

ORG. DAVI SILVA SOARES

linguagens e crítica cultural

 EDITORA
**BORDÔ
GRENA**

LINGUAGENS E CRÍTICA CULTURAL

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza
(Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

DAVI SILVA SOARES
ORGANIZADOR

LINGUAGENS E CRÍTICA CULTURAL



Catu, BA
2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
https://www.editorabordogrena.com
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Editora Bordô-Grená
Capa: Keila Lima de Assis
Editoração: Editora Bordô-Grená
Revisão textual: Anderson de Almeida dos Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

L755

Linguagem e crítica cultural: [Recurso eletrônico]: / Organizador Davi Silva Soares. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

1781kb, 102fls. il: color

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-72-7 (e-book)

1. Linguagem. 2. Crítica Cultural. 3. Escrita. I. Título.

CDD 376
CDU 36

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	8
<i>Davi Silva Soares</i>	
DA ARQUEOLOGIA DO SIGNO AO CINEMA-POESIA	10
<i>Sophia Mídián Bagues dos Santos</i>	
POÉTICA POLÍTICA E INTERSEMIÓTICA EM PICASSO, JOYCE E MANN	23
<i>Luis Henrique Garcia Ferreira e Luana Signorelli Faria da Costa</i>	
ENTRE INTERDIÇÕES, CORPOS E VIOLÊNCIAS: A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE ESTUDANTES DO LITORAL NORTE DA BAHIA	38
<i>Paulo Roberto Costa da Silva</i>	
CAETANO VELOSO: O ANIQUILAMENTO DO SUJEITO EM “NARCISO EM FÉRIAS” E NAS CARTAS DO EXÍLIO	53
<i>Áurea de Almeida Pacheco e Davi Silva Soares</i>	
PROPOSIÇÕES E APONTAMENTOS SOBRE CULTURA/ RELIGIOSIDADE “POPULARES”: HISTORICIDADE E DINÂMICA CONCEITUAIS	68
<i>Aline Najara da Silva Gonçalves</i>	
AS NARRATIVAS CONTRACULTURAIS DE CAETANO VELOSO	84
<i>Áurea de Almeida Pacheco</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	99
SOBRE O ORGANIZADOR	101

APRESENTAÇÃO

A linguagem é sempre o ponto de partida pelo qual gravitamos e tentamos dar rumo através da escrita como quem está num mar navegando sem bússola, guiado pelas estrelas, em dia de céu nublado em pleno século XXI. Este livro nos mostra como a linguagem, este mar de infinitudes, ainda é ponto de grande inflexão, onde instaura-se a crise da escrita, lugar onde grandes escritores, cineastas, historiadores navegaram para enfim mergulhar na loucura, no prazer, no gozo, no delírio e na historiografia como linhas de fuga.

Segundo Derrida (1972), “É necessário, sem dúvida, no interior da semiologia, transformar os conceitos, deslocá-los, voltá-los contra seus pressupostos, reinscrevê-los em outras cadeias, modificar pouco a pouco o terreno de trabalho e produzir, assim, novas configurações...”. Se a escrita é este mar revoltado em que nos perdemos e nos encontramos em deleite, é também com ela que partimos para pensar a educação, a cultura, a política, história, a arte, a vida, mas também através dela nos empenhamos, sem convicção, na busca pelo real, na busca pela precisão e pela incrédula verdade, como se houvesse necessidade de caminhar pelo deserto para sentir sede, como se pudéssemos de fato tomar um signo como universal e imóvel e não sê-lo, ele mesmo, a mobilidade, a própria transformação. Assim, nunca pudemos fixar o olhar de fato em um signo, pois ao vê-lo já não o seria mais ele, já seria então outro no tempo e no espaço, pois nós já seríamos também outros. Como ondas que nos enganam e parecem ser as mesmas todas as vezes que miramos o mar, um signo se transfigura e está, por natureza, em eterno devir.

É na compreensão da necessidade de deslocar os conceitos, de inseri-los em outras composições de pensamento, seguindo pela tangente, olhando as frestas e hiatos que os autores deste livro se propõem pensar a cultura, a historiografia, o cinema, a música, a escrita.

Para abrir o livro, implodimos estas páginas com texto de Sophia Midian para falar sobre a mobilidade do signo para além da representação nos filmes de Tarkovski. Sophia nos traz também em Tarkosvisk a implosão capitalista através do conceito de molecular e de rizoma como infinitude

interpretativa, analisando pelas fissuras e brechas levando o signo para além da representação no cinema.

Em resposta aos regimes de totalitarismo a pintura *Guernica* e os romances *José e seus irmãos* e *Finnegans Wake* são analisados por Luís Ferreira e Luana Costa em suas relações com a música. Os autores fazem uma curiosa análise em que tanto a pintura quanto os dois romances apresentam elementos ou efeitos típicos da música instrumental, apresentando a cada uma delas características próprias que dialogam ou transmitem o efeito de simultaneidade da música por meio de poéticas multireferenciais em *Guernica* e *Finnegans*, e em *José e seus irmãos* a narrativa se utiliza de uma estrutura à composição dramática do canto, como uma ópera em sua narrativa.

O que é cultura popular? A historiadora Aline Najara se propôs responder a esta questão à luz de Jaques Revel em suas *Proposições*, refletindo como a historiografia vem trabalhando isto, e pensando também sobre a influência que a História Cultural mantém sobre a relação entre cultura e historiografia. No propósito de refletir o que vem a ser “cultura popular”, Najara percorre entre os historiadores Norbet Elias, Clifford Geertz, Stuart Hall, Edward Thompson, Michel de Certeau, Roger Chartier, Carlo Ginszburg e Peter Burke para, então, problematizar o conceito estigmatizado a fim de desconstruí-lo, propondo uma reflexão sobre o que é “popular” na cultura e na religiosidade, trazendo à cena problematizações acerca da historicidade das religiões de matriz africana.

