente, da ordem da história política dos anos precedentes, da ordem da cultura. E quem deflagra a propagação do enigma é o verbo *censurar* no infinitivo.

Engana-se quem vê em "*Retiros Espirituais*" tão somente uma forma de evasão diante de uma realidade política opressiva, entendendo-a como um recado disfarçado (subterfúgio semelhante às canções metafóricas do período de maior repressão no país) endereçado ora ao ouvinte ora à censura.

Note-se que não é pelo fato de que Gil nada diz de atrevido que ninguém atreve-se a censurá-lo. Ao contrário, tal deslocamento, não sendo recalque ou submissão à força exterior, é consequência de uma re-visão de toda a situação existencial e social do poeta.

O que não significa que as marcas do processo político institucionalizado em 64 deixem de estar presentes na carne e na criação do artista. Em dezembro de 1968, Gilberto Gil fazia um show ao lado dos Mutantes quando, sem nenhuma explicação, foi preso. Certa vez ele deu seu depoimento sobre aquele momento e suas consequências: "Eu estava naquela coisa de tropicalismo, que era uma vivência ao mesmo tempo

intensa e surpreendente, que tinha me pegado assim de surpresa e que era muito absorvente. A gente tinha que ficar o tempo todo voltado para o exterior, para o mundo, para a sociedade, para os colegas, para a crítica; era uma coisa que obrigava muito a gente a olhar para fora... Isso me deu uma perspectiva obrigatória de introjeção, de pensar em mim mesmo. Agora acabou o mundo pra mim, de repente eu pensava. Eu estou aqui e estou sô e tenho que me nutrir dessa minha presença, presença física e presença anímica, psíquica, tenho que encontrar em mim mesmo humores, alegrias... Começou a coisa de pensar em mim, e em me cuidar."(6)

Nos "Retiros Espirituais" esta transformação assume as formas de uma recusa às formulações genéricas do pensamento herdeiro da tradição ocidental. Este pensamento, que manipulando as coisas - diz Merleau-Ponty - renuncia a habitá-las. Este berço tradicional em que todos acordamos, onde dormimos nesta espécie de ninar ensurdecador que "fabrica para si modelos internos" das coisas e "opera sobre esses índices ou variáveis as transformações obtidas por sua definição, e sô de longe em longe se defronta com o mundo atual".(7)

As "*coisas tão banais*" figuram o retorno ao mundo vivido, a assunção da personalidade como raiz última e propulsora de toda a cultura reaberta ao campo prolixo da intersubjetividade. Afirmação do eu posso, eu existo. Afinal de contas, diz Merleau-Ponty, o mundo está em torno de mim, e não adiante de mim".(8)

Este retiro inverso da evasão apresenta um pertencimento inconfundível com o mundo bruto, a camada selvagem,

prē-reflexiva, de onde se deseja reinventar o verbo, ali onde o corpo perceptiente já tem como *dado* e *vivido* aquilo que, para comunicar-se, quer depositar-se como um novo *conhecido*.

Um *retirar* partícipe deste jogo da contracultura de estar dentro e fora ao mesmo tempo: pē dentro, pē fora: sempre um no *vivido* (impregnado dos mistérios perceptíveis e das correspondências anímicas que fluem por entre as atmosferas corriqueiras) e *outro*, inevitável, no *conhecido* (assimilado à segunda fala e incorporado à tradição - pois que a margem, no limite, engendra tensões insuportáveis).

Retiro que é também encontro, dissimulado e por isso mesmo efetuado pela linguagem que quer dizer tanto o proibido quanto o inaudível. Retiro que é retorno sem ingenuidade à inocência de Celi Campelo tomando banhos de lua, rebanhando-se mais sofisticadamente pelo registro e pela incorporação do deslizamento do chão da modernidade.

Espécie de retomada, talvez, daquele desejo enunciado anos atrás pelo próprio Gil na canção de Caetano Veloso e Rogério Duprat, "*Acrilístico*": "*ainda canto o ido o tido o dito / o dado o consumido / o consumado / ato / do amor morto motor da saudade / diluído na grandiciedade / idade de pedra ainda / canto quieto o que conheço.*"

Retome-se ainda um outro paradoxo, já envolvido na série de desdobramentos lúdicos por onde a racionalidade sensoria quer fincar seu ponto de abordagem:

*"nos meus retiros espirituais
descubro certas coisas tão banais
como ter problemas ser o mesmo que não*

*resolver tê-los é ter
 ignorá-los é ter
 você há de achar gozado
 ter que resolver de ambos os lados
 de minha equação (..."*

No espírito da canção, faça-se aqui uma vertiginosa aproximação com a afirmação feita por Deleuze falando dos paradoxos enfrentados por Alice: "Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção."⁽⁹⁾ Assim, diz Deleuze, "o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas."⁽¹⁰⁾

Acompanha boa parte da canção a aliteração provocada pela insistência da consoante *s*. Subterraneamente ela oscila entre o clima de serenidade quando assoprada levemente pelos lábios e a iminência do vento destruidor quando os ruídos intensificam os sibilos. De um lado e de outro, este *signifi-*
cante comparece. É o sonho que tudo destrói pode ser lido como aquela margem do inconsciente que não suporta a tensão: seja entre o interior e o exterior, seja entre o sujeito devolvido a um mundo onde o império da racionalidade levou a modernidade a eternos sobressaltos, e ao pressentimento da iminência da destruição de tudo - que certas porções da contracultura aclamavam como um castigo celeste à insanidade

dos homens.

É por aí que se afirma que o problema se reduza não àquilo que não é nomeável e que se perderia, portanto, no anônimo ou na solidão. Reduz-se, ao contrário, porque ultrapassa o registro discursivo lógico e tradicional, para instalar-se num outro tipo de racionalidade: lúdica, inocente, corpórea, sensorial - como se vê igualmente na canção "Cio da Terra"(*) e na própria atitude dos hippies.

Condensando no seu recôndito mistério o jogo de ocultamentos e desvelamentos da linguagem e do sujeito, percorrendo por entre os desvios da racionalidade dominante - desvios que se instalam na coexistência de fato-e-coisa, de sujeito-e-objeto, "Retiros Espirituais" constitui também sinal inequívoco de uma transformação no processo criador de Gilberto Gil.

A escuta deixou entrever a presença de certos sussurros e permitiu acolher como problema um certo "campo enigmático" que ali faz brincar as negações provocando quebras no registro discursivo para propor a participação do ouvinte. Uma lógica vacilante e paradoxal parece acenar dali mesmo, de onde fala, para a existência de um *outro lugar*. Um lugar no *entremeio* da canção comprometida com o universo contracultural.

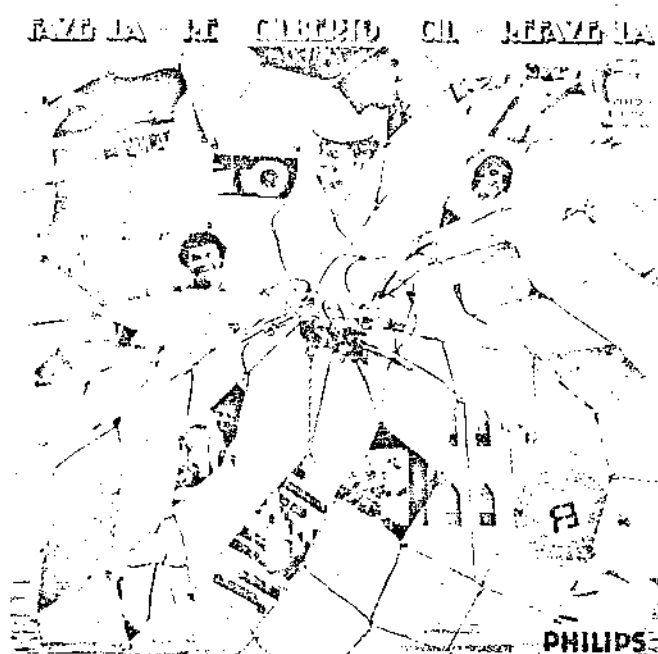
Espécie de marco simbólico do *nascimento deste fluxo perceptivo levemente entrevisto* "Retiros Espirituais" reúne

(*) Ver anexo III.

sinais e resíduos indicadores de uma outra sensibilidade. E não se deve perder o impacto desta escuta. A perturbação que lateja na canção de Gil requer, para permanecer problemática, a modulação da interrogação que a restitua ao lugar de onde sua inserção provém.

(Viagem circular, a respiração naquela frequência sensorial de "Retiros Espirituais" significa a re-inserção da escrita na tensão de um trajeto possivelmente não iniciado mas certamente radicalizado a partir da tensão produtora presente em "Mamãe Coragem" e "Oh Deus Vos Salve Esta Casa Santa" - para não abrir demasiado o campo de atração do estudo).

Este *lugar enigmático* de onde se dá o *retiro* depende de uma "retração" que dilata a noção e a percepção do fluxo temporal *por onde o corpo se instala numa outra frequência*. Implicada todo o tempo nesta canção, a questão do tempo aí pressentida virá a tona em outras obras de Gil e Caetano - ampliando o problema ao restituir todas as suas ambiguidades, apologias, resistências e riscos.



o deslocamento underground em Gil: entre a revelação da experiência sensível e a ambiência na exterioridade dos signos.

b. *aqui e agora*

*o melhor lugar do mundo é aqui
e agora*

*aqui onde indefinido
agora que é quase quando
quando ser leve ou pesado
deixa de fazer sentido*

*aqui de onde o olho mira
agora que o ouvido escuta
o tempo que a voz não fala
mas que o coração tributa*

*o melhor lugar do mundo é aqui
e agora*

*aqui onde a cor é clara
agora que é tudo escuro
viver em Guadalajara
dentro de um figo maduro*

*aqui longe em Nova Delhi
agora sete oito ou nove
sentir é questão de pele
amor é tudo que move*

*o melhor lugar do mundo é aqui
e agora*

*aqui perto passa um rio
agora eu vi um lagarto
morrer deve ser tão frio
quanto na hora do parto*

*aqui fora de perigo
agora dentro de instantes
depois de tudo o que eu digo
muito embora muito antes*

*o melhor lugar do mundo é aqui
e agora*

Gravada e lançada no mercado brasileiro em 1979, tra

duzida e regravada para o inglês no mesmo ano, "Aqui e Agora" integra o disco *Refavela*, que mescla rítmica e tematicamente o batuque tribal africano e o universo cultural do *crioulo* ao interrogar intimista característico do canto de Gilberto Gil tanto antes como depois da ruptura tropicalista.

Seu desenho semântico configura-se através de uma frase afirmativa que se desdobra, não por séries de explicações lógico-causais dedutivas, mas por combinações, insubordinadas, de advérbios e adjetivos intransitivos: instantâneos a permitir autonomias e aberturas à ambiguidade.

A sintaxe vem diluída numa pluralidade de possibilidades, dada a presença marcante de verbos infinitivos, acionados por um sujeito impessoal, que as objetiva numa disposição multiplicada de aberturas, isomórfica àquela que engendra o passeio melódico.

Privilegiando para escuta o percurso que realiza o violão, vê-se que a frase melódica do estribilho lentamente percorre pelos acordes de *mi*, *fã* e *sol*. Ao ouvir o chamado da tonalidade, carente de resolução, ela desliza para o *fã*, visitando rapidamente o *mi* para fluir no "agora" de um *fã* habitando a *sétima casa*. (11)

Na sequência, o acorde descansa sobre a casa que institui o pouso fundante da estrutura harmônica, correspondendo ao pouso introdutório e constituinte da estrofe ("aqui"). Mas logo escorrega, por excesso de concentração sonora, para o acorde de *sol em sétima*, deslocando-se até o *rê* que, por sua vez, vagueia pela *sétima* e *nona* casa até retornar ao pou

so que *jã* é num outro lugar; um "*agora*" que é *dô* em *sétima* prolongando-se até "*quase quando*".

Explicam-se tais deslocamentos no interior da escala tonal pela exigência dos advérbios, *jã* que estes, na sua intransitividade, pedem saltos sucessivos de dentro da atração que os sustenta à tônica dominante, a fim de afirmarem seu sentido completo.

Saltamos daí para uma inesperada constelação de *si bemol* com *lã menor* até que o verso melódico desimpedido se lance ao diálogo, num *si bemol* com *dô* que recai sobre as palavras "*leve*" ou "*pesado*". Cada um dos adjetivos, ao instituírem o tom movente da subjetividade, mobiliza, no espaço do acorde *si*, um passeio ondular em *sétima* e *nona* ("*leve*") e um abafamento depositado num *si de sétima* ("*pesado*"). Por instantes aprisionado, o acorde abre-se em andamentos de serpentes que logo "*deixa de fazer sentido*", pois caminha até *lã* e *dô*, passa pela quase 'in-significância' de um *lã menor*, e depois desata a brincar nas cabanas do *fã*, *sol*, *sol* em *sétima*, até descansar novamente em *dô*.

O retorno dá-se agora rearticulando o princípio ordenador do ritmo e da sonoridade lenta. Na segunda estrofe - *jã* impregnada por um novo centro irradiador das modulações - a variação recorre não mais à organização do princípio inicial, mas à sua derivação - instaurada pela atitude desviante da primeira estrofe que removeu a circularidade para assentar-se num outro pólo de pouso e lançamento.

Reiniciando-se pelo mesmo encadeamento dos acordes que originaram o verso inicial da primeira estrofe, os pon-

tos de funda concentração temática e melódica ("aqui" e "agora") irão repetir-se num fraseado circular que revelam o assentamento de unidades recorrentes instalados em centros diferenciados de propulsão melódica.

Num ritmo de tempo que vai do compasso ternário ao quaternário e deste ao primeiro, a canção permanece toda constituída por recorrências, depois de construída por saltos sucessivos de lugares (aqui) e tempos (agora).

Quer dizer: *o melhor lugar do mundo é todo e qualquer lugar por onde se possa passear & brincar com os acordes. O mundo é uma escala aberta, cujos princípios organizadores não impedem, ao contrário, possibilitam o movimento: balanço ritmado de sucessivos pousos, seguidos e entrelaçados por deslocamentos, afastamentos e reaproximações aos múltiplos centros de irradiação.* Num percurso onde tudo contribui para o recolhimento e esbanjamento das notas, a configurar um estado simultâneo de *concentração & despojamento* do ser.

Assim é que cada lugar da escala tonal é como qualquer lugar do mundo: uma virtualidade infinita, inesgotável, de onde deriva uma liberdade que não aprisiona e não desfaz o ponto de pouso anterior; nem impede o deslocamento posterior.

Deparamos incessantemente com a experimentação de um certo entrar-e-sair, movido por um sujeito integralmente re-posto, modificado, a refazer-se, a continuamente se renovar; pela suplência e pela carência: do ser & dos acordes.

Sabendo do risco de petrificarem-se em satisfações

ilusórias, isto é, se a ansiedade os levasse a desejar o controle e a permanência dos instantes de plenitude, som & ser decidem pela instabilidade das mutações. Graças ao excesso de vibração que permeia o instantâneo da morada e ao rarefeito da incompletude das experiências, eles se deslocam. Graças à estratégia avisada do pensar e a conseqüente economia de energia, o instante não contamina mais do que o recolhimento e o enchimento provisório permitem.

Este modo da fugacidade, este jeito de estar em todos os lugares e não estar em nenhum, constitui-se numa sabedoria criadora e poderosa, que não deixa mutilar, destruir, tirar pedaços. Estranha e reveladora aliança entre egoísmo e alteridade. Surpreendentemente, ambos se descobrem enquanto par mútuo, cúmplices, coexistentes num movimento desdobrado de ajuste, atrito e reposição recíproca - que faz vibrar o ser.

Por outro lado, o poema é abundantemente composto de advérbios, que definem a fluidez do movimento que detectamos acima. Ou melhor: *é dentro mesmo dessa fluidez que mora o poeta*. Veja-se como os advérbios por vezes revelam-se carentes, e outras vezes parecem suprir-se de sua própria intransitividade ou indeterminação. Muitas vezes, ao longo do poema, eles não necessitam de complementos nominais, pois não carecem de determinações objetivas.

O ser do poeta liga-se tenuemente aos próprios adjuntos, no colo mesmo da indeterminação. Por isto, lugar e tempo são distribuídos segundo o arbítrio e as livre-associações que o inconsciente - liberado da linearidade e da másc

ra do ego - deixa corporificar.

Já que o poeta pode habitar todos os lugares, seu corpo transpõe dimensões levadas pelo desejo, por onde a liberdade do espírito se deixa encarnar e concretizar. Porque transformaram-se em encontros fugazes e plenos, *tempo* e *lugar* estão determinados mais claramente no momento em que podem assumir sua indeterminação originária. Como móveis que brincam ao sabor do vento, levam a *presença* a fruir-se, desconstruindo as limitações espaciais e a corrente temporal, transfigurando-as para celebrá-la.

Mas, diga-se que há nuances de lateralidade neste ordenamento visível (dizível) que vislumbramos (delimitamos). Veja-se como ao longo do passeio pelos tempos e lugares, a indeterminação que lhes move vai sendo pontuada por acoplamentos e corporificações, que moldam vínculos reais e bem marcados a unir minimamente o poeta nas suas andanças pelos fios multiplamente esticados.

Atente-se: depois que a cola da materialidade despreendeu-se, não são da linguagem como do clausulo da subjetividade e até... da corporeidade, quando estas *paredes* do ser *deixaram de fazer sentido*; depois que elas se lançaram por entre o vão da não-significação, convidando a desinrijecer o corpo e relaxar para o não-sentido, o intervalo assustador que se abre para o desconhecido é, antes, costurado pela intromissão reconstruidora e decisiva dos vínculos primordiais do poeta para com as agora violentadas e destampadas dimensões da existência.

Pois que entre a abertura ao não-sentido e o prenũ-

cio nele contido da promessa de uma aventura incontrollável no tenebroso/luminoso da floresta abismal do espírito, ressurge cheia de si a proximidade mais irredutível do *corpo* a que se "liga" o ser, sem o qual este se despedaçaria em átomos desintegradores, irrecolláveis, irrecomponíveis.

Daí a única certeza seja a de estar sentado na identidade mais primitiva, prē-reflexiva, bruta, no recôndito aconchego de nós próprios, donde a estrofe irá agora enunciar e instituir os signos mais restituidores do ser, nomeando-os e trazendo-os à presença: o *olho*, o *ouvido*, a *voz* (que não necessita esgueirar-se até o visível mas que, atenta, se mantém à espreita) e o *coração* - onde pulsa o germe da vida.

Depois sim, tudo será possível. E as variações extremas de luz e negror, de terror e êxtase, não serão mais do que instantes únicos oferecidos ao prazer e à dor. Aqui já não há mais a *posse* do corpo e do coração, posto que estes se soltaram no mundo, e passam a correr o risco extremo da desintegração, da diluição irreversível, montados na frágil consistência de que é revestido o *ser selvagem* - donde paradoxalmente extrai sua garantia de vida, seu dom de força.

Mas é preciso cautela. Pois não se diga que se está na zona daquele "puramente irrefletido" de que fala Merleau-Ponty. Não. Este lugar, ou melhor, esta profusão de lugares e tempo, já ganharam a consciência. É por isto que podem ser integralmente vividos - já que se pode configurá-los numa experiência inteligível e comunicável.

Ocorre que o deslizamento recíproco entre natureza e

consciência (movido por um tênue cordão a passear por entre a profusão dos desvios do ser e do mundo) acontece apenas en quanto *mais uma passagem natural*. Não é difícil compreender que é esta atitude, despojada & concentrada, que se percebe capaz de estar em diversos lugares, em diferentes tempos, e, sobretudo, de amalgamar sínteses iluminadoras, que restituem a totalidade momentânea daquele que se aventura.

Que não se duvide: sentir é questão de pele, amor é tudo que move.

A experimentação, considere-se, é brutal. Mas o canto inventa um *ser-mundanificado-deslocante* que não se prende por nada e pode tanto habitar o fascínio do horror quanto o reconforto de um lugar quente.

Para qualquer lugar o aventureiro pode se voltar, procedendo a *outro* dos infindáveis deslocamentos: a instabilidade e a mudança são parte de sua natureza, assim como o medo, o prazer, a dor e a alegria. Sua natureza está no mundo e o mundo com ele coabita em profusão e confusão.

"Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte", proclama Octavio Paz.

"Morrer deve ser tão frio/quanto na hora do parto", descobre o canto de Gil. Todos os sábios afirmam a necessidade vital de experimentar a morte para poder penetrar a vida em sua plenitude. Um branco de verso separa as estrofes da *morte* e da *vida*. Muito pouco, quase nada.

A insegurança, diz o canto, é a maior segurança que um homem pode ter. Basta apenas entregar-se, dentro-e-fora do perigo. Note-se que a sobrevivência do poeta chega na hora

mesma em que ele pôde apreender corpóreamente a radicalidade do fim que engendra o início. Se, inversamente, a contemplas se à distância não sentiria frio, e jamais poderia *impregnar* se desta estranha analogia imbricada entre a *morte* e o *parto*.

Ao experimentar o contato gelado com a morte, ao sentir que esta, do mesmo solo engendra, espantosa, a vida, ao poeta nada mais resta do que inteirar-se - para além do ego e das divisórias que o alijam do real - da incompletude de sua determinação, de seu feixe imperfeito que não cansa de pulsar pelas veias.

E porque sabe disso, dispensa a exterioridade do ser para abandonar-se no eterno vir-a-ser do instante. Porque agora habita na morada de *si*, neste *anterior* a todo e qualquer início, pode o viandante recompor-se na instabilidade de sua cabana. Ali ele pode descansar: seu endereço é o peito do mundo.

Ao "final" da viagem, retorna vivo o poeta e com ele a força do canto. Para celebrar o agora que não é nunca e por isto é. Para cantar neste aqui que não é *lugar nenhum* e por isto é *todos os lugares*. Tudo isto, não se esqueça, pra quem e para além do *nomeável*.

*"Aqui fora de perigo
Agora dentro de instantes
Depois de tudo o que eu digo
Muito embora muito antes*

*O melhor lugar o mundo é aqui
e agora*

c. oração ao tempo

"És um senhor tão bonito
 Quanto a cara do meu filho
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 Vou te fazer um pedido
 Tempo Tempo Tempo Tempo

Compositor de destinos
 Tambor de todos os ritmos
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 Entro num acordo contigo
 Tempo Tempo Tempo Tempo

Por seres tão inventivo
 E pareceres contínuo
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 És um dos deuses mais lindos
 Tempo Tempo Tempo Tempo

Que sejas ainda mais vivo
 No som do meu estribilho
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 Ouve bem o que te digo
 Tempo Tempo Tempo Tempo

Pego-te o prazer legítimo
 E o movimento preciso
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 Quando o tempo for propício
 Tempo Tempo Tempo Tempo

De modo que o meu espírito
 Ganhe um brilho definido
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 E eu espalhe benefícios
 Tempo Tempo Tempo Tempo

O que usaremos pra isso
 Fica guardado em sigilo
 Tempo Tempo Tempo Tempo
 Apenas contigo e migo
 Tempo Tempo Tempo Tempo

E quando eu tiver saído
 Para fora do teu círculo
 Tempo Tempo Tempo Tempo

*Não serei nem terás sido
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo Tempo Tempo Tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo Tempo Tempo Tempo*

*Portanto peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo Tempo Tempo Tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo Tempo Tempo Tempo."*

Dando um volteio de conjunto sobre a canção, vê-se que ela está formada circularmente sobre uma base melódica recorrente, de temática progressiva ao longo de dez estrofes em blocos de cinco versos cada.