Davi Soares

CAPÍTULO 1

DA ARQUEOLOGIA DO SIGNO AO CINEMA-POESIA

Sophia Mídián Bagues dos Santos

Vamos partir, antes de tudo, do signo linguístico, para tentar compreender de que forma e porque a obra de Tarkovski é resultado de uma busca pelo divino. Essa tarefa, aparentemente nebulosa, nos conduzirá por um caminho trilhado a partir das pistas deixadas por Saussure, Hjelmslev, Guatarri, Deleuze e outros autores que agreguem caldo ao tema, citados em menor escala, mas não menos importantes.

O signo possui um valor e é formado de significado – seu conceito – e significante – sua imagem acústica ou ótica. É o seu valor o que lhe permite ser trocado ou comparado com outro signo, em relações de diferença ou semelhança, de modo interno ou externo. Todas essas constatações são do semiólogo Saussure, que também afirmou a prevalência das relações sobre os elementos, o que caracterizaria a complexa natureza da linguagem.

Figura 1



Por sua propriedade salutar de significar e se relacionar, o signo linguístico permite o estabelecimento da linguagem, que é encarada por Hjelmslev, o domínio do conhecimento. “A linguagem é o recurso último e indispensável do homem seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta contra a existência e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador” (HJELMSLEV, 1975, p. 76).

Tão grandiosa a linguagem, Saussure chega a afirmar que, sem ela, o homem não seria o “homem que nós conhecemos e que nós somos”. (SAUSSURE, 2002, p. 128). Para que se possa “atingir o domínio do saber

humano em sua totalidade” (HJELMSLEV, 1975, p. 123), foi preciso entender a língua enquanto um sistema em si mesmo, independente de um fora, bastando a si própria, ao passo em que tal totalidade não estaria isolada, “humanitas et universitas”. “Todos os sistemas de signos possuem certas características estruturais em comum, das quais as da linguagem falada são apenas um exemplo particular”. (HJELMSLEV, 1975, p. 105).

Do mesmo modo do que alguns teóricos da sétima arte, como Jean Mitry, Pasolini e Tarkovski reivindicavam a característica peculiar e original da linguagem do cinema, independente das outras artes que historicamente a influenciavam, Hjelmslev professava a imperiosa necessidade de uma “linguística linguística, ou linguística imanente”, uma metodologia imanente, definida no interior da própria linguística. “A teoria da linguagem busca um conhecimento imanente da língua enquanto estrutura específica que se funda apenas em si própria” (HJELMSLEV, 1975, p. 31). Instrumento pelo qual se é capaz de influenciar, devido à “semiótica da manipulação”, Hjelmslev chega a afirmar que a linguagem seria o último e mais profundo fundamento da sociedade humana e o próprio mundo do social estaria “mergulhado na imanência da linguagem”. Por meio dela, o homem moldaria seu pensamento, expressaria suas emoções e todo seu psiquismo, seja de forma consciente ou inconsciente. A escrita automática, dos surrealistas, é um bom exemplo do segundo tipo e – já que a escrita é apenas uma das linguagens disponíveis e o signo linguístico assume outro formato em outras linguagens – o cinema de Buñel também, com os seus inexplicáveis acontecimentos só interpretáveis como sonho, seria uma expressão do inconsciente.

Bebendo os resquícios deixados pelo mestre genebrino e seu sucessor nos estudos intrigantes da linguagem, Deleuze expande a abordagem dos signos, vistos como “objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato” (DELEUZE, 1987). Ao falar da linguagem intrínseca ao cinema, Tarkovski também elege o tempo como elemento principal; o cinema seria forjado no ato de esculpir o tempo, com os recursos que lhe são peculiares. “Qual é a essência do trabalho do diretor? Podemos defini-lo como esculpir o tempo”. (TARKOVSKI, 2010, p. 72).

Voltando ao signo, para Deleuze (1987) esse novo saber iria além do campo das significações mentais. Ele produziria um efeito corporal que diz respeito às percepções e sensações. Não teria um à priori advindo de um

sistema simbólico com sentido dado, mas seria fruto de um encontro que intensificaria o sentir.

Com diálogos lentos e profundos, jogos de luz e sombra, enquadramentos perfeccionistas, atmosferas oníricas, Tarkovski faz uso dos chamados signos artísticos, da ordem da experiência espiritual e da poesia. “O poeta é convocado para causar um choque espiritual, não para cultivar idólatras”, diz um dos personagens de *O Espelho* (1875).

A arte afirma tudo o que há de melhor no ser humano: a esperança, a fé, o amor, a beleza, a prece... aquilo com que sonha, as coisas pelas quais espera. (...) O que é a arte? Como uma declaração de amor, a consciência de nossa dependência mútua, uma confissão, um ato inconsciente que reflete o verdadeiro sentido da vida, o amor e o sacrifício. (TARKOVSKI, 2010)

O encadeamento fluido da história, em seus filmes, não era mais importante para o diretor russo do que a provocação causada pela singularidade de suas tomadas autênticas e geniais, como na cena em que uma mulher levita sob uma cama de solteiro, também em *O Espelho*, ou quando lava os cabelos em uma bacia e o movimento acontece de trás pra frente, conferindo uma movimentação deslocada das referências de um realismo subjacente à montagem transparente e o cinema narrativo clássico.

A partir dessas discussões iniciais e sob a premissa de que a linguagem possível pelo relacionamento de signos em sistema não se restringe à língua escrita ou falada, enveredamos pelo que seria o cinema poesia, conceito usado por Pier Paolo Pasolini na década de 60, em uma crítica à narrativa e estrutura do cinema convencional, em proveito da exploração da potencialidade expressiva do cinema. O diretor italiano teorizou a respeito das relações possíveis entre palavra e imagem, debruçando-se nos recursos da chamada semiologia da realidade, na qual os contratos entre cinema e literatura deveriam ser quebrados.

Tomemos a palavra “Pedro”: pode estar escrita ou falada; quer dizer, pode ser um signo gráfico ou um signo oral. Em ambos os casos aludem a um personagem real ou imaginário que se chama Pedro. No primeiro caso, o canal página escrita - olho, no segundo caso é o canal boca - falante - ouvido. [...]

Acrescente-se ao fonema (o significante Pedro ouvido com o ouvido) e ao grafema (o significante Pedro escrito), uma nova personificação da palavra, que creio que os linguístas até agora nunca levaram em especial consideração, e que por ser uma imagem, poderíamos chamar “cronema”, ou melhor ainda, “cinema”. Quer dizer: a palavra já não seria em efeito uma dualidade (signo gráfico e signo oral), mas uma trindade (signo gráfico, signo oral e signo visivo: grafema, fonema e cinema. (PASOLINI, 1976, p. 81)

Inventado no final do século XIX, com duas datas de nascimento e a disputa de paternidade entre os irmãos Lumière e Thomaz Edison, o cinema é fruto das tentativas de capturar a imagem em movimento. A prevalência de seu uso como ferramenta para contar histórias só foi consagrada na década de 20, após a feitura do primeiro cinema, pelos percursoros da sétima arte, com sua frescura de novidade, registrando a vida como ela é, os experimentos mágísticos de Georges Méliés, autor do clássico *A Trip to the Moon*, de 1902, e os filmes de viagem que redundariam no formato hoje denominado documentário, termo primeira vez usado, por Grierson, para definir um filme feito por Robert Flaherty, *Moana*, filmado em 1923 na ilha de Savai'i, na Polinésia.

No entanto, foi o chamado filme de ficção que imperou na indústria do entretenimento. Depois das contribuições de Griffith, considerado o pai da linguagem cinematográfica, a narrativa do filme calcada no desenvolvimento de ações a contar uma história se tornou vitoriosa, suplantando a força poética, lírico-subjetiva e reflexiva da imagem e do som em si mesmos, pouco explorada, exceto pelos realizadores ligados ao cinema experimental e ao cinema de poesia, do qual falarei mais à frente. Mais interessava ao grande público e produtores, a circulação em grande escala de filmes comerciais, estruturados a partir de gêneros, em formatos fáceis e palatáveis. É o que a filósofa brasileira Marilena Chauí (2006) discorre na primeira parte de *Simulacro e Poder*, tema abordado exaustivamente pelos autores da chamada Escola de Frankfurt: Teodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm e Jürgen Habermas. A partir do pensamento de Boaventura de Souza Santos (2000), Chauí apresenta um panorama do projeto moderno, que se subdivide em dois pilares, o da regulação e o da emancipação. Dentro do

pilar da emancipação, que preconiza a autonomia racional, estão as formas expressivas das artes. Mas, sob a ação da comunicação de massa, um dos ramos do mercado que constitui junto com o Estado e a comunidade o pilar da regulação, o cinema foi capturado, de obra com aura da sétima arte, passa a produto de entretenimento.

Sob a ação dos *mass media*, as obras de pensamento e de arte correm vários riscos, como: 1) de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; 2) de trabalho da criação, tornarem-se eventos para consumo; 3) de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo; 4) de duradouras, tornarem-se parte do mercado da moda passageiro, efêmero, sem passado e sem futuro; 5) de formas de conhecimento que desvendam a realidade e instruem relações com o verdadeiro, tornarem-se dissimulação, ilusão falsificadora, publicidade e propaganda. Mais do que isso. A chamada cultura de massa se apropria das obras culturais para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros. (CHAUÍ, 2006, p. 21-22)

A narração fílmica impera até os dias atuais, sustentada em processos da linguagem forjados nos experimentos da primeira década do século XX. “Foi Griffith quem precisou e estabilizou – codificou diríamos – a função dos diversos processos em relação à narração fílmica, e assim os organizou, até certo ponto, numa sintaxe coerente (observamos que é preferível dizer uma sintagmática). (METZ, 1964, p. 115). Ela é a base sobre a qual se sustentam os audiovisuais que se propõem ao entretenimento, que por sua vez, coadunam para a preservação do controle social, perpetrando a alienação, por meio do passatempo inofensivo. “Os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento”. (CHAUÍ, 2006, p. 22).

O capitalismo, por meio da Indústria Cultural que ia ganhando cada vez mais força com o avançar das décadas, capturou o cinema, homogeneizando a forma de contar histórias. Em sua maioria, com sucessos inegáveis de público, os filmes eram resultado de uma fabricação em série, atendendo aos gostos dos espectadores, com o sistema Star System, método de criação e manutenção de astros e estrelas de filmes, movimentando o imaginário das multidões, ditando moda e causando um séquito de fãs,

afoitos para devorarem mais e mais longas metragens com histórias de final feliz.

A reprodutibilidade em série demandava roteiros palatáveis, de fácil significação. A aura, “a absoluta singularidade de um ser”, já havia sido perdida, desde que o original e a cópia são indissociáveis. “A obra de arte possui aura ou é aurática quando possui as seguintes qualidades: é única, uma, irrepetível, duradoura e efêmera (...) capaz de tornar distante o que está próximo e estranho que parecia familiar” (CHAUÍ, 2006, p. 23-24). Voltando à Pasolini e ao Cinema Poesia, frente ao cinema comercial, pretendia-se realizar uma contravenção poética, evidenciando a forma expressiva do cinema por si só, fazendo uso não-convencional da linguagem cinematográfica. No entanto, até se chegar a essa necessidade, o teórico e diretor italiano se debruçou sobre o que seria uma apropriação da linguística, conceituando o signo cinematográfico, elemento basilar de sua semiologia, como o primeiro produto da “linguagem da ação” ou da “realidade” de “im-signos” (signo visual, imagem), distintos dos “lin-signos”, os signos linguísticos orais ou escritos, a palavra. Para ele, apenas um conjunto de imagens poderia alcançar o poder da palavra.