Já no primeiro bloco é possível imaginar uma cena qualquer, numa tentativa de presenciar mais proximamente o diálogo. Ocorre que só se pode ver um pedaço do todo. Alguém se senta em lótu, pernas sobre pernas, ereta espinha a sustentar um rosto erguido e, talvez, ansioso. Do outro lado parece estar alguém indescritível: o velho não tem rosto. Temos, então, um poeta defronte à divindade, tão próxima quanto impenetrável: quem sabe seu rosto a cara de Deus, quem sa be sem rosto esfinge calada a ouvir.

Quando se fala nesta canção fala-se sempre em sedução. Para mim, a admiração que inicia o canto e circula todo ele não é apenas um refinado jogo sedutor. Uma escuta atenta revela que o enlace sedutor - inegável porquanto engendra a trama do encontro - está contido numa relação um tanto mais complexa entre o homem e a divindade.

Nesta relação, cada qual pousa suas pedras sobre o tabuleiro como pode e como quer, porque no reino desta procura a liberdade não é um *bem* nem sequer um valor: ela é, isto sim, o único modo pelo qual se torna possível e realizável que a relação se constitua. Seduzir não é o bastante.

O momento é de comunhão entre o poeta e o divino. É o que parece dizer o prē-verso, naquele silêncio anterior ao passeio das cordas do violão a ondular pelo exercício tonal - modulador do confronto e recorrente em toda a canção. Vem suavizar a promessa que por ela se imiscui, num silêncio que já é pura presença.

A simplicidade do arranjo descreve a pureza e a inocência do pedido. Mas é impossível ser banal quando se quer o sagrado - diz-nos a harmonia ao operar um rolê pelas lateralidades desviantes do princípio tonal, circundando a modulação dominante, escapando em variações apenas acenadas ao código ordenador até introduzir a linha melódica central e anunciar o pouso da harmonia que funda o cantar.

Refinado, o canto-menino não consegue esconder seu vislumbre. Entre os deuses e o filho do poeta, mora um filho dos deuses, e vibra como quem participa com orgulho desta comunhão.

"Você sabe que entre os orixás o Tempo é um orixá? No Candomblé o Tempo é um orixá. Chama-se 'Rocco, tem apóstrofo antes do erre. Como é difícil pronunciar todo mundo chama ele de Tempo. Então foi assim que eu falei, como se estivesse fazendo uma oração prum orixá.'"(12)

Entre o primeiro e o segundo verso institui-se a voz

que trilhará toda canção. Modulada fortemente pelo acento reverente, vai cantando para Deus, para si, para seu filho. Deus do tempo, cantor do divino, menino fecundado: todos parecem ter a mesma cara, por vezes. Plenitude e paixão de narciso feliz porque não precisa mais de ser ego? Restituindo a interrogação: trata-se de auto-produção narcísica do sujeito ou há lugar na canção para o acolhimento das emanções calorosas que advêm do reconhecimento do outro? No limite: *há* um *outro* em Oração ao Tempo?

Se *há*, deve ser ele procurado no deus que encarna um atributo da existência: o inexorável fluir temporal a que ninguém fica impune. Mas é no mesmo horizonte, em igualdade diferenciada, clara e postulada desde o início, que o poeta se anima a fazer um "pedido". Para em seguida evocar - pela repetição quaternária em que cada sílaba é integralmente dizente e unificadora: do desejo, da reverência, da carência e da suplência - a ansiada unidade entre o homem e a divindade.

Um modo de sugerir que um *outro* está presente na relação é recuperar a subversão que a canção institui na forma tradicional da oração. Dela não se espera uma relação "pura" de adoração e humildade perante a divindade. Nesse sentido, a oração não é cristã, mas abusivamente pagã. Lembra Gregório de Matos convencendo Deus da necessidade de perdô-lo para que, usando de benevolência e misericórdia, preserve a imagem, a eficácia e a glória que *há* em ser divino.

Pelo canto, o poeta convoca e evoca a presença do *ou*tro. Parece dizer: dou-te o que já tens, e devolvo-te o que

jã ês, porque nada mais em Ti posso lhe dar, a não ser a possibilidade de exerceres seu domínio e força. Mostro apenas que te tenho, e tenho o que te ofereço. E ainda que te ofereço o que a Ti sou capaz de conhecer e aquilo que através de mim em Ti posso ver.

Deste modo, a limpeza da relação possibilita a explicitação clara dos desejos. E a relação entre poeta e divindade institui-se sobre um fundo de carências mundanas baseadas nalguns anseios: prazer legítimo, movimentos precisos, brilho definido para o espírito.

Agora podemos nos demorar um pouco mais na seguinte estrofe:

*"O que usaremos pra isso
Fica guardado em sigilo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Apenas contigo e migo
Tempo Tempo Tempo Tempo"*

Na origem, o homem ê devorado pelo Tempo, por isso propõe o pacto. A sugestão ê de Paulo Franchetti, que ao procurar a raiz etmológica da palavra *migo* descobre sua derivação na palavra *inimigo*. Segundo a sua leitura, o verso então seria o seguinte:

'Apenas contigo e (ini)migo'

Com este dados a interpretação concluiria por um jogo astuto de sedução fundado sob o elogio ao opositor para assim conseguir que o pacto se realize. Instaurado o pacto,

ficaria facilitado o caminho para os outros desejos: instituir a voz, tornar o tempo amigo, reter o tempo na linguagem. (13)

Assim, a astúcia consistiria no fato de que, enquanto oferece elogios, o poeta *já* realiza o prazer. Reunindo e fixando na fala, ele efetiva a retenção do tempo para o prazer. Daí que a felicidade do poeta resulte na evidência de que *sô* lhe resta (re)afirmar a *presença*. O tempo *sô* dependendo do poeta, revela-se como sendo, afinal, o tempo do homem e não de Deus.

Se assim procedendo, o poeta, ao pedir licença para presentear o Tempo, mostra que o presente *ê* dele próprio e recebido de si mesmo, estaria concretizado o retorno àquela primeira interrogação que enunciámos, segundo a qual o mote da canção se resumiria numa auto-produção narcísica do sujeito.

Que se ofereça então ao ouvinte a possibilidade de uma segunda escuta, que, para falar com Luis Orlandi, radicalize a restituição do interrogado ao mistério que o constitui: o da reversibilidade. Retome-se o segundo enunciado:

Hã *lugar* na canção para o acolhimento das *emanações* calorosas que advêm do reconhecimento do outro?

A primeira de nossa compreensão-por interrogação na sua conclusão provisória diz-nos que não. Narciso preencheria todo o espaço e nele se alimentaria. De modo que retornamos ao nosso limite, assim enunciado:

Hã, de fato, um *outro* em "Oração ao Tempo"?

Jã enunciámos afirmativamente a sugestão de uma cer-

ta conjunção entre homem e divindade. De todo modo, ela ainda pouco nos garante com relação à questão da alteridade. No entanto, se radicalizarmos a percepção de que a canção realiza uma espécie de transe de benfazeja comunhão, penetraremos nos liames que nos dirão de uma certa relação erótica entronizada no corpo da criação.

A estrofe que destacamos páginas atrás guarda uma singularidade com relação às demais. Nela a primeira pessoa retira-se, para dar lugar à ação de verbos plurais que exprimem certa cumplicidade rapidamente escondida no seu segundo verso. Tão logo somos convidados a participar do amor, somos delicadamente convidados a aceitar que o que houve entre deus e o poeta ficará *guardado em sigilo*.

Ao menos a indicação nos foi dada. Resta-nos prosseguir nesta aventura, e procurar pelos sentidos ocultos em algumas passagens do poema. Atente-se para a concessão contida no seguinte verso:

*"peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo Tempo Tempo Tempo
Quando o tempo for propício
Tempo Tempo Tempo Tempo"*

Veja-se aí o fruto cultivado de um amor sábio e respeitoso, como quem diz: tudo será sempre como nós dois quisermos.

Junte-se a isto aquilo que já descrevemos como sendo uma relação horizontal pela igualdade clara e diferenciada postulada desde o início. Recheie-se com o verso da promessa

"O que usaremos pra isso", e já se pode interrogar afirmadamente:

Numa relação em que as carências estão expostas, a autonomia dos pares define, gratificada, o campo da intersubjetividade. E restitui seu caráter sedutor na alteridade da relação, onde a expressão das carências dá-se pelo saber das carências do outro.

*"e quando eu tiver saído
para fora do teu círculo
Tempo Tempo Tempo Tempo
não serei nem terás sido"*

Como se o canto de Caetano quisesse, entre outras coisas dizer: e quando eu tiver saído para fora do teu círculo, nós dois, nada teremos, nada seremos, nem um para o outro, nem um dentro do outro. Mas o meu canto, Tempo, não deixo de cantar. Assim como - encantado ou perplexo - eu nunca deixei de te amar.

Note-se, no nível significante de vínculo, o efeito dissonante obtido pela inusitada forma que dispõe sobre o intervalo dos acentos. Ocorre aí um deslocamento sintático que provoca a quebra da expectativa do ouvido.

Quebra ocasionada pela intenção tônica de que o canto reveste a segunda palavra de cada verso, rompendo a pontuação tradicional das palavras paroxítonas e proparoxítonas. Ao cantar, a voz transfigura a sílaba normalmente átona numa forte tônica, alterando o ritmo da canção, cuja marcação recai nos acentos invertidos das palavras "fazer", "com-

positor", "tambor" (única a permanecer tônica), "pareceres", "movimento", "usaremos", "guardado", "ofereço".

De modo que entre o acento do poema (palavra) e o acento da música (som) estabelece-se uma relação de alteridade plena de dissonâncias, deslocamentos e conflitos. Esse conflito (formal, digamos) talvez seja o suporte do conflito (semântico) presentificado entre o humano e o divino.

O rompimento e a transmutação da acentuação silábica testemunha a *diferença* entre palavra e melodia, de onde emana a expressividade da canção. Este suporte da diferença produz uma terceira dimensão onde palavra e som entrelaçam-se a fim de realizarem um fino diálogo.

Essa dimensão corresponde àquela que o poeta experimenta em sua relação com o sagrado. O lirismo alinhavando a pretensão de igualdade na relação com a divindade descobre - em seu movimento de troca - um lugar para o pacto. Análogo às combinações e variações do código tonal, articulador da canção, recorrente porém colorido por dissonâncias e afastamentos, achega-se a um lugar de comunhão na diferença e à busca de equilíbrio no conflito.

Quebrando a expectativa do descanso, a modulação dissonante só se permite acontecer com plena liberdade quando pousa na linearidade do estribilho, repetido quatro vezes "tempo tempo tempo tempo". Aqui, o encontro, entoado docemente. O lugar onde a canção estabiliza-se, resolvida sua tensão, para reverenciar e celebrar este pacto encantador de *comunhão na diferença* com o Tempo.

d. era nova

"Falam tanto de uma nova era
Quase esquecem do eterno é
Só você poder me ouvir agora
Já significa que dá pé

Novo tempo sempre se inaugura
A cada instante que você viver
O que foi já era
E não há era
Por mais nova
que possa trazer de volta .

O tempo que você perdeu
Perdeu não volta
Embora o mundo, o mundo ah!
Dê tanta volta
Embora olhar o mundo
Cause tanto medo
Ou talvez tanta revolta

A verdade sempre está na hora
Embora você pense que não é
Como seu cabelo cresce agora
Sem que você possa perceber
Os cabelos da eternidade
São mais longos que os tempos de agora
São mais longos que os tempos de outrora
São mais longos que os tempos da era nova

Da nova nova nova nova nova era
Da era era era era era nova
Da nova nova nova nova nova era
Da era era era era era nova

Que sempre esteve e está pra nascer"

A canção é um comentário sobre o tema da modernidade e da rebelião da juventude, da tradição e da novidade, do risco contido na idéia de um novo tempo que se inaugura.

Sendo o arranjo e a melodia simples, os versos com-

postos, em sua maioria, de afirmações diretas e argumentações fundadas sobre paradoxos banais e imagens comuns, de que forma extrai o canto, então, seu poder expressivo?

Na verdade ele parece realizar uma estranha transmutação lírica, pela forma reflexiva com que busca interrogar sobre a possibilidade de junção entre ato e pensamento, deparando-se com o sentido da eternidade - esta interminável fonte a jorrar, que não é interceptável, mas que não pára nunca de fluir, e quase sempre escapa pelas mãos.

Percurso digamos reflexivo, move-o um ato de *fê* que repousa por entre as andanças do entendimento. Como a percepção que quer guardar e juntar o que o corpo reclama, já no primeiro verso o poeta intenta o exercício de despreender-se do peso das significações atribuídas ao *novo*, procedendo ao perigoso exercício de desmontar as significações (que vão ficando velhas se atribuimos caráter de fixidez paralisante a seus contornos) para alcançar repô-las sobre o signo do *corpo se renovando e se deslocando*.

Escorregando das garras do conceito e das malhas que determinam pensamentos categóricos sobre o tempo, a contingência, a eternidade: pois que já se fala muito e todos sabem que cada palavra dita guarda uma cilada, cujo risco é se deixar aprisionar: Torquato.

É certo que Gil revitaliza o toque sobre o dado novo da era contemporânea. Mas sua expressividade reside no fato de que o faz de modo a suspender a *falação*, a fim de tentar mais livremente ingressar ali, no reino das *prê* significações, onde as coisas na verdade acontecem.

Repare-se o primeiro verbo no infinitivo plural. Tocando as antenas da escuta o fio da canção instaura a cumpli cidade entre o poeta e uma geração.

Comunidade de ouvintes, a música engendra no seu interior o movimento da lógica e o da sua destruição.

Porque já se fala tanto, tampouco quer o poeta se deixar fascinar pelo engodo do discurso. Contudo, o nível em que se dá o rebate da argumentação padece do mesmo caráter abstrato sugerido no verso inicial. Problema que vai mostrar ao poeta o risco em deixar-se seduzir pela lógica que ele próprio tenciona desconstruir.

Assim é que, em "*quase esquecem do eterno é*", ocorre nova transfiguração do registro lógico-discursivo. A quantidade de *e*, vogal aberta, sonora e risonha, é suficiente para que - sob o risco da falação abstrata que não difere das demais - pulse latente a sensibilidade da voz que canta. Ao enunciar a abstração, mantendo a indeterminação através do advérbio "quase", ela corporifica no *cantar* a afirmação introduzida como contra-argumentação decorrente da constatação do verso inicial. O poder da vogal *é* o de incidir sobre os influxos do corpo e vibrar no espírito.

Se de fato tal transmutação acontece, seria uma interessante e estranha maneira de desqualificar levemente o discursivo e, em seguida, recolocá-lo, não mais como o absoluto definidor da condição humana, mas como parte oscilante e móvel da natureza mundana.

Delicadamente vai o poeta intensificando o trabalho de des-racionalização, se podemos dizer assim. Mas de que

modo enfrenta a virulência e o poder das artimanhas discursivas? Chamando a atenção para o momento mesmo em que o tempo se pode tornar pleno e presente. Este tempo dá-se no *aquí e agora da escuta*: no instante em que a canção se configura completamente como tal, isto é, *na relação* que só se efetiva verdadeiramente através da audição, onde, distanciados ou próximos, receberos todos o convite sugestivo do poeta para com ele participar. Sabendo que qualquer audição contém seu tempo e seu lugar próprio, o encontro ganha em intimidade o que talvez perca em atividade reflexiva.

Mesmo assim, continua a espantar o fato de que cada verso insiste em conter seu gesto de reflexão - como se trabalhasse no vão endurecido, perfazendo um lento percurso, afetado mas seguro. Resta-nos a evidência de que cantor e ouvinte estão *em relação*. E é nesta, acima de qualquer outra, que o poeta acredita e, por isso, é nela que investe.

*"Só você pode me ouvir agora
Já significa que dá pẽ"*

Também impregnados de vogais abertas, vemos que a questão do significado vai passando a não significar mais: a possibilidade cristalina da existência de uma relação entre o poeta e ouvinte, dilatando as noções de tempo e espaço, abrindo para uma nova dimensão o confronto (com chances de encontro), já é por si poderosamente significativa.

Note-se que a presença do corpo na canção é velada. Mas, ainda assim, é ela quem segura a possibilidade da reversão do discursivo, desmanchando o perigo da esterilidade e

afirmando, para além das elocubrações sobre o signo ("novo"), a infinita verdade de uma relação, dando-se pelo céu e pelo inferno das *presenças*.

A partir do verso "*Novo tempo sempre se inaugura*" as afirmações serão cada vez mais imperativas e contundentes.

Nada será eterno, posto que de uma eternidade a outra novo tempo se inaugura. No que se segue uma espécie de conversa franca, como se o poeta tivesse consciência dos limites e da disponibilidade de cada um em inventar um novo tempo a cada instante de vida. Presença forte do poeta no coração aberto do país.

Mas não há bandeira alguma empenhada, como dizem os versos seguintes:

*"O que foi já era
E não há era
Por mais nova
Que possa trazer de volta
O tempo que você perdeu
Perdeu não volta
(...)"*

Vale como um recado para aqueles que insistem em ver o que já passou, em querer o que ainda não veio, em recusar-se ao assombro e beleza do tempo - a cada momento, minuto, segundo, irredutível e irretornável. Como a própria *contra-cultura* de que... se fala tanto.

Algo que se deseja trazer de volta é algo que se perdeu, algo que se lamenta, alguma coisa pela qual se chora a ausência. Alguma coisa que ficou para trás, e queremos sempre que ela retorne, que nos preencha novamente, que nos de-

volva o sentido e a doce lembrança da memória.

Mas em que *lugar* e em que *tempo* nos encontramos, no momento em que saímos de nós para chorar a carência do outro? Queremos o passado de volta, embora não o tenhamos mais. Na verdade, nunca o tivemos enquanto um passado. Fomos apenas, nalguma hora e nalgum lugar, amantes de um gesto, de um olhar, onde experimentamos o prazer de uma situação *presente* que agora nos deixa nostálgicos.

Porém: neste instante em que queremos com todas as forças que o passado retorne, o que fazemos nós de nosso presente?

Nosso presente agora é nosso passado. E paira algo de doído neste intervalo brumoso entre ausência e presença - ameaçando-nos como um fantasma, um muro de pedras, uma faixa silenciosa do disco. Não estamos nem lá nem cá. Sabemos até que nunca estivemos totalmente *lá* e que talvez nunca estaremos completamente *cá*.

O aqui e agora de meu corpo-que-vibra é resto de memória e promessa de felicidade. Nostálgicos e esperançosos - quase nunca presentes completamente - sentimos simultaneamente uma perda e um ganho. Vontade do desejo: somos muitos: e temos poucas formas para tudo o que possuímos.

Daí que o poeta queira reintegrar-nos, reintegrando-se para oferecer a sua experiência e seu testemunho: o que não o impede de dizer: nada disso que eu digo vale um centésimo da fagulha acesa que faz o mundo girar, que move o disco girando nesta eletrola que é nosso imã vital, mortal, de união e separação.

Atente-se para a dolência do verso "*Ou talvez tanta revolta*". O cantor parece voltar carinhosamente o rosto para a imensidão. Sabe o que canta e, por isso, canta mais suave agora, cumprido o círculo entre presença e ausência, amor e ódio, aceitação e revolta. Para reiniciar falador:

*"a verdade sempre está na hora
embora você pense que não é"*

Pois nunca achamos mesmo que possa ser. Diz o recado: quem privilegia a razão em detrimento dos sentidos nunca sabe de verdade o que é saber. Dificuldade de penetrar na visibilidade do imperfeito, na espantosa coesão do circunstancial, na clareza curta de um verso momento de canção.

Siquer nos lembramos que os cabelos crescem sem que tenhamos dado um flagrante na transformação. Os versos perfazem uma rede de recados que atingem o cerne da *posse despojada* da existência - esta que desperdiçamos a cada instante, por não acreditar, por temer, por querer preservar, por não ousar *ficar*.

Recados que talvez silenciem sua própria perturbação: retida para dilatar-se, a experimentação dos fluxos temporais (análoga ao processo de explosão energético-psíquica do rock e da droga), bem como as sensações dela advindas, não são apenas a abolição do tempo no instantâneo. Guardando sua ambivalência, as percepções aí persistem enlaçadas porquanto *atuam* no tempo. Tempo que é também presente-em-abertura, presente que é arranque à prospecção do novo, do desconhecido: contida na canção, o "eterno é" reconstrói a afirmação da

coexistência de todos os tempos no Tempo (como em Cortázar) sem cessar de reencontrá-lo reabrindo-se para o vir-a-ser, reinvestindo o corpo para um outro vir-a-estar.

De todo modo, parece não haver dúvida: estamos vivendo uma nova era. De tanto falar, perdida. De tanto cantar, envelhecida. Paradoxos que "Era Nova" tenta uma vez mais transpor, para deslocar esta *força* que tende a petrificar-se, repondo-a numa outra configuração (que pode ser o jogo, a plenitude, o pacto ou a pura presença) para assim jamais cessar de *afirmar o sentido*.

NOTAS DO CAP. IV

- (1) PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 127.
- (2) Idem, p. 128.
- (3) Idem, p. 129.
- (4) Idem, p. 128. (o grifo é meu)
- (5) WISNIK, José Miguel. "Tudo está no céu e no inferno."
In: *Abre / Alas* nº 1. Rio de Janeiro, Editora da Palavra, p. 13.
- (6) Sobre o mesmo período, Haquira Osakabe, diz o seguinte:
"De qualquer forma, a questão está em aceitar também a barra de lembrar, a de integrar essa espécie de loucura tentacular que se tem vivido: querer o mundo por não poder ter o próprio chão. A tarefa é inevitável: soltar as amarras e ouvir o que dizem os sonhos e os pesadelos (...) Inútil é ensurdecer os fantasmas". Texto de apresentação do livro *Os Viveres de Maio*, de HARDMAN, Francisco Foot. São Paulo, Kairós, 1980, p. 9.
- (7) Conforme nota de Marilena Chauí (ao texto de Merleau-Ponty) observando que a metafísica, desde Platão, "sempre considerou a linguagem como instrumento ou tradução do pensamento", a linguagem permanecendo exterior ao pensar e ao ser. In: "Sobre a Fenomenolo-

- gia da Linguagem". São Paulo, Abril Cultural (Os Pensadores), 1980, p. 129.
- (8) MERLEAU-PONTY, M. "O Olho e o Espírito". Op. cit. p. 100.
- (9) DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, p. 3.
- (10) Idem, *ibidem*.
- (11) O termo *casa* é usado aqui metaforicamente e remete ao imaginário da errância. Assim como os números, corresponde ao trabalho que a mão esquerda realiza no braço do violão, sendo que a contagem vem da esquerda para o centro.
- (12) VELOSO, Caetano. Depoimento transcrito no *press-release* de lançamento do show "Cinema Transcendental", em cujo disco inclui-se a canção "Oração ao Tempo". São Paulo, 1980.
- (13) Estas sugestões foram apresentadas no curso "Teoria Geral do Poema" durante o primeiro semestre de 1981 no Departamento de Teoria Literária (Pós-Graduação) da Universidade Estadual de Campinas. O curso foi conduzido pela Profa. Dra. Iumna Maria Simon, a quem devo o desate de alguns nós de "Oração do Tempo", ainda que a órbita de interpretação e seus eventuais desacertos sejam de minha responsabilidade.

CAPÍTULO 4

SERÁ QUE ESSES OLHOS SÃO MEUS?