Nesse sentido, quando Metz afirma que é o filme de ficção aquele que será o melhor ilustrável para sua sintagmática, entra-se em um acordo a respeito da composição semiótica possível, dentro do formato conhecido da narrativa clássica. O discurso fílmico analisável sob uma ótima estruturalista permitia extrair ao máximo as possibilidades de significância que a linguagem cinematográfica promoveria.

Para o historiador de cinema Antonio Costa, a semiótica do cinema como o estudo de todos os sistemas de significação, ao nascer como disciplina satélite na área da linguística, pôs como central o problema da linguagem e não o da arte. O maior representante dessa tendência foi, segundo ele, o teórico francês Christian Metz, que ao aplicar às imagens modelos da linguagem a partir do alicerce teórico saussuriano introduziu o tema da aplicabilidade do modelo linguístico e de categorias próprias desta disciplina ao estudo do cinema. De um modo geral, todos os estudiosos dessa corrente, a seu modo, observavam e concordavam quanto à importância do assunto

em questão: a busca de uma gramática das imagens cinematográficas. (SILVA, 2007, p. 51)

Uma vez que a linguagem opera para além da língua, sendo o cinema uma dessas formas de se constituir a partir de um reino de sintagmas, conjuntos de processos significantes específicos, aquele que se move dentro desse sistema irá operar com uma rede de significantes, combinando e recombinando sentidos. A subjetividade capitalística é formada pelas imposições do modelo econômico vigente, que determina gostos e comportamentos, quais as cadeias semióticas serão usadas para entreter e pacificar a classe trabalhadora. O esvaziamento crítico das obras, os ingredientes pré-determinados de um caldeirão de sentidos manipulado pela indústria cultural, o controle do descanso e do imaginário, a invenção do “espectador médio” (CHAUI, 2006), tudo isso enrijeceu a teia rizomática do cinema, que, inegavelmente, se divide entre o cinema comercial e o transgressor. Com público restrito, recursos limitados e orçamento reduzido, o Cinema Poesia quebra os padrões impostos pela indústria cinematográfica, desobrigado da cartela da representação estanque. Múltiplos significados, rupturas inesperadas, florescimento irrestrito de sentidos vêm à baila. O regime do sonho ou o plano possível para o caminho da arbitrariedade ser preenchido pelas ações combinatórias seriais se instaura nesse reino de possibilidades infinitas.

“O Sacrifício é, entre outras coisas, um repúdio ao cinema comercial”, diz Andrei Tarkovski (2010, p. 274), no seu livro de teoria do cinema, *Esculpir o Tempo*. Nascido na aldeia de Zavrazhye, na Rússia, em 1932, Andrei Arsenyevich Tarkovski é filho do poeta e tradutor Arseni Tarkovski, natural da Ucrânia, e de Maria Ivanovna, graduada no Instituto de Literatura Maxim Gorky e atriz. Com uma infância cheia de reviravoltas, onde se destaca o divórcio de seus pais e as dificuldades enfrentadas com a guerra, o futuro cineasta com marca indelével na História do Cinema, estudou música, pintura e foi geólogo, antes de se decidir pela sétima arte, que seria encarada por ele como uma forma de alcançar o divino; fazer filme como um rito sagrado. Não mais um modo de divertir o público e ganhar dinheiro, como em Hollywood, nem como panfleto revolucionário, o mais comum entre os seus colegas e compatriotas. Para Tarkovski, o cinema permitia ao artista esculpir o tempo, como de uma rocha se faz uma escultura, com a imagem e

som a duração ganharia vida. Isso transcorreria pela imanência própria do cinema, visto em si mesmo.

O esforço intelectual do diretor russo foi pensar o cinema para além das influências de outras linguagens artísticas, reafirmando o discurso da imanência. Tal predisposição a desassociar a sétima arte de suas heranças, sobretudo as da literatura e do teatro, proporcionou a Tarkovski a possibilidade de explorar a linguagem cinematográfica para além dos limites impostos pela narrativa. Não se moldando ao mercado, nem às interpretações limitadas pelas fórmulas representativas dos gêneros, realizou uma filmografia enxuta. O cineasta encontrou dificuldade intransponível em sua terra natal, para produzir o tanto quanto desejava, e precisou depender de iniciativas internacionais alternativas, dada a sua coragem de ir de encontro à indústria cinematográfica. Os títulos assinados por ele são: Os assassinos (curta) – 1956, Hoje não haverá saída livre (curta) – 1959, O rolo compressor e o violinista (curta) – 1960, A infância de Ivan – 1962, Andrei Rublev – 1966, Solaris – 1972, O espelho, 1974, Stalker 1979, Nostalgia – 1983, Tempo de viagem (documentário para a RAI) – 1983, O sacrifício – 1986.

O tratamento dado aos seus filmes seja nos aspectos estéticos, éticos, poéticos foge à arborescência e promove ritornelos interpretativos; Tarkovski dirigia as sequências de imagem e som compostas por ele com execução da sua equipe, capturando os elementos da natureza, vivificando água, vento, fogo, esculpindo um tempo lento nas coisas: “O tempo é um estado: a chama na qual vive a salamandra da alma humana” (TARKOVSKI, 20010). Indo de encontro à aceleração comum à Sociedade do Cansaço (HAN, 2015), sua obra revela cadeias semióticas abertas, rizomática, destituídas de um sentido unívoco, gerando múltiplas compreensões e impactando o público, que saia das sessões dos filmes esboçando frases tais como: “fiquei profundamente perturbado”, “o filme não me saiu da cabeça por vários dias”, “não sei o que há no filme que mexeu tanto comigo” (CRUZ, 2011).

Implodindo a representação capitalística pela infinitude interpretativa do signo, a obra de Tarkovski realiza uma revolução molecular no seio do Capitalismo Mundial Integrado, por meio das linhas de fuga e multiplicidades de sua rede de significâncias, pairando horizontalmente, articulando-se por todos os lados, incorporando novos significados a todo instante, desfazendo qualquer expectativa em relação à previsão antecipada

dos finais felizes, sentidos saltando da tela, sem início ou fim, como conteúdo obscuro do inconsciente vindo à tona como em sonho, caldo de interpretações plurais e infinitas em oposição à arborescência comum às longas metragens de entretenimento, ao filme clássico expoente de Hollywood, produzido em série, calcado em resultados comprovados de entendimento, movido a emoções melodramáticas, fundado em início, meio e fim, herói e anti-herói, pontos de virada pré-estabelecidos, cálculos precisos para atingir tal emoção da plateia, receita de bolo, manual de uso do capitalismo, ditando comportamentos e desejos na esfera da cultura de massa.

O capitalismo pós-industrial que, de minha parte, prefiro qualificar como Capitalismo Mundial Integrado (CMI) tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia, a publicidade, as sondagens. (GUATARRI, 2012 p. 30)

Como uma Máquina De Guerra, a filmografia de Tarkovski incide contra o classificável, produzindo processos de singularização fora da zona de enquadramento e de referência impostas pela CMI. Se a subjetividade capitalística esvazia o conhecimento da singularidade, as dimensões da existência alheias aos mecanismos do sistema são valorizadas e tornadas possíveis na afronta realizada por um cinema de poesia à margem da indústria fílmica mundial. Nesse campo simbólico em disputa, o signo aparece em Deleuze como objeto de um encontro, avesso às malhas do sentido dado sozinho. Mais do que preencher o vazio de um significado ausente, provocar percepções e sensações que intensifiquem a inteligência em função das afecções. São os encontros, diferenciados por Deleuze como extensivos e intensivos, que provocam os signos.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese

do ato de pensar no próprio pensamento. (DELEUZE, 1987, p. 96)

Desmontando nosso quadro de referências pela sua força intensiva, a complexidade dos encontros é resultado da diferença de nível essencial aos signos, reflexo de sua implicação fundamental, a heterogeneidade como relação. Assim como na montagem expressiva de Eisenstein, que se sustenta no choque de dois opostos a produzir um sentido terceiro, diferente dos seus antecessores, a definição de signo a qual chega Deleuze vai além de uma vestidura semântica para um significante dado. A combinatória estrutural que torna possível a linguagem não requeira um à priori, mas sim é resultado dos encontros que intensificam o sentir e o aprendido do signo. O signo se desdobra em diferentes maneiras de perceber, sentir e pensar. Com efeito, limite da sensibilidade, o signo é “ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade” (DELEUZE, 2006, p. 181).

Efeito do encontro que intensifica o sentir, o signo acontece pela diferença. Ele não está vinculado a determinações da linguagem (DELEUZE, 1987). Classificados em quatro grupos: signos mundanos, signos amorosos, signos sensíveis e signos artísticos, só através do último tipo se pode atingir o etéreo. Somente pela arte, a essência seria alcançada, devido à sua capacidade de “atuar ‘entre’ o signo e o sentido (...) Todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual” (DELEUZE, 1987, p. 39).

Conforme críticos e estudiosos, Tarkovski é considerado um diretor que dedica, dentro da sua filmografia, uma inegável reverência ao sagrado. A sua própria vida, indissociável de sua obra, foi sacrificada em função desse inefável que só o divino conferiria ao buscador, como testemunham seus diários, escritos entre 1970 e 1986.

Meu Deus! Eu sinto a Sua aproximação. Eu sinto a Sua mão na minha. Por que quero vê-Lo: o Seu mundo como o criou, e o Seu povo, como tenta fazer. Eu Te amo, ó Senhor, e não quero nada de Ti. Aceito tudo o que vem de Ti, e apenas a gravidade da minha raiva, os meus pecados, a escuridão da planície da minha alma não me deixam ser digno de ser o Seu servo, ó Senhor! Ajude-me, ó Senhor, e me perdoe!

Uma imagem e a impressão da verdade que o Senhor nos permitiu ver com os nossos olhos cegos.

Parece, de fato, que *Stalker* será o meu melhor filme.

Isso é agradável, mas só isso. (TARKOVSKI, 2012)

Utilizando os elementos da natureza: a água, o fogo, o vapor e o vento, em associações poéticas; celebrando na matéria fílmica rituais xamânicos pela sacralidade conferida a esses elementos, uma liturgia audiovisual se desenvolve no desenrolar das tramas tecidas pelo diretor russo.

Para Robert Bird, boa parte da compreensão que se pode ter dos filmes de Tarkovski depende de uma correta compreensão de seu contexto, sim, mas os seus *elementos* (em russo, *stikhiia*, palavra próxima de *stikhi*, poesia) são acima de tudo materiais (água, terra, fogo, sons, ruínas, casas). Esses *elementos* (*stikhiia*) constituem aquela materialidade que, segundo H.U. Gumbrecht, produz presença, e determinam a atmosfera ou a ambiência dos filmes, caracterizam o seu modo próprio de produzir efeitos (de produzir presença): através de um cinema de elementos (*stikhiia*) que é um cinema de poesia (*stikhi*). É, pois, nos elementos materiais que Tarkovski funda a sua visão poética de mundo. Por isso seus filmes afastam o espectador interessado em outros fatores como enredo, personagem ou diálogos. (MULLER, A., 2017)

Ao contrário de uma religião sem Deus, como propunha Bataille a respeito do sagrado, Tarkovski se utilizava dos signos artísticos para alcançar esse divino tão deixado de lado pela indústria cultural e pelo sistema capitalístico que, aliás, tem se utilizado do próprio discurso religioso para se autoafirmar. Para além do reino invisível do espiritual, os modismos do sistema capitalista com seu punhado denso de materialidade se impunham nos filmes comerciais feitos para o grande público. Indo de encontro a essa perspectiva, o cineasta russo traz em sua obra a percepção de um tempo fora das dimensões frenéticas da atualidade.