Articulando a questão do tempo ao contexto da modernidade e da rebeldia Octavio Paz afirma que "a indiferencia frente a la forma que debe asumir el futuro distingue al nuevo radicalismo de los movimientos revolucionarios del siglo XIX y de la primera mitad del XX. *La confianza en los poderes de la espontaneidad está en proporción inversa a la repugnancia frente a las construcciones sistematicas. El des-crédito del futuro y de sus paraísos geométricos es general.*"(1)

Assim entendida, continua o pensador mexicano, "la rebeliõn de los jóvenes es um movimiento de justificada negaciõn del presente pero no es una tentativa por construir una nueva sociedad. Los muchachos quieren acabar con la situaciõn presente precisamente porque nos oprime em nombre de un futuro quimérico. Esperan instintiva y confusamente que la destrucciõn de este presente provoque la apariciõn del *otro* presente y sus valores corporales, intuitivos y mágicos." De todo modo, conclui, "siempre la busqueda de *otro tiempo*, el verdadero."(2)

Para Paz nossa idéia de tempo é fruto de uma operação crítica: a destruição da eternidade cristã seguiu-se a secularização de seus valores e sua transposição a outra categoria temporal. A idade moderna começa com a insurreição do futuro. Na perspectiva medieval, o futuro era mortal: o Juízo final seria, simultaneamente, o dia de sua abolição e o do advento de um presente eterno. A operação crítica da mo

dernidade inverteu os termos, diz ele: *a única eternidade que o homem conheceu foi a do futuro*. Para o cristão medieval, a vida na terra desembocava na eternidade dos justos ou dos arrependidos. Para os modernos ela é uma marcha sem fim até o futuro. No futuro - e não na eternidade ultraterrestre, reside a suprema 'perfeição'.

"Ahora, en la segunda mitad del siglo XX, aparecen ciertos signos que indican un cambio en nuestro sistema de creencias. La concepción de la historia como um processo lineal progressivo se ha revelado inconsistente. Esta creencia nació con la edad moderna y, en cierto modo, ha sido su justificación, su *raison d'être*. Su quiebra revela una fractura en el centro mismo de la consciencia contemporánea: la modernidade empieza a perder la fe en si misma." (3)

Se até aí o destino do homem é dado pela promessa de "colonização do futuro" agora "en los ultimos años ha habido un cambio brusco: los hombres empiezan a ver con terror el porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino del horror." (4)

Um horror prenhe de ambivalências: "nuestro futuro es un paraíso/infierno; paraíso por ser el lugar de elección del deseo, infierno por ser el lugar de la insatisfacción." (5)

Em meio a esse drama moderno, emerge a *espontaneidade* aludida pelo poeta mexicano, advinda da recuperação radical dos signos do corpo, pela qual a percepção temporal é necessariamente reavaliada. A esse respeito, dirá Paz numa entrevista: "A eternidade condena fisicamente o corpo de forma

terrível: ou o corpo vai para o inferno, ou o corpo dissolve-se em espírito no céu. Se, em vez do valor ou sinal Eternidade, pensamos no sinal Futuro, temos o mesmo resultado. O futuro é, basicamente, um sinal intelectual, em parte utópico; é uma construção do pensamento. Por outro lado, a idéia de Futuro contém, outras características: o futuro é um sinal no qual o trabalho é exaltado. O futuro implica paciência e esforço para ser alcançado e, simultaneamente, implica economia. Nos dias de hoje, estes são exatamente os signos da burguesia: poupança e economia e, também, de uma certa concepção capitalista de socialismo, onde cabem novamente a poupança, a prosperidade, a abundância. E todos esses sinais são, prioritariamente, sinais intelectuais."

"Ao contrário", prossegue, "o aqui e agora é um sinal corporal. Sua forma de manifestação não é pelo trabalho, mas exatamente pelo seu contrário - a distribuição é a comunhão. O aqui e agora não é um valor de caráter individual, mas, por um lado, um valor de natureza coletiva, por outro, de natureza ritual e erótica. De natureza erótica porque o tempo do corpo não é nem o futuro nem o passado. O tempo do corpo, o tempo do amor é o tempo do presente, do agora." (6)

Neste embalo de recuperação da dignidade *poética* e *ontológica* do corpo o percurso anterior reencontrou algumas canções que experimentam *outros modos de presença do corpo no fluxo da temporalidade*. Ensaio de rupturas, testemunho de vivências, de perplexidade e de meditações; revelações de pactos e ousadias praticadas também no âmago da linguagem, elas participam deste contexto pós-modernidade à medida em

que relativizam a presentificação do tempo linear enquanto uma das possíveis encarnações do tempo-no-corpo.

Essas expressões artísticas nascidas sob o signo da rebelião operam, como se viu, em estado contínuo de devoração e de reelaboração de diversas matrizes de procedimentos poético-musicais. Assim trabalhando, sugerem que um de seus sentidos mais poderosos parece ser aquele que tende - digerida a tradição e a crítica da tradição - para uma incessante e renovada busca da *afirmação do sentido*.

Tratando deste contexto, é o próprio Octávio Paz quem reafirma essa mutação perseguida: "El arte moderno", diz ele, "comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldia convertida em procedimiento, la crítica en retórica, la transgresion en ceremonia. La negación ha dejado de ser criadora". E completa: "no digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de *la idea de arte moderno*." (7)

Noutras palavras, a operação crítica que desmistificou as ilusões da vida moderna esgotou-se por que teve de arrastar consigo o homem desiludido e estranhado para com o mundo circundante. E foi no vácuo desta vagância de valor que as manifestações contraculturais obtiveram impulso e extraíram sua vitalidade criadora.

Simultânea à sofisticação tecnológica que invade a música contemporânea, à liberação energética e explosiva do rock e à experimentação radical deste campo simbólico através das drogas, a revolta da juventude urbana insatisfeita prepara - no entremeio desta tríplice conjunção - um rasgo

imprevisível que não mais detém um esquema de significações moldadas e estabelecidas pela cultura herdada mas que se expande por sucessivos deslocamentos e penetra em regiões quem sabe informúladas para *corporificar afirmativamente* a possibilidade ilimitada de novas dimensões para a existência - em oposição à estabilidade dos registros perceptivos impingidos pela racionalidade dominante.

Destruindo a precariedade existencial ela leva o estranhamento até o limite; e assim liberta-se para inventar outros modos de aproximação do corpo à vida socializada.

"Vivemos", diz Merleau-Ponty, "em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte são os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habituo-nos a pensar que tudo existe necessariamente e é inabalável."⁽⁸⁾

De fato, todo este *inabalável* rasgado pela contracultura e revisitado pelas canções prepara outras aventuras antes dormentes no espírito. A arte e, neste caso, a música popular brasileira (com as suas peculiaridades próprias e o seu modo de inserção social) é um lugar onde as novas prospecções ganham audiência e a força de gestos inaugurais, como se a cada inspeção do corpo sobre o mundo este renascesse: recuperando sua misteriosa vitalidade, esta selvageria, este mundo-em-profusão *retorna*, para oferecer ao ouvinte-visitante novas perspectivas de frequentar e nomear o *como se dá* seu "ingresso" na vida contemporânea.

Essa abertura promíscua ao sensível, essa visita em *outra frequência* às atmosferas mundanas, provocada pela que-

bra, deslocamento e dilatação da temporalidade percebida, prepara o corpo a ultrapassar-se. Depois de entrevistados, perturbados e nomeados, os novos contatos que problematizam o tempo corriqueiro tramam novas confidências. Na verdade, convidam a escuta, a escrita e todo o corpo a adentrar por outras dimensões.

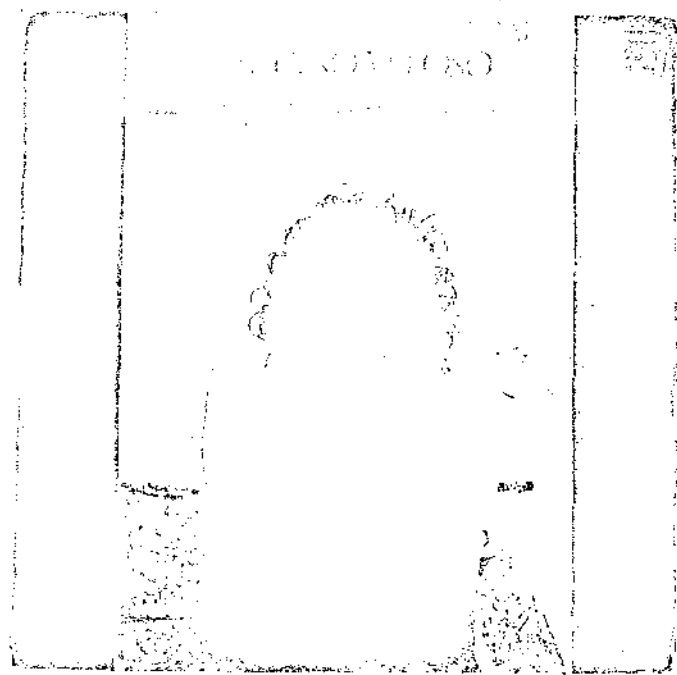
É, portanto, pela brecha do fluxo temporal desconstruído que especialmente as canções de Caetano Veloso solicitam uma irrecusável aventura que acompanhe aquilo que flui através de seu *olhar*. E isto porque o rasgo que no rastro dessa andança se entreabre faz com que os olhos readquiram uma *potência criadora*. Uma vidência que - carregando todas as matrizes daquela segunda fala e as aparências de um visível já decodificado - é capaz de reinvestir o corpo de uma energia primeira. Inventando tudo de novo, ele ultrapassa o dado e o conhecido para devolver-nos ao solo da terra, ao *colo* inocente e sábio, feliz e dramático da vida.

Vida que não é menos minha que da canção. Esse verso de Caetano reluz. Diz-nos, na sua contenção, que, enquanto signo autônomo a *canção* coloca novamente o mundo à disposição dos sentidos e da interrogação. Viva, diz também que todas essas aventuras disponíveis à escuta têm, no seu processo especial de depuração dionisíaca, naquilo que por ela o mundo se deixa ver (na *visão*) e no modo como ela o faz reviver (na *voz*) duas de suas forças mais poderosas.

Noutras palavras, essas aberturas querem também dizer que se trata apenas de *aderir* (como se adere a um filósofo para que, com ele e através dele, continuemos a pensar) ao

desejo enunciado pelo próprio Caetano que, falando sobre seu trabalho, certa vez declarou: "quero seduzir as pessoas para o meu modo de sentir."

Ouvir o desejo e retê-lo para transar confidências. Para tramar um contato com este *modo de sentir* intransferível mas comunicável e, portanto, preparado a lançar-se ao campo da intersubjetividade, preparado a se deixar entreter e a se levar por uma outra dicção. De modo que aí, *nesse entremeio*, ouvido o canto, deslize o sensível à fala - e assim se fale o que pede pra se falar.



em Caetano, o olho vê o mundo, e o
que falta ao mundo para ser canção,
e o que falta à canção para ser ela
mesma.

a. *alguém cantando*

Imerso no humano fluxo da percepção os olhos "reabertos" reinvestem a voz de uma potência onde coexistem, digamos, a dimensão apolínea e a dimensão dionisiaca. É através dela que repercute o momento que quer flagrar a propagação do visível.

A canção "Força Estranha" de Caetano Veloso mescla essa dupla potência do corpo (dos olhos e da voz) redimensionando a inserção do sujeito num mundo cantável.

*"eu vi o menino correndo
eu vi o tempo
brincando ao redor do caminho daquele menino
eu pus os meus pés no riacho
e acho que nunca os tirei
o sol ainda brilha na estrada e eu nunca passei*

*eu vi a mulher preparando
outra pessoa
o tempo parou pr'eu olhar para aquela barriga
a vida é amiga da arte
é a parte que o sol me ensinou
o sol que atravessa essa estrada que nunca passou*

*por isso uma força me leva a cantar
por isso essa força estranha
por isso é que eu canto
não posso parar
por isso essa voz tamanha*

*eu vi muitos cabelos brancos
na frente do artista
o tempo não para e no entanto ele nunca envelhece
aquele que conhece o jogo
do fogo das coisas que são
é o sol é a estrada é o tempo é o pé e é o chão*

eu vi muitos homens brigando
 ouvi seus gritos
 estive no fundo de cada vontade encoberta
 e a coisa mais certa de todas as coisas
 não vale um caminho sob o sol
 e o sol sobre a estrada é o sol sobre a estrada
 é o sol

por isso uma força me leva a cantar
 por isso essa força estranha
 por isso é que eu canto
 não posso parar
 por isso essa voz tamanha"

No eco daquela pergunta de "Pássaro Proibido" ("que quer dizer meu cantar?"), "Força Estranha" tenta respondê-la, mas renovando a interrogação: perguntando-se não pelo *que quer dizer* mas *que força o leva a assim dizer*.

A força, sugere, vem da *visão*. A visão propiciada pela freqüentação originária, por um nascimento continuado no fluxo destampado da temporalidade. Lá ele reencontra um mundo em permanente vibração que, tudo aumentando de valor, pela *voz* pede para existir.

Reingresso: o corpo sendo o entrelaçado de visão e movimento, o olho-que-vê é percepção muda, apreensão no desvio de coisa-e-idéia ao mesmo tempo; de figura-e-fundo; é percepção do *entre* como profusão de desvios.⁽⁹⁾

Inicialmente, diz Luiz Orlandi, a percepção é "percepção de coisas que são dimensões, que são mundos." Da *palavra percebida* a *dimensão conceituada* todo o intervalo é palilhado pela *voz* que percorre os corredores do corpo. Para José Miguel Wisnik, "o cantor apegase à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras

sem desejo, emissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua."

Neste sentido, diz Wisnik, "o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença* mas de *presença*. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência."

Em Caetano a palavra revive pela pessoalidade radical do cantor. Vê-lo significa ver o que ele vê, o que por ele se mostra, o que atravê^s dele se deixa ver.

Este é o tema de "Força Estranha", cujo tratamento desdobra o duplo enigma: do lugar de onde ele vê e da reversibilidade da presença na temporalidade.

Quando ligados às alteridades, às coisas, os verbos no gerúndio ("menino *correndo*", "tempo *brincando*", "mulher *preparando*", "homens *brigando*") guindam a percepção ao contato mesmo das coisas fluindo-se aos olhos.

Quando atrelados ao sujeito os verbos emergem no passado ("eu *vi*", "eu *pus*", "*estive*"). Um passado ainda que distanciado não se despreendendo do presente, marcando uma eter

nidade que *mistura* vidente e visível, sujeito e objeto e fã-los convergir para uma suspensão do mundo, devolvendo ao mistério a questão do *lugar enigmático*.

Uma reversibilidade estranha do corpo no tempo. Quando o olho capta um contorno nascendo entre todas as cenas entrevistas, a nervura febril de todas as coisas num *aquí* e *agora*, interpõe-se sempre a presença daquele que vê. Tal como na capa de "Cinema Transcendental" o enigmático das visões é desde sempre mediado pela intromissão do sujeito vidente, pela imbricação do vidente no visível e deste naquele. Mediação atuando como um meio solicitado a indicar a existência de um "terceiro termo" entre sujeito e objeto.

O contraste dos verbos mostra que quando o tempo se expande os olhos são invadidos e misturados às coisas, as correspondências se multiplicam, a imersão sem conceito no mundo reabrindo dimensões menos aparentes. E enquanto as imagens vão fixando a mira, o olhar penetrando no âmago de analogias restituidoras, um contorno entre todas renasce: a *identidade do sujeito é restituída pela voz*.

Depois que a imbricação revolve os intercâmbios entre sujeito e objeto; depois que ela decifra, para além das dualidades, o mundo como *entremundo*, *imerso na profusão dos desvios*, a exploração do corpo (e tudo o que aí se abre) reabilita o ente como viandante dos intervalos, pelo qual sô a *voz*, "força do corpo que respira", é capaz de interligar os fragmentos.

Compõe, assim, uma conjunção de atos expressivos (a imagem, a fala, a dobra da fala sobre o fundo da palavra)

("eu pus os meus pés no riacho / e acho que nunca os tirei") que, mesclados à leve cadência reiterada pelo dedilhar do violão, querem fixar a verdade da experiência sensível.

"Dizer que há uma verdade é dizer que, quando minha retomada reencontra o projeto antigo ou estranho e a expressão bem sucedida libera o que estava cativo no ser desde sempre, estabelece-se na espessura do tempo pessoal e interpessoal uma comunicação interior, graças à qual nosso presente torna-se a *verdade* de todos os outros acontecimentos cognoscíveis. É uma cunha que cravamos no presente, um marco a atestar que nesse momento surgiu algo que o ser esperava ou 'queria dizer' desde sempre. Algo que não findará nunca, senão de ser verdadeiro, pelo menos de significar e excitar nosso aparelho pensante, se preciso arrancando dele verdades mais compreensivas do que aquela. Nesse momento alguma coisa foi fundada como significação, uma experiência foi transformada em seu sentido, tornou-se verdade. A verdade é um outro modo de sedimentação que, em si mesma, é a presença de todos os presentes no nosso."

Dizer que há verdade, conclui Merleau-Ponty, "é dizer que não há objetividade que dê conta de nossa relação supra-objetiva com todos os tempos, não há luz que ultrapasse a do presente vivo."⁽¹¹⁾ Por isto, canta Caetano, "a coisa mais certa de todas as coisas / não vale um caminho sob o sol".

O menino, a mulher, o artista, conjugados diante dessa presença-que-vê e para a qual tudo converge, perfazem no canto o trânsito *circular* da vida. Imantam o corpo de uma

pregância analógica que sô a voz pode resgatar, para tornar a superfície do mundo visível, ganhar a audiência e a verdade da fala. Por isso essa voz tamanha.

Por outro lado, o olhar disperso na selvageria do mundo prē-lógico, visitado em suas ocultas correspondências inspira-se numa *trip* que não pede licença nem explicação para explorá-las. Solicita, no entanto, do viajero, uma expressão (neste caso, uma voz, uma fala e uma canção) por onde se esgueire até o audível de sua perturbação e ao nomeável de sua promiscuidade originária.

E nunca é demais redizer que esta trip tornada canção tem, como suporte para a errância, o *corpo*. Um corpo, por si mesmo, cheio de olhares e de antenas sensôreas. No dizer de Merleau-Ponty, "tudo se resume em compreender que nossos olhos da carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas".

Note-se ainda que os elementos humanos e naturais são também agentes, acionando a errância do sujeito. O Tempo brinca, pára, não para: contínuo, jamais envelhece. O sol brilha, atravessa estradas que nunca acabam de passar. Sol & tempo: para aquêm e para além da presença; independentes, *im*pregnam o homem; inesgotáveis, movem a canção que o penetra a perguntar-se pelo seu próprio destino de ser canto.

Tudo isto numa canção cujos acordes suaves acompanham o movimento das frases. Um belo solo de violão harmoniza registros graves e agudos integrando-os ao canto. Na voz

de Gal Gosta, o registro grave de cada descrição desliza para a fineza cortante *à cada vez que o sol ressurg*e. Neste momento, o ponto de vista mutável mas centrado em si ultrapassa a contemplação e celebra a convergência de todos os elementos num mesmo horizonte, para exaltá-los.

Entremeado à visão, toda palavra *sol* é intensificada pela *voz*, assim como às descrições alternam-se o estribilho que vibra forte e assonante pela recorrência da vogal *a*:

*por isso uma força me leva a cantar
por isso essa força estranha
por isso é que eu canto
não posso parar
por isso essa voz tamanha*

Por *vêr* na multiplicidade das dimensões a força da reversibilidade tramando similitudes e dissonâncias, e por poder reatá-las em comum convivência pela *voz*, a vida corporificada, do fundo de seus murmúrios, pede novamente para ser cantada.

Mas atente-se: depois que a aventura dos olhos permite estar "no fundo de cada vontade encoberta", resulta a negação de tudo isso, isto é, de uma racionalidade que, reaparecendo, pudesse recolocar as descobertas no clausulo de qualquer fixidez.

As descobertas são relativizadas, pois diante do entendimento que se prepara a tomar posse do entrevisto para exteriorizá-la dos sentidos, o canto desloca-se, preferindo a forte impregnação dos elementos *assim como eles se dão a sentir pelo poeta*, ardentes no "fogo das coisas que são":

*e a coisa mais certa de todas as coisas
 não vale um caminho sob o sol
 e o sol sobre a estrada
 é o sol sobre a estrada
 é o sol*

Os predicados não vem. Repetidos, os substantivos marcam a volta dos nomes, signos banais se deslocados da experiência do corpo mas vitais e plenos de significação se devolvidos ao solo da percepção sensível: afirmação que é, antes de qualquer coisa, *irradiação corpôrea*. Assim como o tempo da *escuta*: não propriamente uma transcendência, mas uma convergência, onde o instante sacraliza-se pela embocadura onde vão encontrar-se cantor e ouvinte, engrandecidos, instalados num lugar que é a própria celebração simultânea da *be*leza e da *interrogação*, da aderência ao mundo e de seu estranhamento.

E é assim que, relativizando o conceito, as vogais passam a figurar brinquedos que puxam o canto e levam-no a uma apreensão inteligível de outro estilo: lúdica, sensôrea, que tão somente quer deixar a *l*íngua *soar*, para assim tornar audível a propagação da qual ela mesma é origem e impulsão.

b. *por que não?*

Tanto "Força Estranha" quanto uma parte importante da produção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, naquilo que ocultam para poderem constituir-se enquanto um canto afirmativo de vida, aludem a outra dimensão presente nestas poéticas entrelaçadas aqui ao fluxo contracultural.

Aludem, especialmente, ao tema do *drama* na poesia moderna. Um tema bem ao gosto da tradição moderna, isto é, o poeta que sente mas que se vê sentir:

*"Eu minto mas minha voz
não mente
minha voz soa exatamente
de onde no corpo da alma
de uma pessoa
se produz a palavra eu"*

Dizendo de outro modo, o procedimento poético que, afirmando o sentido, carrega consigo todas as ambivalências, reversibilidades e disjunções desta atitude, *coexiste* *ulteriormente* com aquele procedimento que visa a reduzir as ilusões e a destruir os mitos - que resulta da amarga consciência crítica vivida contemporaneamente.

Caetano Veloso, autor dos versos citados acima, cuja respiração acontece numa circunstância histórica em que, de modo geral, a espontaneidade não é mais possível, tem plena consciência do chão onde pisa - o que explica sua persistên-

cia na metalinguagem e em certa ironia ligada ao corte, à tradição alegórica.

Para José Miguel Wisnik esse caráter alegórico é forte em Caetano e esta envolto pela perspectiva do distanciamento, onde o sujeito é percebido em sua ambivalência entre a espontaneidade e o artifício, entre a consciência crítica do poeta e a posição privilegiada do compositor.

A modernidade, "esse período que se inicia no século XVIII e que, quem sabe, chega agora ao seu ocaso", no dizer de Octavio Paz, inicia-se quando a consciência da oposição entre Deus e Ser, razão e revelação, se mostra como realmente insolúvel. Para ele, a razão, hoje se identificaria com a sucessão e com a alteridade. E isto porque a razão cada vez que se examina, se descobre como outra ela mesma. Cada vez que se examina se separa. (12)

As produções de Caetano e Gil, demonstram essa assimilação e a consciência que eles têm desta modernidade que sempre preferiu operar dentro da tradição do corte. Nesta perspectiva, não existe o corpo pleno, mas sim o sujeito cindido. Não há um momento em que o sujeito se confunda com a própria identidade. Neste quadro, inscreve-se a tradição da alegoria. (13)

Em oposição a este modo de ver, diz José Miguel Wisnik, encontra-se aquele mais ligado à *música*, segundo a qual através da *voz* é possível resgatar a identidade do universo.

A música dos dois baianos presentifica essa questão do distanciamento, bastando para isso recordar sua constante errância pelo reino do discursivo (especialmente Gil), pelo

tempo de reflexão e de depuração das angústias cotidianas tematizadas poeticamente, e a incorporação de todas as questões contemporâneas (desde as relações amorosas, passando pela política e chegando aos cantos celebrativos) *no modo como elas são apreendidas por aqueles que a cultivam*. No entanto, desde que assimiladas e incorporadas, suas canções insistem em querer recuperar o tempo todo essa unidade da voz, esse desejo de concordância ativa com o mundo, esta vontade de inaugurar um outro nível de vínculo para verem restauradas a dignidade e a grandeza da vida.

Para além de configurar uma reflexão lírica poderosa sobre a cultura esta *atitude ambivalente*, diz Wisnik, dá à música popular um lugar particular na poesia moderna, verdadeira novidade: a modernidade constituída em sua *crise* mas recuperando esta visão da canção como *plenitude*.

Um modo que, a meu ver, converge com aquele representado e praticado pela contracultura: assimilando todo o negativismo para chegar a uma poética afirmativa, exaltativa e apologética.

Já se viu como a música pode ser o lugar privilegiado para a potencialização das emanações do corpo e para a recuperação da integridade da voz. O próprio Caetano quando declara ser pessimista e alegre, angustiado e afirmativo, parece dizer que estando ciente do *drama*, e sendo ele próprio um *vivente* deste drama, pode afirmar a vida de qualquer modo.

E para José Miguel é o *fundamento lírico* que, em Caetano, atravessa todo esse impasse contemporâneo. Um lirismo fundado na exaltação do momento especial onde cada drama põ-

de ser resgatado, incorporado, eliminado ou ultrapassado. Daí também a *negação do drama* participar com forte presença em sua poética. É o que se deseja em "Outras Palavras": "nada dessa cica de palavra triste em mim na boca."

Atenta desde a década de 60 aos influxos do corpo, esta *poética afirmativa* (levemente demarcada para que não se abafe sua reversibilidade petulante) - na qual se poderia incluir Gilberto Gil e os embates do próprio John Lennon - aglutina e, de certo modo, advém, de toda esta miríade de mutações propiciadas pelo advento de uma "nova sensibilidade" ali desencadeada e de seu signo diferenciador, a *trip*.

Sua diferença em relação à modernidade reside no fato de que, ao invés da dissolução causada pelo rompimento estranhado para com as ilusões circundantes, o deslizamento do próprio chão (implicado na negação dos mitos) não regressa necessariamente sob a forma de uma condenação, ou de uma cansativa e improdutiva negação das ações dominantes e dos padrões estabelecidos. Inversamente, o rompimento torna-se o único caminho possível para qualquer deslocamento. Deslocamentos que, quando poeticamente bem tramados, desembocam na afirmação da individualidade, na procura da "força da beleza pura e das forças elementares da cultura", na diferença reconquistada no entremeio do agito coletivo.

No mínimo, tais atitudes e procedimentos configuram uma mitológica de estilo mais contemporâneo. E em permanente mutação, pois, porque o sonho acaba ele está continuamente pronto a ser recomeçado.

c. maravilha vive maria mãe de deus

Octávio Paz lembra que Homero, Virgílio e Dante, ainda que cedo descobrissem a dimensão infernal a amalgamar com luz e sombra a espessura paradisíaca, não obstante, asseguravam que suas *visões* advinham de uma revelação vinda do exterior: um deus ou um demônio falavam por suas bocas. Em contrapartida, acrescenta, "el poeta moderno declara que habla em nombre propio: sus visiones las saca de sí mismo." (14) Provocador, o ensaísta afirma ser este o dado mais irritante da poesia de agora.

*"A queda d'água ergueu-se à minha frente
de repente
tudo ficou de pé eternamente:
a floresta, a pedra, o vento vertical do abismo
e o senhor que anima esse ambiente
ficou comigo
eu sou potente e contendo a visão
da queda erguida d'água-vida tão contente e são

havia ali a presença toda sã
de minha irmã
e (coisa mais que azul)
a lua lua lua lua lua
sobre um pinheiro do sul"*

Na canção de Caetano Veloso cantada por Maria Bethânia, o poeta não só se declara potente mas afirma conter a visão. Diante da cena, do murmúrio dos elementos naturais e de sua espantosa correspondência, o poeta vê-se tomado por ela ("a visão é tomada ou se faz no meio das coisas", diz

Merleau-Ponty). Tudo converge para os olhos. A vertiginosa verticalidade corresponde uma *tomada* que tudo engloba, a uma visão que, *erguida*, tudo comporta, integrando-se ao universo: plenitude.

Deus? Certamente que não. Estava ali como homem, diria Merleau-Ponty, tudo acontecendo no humano mundo da percepção e do gesto. Pois entre a cena entrevista e o pressentimento de que algo ali se lançava ao encontro de uma identidade que o abraçasse, entre a selvageria do mundo natural e a palavra dita, a expressão devolve ao poeta sua inteligibilidade e sua inteireza no momento em que pela linguagem deixa-se fazer e refazer-se. Tomada no meio das coisas, a *visão* encorpando-se suscitou ao vidente que se abrisse ao próprio corpo *repleto de linguagem*.

Hã dois momentos tomados com a mesma intensidade, num mesmo tempo, num *sō* presente, em "Queda d'Água". Um no primeiro segmento, cuja descrição da cena corresponde à *apropriação da visão por aquele que enquanto vê diz, e sō sabe que vê porque diz, e sō sabe o que vê quando diz*. Nesse instante o tom do canto é firme, grave, solene, um quẽ de surpresa e revelação emanando do encontro.

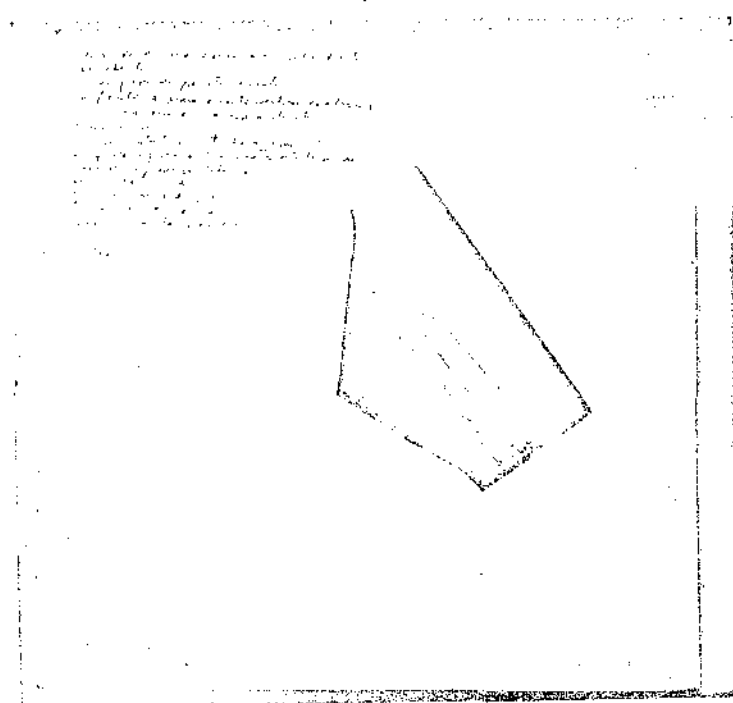
No segundo, o dedilhar calmo do violão se desloca para uma tonalidade mais aguda, o tom sobe uma oitava a mais, como a realçar a percepção do retorno à humanidade mais prosaica, ao lado de uma pessoa íntima, protetora. Este outro momento no mesmo tempo vem dar à revelação seu descanso, sua partilha; a celebração fica singela, sem adjetivos e o canto ameno vem marcar a *presença-em-comunhão* dos elementos huma-

nos e naturais.

A totalidade foi aqui reconstituída a partir de uma percepção originária, de um tumulto bem-vindo ao corpo ainda na zona pré-reflexiva, anterior aos conceitos. Convertida, pela pressão da carne, em palavra, ganhou o ar; pela voz pôde traduzir-se outorgando significações comunicáveis a um ato especial de *encontro*.

Transcendência ou convergência, a linguagem cristalina da canção devolve ao sujeito a posse de si e das revelações do mundo, exatamente o inverso da religiosidade cristã que delega a um ente exterior os poderes de revelar mistérios e suprir as carências humanas.

Não deixa, no entanto, de persistir um elemento de religiosidade em "Queda d'Água". De outro estilo, talvez. Pois "o senhor que anima esse ambiente" humanizou-se, ficou ao lado, comungando uma iluminação que *originariamente desencadeou-se no corpo sensível do poeta e pela sua fala se alastrou*.



"Queda D'Água": tomada no meio das coisas, a *visão* encorpando-se suscitou ao vidente que se abrisse ao próprio corpo *repleto de linguagem*.

d. a superfície iridescente da bola ôca

Normalmente, dizer que há uma religiosidade é atribuir, como faz a teologia cristã, um ordenamento coerente ao universo, dotando-o de ordens, vontades e finalidades exteriores aos acontecimentos e aos próprios sujeitos históricos.

Não é o caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Há em suas obras e em seus testemunhos a presença de uma religiosidade polimórfica, um sincretismo tão multifacetário que ora é capaz de evocar e celebrar as entidades da mitologia africana, exaltar os ritos do Candomblé, e ora vagar por cantos profanos, irônicos, despreendidos de quaisquer vínculos transcendentes. Mutantes, não fazem mais do que inserirem-se novamente no rodópio de uma pós-modernidade pluralizada, abrigan-do-se numa multiplicidade de fragmentos capaz de expressar o mundo de diferentes pontos de vista, integrando-os ou não, mas, substancialmente, dispensando as inclusões definitivas e as classificações apaziguadoras.

Assim, a ambiência religiosa em que se instala por vezes o canto dos dois baianos (afora outras interpretações possíveis que se concentrassem no interior daquelas simbólicas específicas da cultura negra) convergem para aquela ânsia pelo sagrado e pelo desejo de sacralizar o cotidiano que, a meu ver, constituiu-se num dos signos mais recorrentes das

trips dos anos 60.

O próprio *rock* e seus rituais de encontro (os grandes concertos ao ar livre ou os shows com seus ritos contemplativos/orgiásticos) são uma outra maneira de habitar a ambiência religiosa. E sem que o *amor pelo infinito* tenha necessariamente passado pela delegação dos mistérios do mundo a uma inteligibilidade criadora e onipresente.

A assunção e posse das percepções totalizantes podem, como já se viu, ser partilhadas e repartidas. A poesia é, nela mesma, um lugar muito especial para a realização destes anseios. Reafirmando uma tradição que, segundo Octávio Paz vem desde o romantismo alemão, "los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa." (15)

Mas não é apenas a música, ou a poesia, ou ainda a perda da imagem totalizante do mundo na época moderna que modificaram algumas das imagens e atitudes religiosas. Os *hippies* também procuraram-na, sem passar pelo gesto do sacrifício ou do rígido ascetismo. Ao contrário, e espantando muitos, buscaram praticar *dionisiacamente* a experiência mística.

Partilhavam uma religiosidade que guardava qualquer coisa de profana, de desmedida, de exibição descarada do próprio grau de exterioridade implicado na postura exclusivamente religiosa, à que Feuerbah denominou *indireta* pois que se deslocava de sua própria essência, antes de encontrá-la em si mesma.

Mais mundana do que sacra, o amor pelo sagrado relocalava, durante a rebeldia, novamente o *corpo* como eixo primordial e lugar privilegiado para esta experiência.

O corpo sendo o lugar mesmo em que o mistério do corpo reflexivo se propaga (e onde se exacerbam as dicotomias sujeito-objeto, interior-exterior, imanência-transcendência) ganhou, ele próprio, na época, uma mitologia restauradora, de pois disseminada e até diluída nalguns palcos de representação do espetáculo moderno. O mesmo signo que na Jovem Guarda já se insinuava enquanto um lugar de festa passou a dizer-se também, anos depois, simultaneamente *lugar de festa, símbolo de contestação e templo de oração, investigação e auto-conhecimento*.

Inspirados pelo que restou de santidade na mitologia cristã, os *malucos* vestiram-se à moda franciscana e chocaram os parâmetros da burguesia asseada e bem-vestida. Neste sentido, a vulgarização da roupa⁽¹⁶⁾ era colocada como sacralização do corpo, divindade do que era puro, purificação que se dava pelo avesso: o lixo da sociedade industrial era o luxo santificado pelos hippies.

Além disso, a assimilação das filosofias orientais, fecundas no cultivo da espiritualidade e no desprezo equivalente às ganas materiais, participava da recusa ao mercado de consumo e à sua sede de devoração aliada à fabricação de necessidades supérfluas e ilusórias. Lógica cujo encadeamento configurava uma original combinatória de universos heterogêneos, ganhava unidade estético-existencial pelo seu próprio caráter dispersivo, disseminador, radiante e descentra-

lizador espontaneamente contido em seus propósitos.

A revolta à estabilidade perceptiva herdada de uma sociedade com poucas alternativas ao prazer e àquela sofreguidão da estética de que fala Jorge Barreto, a vontade de vivenciar a plenitude, a paixão pelo homem e pela natureza, conferiam uma unidade de propósitos a esta diversidade de materiais, formas e visões desencadeadas pela rebelião.

*"pinta uma estrela na lona azul do céu
pinta uma estrela lá
pinta um malandro e no malandro outro malandro
flutua angelical
um por um um por um um por um um por um
agora a moça esboça um salto vai mas não vai
todos sabem voar
(baby boca charles)
a tribo blue nomadismo tenda-templo
circo transcendental
(jorge pepeu bola didi)
a história do samba
a luta de classes os melhores passes de pelé
tudo é filtrado ali
naquele espaço azul naquele tempo azul naquele tudo azul
eles dançam eles dançam eles dançam todos eles dançam
dança-moenda
dança-desenho dança-trapézio dança-oração
moenda-redenção"*

Tudo se passa num show do grupo Novos Baianos, não se sabe ao certo se num teatro ou circo de verdade. Não importa. Importa a aquisição pelos olhos daquilo que flui, daquilo que emana de um corpo-que-da-platêia-mira, e mirando faz-se linguagem cantável, para ultrapassar o usual e alinhavar o inominável do enigma dos corpos em movimento.

Tudo que ressalta quer me ver chorar, diz Caetano Veloso numa outra canção que também aparece em *Cinema Transcen*dental. Na capa do disco, vê-se o cantor-compositor de cos-

tas, deitado na areia, pois o mar da Bahia invade a cena e o poeta ali está para vê-lo. Assim também em "Os Meninos Dançam".

Conduzindo o ouvinte-confidente a um *outro lugar de onde o olho pode participar*, a linguagem *analógica* delinea instantâneos que se vão transmutando, e a percepção une os gestos quando flagra os contornos *por entre* os movimentos do corpo de cada músico. Os desenhos gestuais passam a significar outra coisa que o imediato de sua utilidade, a musicalidade pulsante nos corpos sugerindo correspondências que retiram do silêncio os vários espetáculos abertos à contemplação num mesmo espaço de tempo e de ação.

Pluralizada, analógica, a percepção viaja pelo palco, rastreia cesuras, inaugura uma simbólica que já estava lá, neste outro lugar de onde o corpo sensível mira explorando a ritmia da impulsão dos outros corpos e a profusão de danças contidas; o imaginário da errância repõe a *trip* como suporte inteligível da visão tomada às coisas.

Para Merleau-Ponty, qualquer esforço fenomenológico deve "reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento." (17)

A visão Caetano nos dá pelo movimento, sendo o sentido ritmo, relação captada no desvio. Na canção, o ritmo desenha os saltos leves, o contrabaixo mimetiza o movimento dos pés, marcando todos os passos da visão-em-movimento. E o cantar vai pontuando as palavras concisas num registro grave, a dicção clara mantendo em relação tudo o que é *filtrado ali*.

Cantando, o poeta reencontra aquele visível que em seu "sentido profano, esquece as suas premissas, repousa numa visibilidade inteira que é preciso recriar, e que liberta os fantasmas cativos nele." Como se também em suas canções se visasse essa "gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo." (18)

Quando chega em "todos sabem voar" um frêmito do corpo quer celebrar a visão, daí que nessa hora o corpo se expanda quando o canto alonga o tempo das sílabas. Dilatando o tempo das vogais, diz em toques geométricos: é feliz porque vê, é feliz quando canta o que vê e é feliz porque vendo canta para comungar o deslumbre.

Deslocando a estabilidade perceptiva que talvez visse na cena apenas os pontos usuais de aplicação, lança-as noutra configuração onde explodem seu campo de significação, de modo a comunicar os mistérios pelo qual a palavra cantada funda no ouvinte uma aquisição, uma conquista de outros reinos possíveis de engatar o real na visão. Esta é a festa do corpo, investigação de suas potencialidades e celebração das miragens, que o assobio ao final descreve como sábia brincadeira.

O azul matiza a cena, dá o toque celestial a este arranjo poético dos corpos no palco. E com a melodia a voz ondula: *presentifica* a imagem. Caetano é poeta de cores e nomes. Os nomes (jorge pepeu bola didi), também alongando-se nas vogais, não são meras referências que contextualizam a cena: são o próprio ritmo do bailado se perfilando aos olhos.

Cor, movimento, gesto, ritmo: analogia: o céu é uma

lona pequena que é um vasto espaço sideral, os músicos são anjos voadores que formam uma tribo nômade na terra, onde todas as coisas celestiais acontecem, o céu reposto à mirada do chão, o chão fixado pelos pés que lá estão para saltar.

Dança-moenda, extrai do mundo bruto o suco refinado daquilo que não cessa de querer cantar. A dança-desenho e a dança-trapézio testemunham a geometria que a racionalidade sensória reencontrou como dimensão conceitual depois de se ter lançado à promiscuidade do pré-reflexivo.

Racionalidade esta que se deixa abandonar pela articulação nas correspondências percebidas: maneira de sentir expressa pela reorganização sensória, lúdica, mais ligada ao corpo enquanto substância da expressão. Menos pela aderência a processos técnicos fixos e mais pela repercussão que essa articulação opera no sujeito, a composição reafirma o direito de assimilação de todos os procedimentos de linguagem, neste caso reinvestindo a força lírica da analogia.

Sua maneira de sentir imbrica-se também pela inflexão quente que Caetano dá a seu canto (pelo tom de intimidade e colocação da voz que é todo o tempo uma homenagem a João Gilberto). Essa inflexão quente, explanação do sensível, dá às cores, aos nomes e às palavras quase sempre a categoria de palavras-brinquedo: sonoridade a um só tempo referência do mundo e emblema de seu ser, de seu estilo de habitar as coisas.

Poeta de cores e nomes, Caetano sempre *brinca*. *Jóia*, *Qualquer Coisa*, *Bicho*, *Muito*, *Cinema Transcendental*, *Outras Palavras*, *Cores*, *Nomes*. Os títulos de seus trabalhos ultra-

passam o legível de suas conotações imediatas e constroem um universo de signos autônomos que (como em Gilberto Gil) entrelaçam uma poética cheia de toques, recados, testemunhos da personalidade do cantor popular pós-tropicalismo. Para a riqueza geral, estes cantos vêm por demais impregnados das angústias e das complexidades contemporâneas.

Parafraseando a fala de Merleau-Ponty sobre o pintor, diria que, de maneira geral, em Caetano o olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser canção, e o que falta à canção para ser ela mesma, e, na voz e no violão, os tons que a canção aguarda; e, uma vez cantada, ouve vê e canta a canção que responde a todas essas faltas, e vê nas canções dos outros, as respostas a outras faltas.

Em Gilberto Gil, uma das linhas de força de sua poética consiste em trabalhar livremente os materiais musicais combinando-os ao sentimento de responsabilidade perante as questões contemporâneas. Um sentimento que parece movê-lo a pronunciar-se sobre muitos dos impasses, encantos e desencantos da pós-modernidade. Isto tudo elaborado a partir dos dados de sua experiência sensível, onde musicalidade e indagação pelo ser e pelo mundo reaparecem ao contato da pele, da voz e do corpo na canção.

Ao "nascimento" deste fluxo sensório e lúdico em Gil (demarcado por mera convenção aqui em "Retiros Espirituais") corresponde, em Caetano, os signos poéticos, objetos lúdicos repostos ao mundo como indagação, afirmação e celebração do sonho/drama contemporâneo. "Araçá Azul" "fica sendo" "sonho"- "segredo"- "brinquedo"- "o nome mais belo do medo"-

"com fê em deus eu não vou morrer tão cedo": araçã azul é brinquedo.

Não é por acaso a veneração que um tem pelo outro, cada qual devolvendo ao outro a tocha do inspirador e do mestre. Eles formam um par que se complementa. Diria até que suas canções conversam entre si. Gil tende a nomear as mutações percebidas e vividas ao longo de sua trajetória, seguindo o impulso daquela responsabilidade social que lhe convida a um pertencimento à *polis*⁽¹⁹⁾. Caetano (tendo Gil dito muito daquilo que ele, sentindo, não quereria dizer) tende a já inspecionar o mundo segundo esse fluxo de ação que a *nova sensibilidade* projeta em torno deles. Quer cantar aquele instante do mundo que há muito passou mas que retorna (em permanente indagação sobre os mistérios da reversibilidade) pela voz, por um tom sincero e semi-paródico de tudo quanto existe, pela presença do corpo instalado na frequência da *tróp* e que, interrogando, estetiza e problematiza a vivência mundana.

Gil e seu canto viajam por muitos lugares: a interrogação filosófica; a tematização dos comportamentos e dos valores herdados; a crítica da tradição e os toques para sua possível superação; a incorporação das dualidades rivais espalhadas pelo Ocidente (exterior-interior, masculino-feminino, e outras tantas); a tematização da própria *tríp*; uma forte impregnação dos rit(m)os afro-brasileiros e da questão da identidade negra no Brasil e lá fora; roqueiro, incorpora também os regionalismos musicais brasileiras e os ritmos internacionais, além de apropriar-se das novíssimas conquistas

da tecnologia de estúdio.

De modo que o Gil de "O Sonho Acabou" permanece um andarilho. Criança curiosa e mestre delicado acolhe as perplexidades, os dramas e as provisórias certezas para, sem hierarquizações, afirmá-las em seu canto. O Caetano de "É Proibido Proibir" não permanece porque jamais esteve em lugar algum, especialista que é na freqüentação dos intervalos. (20)

Desde o sujeito de "Alegria, Alegria" que se declarava desobrigado de qualquer culpa e, ainda aturdido, reivindicava o direito de assimilação de todas as coisas, Caetano *dependia e não dependia* dos influxos contraculturais.

Talvez por que aquilo que foi a contracultura esteja nele *menos* como projeto, perspectiva existencial solucionadora, postura refletida perante o mundo, isto é, talvez porque *ele não a tenha*, a contracultura habite-o *mais* enquanto engajamento corpóreo, intuição, recepção indireta, oblíqua: transversalidade que o instala numa atenção dispersa e descompromissada de onde ele a penetra mais por dentro.

Pode-se ler a contracultura *através* das canções de Caetano Veloso. Mas não se pode atribuir, nem a ele, nem às suas canções, uma coerência programática; noutras palavras, Caetano - além de *não ser* um monte de outras coisas - *não é* contracultural. Não a tendo frente a frente, não a assume integralmente. Daí que se instale ali para brincar *com* estes dados todos *a partir* deste fluxo deliberadamente anárquico.

Ocorre que este enlace entrevisto de Caetano com a contracultura corresponde ao próprio rosto desta: descompro-

metida, radiante, múltipla, fragmentária, dispersa e anárquica. Por isto, em certo sentido, Caetano Veloso encarna a figura que condensa todo o universo de experimentação e de expressão contracultural no Brasil. E ao mesmo tempo, ele nada tem a ver com isso.