Se tentarmos agradecer ao público, aceitando acriticamente suas preferências, isso significará apenas que não temos respeito algum por ele, que só queremos o seu dinheiro. Em vez de

educarmos o espectador através de obras de arte inspiradoras, estaremos apenas ensinando o artista a garantir seu lucro. De sua parte, o público – satisfeito com aquilo que lhe dá prazer – continuará firme na convicção de estar certo, uma convicção no mais das vezes sem fundamento. Deixar de desenvolver a capacidade crítica do público equivale a tratá-los com total indiferença. (TARKOVSKI, 2010. p. 2010)

Ao invés de produzir no espectador a adrenalina de uma montagem dinâmica, que leva o coração a disparar no seu ritmo acelerado, possível pela superficialidade de uma história previsível, a direção de Tarkovski proporciona um mergulho diferente nas ondas do tempo, conferindo a elevação espiritual proporcionada pelos estados meditativos, na contemplação da natureza, olhada e consagrada em sua obra como um personagem vivo.

Para o místico, as coisas falam. As coisas se transcendem, se metamorfoseiam: a pedra fala, a árvore exprime, a água canta. Em Tarkovski, o místico e o poeta convivem sob o mesmo teto. A chuva de verão que cai numa campina, ou a neblina que envolve os cavalos se lavando a beira de um rio, o vento que varre a plantação de sorgo, as algas que dançam lentamente sob a água transparente de um riacho, o fogo que queima um livro, ou os antigos ícones ortodoxos, tudo isso é elemento de poesia. (BIRD, 2016)

REFERÊNCIAS

BIRD, Robert. Ambiências do sagrado. *Revista Cult*, n. 214, ano 19, julho 2016. São Paulo: Ed. Bregantini. Também disponível In: <https://revistacult.uol.com.br/home/ambiencias-do-sagrado/>.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. [S.l.: s.n.], 2006.

CRUZ, G. *A mística e o sagrado no cinema de Andrei Tarkovski*. Disponível em: <https://faculdadejesuita.edu.br/fajeonline/palavra-presenca/a-mistica-e-o-sagrado-no-cinema-de-andrei-tarkovski/>. Acesso em 14 de setembro de 2021.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. 8. ed. atualizada. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- DELEUZE, G. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt; Revisão da tradução Suely Rolnik. 21a edição. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.
- HAN, Byung Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2a ed., São Paulo: Perspectiva, 1975.
- METZ, C. *Cinema: Língua ou linguagem?* In C. Metz (Org.), *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1964
- MULLER, A. *Ambiências do sagrado*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ambiencias-do-sagrado/>. Acesso em 14 de setembro de 2021.
- PASOLINI, *Cine de prosa contra cine de poesia*. Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1976, p. 81-88.
- SAUSSURE, BOUQUET, Simon.; ENGLER, Rudolf (Orgs. e Eds.). *Escritos de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução Antônio Chelini et al. 25a edição. São Paulo: Cultrix, 1996.
- SILVA, A. *Pier paolo pasolini: o cinema como língua escrita da ação*, 2007. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 51.
- TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o tempo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- TARKOVSKI, A. *Diários: 1970 – 1986*. São Paulo: É realizações, 2012.

CAPÍTULO 2

POÉTICA, POLÍTICA E INTERSEMIÓTICA EM PICASSO, JOYCE E MANN

Luis Henrique Garcia Ferreira

Luana Signorelli Faria da Costa

Esse trabalho tem por objetivo problematizar o romance de James Joyce, *Finnegans Wake*, de 1939, e José e seus irmãos de Thomas Mann, publicado entre 1933-1943, como criações cujas poéticas modernistas utilizam elementos típicos da música para gerar um discurso de não aceitação, sendo que também alcançam efeitos musicais, tal qual a simultaneidade conquistada em *Guernica* de Pablo Picasso, concluída em 1937. É possível visualizar as três criações como exemplos de arte-inquietação num horizonte em que há um avanço de ideologias totalitárias e no qual o modo de produção capitalista já está instrumentalizado pela indústria cultural, com seus efeitos de passividade e massificação sobre os receptores. Assim, a principal finalidade é mostrar que *Guernica*, José e seus irmãos e *Finnegans Wake* podem se enquadrar na ideia defendida por Adorno em sua *Teoria estética* (2016) de que as obras de arte, especialmente as que buscam romper limites formais, resistem ao jogo do valor de troca e propõem mudanças para o atual estado de coisas, por meio de uma linguagem enigmática e de uma perspectiva utópica.

Começa-se pela análise da pintura. O espanhol Pablo Picasso, à época já aclamado como gênio artístico do século, fez de *Guernica* uma resposta aos bombardeiros alemães que devastaram a cidade de mesmo nome em abril de 1937. O quadro foi um “verdadeiro símbolo da revolta, do brado de indignação diante dos horrores do fascismo” BERNADAC; DU BOUCHET, 1986, p. 97), como pode ser constatado em Bernadac e Du Bouchet. Ainda segundo as autoras, “Picasso expressa nessa tela um drama universal: o drama da guerra, das crianças mortas, das mães em prantos” (op. cit.).

Ilustração 1



PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. Têmpera sobre tela, 3,54 m x 7,82 m. Madri, Casón del Bon Retiro. Fonte: Ficheiro da Wikipédia. Disponível em: <https://tinyurl.com/47vkjn89>. Acesso em: 31 mar. 2021.

Já para Argan, *Guernica* “[...] é o único quadro histórico do nosso século. Ele o é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política [...]” (ARGAN, 1992, p. 475). A obra deixa claro que é preciso fazer uma escolha, pois não é possível existir ao mesmo tempo a civilização e o nazismo. Assim, Picasso engajou a linguagem analítica e multirreferencial do cubismo como instrumento de ataque num período em que os regimes totalitários procuravam empobrecer a linguagem com estratégias massificadoras. Argan ainda relata um episódio no qual críticos alemães perguntaram ao pintor por que ele fez isso, em referência à tela *Guernica*. A resposta do espanhol foi: “quem fez isso foram vocês” (op. cit.).

O escritor e crítico modernista Hermann Broch foi um dos intelectuais de origem judaica que conseguiu se exilar da perseguição nazista com a ajuda de James Joyce (ELLMANN, 1989). Broch sintetiza o posicionamento de Picasso em *Guernica* ao dizer:

O desenvolvimento de Picasso pode ser visto como paradigmático para todo esse processo, tanto mais pelo fato de ele em uma de suas criações conseguir a primeira, e com isso também já universalmente válida, expressão de nossa época: essa obra é sua

Guernica, um quadro tão abstrato que poderia dispensar toda e qualquer cor e comunicar ao observador apenas a essência da dor, do luto e do asco, representando essa limitação absoluta, mas também e ao mesmo tempo a invocação mais comovente contra o mal. (BROCH, 2012, p. 123)

Observa-se uma postura política muito mais declarada em Picasso do que em Joyce, escritor reverenciado pelo clássico *Ulysses* (publicado em 1922), visto que as posições políticas do escritor eram restritas ao seu círculo pessoal, como as cartas que trocava com o irmão Stanislaus (ELLMANN, 1989), ou então passavam (e ainda passam) despercebidas por críticos e leitores que escorregavam nas palavras deslizantes de *Finnegans Wake*, deixando de captar pistas da crítica cultural e política do texto.

O ambicioso livro, que foi escrito durante 17 anos e publicado parceladamente sob o título *Work in progress*, é a narrativa de um sonho e, por meio de uma linguagem que se adequa à polifonia e à ambiguidade do universo onírico, procura contar a história do mundo e da literatura. O personagem principal é HCE, que, apesar de ser um homem comum, metamorfoseia-se em inúmeras faces, como sugere Joseph Campbell em *As máscaras de Deus* (1992-2010) e em *O herói de mil faces* (2007). HCE possui uma família formada por sua esposa Anna Livia Plurabelle (ALP), a sua filha Isis e os gêmeos rivais Shaun e Shem (este último é o alter ego de Joyce nessa obra). A história dessa família é recontada diversas vezes e sob diferentes máscaras, míticas, históricas ou linguísticas, dentro de uma estrutura influenciada pela ideia de circularidade que o filósofo Giambattista Vico desenvolveu em *Ciência nova* (2008) e pela coincidência dos opostos, exposta por Giordano Bruno em *A causa, o princípio e o uno* (2014).

Em sua fusão dos conceitos destes filósofos, o escritor trata a eterna repetição de conflitos como uma das energias que move o mundo. Afinal, como o mitólogo Mielewski referendou, os “paralelos mitológicos em Joyce ressaltam, sem dúvida, a repetição insuperável dos mesmos conflitos insolúveis, a circulação metafísica em um ponto de vista individual e social, do processo histórico e mundial” (MIELETINSKI, 1987, p. 353). Não obstante sua literatura destruidora, o escritor era pacifista e seu posicionamento político no *Wake* foi exposto em camadas linguísticas de difícil compreensão tanto para os leitores quanto para uma eventual censura, como mostra a sua

irônica paródia do slogan nazista “Heil, Hitler! Um povo, um império, um líder”, a qual foi transcrita em “(Salve, Salvador! um povo, um pago, um pato, um golpe e tudo na gorja!)” (JOYCE, 2001, p. 227)¹.

Joyce teve que se exilar de Paris durante a ocupação alemã, a qual decorreu na detenção e morte em um campo de concentração de seu amigo e secretário, o judeu Paul Léon (ELLMANN, 1989, p. 902). A odisseia do irlandês e de sua família por vários lugares na busca de um novo lar também foi lembrada no *Wake* pelo seguinte trecho: “Virulento ataque de vermes ao que sei [...]. Quase poderia dizer de mim mesmo, resguardado de delito, que já perdi o saco de andar circulando por aí nessas autoestradas hitlerianas feito alma pé-nada sem nome [...]” (JOYCE, 2003, p. 27)².

No épico modernista, há 1.728 alusões a guerras (segundo o site *fwcet.org*), as quais começam já na primeira página, com a ambígua “penisolada guerra”. Observa-se aí a guerra do isolamento, como exemplificado acima, mas também a da pena. Com ela, Joyce faz de *Finnegans Wake* um fértil campo de batalha, no qual realiza disputas veladas contra potências, como a “Hitlerland” (ELLMANN, 1989, p. 873) e a “Ingolittera” (JOYCE, 1999, p. 19), como o autor chama o país colonizador da sua Irlanda, mas também um terreno em que rivaliza com o cânone literário e com a língua inglesa, que é deformada em prol dos signos abertos do seu joyceanês mediante o condensamento de dezenas de línguas e dialetos que desaguam numa infinidade de trocadilhos.

Assim, embora Picasso e Joyce tivessem posturas políticas distintas, pode-se dizer que o pincel do espanhol se assemelha à pena do irlandês principalmente na forma de questionar a realidade. A técnica cubista se aproxima do texto de *Finnegans Wake* ao fazer tudo aparecer ao mesmo tempo diante dos olhos do fruidor. A simultaneidade que nas telas é conquistada pelo desdobramento de cubos chega à literatura pelo uso sistemático de trocadilhos plurilinguísticos no último romance de Joyce, pois:

¹ No original: “heal helper! one gob, one gap, one gulp and gorgor of all!” (JOYCE, 2001, p. 226).

² No original: “A bad attack of maggots it feels like. (...). Almost might I say of myself, while keeping out of crime, I am now becoming about fed up be going circulating about them new hiker’s highways like them nameless souls” (JOYCE, 2003, p. 26).