Seu descentramento articula-se pelo eixo da experiência sensível, intransferível mas capaz de frequentar a diversidade dos campos perceptivos espalhados contemporaneamente. E a liberdade de criação fica sendo revitalizada: porque ambígua, espalha-se em várias direções; porque indefinível, perturba todas as noções e inserções herdadas.

*"Apaches, punks, existencialistas, hippies, beatniks
de todos os tempos uni-vos.
E eu disse sim, mas sim, mas não, nem isso
apenas alguns santos, se tantos, nos seus cantos
e sozinhos."*

Como na canção "E ele me deu um beijo na boca", a ultrapassagem das bipolarizações para um lugar de coexistência onde as dualidades abrigam-se sem perder sua força originária, consiste num procedimento recriador tanto dos problemas quanto das aventuras que tal atitude ambígua mas afirmativa desencadeia.

E é esta frequência que inaugura um outro campo perceptivo no qual a religiosidade se transmuda dispensando exterioridades para resguardar sua capacidade de reinstalar o homem no mistério das coisas.

Revivido durante a agitação dos anos 60, quando cultivou-se a percepção (herdada de românticos e deserdados) de

reverência ao enigmático que flui por entre as atmosferas estabelecidas, este culto ao transcendente retomou impulso na sugestão de que um mistério de grandeza e sacralidade habita os espaços da sociabilidade.

No intuito de desvendar, com olhos livres, a profusão das coisas que se avolumam ao espírito sensível, todos os gestos, nesta frequência, adquirem um quê de *sagrado*. Sagrado que se desdobra, no momento seguinte, na sua reversibilidade, o espaço *profano*, desgarrado, irônico, que solicita o despreendimento do corpo.

A diferença desta atitude para com aquela que experimentaram alguns modernistas considerados "místico-visionários" (e lembro aqui especialmente Jorge de Lima) ressalta - além das dessemelhanças nos comportamentos - a medida em que enquanto neste a cosmogonia cristã recobria de inteireza e coerência esta busca, no fluxo underground e em Caetano e Gil ela efetua-se através da *exploração das potencialidades desrealcadas do corpo*.

Uma frequência em que a coexistência é também preservação do sentido afirmativo da vida. Neste sentido, a "dança oração" testemunhada em "Os Meninos Dançam" é um pedido à transcendência das coisas, à grandeza da vida, a um espaço de dignidade que corresponde a um desejo de comum pertencimento ao mundo lavrado tal como ele se mistura em nosso corpo, à nossa mira, à nossa presença. Como Nietzsche, Caetano e Gil talvez pudessem dizer: "só acredito num deus que saiba dançar."

NOTAS - CAP. V

- (1) PAZ, Octávio. *Los Hijos del Limo*. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona, Seix Barral, 1974. p. 200 (o grifo é meu).
- (2) Idem, p. 200-201.
- (3) Idem, p. 196.
- (4) Idem, ibidem.
- (5) Idem, p. 53.
- (6) Entrevista de Octávio Paz concedida a Heloísa Buarque de Hollanda. In: *Revista Anima* nº 2. Rio de Janeiro, Editora Macunaíma, 1977.
- (7) PAZ, Octávio. *Los Hijos del Limo*. Op. cit., p. 155.
- (8) MERLEAU-PONTY, M. "A Dúvida de Cézanne". Op. cit., p. 118-9.
- (9) Cf. ORLANDI, Luis. *A Voz do Intervalo*. Op. cit., p. 242.
- (10) WISNIK, José Miguel. "Onde não há pecado nem perdão". Op. cit., p. 12.
- (11) MERLEAU-PONTY, M. "Fenomenologia da Linguagem". Op. cit., p. 139.
- (12) PAZ, Octávio. *Los Hijos del Limo*. Op. cit., p. 34-35.
- (13) A formulação original é do Prof. Dr. José Miguel Wisnik, interpretando "Cajuína" de Caetano Veloso, em palestra proferida no Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1982. Prati-

quei vários desvios em relação a seu pensamento, ajustando sua fala aos meus próprios propósitos de reflexão e argumentação, incluindo outras considerações à respeito da contracultura que possivelmente desloquem a transcrição de seu contexto primeiro.

- (14) PAZ, Octávio. "Conocimiento, Drogas, Inspiración". Op. cit., p. 81.
- (15) Idem, p. 73.
- (16) Ver, a propósito, ARIAS, M. José Ragué. *Os Movimentos Pop.* Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1979.
- (17) MERLEAU-PONTY, M. "O Olho e o Espírito". Op. cit., p. 88.
- (18) Idem, p. 92.
- (19) "É tudo que eu quero que o artista conquiste para o povo (diz Gil): ter os locais sagrados de realização do sonho, de união do corpo e da mente (...) Claro, permanecem os problemas sociais para os quais se tem que dar a devida atenção, permanecem os problemas econômicos de classe, de exploração, de imposição de uma estrutura sobre outra, etc. Todas essas coisas permanecem, evidentemente a ação permanece em relação a elas, agora é preciso que numa proposição geral do ser a gente comece logo a se desligar dessas particularidades, sei lá, tentar logo uma liberdade já mais de corpo e alma. Eu acho que isso é um papel de quem pelo menos se julga responsável por alguma coisa, por um pensar, por um agir social (...) O encargo do artista, o zelo dele, é pelo mito, pelo poe

tico, é isso que ele tem que zelar. Aliás é a grande luta do Homem, dessa humanidade atual, a luta entre o mito e a máquina, o pensamento livre e os alinhamentos lógico-formais."

- (20) Durante o exílio em Londres, e mesmo depois de sua volta ao Brasil, Caetano Veloso escreveu vários textos para jornais alternativos, posteriormente incluídos no livro *Alegria, Alegria*. Vale a pena transcrever um trecho de "Verbo Encantado", escrito em junho de 1972, onde (entre outras coisas) ele comenta o mito criado em torno dele e dos tropicalistas de maneira geral: "O que talvez tenha dificultado tudo desde sempre é o fato de nunca antes ter havido no Brasil uma figura popular com tanta pinta de intelectual quanto eu. Não sou um mito nacional, na medida em que Pelé o é, na medida em que Roberto Carlos o é. Nem pretendo sê-lo. O minguado mito Caetano Veloso é bem mais uma coisa assim como o mito Glauber Rocha. Mas eu apareço na televisão, um número muito maior de pessoas me conhece de cara e nome, alguns discos meus fizeram sucesso (nunca, contudo, vendi tantos discos quanto, por exemplo, Tim Maia). Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Sô que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se espe-

rasse demais de mim. Na sua miséria, a intelectualidade brasileira viu em mim um porta-estandarte, um salvador, um bode expiatório. Agora sente-se mais descansada ao ver que pode jogar sobre as costas de uma pessoa como eu a responsabilidade por coisas que não seriam da alçada de qualquer deus.

Tais como:

A tão exaustivamente discutida (e melhor do que ninguém pelo tropicalismo, depois do cinema novo) necessidade que têm os povos subdesenvolvidos de imitar padrões internacionais.

A intolerância crítica por parte das gerações mais novas com relação às anteriores. (O tropicalismo tratou seus antecessores com amor e humor). A existência da Bahia. (O tropicalismo mal tratou do assunto). A existência do carnaval. (O tropicalismo mal tratou do assunto). A influência das modas culturais francesas sobre os intelectuais brasileiros (e argentinos, certamente). O episódio "É Proibido Proibir" resume-se no seguinte: Guilherme Araújo, meu empresário, me mostrou na Manchete uma reportagem sobre os acontecimentos de maio em Paris que eu não quis ler pois tenho preguiça de ler. Lembro-me que ele mesmo virou a página e disse: é engraçado, eles pixaram coisas lindas nas paredes. Esta frase aqui é linda - "é proibido proibir". É lindíssima. Ele falou - faça uma música usando esse negócio como refrão. Eu disse - tá. Passou. Eu não fiz. Daí ele me cobrou. Eu disse, fa-

ço. Fiz. Achei meio boba, mas bonitinha. Todo mundo na hora achou bonita. No dia seguinte eu já achava péssima. Até hoje só gosto do ritmo e de uma parte da letra que diz "eu digo sim, eu digo não ao não". Veio o festival da Globo. Eu não tinha nenhuma música bacana pra botar. Nem muita vontade de entrar no festival. Só me convenci a concorrer quando decidi pegar aquela música que eu não gostava e fazer uma esculhambação com o festival. A canção foi escondida pelo happenning e pelas vaías. Sérgio Ricardo ficou intrigado nos bastidores ao ver minha alegria: "não entendo como vocês podem ficar tão contentes de serem vaiados". Quando voltei para repetir a música já o Gil tinha sido desclassificado (o que me enfureceu porque eu achava o número dele genial) enquanto o meu "É Proibido Proibir" tinha merecido do júri as melhores notas. Entrei no teatro decidido a dar um esporro. E dei. Disse que o júri era incompetente e a platéia burra ou coisa assim. Tã no disco. Até hoje me orgulho de tê-lo feito. E me congratulo comigo mesmo pelo fato daquela canção estar esquecida. De fato, falou-se muito do escândalo, mas o disco não vendeu e, de todas as canções que eu escrevi desde "Alegria, Alegria", prá cá, "É Proibido Proibir" é uma das menos conhecidas do público. Jamais admitirei que alguém a tome como típica do movimento tropicalia ou do meu trabalho em particular. A adesão dos filhos de família ao hábito de fumar ma

conha, tomar LSD ou qualquer outra droga. (O tropicalismo jamais tratou do assunto. Eu jamais tratei do assunto. Apesar de, na época, a imprensa falada e escrita ter feito todo o esforço para identificar o nosso trabalho com esse tipo de coisa. Lembro-me de ter visto alguns desses imbecis que andam na televisão tentando provar por A + B que na letra de Alegria, Alegria eu estava querendo me referir a drogas. Era de morrer de rir. Que malabarismos lógicos foram precisos! É que a imprensa é quem necessita de recorrer a essas coisas pra ir sobrevivendo. A imprensa sabia que excitação causava sugerir que, como na Inglaterra, dos Beatles e nos Estados Unidos de Bob Dylan, os jovens músicos do Brasil também tomavam drogas terríveis. Para a perene decepção de todos (*todos*, sem exceção), eu venho atravessando todos esses anos sem um charo. E tenho horror a porre de lança-perfume, anestesia de dentista, bolinha e bebedeira.)

(...) Quero que todo mundo saiba que eu continuo achando João Gilberto o maior artista brasileiro e que tudo mais vá para o inferno. Beijos."

A N E X O S

ANEXO I

É UMA BRASA, MORA! (*)

Aquilo que mais tarde se chamaria Jovem Guarda surgiu, pode-se dizer, no espaço disponível entre a inocência familiar de Celly Campello e o ceticismo sem saída da "juventude transviada", modelada no estilo Marlon Brando e James Dean.

De um lado, a menininha dos lacinhos cor-de-rosa se virando pra desgrudar da saia da mamãe e brincar de *Banho de Lua*:

Fui à praia me bronzear
me queimei, escureci
mamãe bronzueou, nada de sol
hoje só quero
a luz do luar...
Tomo um banho de lua
fico branca como a neve
se o luar é meu amigo
censurar ninguém se atreve
é tão bom sonhar contigo
ô luar tão cândido.

De outro, distantes da meiguice infantil, as escudarias e gangues assumiam a figura do play-boy sem caráter tentando escapar ao tédio:

Subi a rua Augusta a 120 por hora
joguei a turma toda do passeio pra fora
fiz curva em duas rodas
sem usar a buzina
parei a quatro dedos da vitrina

(*) Trecho também presente em *A Aventura da Jovem Guarda*. São Paulo, Brasiliense (Coleção Tudo é História), 1984.

(legal)
 ai, ai, johnni
 ai, ai, alfredo
 quem é da nossa gangue
 não tem medo.

Nem tão boboca, como as meninas cujas mães as proibiam de namorar, e sem razões concretas para se confundir com a mitologia dos "rebeldes sem causa", a moçada do subúrbio, nesse entremeio, vinha chegando.

Com uma gaitinha irreverente introduzindo um rock simples e bem-feito, Renato e seus Blue Caps apareciam com *Menina Linda*, uma versão da canção dos Beatles *I Should Have Known Better*.

Traduzindo o canto de Lennon e McCartney, eles suplicavam à menina que, por favor, largasse a boneca pra vir brincar de amor. E arrematavam:

sua boneca vai quebrar
 mas viverá o nosso amor

Como que cruzando a adolescência feminina à virilidade investida não mais contra as vitrines mas a favor da transa amorosa, involuntariamente eles estavam aí convergindo as duas tendências anteriores.

E a violência viria sob a forma de caricatura em *O Escândalo*, outra versão que fez sucesso com os Blue Caps:

Conheci
 um capeta em forma de guri
 de uma família
 tradicional
 surgiu um menino

que era mesmo infernal
 seus primeiros passos
 ainda nenêm
 já foram botinadas
 na canela de alguém
 crescendo o menino
 pra escola entrou
 de cara feia logo
 a professora olhou
 no meio da aula
 num teco fatal
 mandou um coleguinha
 logo para o hospital
 e depois da aula
 na bola era o tal
 quebrar as vidraças
 pra ele era normal
 mas um belo dia
 por perder um gol
 botou fogo na casa
 e depois derrubou
 aos dezoito anos
 resolveu namorar
 pois seu coração
 queria se apaixonar
 um lindo brotinho
 ele conquistou
 mas no primeiro beijo
 os dentes dela quebrou
 depois disso tudo
 conseguiu se casar
 de seu casamento
 não quero lembrar
 saiu da igreja
 de short e blusão
 dizendo a todo mundo
 que era filho de Adão.

Narrando de um modo distanciado e bem-humorado a
 história do "capeta em forma de guri", o grupo, durante al-
 gum tempo, reinou soberano no espaço jovem da canção popu-
 lar, junto com The Clevers, Jet Blacks, The Fevers e alguns
 daqueles que logo mais estariam naquela *Festa de Arromba*.

Vertendo para o português alguns *hits* internacionais,
 eles só passariam a figurantes quando a dupla Roberto e

Erasmus Carlos começou a produzir com constância suas próprias canções.

Guindados ao centro das atenções, é a partir deles que o registro dessa história recomeça.

Com nove anos Roberto Carlos já saía do anonimato para se apresentar na rádio de sua cidade natal, Cachoeiro de Itapemirim, cantando, entre outras coisas *Amor y Más Amor*, um bolero gravado por Gregório Barrios, e muitas canções de Nelson Gonçalves.

Aos quatorze anos segue para Niterói e lá, segundo contam, descobre, emocionado, Tito Madi e Dolores Duran. Mais tarde, no subúrbio carioca de Lins de Vasconcelos, é que ouvirá com atenção Bill Haley, Little Richard e Elvis Presley.

Em 1958 conhece Erasmus Carlos e com ele se integra ao conjunto The Sputniks, nome do primeiro satélite artificial, lançado pela União Soviética no ano anterior. O grupo transformou-se depois em The Snakes, nome da melhor guitarra nacional na época, e por ele também passariam Tim Maia e Jorge Ben, sempre tocando em clubes do bairro.

Em 1959, um primo lhe arranja em emprego de *crooner* na boate do Hotel Plaza, em Copacabana.

As experiências de Roberto no rádio facilitaram-lhe o acesso ao Clube do Rock, um programa da televisão produzido por Carlos Imperial — de quem Erasmus Carlos se tornaria uma espécie de secretário.

E foi através de uma carta de apresentação de Cha-

crinha, obtida por Carlos Imperial, que Roberto chega à gravadora Polydor, onde grava um compacto com as músicas *Fora de Tom* e *João e Maria*, uma incursão pela bossa-nova. Sua maneira de cantar lembra um pouco João Gilberto.

Como o disco não aconteceu, Carlos Imperial — já então decidido a empresariar o cantor — volta a percorrer as gravadoras. Na Columbia, Roberto grava *Brotinho sem Juízo* e *Canção do Amor Nenhum*. Em seguida viriam ainda um bolero, *Não é Por Mim*, e um chã-chã-chã, *Louco por Você*.

Depois veio *Susie*, que também não teve repercussão alguma, mas onde ele, sintomaticamente, querendo chamar a atenção do "broto", chama, na verdade, a atenção dela para as ofertas do país modernizado que surgia:

Já fiz tudo que podia
para despertar sua atenção
já peguei minha guitarra
e até cantei uma canção,
já pintei minha lambreta
com uma cor extravagante
escolhi no guarda-roupa
o pulôver mais berrante
e passei acelerando
bem pertinho da janela.

Erasmus lembra que, durante as primeiras gravações, existiam sérias resistências da parte do pessoal das gravadoras em relação ao instrumental: "Foi uma luta colocar o baixo elétrico: levamos para o estúdio um disco americano pro pessoal ouvir, mas os caras achavam que seriam despedidos se tirassem um som como aquele."

Todas essas músicas passaram despercebidas, até que, num belo dia, Erasmus Carlos aparece com uma nova versão,

Splish Splash, que Roberto gravaria junto com uma das primeiras canções da dupla, *Parei na Contramão*:

Vinha voando no meu carro quando vi pela frente
na beira da calçada um broto displicente
joguei o pisca-pisca para a esquerda e entrei
a velocidade que eu vinha não sei
pisei no freio obedecendo ao coração
e parei, parei na contramão

o broto displicente nem sequer me olhou
insisti na buzina mas não funcionou
segue o broto seu caminho sem me ligar
pensei por um momento que ela fosse parar
arranquei a toda e sem querer avancei o sinal...
o guarda apitou!

o guarda muito vivo de longe me acenava
e pela cara dele eu vi que não gostava
falei que foi Cupido quem me atrapalhou
mas minha carteira pro xadrez levou
acho que esse guarda nunca se apaixonou
pois minha carteira o malvado levou!
quando me livrei do guarda o broto não vi
mas sei que algum dia ela vai voltar
e a buzina dessa vez eu sei que vai funcionar.

De certo modo, já começa a se delinear aí a matriz poética e musical que servirá de base para uma série de outras criações de Roberto e Erasmo.

Com ritmo veloz e acordes quadrados, as letras simples e diretas se iniciam geralmente sob um clima de tensão para terminar com alguma chave de ouro, ou alguma "lição", tipo moral da história.

Estilo, aliás, inspirado na atmosfera e na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos — que constituíam, segundo os próprios testemunhos dos compositores, toda a literatura consumida por eles.

E, como acontece nas histórias do gibi, ao suspense prolongado segue-se o repouso bem vindo, a conclusão da

trama sendo sempre irrisória em relação ao clima de tensão, medo ou perigo suscitado desde o início.

Como *Pega Ladrão*, *Noite de Terror*, *O Genio*, *Os Sete Cabeludos*, *História de um Homem Mau* (canções quase todas incluídas no primeiro LP de Roberto a repercutir em todo país), esses roqueezinhos apareceram, quem sabe, pra dizer que tudo não passava de uma alegre e saudável brincadeira.

Mas alguns signos importantes e reveladores do modo da presença do rock no Brasil já apareciam nestas canções.

O tema amor, por exemplo, será quase sempre tratado como sedução marota expressa do ponto de vista do conquistador.

E uma forma curiosa de inserção do agente-da-lei nas relações sociais de vez em quando retornará: como o *Guarda Belo* do desenho animado *Manda Chuva*, o guarda, embora nunca entenda nada do que se passa ao seu redor, será sempre um sujeito ciente de seus deveres, muito amável e cordial.

Também começa a aparecer o *automóvel*. Símbolo de uma desejada ascensão social, o automóvel, na verdade, constitui, segundo o historiador Ricardo Maranhão, o "núcleo central do departamento de bens de consumo durável que se estrutura no contexto de uma mudança do padrão de acumulação do capital durante o governo JK."

Estudando os aspectos políticos e econômicos do governo Juscelino Kubitschek, Ricardo Maranhão observa ainda que o advento da indústria automobilística no país "representou quase um símbolo característico da integração brasileira ao capitalismo monopolista internacional, ao mesmo tempo que

se apresentava como uma vitória da nação na luta pela independência." (Ricardo Maranhão. *O Governo Juscelino Kubitschek. Tudo é História*, Brasiliense, 1981)

Seja o calhambeque exótico e por isso atraente, sejam os automóveis grandes e indicadores da elevada posição social de seus possuidores, o *carrão* vai sempre reaparecendo: ora símbolo da ostentação, ora signo de independência e de uma certa agressividade, ora peça importante no jogo da sedução amorosa, ora companheiro e parceiro no elogio à solidão magoada.

No embalo dessa energia incontida e descompromissada do rock no Brasil, estes traços iniciais reaparecerão, concentrando-se num ou noutro tema, como nesta canção-tipo- símbolo do que viria a ser a Jovem Guarda:

É proibido fumar
diz o aviso que eu li
é proibido fumar
pois o fogo pode pegar
mas nem adianta o aviso olhar
pois a brasa que agora eu vou mandar
nem hombeiro pode apagar.

Roberto e Erasmo exibem aqui um de seus traços mais marcantes: utilizar as técnicas modernas dentro de uma atitude despojada frente aos influxos externos, assimilando "suburbanamente" o aparato eletrônico e os modelos musicais a seu alcance para gingá-los ao sabor dos sentimentos vitais que seus desejos e suas experiências suscitavam.

E o período mais livre e menos elaborado dessa fase do rock foi, sem dúvida, o canal ideal para a veiculação de

uma sensibilidade ansiosa por se manifestar.

Rock fogueiro, com acordes simples e quadrados mas impulsivos pela pulsação acelerada do ritmo, *É Proibido Fumar* faz com que ao anúncio imperativo da lei se sobreponha a transgressão declarada.

O fogo iminente acende a imaginação: cigarro aceso ou cidade incendiada?

A sugestão de um contra-ataque fulminante do fora-da-lei vai se transmutando em energia acalorada do corpo (para surpresa de quem, antevendo a detonação de alguma revolução, viu apenas o isqueiro esquentar a ponta do cigarro).

E, antes que se force a barra pensando que o fogo esteja nas ruas, o arranjo linear das frases não espera muito pra dizer que o fogo, na verdade, *se alastra a partir de dentro*.

De modo que a imagem da *transgressão* funciona não como recusa de uma ordem existente, mas como ampliação concreta de espaço e tempo do corpo. Intensificando o fluxo da libido por meio da liberação da energia mais bruta, e por isso mais incendiária, a canção potencializa o desejo sexual:

se eu pego uma garota
e canto uma canção
e nela dou um beijo
com empolgação
do beijo sai faísca
e a turma toda grita
que o fogo pode pegar
nem bombeiro pode apagar
o beijo que eu dei nela assim
nem bombeiro pode apagar
garota pegou fogo em mim

sigo incendiando bem contente e feliz
 nunca respeitando o aviso que diz
 é proibido fumar.

Eis uma das riquezas desse canto: num clima de festa compatível com o engate da sociedade eufórica nos trilhos do progresso, o rock brasileiro evoca, no entanto, as primeiras manifestações do *corpo como fonte de prazer*.

E não se trata de um discurso sobre a sexualidade contida, à qual se opusesse uma-do-tipo-liberada, mas sim de uma enunciação desejante, mais-que-direta, das liberdades possíveis de acontecerem no ato, no aqui e agora da canção.

Daí que a enunciação dos desejos do corpo, movido pelo instinto sexual, tenha constituído a forma de *grito* mais recorrente nas canções da Jovem Guarda.

E nelas o *beijo* passa a constituir o signo nuclear, já que, além de conter a *promessa do encontro*, o beijo suscita a vontade de livremente poder nomeá-lo — em oposição à rigidez dos comportamentos moralizantes que reinavam na época.

Veja-se, por exemplo, o primeiro sucesso de Roberto, a versão que Erasmo fez para *Splish Splash*:

Splish Splash
 fez o beijo que eu dei
 nela dentro do cinema
 todo mundo olhou, me condenando
 só porque eu estava amando
 agora lá em casa todo mundo vai saber
 que o beijo que eu dei nela
 fez barulho sem querer.
 splish splash
 todo mundo olhou
 mas com água na boca
 muita gente ficou

Numa entrevista, Erasmo conta como compôs a letra dessa canção: "Fiz minha primeira versão sem nada a ver com o original; não sei inglês, mas escrevi o que a música me falava."

Enquanto ouvia a entoação inglesa deste rock inebriante e nervoso, Erasmo vivia o começo dos anos 60 num país descalço que intensificava sua perversa aventura de industrialização.

Desafiando os olhares hostis ("todo mundo olhou me condenando/sõ porque eu estava amando"), a intuição do letrista dá voz a uma espécie de *contra-ordem*, veiculada na contramão da corrente ideológica hegemônica no país.

Pois que, entre o trabalho e a vontade de ascensão na sociedade então emergente, a energia disponível do corpo tendia a reafirmar a mais *intemporal* das carências: o prazer sexual.

Nessa mesma época não era sô o mercado de discos que crescia; também o número de aparelhos de televisão se multiplicava por todo o país.

E a história da Jovem Guarda está muito ligada à história da própria televisão.

Em meados dos anos 60, o sucesso de alguns programas da TV Record, em São Paulo, fazia da emissora uma vitrine perfeita do que acontecia na música popular brasileira.

Aliás, naquele tempo a TV Récord parecia uma verdadeira e exemplar *casa de família*.

No comando, a figura paternal de Paulo Machado de Carvalho, o Marechal da Vitória: mestre-de-cerimônias da seleção brasileira vitoriosa nas copas de 58-62.

Na sala de visitas, Hebe Camargo, simpática e educada madrinha daquela família, recebia ilustres convidados nas noites de domingo.

Às quintas-feiras todo mundo brincava de *Esta Noite se Improvisa*, um programa onde os convidados se divertiam tentando adivinhar canções a partir de uma palavra dada.

A parte considerada "séria" das atividades culturais daquela famosa casa ficava com *O Fim da Bossa*, programa comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues e que se tornaria o porta-voz dos anseios nacionalistas da intelectualidade e da camada politizada das universidades.

Na Record também aconteceram os históricos Festivais de Música Popular Brasileira, motivos de acirradas disputas ideológicas. A pretexto de torcer pela vitória desta ou daquela canção concorrente, essas disputas revelariam o imenso grau de expectativa política projetada em torno das canções, num Brasil descontente debaixo das botas dos militares pós-64.

Mas, quando a Federação Paulista de Futebol resolveu proibir a apresentação de partidas de futebol ao vivo pela tevê, as tardes de domingo ficaram vazias na Record.

Em 1965, Celly Campello recusa o salário oferecido pela direção da emissora para comandar, ao lado de Roberto Carlos, um programa musical para a juventude nas tardes de domingo.

Roberto Carlos, que já guiara o seu *Calhambeque* rumo às paradas de sucesso, aceita a proposta. E a Record então convida os mais conhecidos cantores e conjuntos jovens para compor a turma do iê-iê-iê.

O sucesso do programa, todos sabem, foi fatal. A moçada parou aos domingos para ver e ouvir os novos mensageiros do país modernizado e pra ver Wanderlêa (a *Ternurinha*) ondular suas belas pernas com um audacioso short, e ouvi-la cantando a melodramática *Ternura*, seu maior sucesso, e a patética e teatral *Pare o Casamento*:

(Antes de continuar a cerimônia desse casamento... se alguém souber de algo que impeça este matrimônio... que fale agora...)

Por favor
pare
agora
senhor juiz
pare
agora

Senhor juiz eu quero saber
sem este amor o que eu vou fazer
pois se o senhor este homem casar
morta de tristeza sei que vou ficar
por favor...

Senhor juiz este casamento
será pra mim todo o meu tormento
não faça isso peço por favor
pois minha alegria vive deste amor
por favor...

(senhor juiz
eu sei que o senhor é bonzinho
por favor
ele é tudo o que eu amo
é tudo o que eu quero
e eu estou certa de que ele também me quer

por favor
 não me deixe sofrer assim, senhor juiz
 escute
 isso não se faz
 todo mundo sabe que eu amo este rapaz
 por favor
 pare
 pare, senhor juiz).

A figura de Wanderlêa, no palco do programa Jovem Guarda correspondia à imagem implicitamente visada pelas canções da turma.

Encarnando o ideal da mulher ativa, meiga, sensual e aparentemente liberada das imposições familiares e da repressão sexual, ela era o perfil da "garota papo firme que o Roberto falou":

Essa garota é papo firme
 é papo firme, é papo firme!
 ela é mesmo avançada
 e só dirige em disparada
 gosta de tudo que eu falo
 gosta de gíria e muito embalo
 ela adora uma praia
 e só anda de minissaia
 está por dentro de tudo
 e só namora se o cara é cabeludo
 essa garota é papo firme, é papo firme
 se alguém diz que ela está errada
 ela dá bronca, fica zangada
 manda tudo pro inferno
 e diz que hoje isso é moderno.

Misturando a moral arcaica e familiar à presença de um corpo insinuante que atiçava os desejos de transgressão desse próprio anacronismo, Wanderlêa, ao exhibir seus dotes, capturava o olhar faminto do público.

"Um dia", diz ela "usei um vestido preto colado no

corpo, com um decote grande e umas correntes trançadas na frente. O vestido era tão curto que a calcinha aparecia quando eu me movimentava, cantando".

Como se vê, era mais pela postura no palco do que pelas canções que cantava Wanderlêa retomava, por assim dizer, a história da recatada menina das canções de Celly Campello e seus singelos sapatinhos cor-de-rosa.

Transformada numa garota sensual e desenvolta, o salto da puberdade traz consigo os valores de uma moral arcaica, o que não impede que, no início dos anos 60, a patética menina de *Pare o Casamento* possa gingar o corpo, afirmar sua sexualidade e fazer disso uma forma de rebeldia às imposições repressivas da sociedade brasileira.

Quanto a Erasmo Carlos, o *Tremendão*, já havia percorrido as gravadoras antes de firmar-se no Jovem Guarda.

Pela RGE ele lançou dois compactos: um com *Terror dos Namorados* e *Jacarê*, outro com *Amor Doente* e *Minha Fama de Mau*, onde descrevia, na primeira pessoa, os problemas do macho:

Meu bem às vezes diz
que deseja ir ao cinema
eu olho e vejo bem
que não há nenhum problema
e digo não por favor
não insista e faça a pista
não quero torturar meu coração
garota ir ao cinema
é uma coisa normal
mas é que eu tenho
que manter a minha fama de mau

meu bem chora chora
 e diz que vai embora
 exige que eu lhe peça
 desculpas sem demora
 eu digo não por favor
 não insista e faça a pista
 não quero torturar meu coração
 perdão à namorada
 é uma coisa normal
 mas é que eu tenho
 que manter a minha fama de mau

 e digo não digo não
 digo não não não
 perdão à namorada
 é uma coisa normal
 mas é que eu tenho
 que manter a minha fama de mau.

Sentia-se aí o bom pique de Erasmo para compor rocks bravos — na medida em que na Jovem Guarda era possível fazer rocks "brabos".

O sucesso, porém, só chegaria no terceiro disco com, *Festa de Arromba*. Era 1965, ano da explosão da Jovem Guarda e auge da festa.

Espantada e fascinada com os meios de comunicação, ela embarca na celebração da nova mitologia que nascia:

Vejam só que festa de arromba
 noutro dia eu fui parar
 presentes no local o rádio e a televisão
 cinema, mil jornais, muita gente, confusão
 quase não consigo na entrada chegar
 pois a multidão estava de amargar
 ei, ei
 que onda, que festa de arromba

 Logo que cheguei notei
 Ronnie Cord com um copo na mão
 enquanto Prini Lopez bancava o anfitrião
 apresentando a todo mundo Meire Pavão
 Wanderlêa ria e Cleide desistia
 de agarrar um doce que do prato não saía
 ei, ei,
 que onda, que festa de arromba

Renato e seus Blue Caps tocavam na piscina
 The Clevers no terraço
 Jet Black's no salão
 Os Bells, de cabeleira
 não podiam tocar
 enquanto a Rosemeire não parasse de dançar
 Mas vejam quem chegou de repente
 Roberto Carlos com seu novo carrão
 Enquanto Tony e Demétrius
 fumavam no jardim
 Sérgio e Zé Ricardo esbarravam em mim
 lá fora um corre-corre
 dos brotos do lugar
 era o Ed Wilson que acabava de chegar
 ei, ei,
 que onda, que festa de arromba.

Num rock muito bem-feito, com o contrabaixo marcando o ritmo vibrante e liberando o vôo do sax ágil, *Festa de Arromba*, assim como *Minha Fama de Mau*, foi composta em parceria com Roberto Carlos.

Sobre ela diz Erasmo: "Foi quando começou a Jovem Guarda, para nós uma brincadeira, uma coisa maluca. Não estávamos preparados culturalmente para aquilo, ainda mais quando começaram a industrializar a transação toda."

É uma boa ilustração de como a Jovem Guarda readaptava a energia rebelde do rock às formas de *integração* ao novo espaço social do Brasil "em desenvolvimento", outrora "gigante adormecido."

Com ingenuidade, Roberto e Erasmo produziam uma apologia deste *novo lugar*, referindo-se a essa moderníssima *casa* pronta para receber a turma das namoradinhas e tremendões, reunidos em ritmo festivo e naquele tom de jovial narcisismo.

Se a festa é uma saudável brincadeira, *Festa de Arromba* convidava o público, imprensa e cantores para *escorre-*

garem seus pés na pista de dança, onde a descrição dos olhares da multidão, da atenção da imprensa e da fartura sugerida pelos doces e copos circulando nas mãos dos novos astros acentuava o espanto do narrador diante da *dimensão mercadológica* de uma festa que poderia ser apenas uma divertida brincadeira.

Mas a enumeração frenética dos *nomes* moldura, ela mesma, a cena eufórica de celebração de um novo tempo. E com ele a chegada dos novos mitos incorporados à música popular brasileira.

Por isso, esta alegre e inocente enumeração culmina por expor a *subserviência do rock aos mitos engendrados pelos meios de comunicação de massa*.

A maioria dos nomes que aparecem na *Festa de Arromba* participava sempre do programa Jovem Guarda. Aliás, *Festa de Arromba* seria o nome que Roberto e Erasmo dariam ao programa se o publicitário Carlito Maia, da MM&P, não tivesse se lembrado de uma frase perdida nos escritos de Lênin: "O futuro pertence à Jovem Guarda porque a velha está ultrapassada".

Diante das câmeras, a figura de Erasmo, de certo modo, correspondia à idéia do *macho* veiculada pelas canções. Na maioria delas é o macho o sujeito do discurso.

Jovem, forte e sensual, Erasmo provocava o público em casa e na platéia, ora arremessando *Vem Quente que Eu Estou Fervendo*, ora sussurrando, um denço macio e viril, *insinuações à Gatinha Manhosa*:

Meu bem
já não precisa

falar comigo dengosa assim
 briga
 para depois
 ganhar mil carinhos de mim

Se eu aumento a voz
 você faz beicinho
 e chora baixinho
 e diz que a emoção
 dói seu coração

Já não acredito
 se você chora dizendo me amar
 eu sei
 que na verdade
 carinhos você quer ganhar
 Um dia gatinha manhosa eu prendo você
 no meu coração
 quero ver você
 fazer manha então
 presa no meu coração
 quero ver você.

Pra fazer suar os corpos, Renato e seus Blue Caps, The Fevers, The Bells, The Clevers e outros tantos tocavam rocks dançantes embalando a matinê, além de baladas e boletros insosso, cometidos por Demétrius (*Ternura*), Wanderlei Cardoso (*O Bom Rapaz*), Jerry Adriani (*Querida*) e Sérgio Muri-lo — que cantava a horrorosa e moralista *Marcianita*.

Mas, como toda boa matinê na casa do vizinho, ali na Jovem Guarda cabia de tudo. E, em meio a tantos nomes de que hoje poucos se recordam, o mago Jorge Ben (*Por Causa de Você, Mas que Nada*) já produzia suas alquimias poéticas e harmônicas. Ele, cuja originalidade não se assentava direito no *Fino da Bossa*, encontrou abertura e boa receptividade junto ao público da Jovem Guarda.

Ia me esquecendo: as botinhas e bonês *Calhambeque* (marca da agência de publicidade MM&P, que as alugava para fábrica de camisas, calças, pastas escolares, sapatos e o

que mais aparecesse} vendiam muito bem.

No comando, Roberto Carlos (coroadado como *(O Rei)*) cantava, entre outras, *É proibido Fumar*, *Splish Splash*, *Calhambeque* e *Quero que Vã Tudo pro Inferno*.

Para apresentar os convidados ele criou um estilo marcante, curvava-se até a cintura e então se virava, o rosto de um lado e as mãos de outro num instante de suspense. Mas logo em seguida levantava o indicador e anunciava "o meu amigo Erasmo Carlos".

Juntos e rapidinho, os discos de Roberto e sua turma venderam cerca de um milhão de cópias, uma verdadeira façanha dentro do mercado fonográfico brasileiro.

O cabelo comprido de Roberto (tamanho John, Paul, George e ringo), os anéis e colares reluzentes de Erasmo, as roupas berrantes, as gírias (é uma brasa, mora!), qualquer gesto repetido no palco se transformava logo em signo, moeda circulante a atestar quem estava "na onda" entre os maiores de 12 anos, em 1967.

Pra quem assistia de casa, talvez Roberto, Erasmo e Wanderlêa tenham aparecido como os modernos conciliadores de um tempo em transformação. Jovens rebeldes, tã certo, mas acima de tudo bons moços. Simpáticos roqueiros de boa índole. Um tanto atrevidos, talvez. Mas digestíveis, enfim.

Jã para as mulheres do auditório do Teatro Paramount, onde era realizado o programa, o fogo realmente se alastrava e, sem dūvida, queimava bem mais perto.

Erasmo é que conta: "Eu via que as mães, no auditório, não iam sō levar os filhinhos para nos ver. Elas tinham

interesse sexual pela gente: o Roberto Carlos para filho, eu para amante. É meio ridículo dizer, mas bastava estalar os dedos e caíam mulheres. Saíamos pelos fundos, e mesmo assim elas nos perseguiram de carro, Mustangs, o diabo."

Pois é.

O programa durou dois anos. Mas, depois disso, você e qualquer casa de família sabem: as festas nunca mais foram as mesmas.

E o que diria de tudo isso a Candinha, a maior cronista social da época da Jovem Guarda?

(Olha o que a Candinha está falando aqui!

Puxa, mas como fala!)

A Candinha vive a falar
de mim em tudo
diz que eu sou louco
esquisito e cabeludo
que eu não ligo para nada
que eu dirijo em disparada...
acho que a Candinha gosta mesmo é de falar
ela diz que eu sou maluco
e que o hospício é meu lugar...
mas a Candinha quer falar!

A Candinha quer fazer
da minha vida um inferno
já está falando
do modelo do meu terno,
que a minha calça é justa,
que de ver ela se assusta,
e também a bota
que ela acha extravagante
ela diz que eu falo gíria
e que é preciso manerar...
mas a Candinha quer falar!

A Candinha gosta de falar
de toda gente
mas as garotas gostam

de me ver bem diferente
 a Candinha fala
 mas no fundo
 me quer bem
 e eu não vou ligar pra mexerico de ninguém

Mas a Candinha agora já
 está falando até demais
 porém ela no fundo
 sabe que eu sou bom rapaz
 e sabe bem que essa onda
 é uma coisa natural
 e eu digo que viver assim
 é que é legal!
 sei que um dia a Candinha
 vai comigo concordar
 mas sei que ainda vai falar!

Como se vê, *Mexericos da Candinha*, de Roberto e Erasmo, é uma interessante conversa sobre o *comportamento* nos tempos da Jovem Guarda.

Evidentemente muito atraída por aquilo que ela condena, Candinha, de um lado, e o narrador de outro, elaboram um diálogo entre a tradição e a Jovem Guarda.

De seu lugar, marcado pela preservação dos costumes e da ordem, Candinha observa a nova *onda* e sobre ela tece uma série de comentários negativos. Presa a valores inquestionáveis, de seu ponto de vista a calça justa "assusta", a bota é "extravagante" e o sujeito que as veste se identifica com a transgressão da ordem: louco, esquisito, desligado.

Mas o lugar da exclusão, para onde o conservadorismo remete o sujeito transgressor ("que o hospício é meu lugar"), faz mais atraentes esses índices, já que tornam simpático o proibido e chamam atenção para o fato de apontarem para um lugar *mais moderno* na sociedade brasileira.

Um lugar que de fato é realçado pelo narrador através da forma *deseulpabilizada* pela qual ele se refere a Can-

dinha, insinuando ainda que ela "fala por falar", assim como falaria dos bobes da vizinha ou dos vestidos novos da Hebe Camargo.

Objeto dos olhos críticos da tradição, o narrador, sujeito moderno e dotado dos atributos que Candinha condena, responde a ela. A enumeração depreciativa dos novos signos de comportamento social, contrapõe argumentando, sobretudo, que "as garotas gostam de me ver bem diferente."

Do mesmo modo como ele ficara com o calhambeque, desprezando o Cadillac em nome da atenção das garotas, ao mexerico hostil o narrador privilegia para confronto o olhar para o qual invariavelmente a Jovem Guarda se dirige: o *feminino*.

E assim desautoriza a fala da Candinha, já que ela, diz o canto, efetivamente não representa o interlocutor central que a Jovem Guarda deseja conquistar.

No entanto, o narrador também assume a fala da tradição, só que para desautorizá-la; mas faz isso de uma forma um tanto ambígua, já que parece desejar reconciliar-se com ela.

Incorporando em alguns versos o próprio "espírito do velho", o sujeito pede a Candinha que não dê muita importância ao que faz, pois no fundo ela deve ou precisa saber que ele é "um bom rapaz".

E que essa onda "é uma coisa natural", como quem quer dizer que a transformação é apenas um processo normal de evolução. Essa afirmação ideológica, se, de um lado, não diminui, a força interna das canções, por outro revela a percepção

que os agentes da Jovem Guarda tinham do "movimento" a que pertenciam.

Na verdade, aqui eles deixam claro aquilo que volta e meia a gente sente nas canções, isto é, a sensação de que a Jovem Guarda consiste, na realidade, numa brincadeira narcisista que ao anunciar as "boas novas" do país só o faz para tornar mais sedutores os atributos do conquistador na trma do jogo amoroso.

Ocorre que, centrando-se no tema da sedução da mulher pelo homem, as canções da Jovem Guarda deixam escapar, nelas mesmas, o conteúdo ambíguo desta preocupação.

De um lado, dando voz a pulsações do jogo amoroso normalmente interditadas ao discurso e à prática social, as canções têm o poder de desvelar vários níveis reprimidos dos sentimentos.

De outro, elas dizem também que essa ultrapassagem de alguns valores morais arcaicos (sem a qual o jogo amoroso que elas desejam não se realiza) não implica questionar a sociedade, que mantém o antijogo sob controle. E, por isso, a Candinha um dia vai com ele concordar.

E assim é: passando o espanto e a rejeição primeira de todas as novidades, elas, diz a canção, serão facilmente assimiladas (como de fato em certo sentido foram) pelos padrões de comportamento.

Não se deve forçar a barra.

Na verdade essa era a discussão que vez em quando devia aflorar na cabeça dos condutores da Jovem Guarda. E este, e não outro, é o horizonte diante do qual os problemas são

articulados no interior das canções.

Horizonte certamente muito distante daquele mirado pelo debate que, à mesma época, se travava nos meios pensantes brasileiros sobre o papel da arte num país de gritantes desigualdades sociais.

Na música popular o debate que opunha de um lado a "arte engajada" e de outra a "arte pela arte" ou "arte alienada" se projetou na divisão criada, primeiro, entre *O Fino da Bossa* e a *Jovem Guarda* e depois, com as atenções voltadas para os Festivais, na "oposição" Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo *versus* Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes.

Tendo como parâmetro as lutas políticas institucionais, para o "time" que torcia por Chico, Vandré e Edu os artistas brasileiros deveriam assumir sua parcela de responsabilidade política diante da ditadura militar e das injustiças sociais.

Transposto para o debate estético, isso significava que era dever do artista engajar-se na pesquisa e na valorização das nossas "raízes", embutindo nos traços nacionais recuperados a revelação das contradições de classe determinantes do modo de produção capitalista.

Os Centros Populares de Cultura e as esquerdas universitárias eram os maiores representantes dessa posição.

E para ele, sob esta perspectiva, a Jovem Guarda, com suas guitarras e seu canto novo, não passava de um bando de jovens alienados e submissos à influência maléfica do imperialismo americano.

Do outro lado do "ringue", os criadores da Poesia Concreta (os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mais Décio Pignatari e alguns outros) defendiam aguerridamente o direito à pesquisa da linguagem, à assimilação das vanguardas artísticas europeias, e voltavam sua atenção para as mutabilidades verbais, óticas e sensoriais que as transformações técnicas imprimiam na sensibilidade urbana.

Aproximando-se das recentes experimentações técnicas, tanto ao nível do material como no da linguagem, este "time" reivindica a possibilidade de, trabalhando antropofagicamente as formas artísticas e os dados internacionais, contribuir para a superação política e cultural de nossa condição de subdesenvolvidos.

Em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira promovido pela Record, Gilberto Gil e Caetano Veloso interrompem na cena deste debate, causando susto e polêmica com *Domíngo no Parque* e *Alegria, Alegria*.

Incorporando os dados modernos, acompanhados pelas guitarras dos Mutantes e dos Beat Boys, Caetano e Gil traçam, nestas canções, diferentes mas atualíssimos painéis da "geléia geral brasileira."

No processo de composição poética e musical, os cortes cinematográficos de *Alegria Alegria* e a mistura de berimbau e amplificador em *Domíngo no Parque* inseriam de vez a música popular na modernidade cultural da vida urbana, impregnando-se de seu caráter fragmentário e descentrado.

Em *Tropicália*, Caetano Veloso já incorporaria o dado moderno veiculado pela Jovem Guarda como parte da geléia cul

tural moderna brasileira:

Domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça, porém
o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno, meu bem
que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Realçando a mistura de arcaísmos e modernização do país em *Tropicália*, em *Baby* ele chamaria a atenção da garota pra que ouvisse "aquelas canções do Roberto".

Com a Tropicália, Caetano, Gil Rogério Duarte, Torquato Neto e outros desativariam alguns mitos da Jovem Guarda para resguardar sua atualidade contestatória, numa abrangência e agudeza jamais sonhada e pretendida pela própria Jovem Guarda.

Também do ponto de vista do "time" que torcia por Caetano, Gil e Os Mutantes a Jovem Guarda era revista sob o ângulo de sua efetiva contribuição à cultura brasileira.

O poeta e crítico Augusto de Campos foi um dos primeiros a perceber o equívoco desta polarização no interior da música popular brasileira.

Num artigo que saudava o aparecimento dos baianos na música popular, denominado *O Passo à Frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil*, ele enfatizava a "inocuidade da 'guerra santa' que muitos moviam ao iê-iê-iê, sem perceberem a lição que este fato novo musical estava dando, de graça, para a música popular brasileira".

E a certa altura diz: "Enquanto a música popular de

raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do *bel canto*, descambava para o 'expressionismo' interpretativo e voltava a incidir no gênero grandiloquente, épico-folclórico, de que a bossa-nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação, da sobriedade de João Gilberto, e conquistava o público, descontraidamente, usando 'só a lâmina da voz', 'sem a arma do braço'. (*Balço da Bossa e Outras Bossas*, Perspectiva, 1974).

Aliás, foi na tentativa de apontar para a superação desse debate estético que Maria Bethânia chamou a atenção do Caetano de antes de *Alegria Alegria* para o iê-iê-iê.

Diz Caetano: "Eu fui alertado para o Roberto Carlos por Maria Bethânia. Ela me dizia: vocês ficam nesse papo furado e o que interessa mesmo é o Roberto Carlos. Vocês já viram o programa Jovem Guarda na televisão? É genial, tem força, não é essa coisa furada aí. Eu senti aquela coisa brutal pelo modo como ela estava falando e, quando fui olhar, desbundeí".

Pelas suas próprias características, a Jovem Guarda mostrou um saudável distanciamento desse debate que o tempo e a Tropicália mostrariam estar ultrapassado.

E, ao contrário daqueles discursos que impregnavam a criação estética brasileira nos anos 60, onde se julgava falar em nome do "outro", "em nome do povo", as canções da Jovem Guarda eram elaboradas a partir da vivência concreta de seus compositores e segundo o anseio real de parte da juventude da qual eles certamente eram porta-vozes.

Nesse sentido, pelas transversais, eles estavam bem mais próximos do clima do maio de 68 na França, no momento em que assumiam o *direito a uma fala que provinha da própria experiência cultural* e não de um discurso preexistente ou fora da experiência, como acontecia com as reivindicações dos CPCs, por exemplo.

Bastante alheios ao universo destas discussões, Roberto e Erasmo seguiam produzindo suas canções.

E nelas os temas guardavam uma significativa coerência.

Pode-se contar aos montões as brigas por garotas e as muitas histórias de narciso-macho provocado em seu papel, como em *A Garota do Baile* e *Os Sete Cabeludos*.

Há ênfases vigorosas na vontade própria e na atitude afirmativa perante as coisas (*Eu Sou Terrível*) e também eventuais desprezos por certos valores e regras dominantes, como o casamento, em *Não é Papo pra Mim*.

E a ambigüidade sempre presente, como no desencanto explícito pelas normas estereis de comportamento, atitude tantas vezes traída pelo encanto com os novos produtos de consumo, leva a essa contradição inerente a muitas das canções, onde a ingenuidade contida na reverência às novidades do Brasil modernizado fazia desta celebração das mercadorias um aplauso ao perverso capitalismo, que a esta altura já corria a 100 por hora.

No final desse percurso a gente vai retomar o famoso romantismo de Roberto Carlos, com o qual o país inteiro começava a se identificar (*Não Quero Ver Você Triste, Como é Grande o Meu Amor Por Você*).

A nível poético a Jovem Guarda manteve tanto um natural distanciamento de certa prática retórica tardiamente presente nas letras de muitas canções como ultrapassou o canto empostado dos boleros latinos, muito ouvidos antes da explosão do rock'n'roll e do aparecimento do pai da modernidade musical no Brasil, João Gilberto.

No conjunto, todos esses elementos sugerem com coerência a ambigüidade e a oscilação do universo simbólico de parte da juventude urbana recém-perplexa, numa autêntica formulação de um discurso direto, provido de suas próprias formas de articular a informação nova o dado real de suas experiências culturais.

A meu ver, muitas das baladas e dos rocks de Roberto e Erasmo *tocam*, tanto por serem geralmente musical e poeticamente bem-acabadas quanto por seu poder de sintetizar, sem mediações, os desejos mais tolos e nem por isso irreais.

Por tratar espontaneamente as fantasias mais reclusas e por isso insistentes, e por nomear livremente aquelas visões que começam na infância e não terminam nunca de nos chamar de volta, elas repercutem tanto.

E nos tempos do Brasil pré-68, quando o prazer era ainda mais velado, considerado um gasto supérfluo, a sensualidade uma perturbação incômoda e escondida, as vozes recém-ligadas à nova configuração social souberam expressar, simples e diretamente, sua percepção do tempo histórico.

E um canto forte soou:

De que vale o céu azul

e o sol sempre a brilhar
 se você não vem
 e eu estou a lhe esperar
 só tenho você
 no meu pensamento
 e a sua ausência
 é todo meu tormento
 quero que você
 me aqueça neste inverno
 e que tudo mais
 vá pro inferno

de que vale a minha
 boa vida de play-boy
 se entro no meu carro
 e a solidão me dói
 onde quer que eu ande
 tudo é tão triste
 não me interessa
 o que de mais existe
 quero que você
 me aqueça neste inverno
 e que tudo mais
 vá pro inferno

não suporto mais
 você longe de mim
 quero até morrer
 do que viver assim
 só quero que você
 me aqueça neste inverno
 e que tudo mais
 vá pro inferno
 e que tudo mais vá pro inferno.

Aqui, Roberto e Erasmo contrariam duplamente as características da maioria das canções dessa mesma fase, seja do ponto de vista do papel do macho, seja do ponto de vista da celebração das mercadorias. E mostram com beleza o movimento ambíguo de suas canções, movimento que faz a riqueza da Jovem Guarda.

A maior parte das canções traz como sujeito poético o macho. Nelas, a expectativa depositada no *desempenho masculino* é sempre tida como um dado natural.

Além disso, todo tom de fascínio pelos novos objetos de consumo acompanha as aventuras, as namoradinhas e os carros. No discurso do *play-boy* estes elementos ajudam a obliterar a visão da mulher, supervalorizando a ação do macho, tendo como complemento a visão *idealizada* da mulher.

Em *Quero que Vá Tudo pro Inferno* somos, ao contrário, surpreendidos por declarações fulminantes, nas quais a dimensão da afetividade é percebida e assumida pelo sujeito como *confissão de dependência*.

Note o leitor como os mesmos elementos do universo urbanizado comparecem, desta vez em estado de reclusão, e emanados de uma atmosfera de interioridade que já não valoriza como antes os objetos de consumo.

Os símbolos aí implicados, como o carro, a imagem auto-suficiente do *play-boy*, e até a romântica e "a-histórica" natureza deixam de pertencer ao sujeito.

As mercadorias estão tão frias como a espera. Exteriorizados, já que desta vez inócuos, inúteis, desprovidos de valor-em-si, estes objetos (*mercadoria*) são abandonados pelo sentimento de solidão. Expostas à inutilidade, as mercadorias revelam aí sua face oca e sem brilho.

Lançada em 1965 e sucesso absoluto por quase dois anos, mandando *tudo pro inferno*, a canção, segundo Augusto de Campos, "deu voz a um estado de espírito geral na atualidade brasileira".

Ao lado disso, Roberto e Erasmo conseguem dizer com admirável concisão e lirismo, e do jeito mais sincero e descompromissado, do *mito* mais sonhado no mais lá de dentro dos

sentimentos: o recolhimento na completude do amor (a espera atormenta mas a presença irradia), a plenitude da comunhão e o conseqüente (e bem-vindo) desprezo ao mundo exterior: que tudo o mais vá pro inferno!

Espécie de recriação local do grito espalhado à mesma época pelos Beatles em *All You Need is Love*, *Quero que Vá Tudo pro Inferno* reembarca todos nós no mito romântico do amor. O amor consistindo no próprio ato de rebeldia diante de uma sociedade que mela suas carícias nos fantasmas da merccadoria.

Dois movimentos podem sintetizar a atitude basicamente ambígua e oscilante da Jovem Guarda.

De um lado, ela perfaz um movimento de aderência ingênua e inocente ao mundo coisificado.

De outro, deslocando-se deste mesmo mundo coisificado através do distanciamento romântico, ela é por isso capaz de levantar alguns véus proibidos. Desvelando o mundo reprimido dos sentimentos, as canções dão forma a pulsações que não mais se podiam calar.

De modo geral estes dois movimentos são constantes: ora dentro da mesma canção, ora como partes de um conjunto de músicas, cada canção se podendo incluir num ou noutro procedimento básico.

Mas, se no geral este esquema pode contribuir para a melhor compreensão das canções da Jovem Guarda, sua eficácia vê-se sempre surpreendida, cada movimento central destes desdobrando-se noutras direções e revelando novas e fecundas am

bigüidades.

Quem é que não se lembra, por exemplo, da *Namoradinha de um Amigo Meu*?

Estou amando loucamente
a namoradinha de um amigo meu
sei que estou errado
mas nem mesmo sei
como isso aconteceu

um dia sem querer
olhei em seu olhar
e disfarcei até
pra ninguém notar

não sei mais o que faço
pra ninguém saber
que estou gamado assim
se os dois souberem
nem mesmo sei o que eles
vão pensar de mim

eu sei que vou sofrer
mas tenho que esquecer
o que é dos outros
não se deve ter

vou procurar alguém
que não tenha ninguém
pois comigo aconteceu
gostar da namorada
de um amigo meu.

Declaração franca e abrupta de um desejo não-permitido (é proibido fumar!), Roberto e Erasmo, entre 67 e 68, de repente *param de novo na contra-mão*.

Mas sô percebem a transgressão, por assim dizer, depois, quando chega a *culpa*, e o desejo é então reprimido por meio da reafirmação da idéia de posse e da recuperação de um dos mandamentos bíblicos: "não cobiçar a mulher do próximo"/ "o que é dos outros não se deve ter".

Eis uma das oscilações permanentes na Jovem Guarda: nela a transgressão sempre emperra no limitado repertório da tradição.

A dificuldade do narrador, em reconhecer tanto a pluralidade dos desejos quanto sua transversalidade arredia e difícil de se acomodar nos parâmetros histórica e culturalmente determinados, faz com que ele oscile e sucumba ante a presença da culpa — que obriga o desejo a se voltar contra o próprio sujeito.

Intuitiva e moderna, a Jovem Guarda às vezes parece sacar longe algumas transformações ao nível da sexualidade, que pediam com urgência pra serem aceleradas.

Limitada e tradicional, herdeira de uma mistura confusa de repertórios simbólicos (assim como a própria *mistura musical*), nessa tensão vira e mexe ela pensa duas vezes e volta a se assentar nos valores de certo conservadorismo popular, na moral cristã ou nas regras hipócritas da burguesia.

Mas sua riqueza vem dessa tensão.

Assim é na *Namoradinha de um Amigo Meu*, onde o sentimento cristão reaparece dizendo que é melhor considerar, deixar pra lá, não mexer nessa história fugidia do desejo. E, no entanto, não são eles sentem de modo forte o *desejo* como o declaram, assim, com a maior sem-cerimônia, e de um jeito fulminante, como ninguém antes tinha feito!

Mas é isso. O que ficou mesmo foi essa mistura. Ficaram as oscilações e as ambigüidades. O que de todo modo já

nos dá uma idéia das virtudes e da complexidade da Jovem Guarda.

Na realidade, não havia, da parte dos criadores dessas canções, pretensão nenhuma de transpor nada. Nem sequer de fazer emergir nelas algumas questões complexas e muito contemporâneas. Talvez seja até melhor assim pois, lançadas espontânea e inconscientemente, a gente pode sentir quanto essas questões são fundas e complexas, e não se resolvem simplesmente com palavras-de-ordem.

Erasmão e Roberto, mais do que agentes principais de um "movimento", viram-se por ele arrastados, conservando porém, durante o trajeto, uma qualidade musical aliada a uma temática de personalidade própria e muito sugestiva.

Como os desejos irreprimíveis do corpo, a própria festa para a qual eles se convidaram de algum modo os tomou por inteiro:

"(...) Era coisa do Beatles. Coisa da gente sair do teatro e ter carro seguindo a gente... Bom, tinha uns dez carros atrás do Roberto, e uns quatro ou cinco atrás de mim... Mas era uma loucura mesmo. A gente foi pra aquilo muito sem saber, assim... A gente não tinha pretensões. Hoje eu vejo... era muito simples, não é? Muito ingênuo, mas a gente falava das nossas coisas, mesmo. A gente não era universitário, não. Não sabia falar de outras coisas. Eram os nossos problemas, garotas, carros... Eu só tinha o ginásio, vinha da Zona Norte, a Wanderlêa parece que não tinha nem o ginásio. Que é que a gente podia dizer? E o grosso da nossa plateia era assim também, era feito a gente, se identificava co

nosco. A gente veio do povo mesmo. Olha, não me lembro de ou
tro movimento que tenha vindo do povo e subido tão alto...
bom, não muito alto, mas alto, enfim" (depoimento de Erasmo
Carlos).

ANEXO II

EM VISITA A TORQUATO: (do lado de dentro)
ao Haquira

"mas nada é mais lindo
que o sonho dos homens
fazer
um tapete voar"

(Caetano Veloso)

Pra iluminar por dentro o sujeito desta fala:
vai ser legal redizer
que no meio daquela sala tinha um menino.

Tinha um menino no meio da sala, mas a mãe deu ordem à toda família que o procurasse pelo tapete e ninguém achou. O pai pediu água e o menino todo mundo observou. Diluiu-se o sapato preto na frente dos olhos, e estranhos braços divergiram de horizonte: ninguém apalpou.

Quase ninguém se lembra de ter ouvido a voz do pai. Em meio à áridos sons quem sabe soasse um tanto micha e muito distante para os ouvidos. Quem escutou?

Pra falar a verdade, Torquato, um poema não mente. Mas será confirmada a sonoridade passante que diz ali também, numa rua da city paulistana, perder-se um dia um bom menino?

Diz-se que entre a cozinha o corredor e a sala de jantar assentavam-se móveis inteiramente visíveis para os gran-

des olhos que da sala de visita biscoitavam deleites de bairro classe média.

E num certo dia a mãe deu ordem ao menino que levasse um prato de janta pra sala. O paletô do pai suspirava gemidos famintos. As mãos esfregavam ímpetos que subiam até a boca aberta e vazia. Não vinha espremida nem indecisa a voz: massa de ar em turbilhão contido a dizer *tô cun: fome* por gestos mansos, desprevinidos.

Na casa vizinha soava um piano amolecido.

Mas era o menino quem acatava a voz engordurada do fogão. Quem vinha sorrir tímido pra gravata arreada em barba rala e pinicante.

"eu sinto, quando estou falando com alguém, nitidamente a sensação de não controlar a espontânea linguagem de loucura e sofrimento que torna como que desconcertantemente ridícula (já que a cobre e nega) a comunicação esboço-vomitada."

rogerio duarte

Segura na mão o prato correndo entre a cozinha e a sala um corredor tobogã de prato montanhoso arroz feijão quente ladriláteros entre escorrega e esquadrinha o passo na garganta deu-se que palavras abortaram.

Certamente Chaplin desenharia com mais graça aquele prato dançando no meio do corredor, já que o automatismo dos gestos impediu a pianista noturna de ouvir a estridência de cacos cricados rolando pro chão

e o jantar da sala permaneceu ocupado em comer.

Foice que vermes insidiosos cuidaram de espatifar o

que foi possível naquela hora e para sempre.

O silêncio fêmea ouviu gargantas ruir.

Palavras embaralhadas esconderam-se rápidas debaixo do tapete.

ANEXO III

SÁBIA MOLECAGEM — O CIO DA TERRA(*)

ã potira e bartira

- a. a magia do brinquedo
- b. a comunhão coletiva
- c. mamãe não dá sobremesa
- d. o cio da terra

"(...) Um vir-a-ser e parecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem nesse mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência - (...)"

Nietzsche

- a. *a magia do brinquedo*

É assim: tem uma hora em que elas correm até a beira

(*) Publicado em *Diversos Poéticos*, Boletim do Departamento de Teoria Literária, IEL/Pós Graduação, UNICAMP. MARIA LÚCIA DAL FARRA (Org.). Campinas, Setembro de 1983, Número 4, p. 10-27.

da praia com os olhos ardentes no entre-azul de céu e mar; desprezam solenemente a presença dos adultos, e aí se ajoelham num canto de areia menos molhada, agora os olhos despertados. E vão assim, entregues à loucura dos seus desejos, ajuntando a areia com as mãos, até que nela (s) se molde um gracioso castelo medieval ou um circo fagueiro agitado por bandeirinhas de palito. À sua volta inventam histórias, cantam para a princesa do castelo e cada uma quer ser o palhaço mais sapeca do circo. Isto até o fluxo de uma onda mais ousada vir desmanchar o encantamento. Senão, a própria fúria de seu fogo capeta dá conta de, com um ou vários pontapés bem dados, dismantelar o que antes havia sido objeto de festa.

Como a pressentir secretas correspondências rítmicas entre a pulsação de corpos-menino e o burburinho intermitente do planeta, Nietzsche sacou: o barato da criança é fazer pra desfazer, criar para desmanchar e aí recomeçar de um outro jeito uma coisa nova. "Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, como a necessidade força o artista a criar. Não é o ânimo criminoso, mas o impulso lúdico que, sempre despertando de novo, chama à vida outros mundos. Às vezes a criança atira fora seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente. Mas, tão logo constrói, ela o liga, ajusta e modela, regularmente e segundo ordenações internas." (1)

É assim: o grito de ôba esperando pra arrebentar pela boca, e elas vêm vindo pra me dizer, os olhos doídos de ansiedade:

- canta se lambuzar de mel!

Eu, desarmado de desejos, não resisto: converto-me também em duende (esquecido da limitação de meus acordes quadrados) e por um acordo das vozes dançamos equilibrados à linha melódica da canção. O encantamento encaminha-se por si mesmo, sereno agora, como se juntos caminhássemos em direção àquele entre-azul de céu e mar, o violão renovando a luz daqueles corpos moleques.

Nem demora e já estamos reunidos neste cantar reverente, gostosamente imersos numa religiosidade que de tão sensual parece celebrar o rito, evocar o culto e perpetuar o mito que entrelaça o homem à natureza.

b. a comunhão coletiva

Foi assim: num dia desses, em São Félix do Araguaia. Inesperadamente solicitou-se dele que cantasse durante a missa que D. Pedro Casaldáliga celebrava. Na hora em que voaram pelos ares os acordes iniciais daquela canção, à voz de fogo de Milton Nascimento seguiu-se, conforme se conta, um impressionante e emocionado cântico de vozes elevando-se em uníssono do interior da igreja. Como um acordo perfeito maior, saído dos corpos vibrantes de velhos, crianças, camponeses, funcionários, religiosos, a magia da canção acabou por surpreender o próprio compositor que *tomado*, ouviu os versos serem fielmente cantados em tom de absoluta reverência.

"Debulhar o trigo
 recolher cada bago do trigo
 forjar no trigo o milagre do pão
 e se fartar de pão

Decepar a cana
 recolher a garapa da cana
 roubar da cana a doçura do mel
 e se lambuzar de mel

Afagar a terra
 conhecer os desejos da terra
 cio da terra, a propícia estação
 e fecundar o chão"

c. *mamãe não dá sobremesa*

Das canções que tratam do relacionamento com a natureza, note-se que é comum basearem-se, apesar das diferenças que mantêm entre si, num tratamento distanciado e saudosista — condições em que a natureza é percebida como um 'ente' outrora presente na vida dos homens e que modernamente se transformou, graças ao absurdo da prepotência tecnológica — numa melancólica recordação que, *pela ausência*, funda o tom de protesto e nostalgia habitual na música popular brasileira. Mas, se o absurdo é real, a resistência neste caso é quase sempre ingênua e ineficaz.

Excetuando as produções de Caetano Veloso e Gilberto Gil (constituintes de uma outra história impossível de discutir aqui), o rock brasileiro dos anos 60 e início dos 70 é um palco de deliciosas bobagens sobre a questão. Crianças mimadas, seduzidas pelo patriarcal modelo que lhes oferecia o rock e a contracultura internacional, alguns de nossos roqueiros melaram-se todinhos nas carícias da abstrata natureza.

Sem Arnaldo e Rita, os *Mutantes* de Serginho respondiam às angústias da existência buscando tanto a origem da vida como a resolução dos males no todo-poderoso "Sol" ("Tudo foi feito pelo sol").⁽²⁾ E não se pode esquecer do Zé Rodrix, que queria carneiros e cabras pastando solenes no seu jardim ("Casa no Campo").⁽³⁾

E assim de montão. A música popular brasileira de consumo — especialmente aquela embalada pelos movimentos alternativos da juventude — tratando a relação homem-natureza através de um procedimento que evidenciava muito mais os efeitos da projeção de uma sensação perdida que os encantos e mistérios da terra. Onde a ausência de uma relação concreta deu lugar à ilusão, forjada pela necessidade de suprir de algum modo as relações naturais distantes da vida urbana. Curvada por um sentimento de impotência e de desconhecimento, a saída consistiu no exercício de figurar idealmente o mundo natural perdido, longínquo do corpo, irrecuperável.

E sendo o rock a expressão mais volumosa que pôs à venda a sensibilidade alternativa, deflagrada com os movimentos de contestação da juventude nos centros capitalistas avançados, seu canto inconformado não deixa abafar a complicada versão tupiniquim dada aos conteúdos *ecológicos* desta rebelião.

Para boa parte da trupe que se vestia sob o signo da imagem contracultural (tornada visível pelo rock), "curtir a natureza" tomava, de barato, a forma de uma relação profana e anti-natural, já que essa atitude generosa, ignorando o próprio movimento da terra, suas peculiaridades, sua regula-

ção própria, sua resolução cíclica, travestia a 'curtição' numa curtição de dizer a curtição', se me entendem: coisa de narciso reconciliado, deslocamento inoperante de uma relação complexa que, pra conhecer, exige desdobrados movimentos de disponibilidade e atenção.

Incapazes de *reconhecer a diferença* e de exercitarem-se no *aprendizado da alteridade* atravessaram os anos como crianças inseguras e indefesas, sucumbindo perante a dominância dos modelos, musicais e ideológicos.

Mesmo o Made in Brazil, ainda hoje prene de energia, não soube ultrapassar a tonalidade do grito, sob a qual o vocalista Cornelius arremessava seus urros acachapantes, mickjaggerianos, endereçados às menininhas bem tratadas mas insatisfeitas de sampa: "Eu não preciso de doce/você precisa de doce", "pare de gritar mamãe/ pare de gritar papai."⁽⁴⁾

São mesmo a fineza intelectual de uma corista do rock como Rita Lee para saltar da puberdade e assimilar criticamente a paternidade beatle-stones-floydiana, recusando ao mesmo tempo a comodidade protetora da *mother nature*. Desde sempre arredia a modelos musicais e maquinárias conceituais instituídas, sua eletricidade anárquica incorporava o *mito da natureza* com ambiguidade, para corroê-lo internamente e deixar o toque no ar: *a mamãe não dá sobremesa*.

Reordenar os sentidos para abandonar-se aos ritmos *naturais* das percepções: dignificar-se, acreditando nas sensações do cheiro e religando a energia circulante pelo contato das mãos. Reencontrar, na espiritualidade imiscuída nos olhos da carne, a dispersão de misteriosas correspondências,

latentes *por entre* os pequenos sobressaltos fluindo das atmosferas corriqueiras. Penetrar, enfim, nos *desvios* dos registros perceptivos estabelecidos, constituíam experiências reveladoras levadas muitas vezes até o limite pela juventude rebelde dos anos 60. Contraditórias ou complementares, elas anteviam a possibilidade de ampliar o campo da liberdade e dilatar as perspectivas da aventura humana na Terra.

O eixo nuclear e vitalizador desta luta era a exploração da linguagem e das potencialidades emergentes do corpo: "ponto de reconciliação do homem com os outros e consigo mesmo; mas também, ponto de partida, para além do *corpo*, em direção ao Outro."⁽⁵⁾

Aberturas para várias frentes de luta, numa atitude simultânea de recusa e afirmação do gesto político. Diz Octávio Paz: "O estilo da rebelião juvenil consiste em pôr em cheque as instituições e sistemas morais e sociais vigentes no Ocidente. Todas essas instituições e sistemas constituem o que se chama *modernidade*, por oposição ao mundo medieval. Todas elas são filhas do tempo linear e todas são negadas agora. A negação não vem do passado mas do presente. A dupla crise do marxismo e da ideologia do capitalismo liberal e democrático têm significação igual à da revolta do mundo subdesenvolvido e à da rebelião juvenil: são expressões do fim do tempo linear."⁽⁶⁾

Mas este clamor pelo instante sõ encontra eco de dentro de uma experiência em que o presente é percebido como uma dimensão sensória que sõ a plenitude do corpo pode reter. Este corpo, envolvido por uma profusão de desvios, cons

tituído, ele mesmo, pelo jogo múltiplo e vertiginoso das quedas, nivelamentos e acoplamentos com as alteridades que o restituem a um ponto de repouso e lançamento de si. Ele que se debate vendo-se lançado à estranheza do mundo, por um conjunto de representações simbólicas que o impelem a afastar-se do ponto em que, repleto, convidava-o a celebrar um ato de amor com a natureza.

Daí talvez o baixo teor de contato das produções undergrounds com as divindades naturais da terra. Como a "natureza", o "corpo" preferia banhar-se nas águas complacentes e, a longo prazo, impotentes do narcisismo exarcebado, projetando-se enquanto um signo exterior destinado a chocar algumas convenções sociais e aliviar certas barras da convivência. Artifício de luta, provocando o olhar surpreendido do outro, meu corpo deixava sua consistência interna para ir alojar-se no bolso do imaginário diante do qual julgava postar-me em confronto. E o que era força de Narciso transmutava-se em instrumento disponível para a manipulação ideológica que, sabe-se bem, não demorou a atuar.

Ainda assim, não seria uma surpresa reencontrar o eco mais bem acabado destes desejos subterrâneos num trabalho de Chico Buarque e Milton Nascimento, de quem não se diz comumente serem músicos com tantas afinidades *explícitas* com o movimento da contracultura, como os nossos rockeiros?

A pergunta é meio retórica mas predispõe ao pensamento algumas reflexões pertinentes. Pois assim como a reivindicação naturalista não foi propriedade dos movimentos alternativos que, cuidando de burilar na prática sua proposta,

apenas realçaram a dignidade política do problema, a obra de Chico e Milton não consegue descansar inteira e íntegra nos esquemas de análise tradicionalmente traçados.

Do mesmo modo, a sugestão de recuperar certa camada contracultural na percussão de suas obras não significa abrigar parte delas sob um conceito cuja definição, ela mesma, caracteriza-se enquanto fugidias configurações de signos díspares, mutáveis, deslocantes, descentrados, o underground preservando o espírito alérgico às hierarquizações e sistematizações.

Compreende-se por aí que, assim como a contracultura visou relativizar a força das maquinarias simbólicas violentadoras do reino natural (abastecidas nas mangueiras do progresso e do lucro), a crítica, ao tentar compreendê-la como *presença residual disseminada* em vários espaços de interlocução, vê-se dirigida a relativizar a tradição de uma certa crítica da mpb. Petrificada sob o peso da munição classificadora, ela comumente constrange e aprisiona o fluxo vigoroso e plural da canção popular. (*)

Acredito, assim, numa leitura que recoloque *Cio da Terra* no cruzamento das reivindicações da década de 60 e começo dos 70, para além das restrições de ordem dos arquivistas da mpb. Demonstrando como o encontro de duas forças criadoras aliou um intenso fervor a uma refinada elaboração poético-musical; e retilhando o caminho pelo qual, trabalhando a *palavra cantada*, impregnaram-se na urgência histórica para transcendê-la, depositando nos ouvidos da cultura uma preciosa obra-prima da canção popular.

(*) Ver, por exemplo, a síntese que Tárk de Souza propõe, no texto que integra o fascículo *História da Música Popular Brasileira*, da Abril Cultural, onde, a julgar pelo seu esquema, *Cio da Terra* faria parte da vertente poética que tematiza a "Ecologia Devastada" na obra de Chico Buarque de Hollanda.

E paralelamente sublinhar a sugestão Nietzscheana de que o criador, ao brincar no interior de uma racionalidade lúdica e sensorial, escapa constantemente ao previsível, ao aparentemente passível de redução, desviando-se do laço dos ávidos pelo controle classificatório. Assim como a criança.

Então fica assim: a leitura de *Cio da Terra*, criada por Chico Buarque e Milton Nascimento em 1978, repõe noutra dimensão o tema preservado pela contracultura do mito da comunhão, desejando restituir a relação homem-natureza ao seu lugar natural de encontro e possibilidade de conhecimento e gratificação. Ou assim rapidinho: de como o *sonho* ao encantar o mundo transtorna o real.

d. o cio da terra

O amor pela natureza aqui é doce como o mel e moreno como a cor da terra. Assiste à sua morte e ressurreição através da *pregnância* da entoação sacra, embalada numa disponibilidade reverente e religiosa, encadeada, sobretudo, pela percepção dos influxos do corpo enovelados na relação, evocando o culto a uma interlocução concreta — antes de devanear-se numa imaginária "natureza".

Senão veja: já no primeiro verso o canto desiste da louvação e de imediato constitui-se enquanto uma *ação*. É de verdade, diria uma criança. Hã que debulhar o trigo, colhê-lo, festejar a colheita e transformá-lo em pão. A natureza é farta se a tratamos como *um outro que é diferente*, a quem

cabe respeitar seu lugar próprio e conhecer seus movimentos específicos.

Na sequência, a reiteração em dupla dos substantivos de cada quadra (trigo/pão/cana/mel/terra) produz um forte movimento de reconhecimento, quer dizer, a repetição me assimila a coisa, torna-me participante daquilo que é anunciado.

E se no primeiro verso ocorre a ação do sujeito sobre o objeto ("debulhar o trigo", "decepar a cana", "afagar a terra"), no segundo pinta o complemento da ação, dada pela ampliação da *proximidade*, pela maior participação do sujeito que, deste modo, vai melhor assimilando as características do objeto natural. O que se tem é uma relação de conhecimento: será preciso suprir-se do tato, da habilidade das mãos e da docilidade de um corpo disponível a fim de "recolher cada bago do trigo", "recolher a garapa da cana", "conhecer os desejos da terra."

O segundo verso ainda dá o toque pra toda a relação. A sugestão poética é fortalecida pela atitude de extrema atenção do homem para com o fruto, indicada pela recorrência cíclica do pronome *cada*, sugerindo uma aguçada percepção do detalhe, levando o ouvinte à compreensão de que, desta coletividade de objetos naturais, eles devem ser considerados separada e individualmente, cada um merecendo uma total atenção. Isto é: cada bago reúne e integra a totalidade do trigo.

Neste contato, o homem é atirado de encontro à partícula, onde o pleno conhecimento dela lança-o à totalidade do trigo. Na plenitude de um gesto pequeno, o universal ir-

rompe tranqüilo e iluminado, graças também a uma sutil quebra que ali na membrana do ser se processou: o *tempo* desconstruiu-se e a subversão do valor de produção pelo privilégio da doação e da troca cavou naquele entre-dois um lugar para a *festa*.

A racionalidade econômica foi dispensada, a revelia de qualquer poder exterior, em nome do *prazer* e do *presente*: "o tempo moderno, o tempo linear, homólogo das idéias de progresso e história, sempre lançado em direção ao futuro; o tempo do signo *não-corpo*, empenhado em dominar a natureza e reprimir os instintos; o tempo da sublimação, da agressão e da automutilação: nosso tempo — termina. (...) O Tempo que retorna, se é que efetivamente vivemos uma volta dos tempos, uma re-volta geral, não será nem um futuro, nem um passado mas um presente. Pelo menos é isso que, obscuramente, reclamam as rebeliões contemporâneas. Também não pedem algo diferente a arte e a poesia, se bem que às vezes os artistas e os poetas o ignorem. O regresso do presente: o tempo que des_{de} ponta se define como um *agora* e um *aquí*." (7)

Percepção temporal dilatada, momento propício ao *ato* e a pluralidade de suas revelações: da pele aos ossos, deles a espinha e a ritmia da circulação sanguínea, o ser repleto de linguagem descobre a *carne* como o lugar sagrado através do qual estende-se o campo de comunhão com *um fragmento* da terra.

O minúsculo bago do trigo atualiza a *estrutura natural* oferecida, segundo sua *alteridade*, ao trabalho paciente e concentrado, transformando-o em pão para doar-se a *saciedade*.

dade da fome humana. Em outras palavras, têm-se aqui uma relação de conhecimento presentificada num *corpo a corpo* de virtualidades.

Observe-se agora a intensidade progressiva do canto. Como as fases da colheita, modulando-se por reciclagens contínuas entre o contato, o trabalho e a festa, a melodia é igualmente encarnada circularmente, pois *a resolução da tonalidade que se auncia como desejo é a volta ao seu início*. Do modo que ela vai assim formando seu próprio ciclo que seme-lha o ciclo natural. E todos os falsos pares da relação — o homem, a natureza, a palavra e a música — conjugam-se atritados e envolvidos um no outro, um pelo outro, como sempre estiveram presentificados aqui num entrelaçamento cuja integridade é admirável e chapante.

Adorno certamente aplaudiria esta canção. A sua escuta nos deixa ver como *através da forma pela qual a canção se estrutura*, ela realiza seu destino exemplar: pois, na perfeita comunhão entre palavra e melodia, a circulariedade melódica e verbal plenamente integradas, a canção *re-presen*ta a própria forma segundo a qual se institui a relação homem-natureza.⁽⁸⁾

Mas Adorno ainda se surpreenderia muito mais ao ouvir Chico e Milton. Convertida ao círculo, a forma da canção continua mutável a cada ciclo que realiza. Nos primeiros ciclos da canção (o último verso é apenas passagem para o primeiro que retorna), ouve-se a presença de um espírito reverente, que vai modulando a voz e a respiração ao modo de um dizer respeitoso que se aproxima do *outro ainda desconhe-*

cido.

Aos poucos, a recorrência aumenta sua intensidade, o cantar vai se renovando, a proximidade apura-se para conquistar uma intimidade a que vai se achegando o canto, conformando a voz e o corpo àquela nova *presença*, a vibração se amplifica enquanto, entusiasmado, o coro cresce atrás de Milton. Qualquer criança sacaria: *a festa já vem chegando!*

A relação de conhecimento fez do desejo de comunhão uma vitória — e provocou um encontro feliz.

Ao tempo em que vão se enlaçando os cantos circulares, o corpo e a voz, a festa vai irrompendo, liberando a passagem e promovendo a comunhão, pois a trama sãbia que se teceu pôde construir uma relação gratificante para as partes envolvidas. Resta tudo: o risco da reconciliação, a pura moleçagem. Ficamos todos assim, labuzados de mel.

Qualquer criança se encanta com este canto. Não é preciso que ela *saiba* nem conheça os *sentidos* latentes que permeiam a obra e que no exercício da análise revelam — e não esgotam — sua complexidade formal e temática.

Segundo Merleau-Ponty, o liame entre percepção e linguagem no universo da criança dá-se numa dimensão em que ela recolhe os sinais do mundo enquanto um fluxo de "palavra percebida", o que equivale a uma presença de "silêncio". Em outros termos, diz Luiz Orlandi lendo o filósofo, o que se tem é uma ausência de "palavra plena de sentido" e, neste caso, a palavra dá-se imediatamente presente à carne, à "deiscência da carne".⁽⁹⁾ Esta abertura espontânea de um corpo desperto para a sensualidade imediata sugerida no mundo é o

modo pelo qual, na criança, a poesia e a força do canto confluem para o seu espírito.

Energia fissurada na caça de prazer, a magia de *Cio da Terra* arreбата seu corpo, os olhos brilhando de encantamento. Singela canção convidando-a à cumplicidade por obra de uma trama que apresenta o ciclo do trabalho sendo recontinuamente festejado. Onde o prazer da transgressão é uma conquista que gratifica o empenho da batalha.

Observe-se os últimos versos das duas primeiras quadras. O toque perfeito ilumina o trabalho do corpo em milagre da terra. Indicam o transbordamento do corpo explodindo a relação produtiva em riso travesso.

Um prazer legítimo de que a criança participa, note-se, através de um precioso deslocamento das significações do verbo cifrado. Bem-vinda ousadia da linguagem, o *roubo* neste caso, longe de ser uma espoliação, é o apanhar legítimo do fruto conquistado graças ao trabalho.

E mais: marcando a presença do prazer, comemora o caráter *sagrado* da relação, *brindando a vida numa reverência lúdica do entrelaçamento*. Este que tornou possível o conhecimento e acendeu a tonalidade divina do homem, *transmutado num viandante em coexistência criadora com a Terra*.

Conhecer os desejos da terra, participar de seu cio, para de novo fecundá-la. Troca, libertação e comunhão. A música de Chico e Milton reinveste o clamor histórico para *propor o amor com sabedoria*. E o canto inventa uma relação livre, limpa, participante, gratificante e farta. E o acorde inicial dessa canção há de sempre retornar ao seu início pa-

ra contar a história de um encontro de elementos díspares que não se espoliam mutuamente mas que se harmonizam sem serem anuladas suas diferenças. Sábua molecagem. Nada é finito nem definitivo. A serpente não morde a cauda: o tempo é um milagre fugidio e prometeico: o amor é constante renovação. Que nem uma criança (re)fazendo castelos na areia do mar.

NOTAS

- (1) NIETZSCHE, F. W. "A Filosofia na Época Trágica dos Gregos". São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores), p. 36
 - (2) "Olhe sempre para o sol/e tudo que você quiser/e tudo que você pensar será/ iluminado como um sol/". In: *Tudo Foi Feito pelo Sol*. Mutantes, Som Livre 4106001, 1974.
 - (3) "Casa no Campo", de Zé Rodrix e Tavito. Gravação de Elis Regina in: *Elis*, Philips, 6349 032, 1972
 - (4) O primeiro trecho pertence a "Doce" e o segundo a "Menina Pare de Gritar", as duas composições de O. Vecchione e C. Vecchione. In: *Made in Brazil*, RCA 1100003, 1974,
 - (5) PAZ, Octávio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979, p. 129
 - (6) Idem, p. 128
 - (7) Idem, *Ibidem*, p. 133
 - (8) Ver ADORNO, Theodor W. "Conferência sobre Lírica e Sociedade". São Paulo, Abril Cultural, (Os Pensadores), 1980.
 - (9) ORLANDI, Luiz. *A Voz do Intervalo*. São Paulo, Ed. Ática, 1980, p. 249 e 250
- Também a reflexão sobre as 'maquinarias conceituais' e a 'multiplicidade dos desvios' são lateralmente inspiradas nesta preciosa obra *introdutória ao estudo do problema da linguagem na obra de Merleau-Ponty*.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. "O Fetichismo na Música e a Regressão do Ouvido". In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- . "Lírica e Sociedade". Idem, *ibidem*.
- . "Idéias para Sociologia da Música". Idem, *ibidem*.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- . *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- ANHANGUERA, James. *Corações Futuristas: notas sobre música popular*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1978.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura Popular*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- ARIAS, M. José Raguê. *Os Movimentos Pop*. Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1979.
- ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1975.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes - MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo, Edusp/Perspectiva, 1975.

- BARRETO, Jorge de Lima. *Rock/Trip - música pop e droga*. Portugal, Edições RES, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Os Paraísos Artificiais - O Ópio e Poema do Haxixe*. Rio Grande do Sul, L & PM, 1982.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", in: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- . "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução". Idem, *ibidem*.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. "Miramar na Mira", in: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, op. cit.
- . "Serafim: Um Grande Não-Livro", in: *Serafim Ponte Grande*, op. cit.
- . "Uma Poética da Radicalidade", in: *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966.
- CARONE, Modesto. "A Escola de Frankfurt". Manuscrito, IEL/UNICAMP, 1979.
- CASHMAN, John. *LSD*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- CHAUI, Marilena. "Experiência do Pensamento (Homenagem a Merleau-Ponty)", in: *Da Realidade sem Mistérios ao Mistério do Mundo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- . "Merleau-Ponty e a Dignidade Ontológica do Sensível", in: *Polêmica*, nº 3. São Paulo, Moraes, 1981.

- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- DURHAM, Eunice R. "A dinâmica cultural na sociedade moderna", in: *Ensaio de Opinião*, nº 4, Rio de Janeiro, Inubia, 1977.
- ELGAR, Frank. *Cézanne*. Lisboa, Editora Verbo, 1974.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália - Alegoria, Alegria*. São Paulo, Kairós, 1979.
- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Fred de Góes (e outros)*. São Paulo, Abril Cultural (Literatura Comentada), 1982.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Viveres de Maio*. São Paulo, Kairós, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- I FABRA, Jordi Sierra. *Bob Dylan 1941-1979*. Barcelona, Musica de Nuestro Tiempo, 1979.
- KIEFER, Bruno. *Elementos de Linguagem Musical*. Porto Alegre, Movimento/Brasília/INL-MEC, 1973.
- MACIEL, Luís Carlos. *A Morte Organizada*. Rio de Janeiro, Ground, 1978.
- . *Negócio Seguinte*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- MARCUSE, Herbert. *Dialética da Libertação*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- . *Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- . *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

- MARCUSE, Herbert. *Um Ensaio para a Libertação*. Portugal, Livraria Bertrand, 1977.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: As Barricadas do Desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenologia da Linguagem". In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- . "Em Toda e em Nenhuma Parte". Idem, *ibidem*.
- . "A Dúvida de Cézanne". Idem, *ibidem*.
- . "O Olho e o Espírito". Idem, *ibidem*.
- . "A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio". Idem, *ibidem*.
- . "O Filósofo e sua Sombra". Idem, *ibidem*.
- . *Elogio de la Filosofia seguido de El Language Indirecto y las voces del Silencio*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- . *O Visível e o Invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: O Grito e o Mito*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria* (Do lado de Dentro). São Paulo, Max Limonad, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich W. "O Nascimento da Tragédia do Espírito da Música". In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- O. BROWN, Norman. *Vida Contra a Morte*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- ORLANDI, Luiz B. L. *A Voz do Intervalo* (Introdução ao Estudo do Problema da Linguagem na Obra de Merleau-Ponty). São Paulo, Ática, 1980.

- PAZ, Octávio. *Corriente Altierna*. México, Siglo XXI, 1969.
- . *Signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- . *Los Hijos del Lîmo*. Del Romanticismo a la Vanguardia. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- . *Conjunções e Disjunções*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- RICQUER, Paul. *Da Interpretação - Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- RISÉRIO, Antonio (org.). *Gilberto Gil Expresso 2222*. Bahia, Corrupio, 1982.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- SCHWARTZ, Roberto. "Cultura e Política: 1964-1969". *O Pai de Família e Outros Ensaio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *O Tupi e o Alaúde*. Uma Interpretação de Macunaíma. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- STRAUSS-LÉVI. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: De Olho na Fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro, A Pedra Q Ronca, 1977.
- . "Oculto e Óbvio". Entrevista concedida a José Miguel Wisnik, in: *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº 6. São Paulo, Brasiliense, 1978.

- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Paulo Franchetti e Alcyr Pêcora*. São Paulo, Abril Educação (Literatura Comentada), 1981.
- VILLARES, Lúcia. *John Lennon - No Céu com Diamantes*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- WISNIK, José Miguel S. "Onde não há pecado nem perdão". In: *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº 6. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- . "Tudo está no céu e no inferno". In: *Abre/Alas*. São Paulo, Editora da Palavra, novembro/1979.
- . "O Minuto ou o Milênio ou, Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez". In: *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1980.
- . "Unidos de Mentira". In: *Ficção em Debate e outros temas*. Coleção Remate de Males, São Paulo, Duas Cidades/Unicamp, 1979.

REVISTAS

- . *Anima*, nº 2. Rio de Janeiro, Macunaíma, abril/1977.
- . *Música do Planeta Terra*, nº 4. Rio, Ground, s/data.
- . *Arte em Revista*, nº 1. São Paulo, Kairós, jan-mar/1979.
- . *Arte em Revista*, nº 5. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, Kairós, maio/1981.
- . *Rebate de Pares*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1981.

- . *A História e a Glória do Rock*. Biografias Completas. Rio de Janeiro, Maracatu Editora, s/data de publicação.
- . *Playboy*. Suplemento especial. Entrevista de John Lennon a David Sheff. São Paulo, Abril, nº 65-66.
- . *Som Três: John Lennon documento*. São Paulo, Editora Três, s/data.
- . *Bondinho*. Entrevista de Gilberto Gil a Ana Maria Bahiana, fev/1972.
- . *Os Roqueiros: 25 Anos de Rock no Brasil*. Imprima Editora, ano III, nº 36, 1981.

DISCOGRAFIA

a. Gilberto Gil

Louvação, Phonogram, 1967.

Tropicália ou Panis et Circensis, com outros, Phonogram, 1968.

Gilberto Gil, Phonogram, 1969-

Gilberto Gil, Phonogram, Londres, 1971.

Barra 69, com Caetano Veloso, Phonogram, 1972.

Expresso 2222, Phonogram, 1972.

Phono 73, com outros, Phonogram, 1973.

Temporada de Verão, com outros, Phonogram, 1974.

Gilberto Gil ao Vivo, Phonogram, 1974.

Ogum Xangô, com Jorge Ben, Phonogram, 1975.

Gil & Jorge, com Jorge Ben, Phonogram, 1975.

Refazenda, Phonogram, 1975.

A Arte de Gilberto Gil, Phonogram, 1975.

Doces Bárbaros, com outros, Phonogram, 1976.

Refavela, Phonogram, 1977.

Refestança, com Rita Lee, Som Livre, 1977.

Antologia do Samba de Breque, com Geraldo Matias, Phonogram, 1978.

Gilberto Gil ao Vivo - Festival de Montreux, WEA, 1978.

Nightingale, WEA, Los Angeles, 1978.

Realce, WEA, 1979.

Gilberto Passos Gil Moreira - O Cordão da Liberdade
Polygram, 1981.

Luar, WEA, 1981.

Um Banda Um, WEA, 1981.

b. Caetano Veloso

Domingo, com Gal Costa, CBD, 1967.

Tropicália ou Panis Et Circensis, Com outros, CBD Phonogram, 1968.

Caetano Veloso, CBD, 1968.

Caetano Veloso, CBD, 1969.

Caetano Veloso, CBD, Famous, 1971.

Transa, CBD Phonogram, 1972.

Caetano e Chico Juntos e ao Vivo, CBD Phonogram, 1972.

Araçá Azul, CBD Phonogram, 1973.

Temporada de Verão, com Gal e Gil, CBD Phonogram, 1974.

Qualquer Coisa, CBD Phonogram, 1975.

Jóia, CBD Phonogram, 1975.

Os Mais Doces dos Bárbaros, com Gal, Gil e Bethânia,
CBD Phonogram, 1976.

Muitos Carnavais, CBD Phonogram, 1977.

Bicho, CBD Phonogram, 1977.

Maria Bethânia e Caetano Veloso, CBD Phonogram, 1978.

Muito, CBD Phonogram, 1978.

Cinema Transcendental, Polygram Discos, 1979.

Outras Palavras, Polygram Discos, 1981.

Cores, Nomes, Polygram Discos, 1982.