O efeito de simultaneidade do trocadilho *wakeano* foi definido por Caetano Galindo como a “glorificação do trocadilho” (GALINDO, 2010, p. 294). Pode-se dizer que “em seus termos multirreferentes, Joyce sugere várias coisas ao mesmo tempo, condensadas nas palavras-valise (junção de várias palavras formando um único termo), como numa orquestra na quais dezenas de timbres se fundem. Em contrapartida, o leitor se encontra num vazio referencial, haja vista a infinidade de direções causar um efeito de assematicidade que demanda um enorme esforço intelectual na ressignificação das palavras”. (FERREIRA, 2021, p. 119)

E é nesse caos da poética joyceana que Joyce melhor se posiciona politicamente, pois exige que seu leitor se emancipe enquanto coconstrutor da obra, um sujeito proativo em um horizonte cultural de terra devastada, especialmente no contexto de publicação da obra, a Segunda Guerra Mundial, que buscava a massificação das mentes pela propaganda política. Esse efeito de assematicidade sobre o receptor diferencia a simultaneidade estrutural do *Wake* da de *Guernica*, haja vista que a referência ao fascismo na tela cubista é algo claro, entregue ao receptor sem grandes dificuldades, não obstante a simultaneidade de pontos de vista se aproximar da simultaneidade de timbres da música orquestral. Pode-se dizer que nesse sentido o vazio significante gerado pelo multirreferencialismo do trocadilho aproxima mais o *Wake* da linguagem musical, especialmente da música instrumental, classificada por diversos autores, entre os quais se destaca Walter Pater (2014), como uma linguagem em si mesma, devido a sua suposta ausência de significado. Afinal, *Finnegans Wake* “não está escrito de forma alguma. Nem é para ser lido – ou antes não para ser lido e só. É para ser contemplado e ouvido. Essa escrita não é sobre alguma coisa; é a coisa em si” (BECKETT, 1992, p. 331, grifo nosso).

Havia resistência em todo lugar. Thomas Mann é um escritor alemão que diante da ameaça do Nacional-Socialismo se exilou, primeiramente na Suíça e depois nos Estados Unidos. O escritor é conhecido por obras como *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947). Menos conhecida é sua tetralogia bíblica *José e seus irmãos* (1933-1943), cujo tema reflete a Alemanha de sua época: a transição da República de Weimar (1918-1933) para o Nacional-Socialismo e, por fim, a ascensão do nazismo. Ganhador do

Prêmio Nobel de 1929, sua obra monumental não deixou de disseminar seu engajamento político e cultural.

Na narrativa bíblica (Gn. 27-50), José tem 12 irmãos, sendo que ele e Benjamin são nascidos da mesma mãe, a privilegiada e amada Raquel, e os outros 11 são meios-irmãos, nascidos da mãe rejeitada, Lia (Rubem, Simeão, Levi, Judá, Issacar, Nebulon e Diná, a única mulher e que vem a falecer), ou então de escravas (Gad e Aser, filhos de Zila; e Dan e Naftali, filhos de Bila). Essa relação filial permitiu a José um grande privilégio em relação aos outros irmãos, a José mais do que a todos eles juntos. O pai Jacó intencionalmente beneficiava José, cujos ensinamentos “só serviam para apartar cada vez mais José dos filhos de Lia e dos das escravas. Isto o colocava sozinho e em si mesmo trazia as sementes da presunção e da desconfiança” (MANN, 1983, p. 392). Logo, José possui um lugar de destaque na configuração familiar, e pôde ter uma educação diferenciada da dos irmãos. Por isso, é odiado por eles, jogado no poço, vendido como escravo. Porém, a história tem um final feliz: José é capaz de salvar a Israel e a todos, chegando a vice-governador do Egito. Nessa história cheia de altos e baixos, ambientada aproximadamente 3.000 atrás, “existe ironia em forma de montanha-russa no destino de José” (LACOCQUE, 2001, p. 399), tratando-se de uma narrativa ancestral ressignificada à luz dos acontecimentos do nazismo, pois, afinal, é um relato sobre ascensão ao poder, mesmo que fale da época histórica da Dinastia do Faraó Amenhotep IV.

A tetralogia de Mann é uma paródia, pois ela se baseia na escritura bíblica. O próprio Thomas Mann pensa que toda arte pode ter suas raízes na paródia e confluir para ela (MANN, 2014, p. 55). Não falando do nazismo tão abertamente, foi necessário que Thomas Mann criasse uma linguagem maquiada – a mítica – para disfarçar os diversos questionamentos colocados na sua tetralogia. Foi necessário o momento histórico para que o método mítico fosse acionado, “incorporação válida de uma época que invoca o renascimento do mito” (BROCH, 2012, p. 121). Inclusive, este é um momento único na produção de Thomas Mann e José é a sua obra mais evidentemente mitológica, destoando-se de outras obras, também pelo seu tom otimista no final.

Por exemplo, no primeiro volume da tetralogia, As histórias de Jacó, no capítulo “Raquel”, no subcapítulo “Branco e malhado”, há uma discussão

sobre o cruzamento de carneiros de cores diferentes, que pode ser interpretada como uma alegoria do projeto eugênico do Nacional-Socialismo:

Trata-se da famosa história dos carneiros malhados, mil vezes contada ao pé do fogo e da fonte, mil vezes celebrada nos cantos ao desafio organizados em honra do pastor Jacó, como uma obra-prima de inteligência e sagacidade – a história em que o próprio Jacó, na velhice, quando se punha a devanear, não podia pensar sem que um sorriso lhe encrespasse os lábios finos, quase velados pela sua barba (...) Todavia, ambos sabiam muito bem que as ovelhas pintadas eram mais lascivas e mais prolíficas do que as brancas, e Labão o disse imediatamente, com um misto de cólera e respeito pela audácia e pela esperteza do sobrinho. (MANN, 1983, p. 286)

Labão é o sogro de Jacó, pai de José. As histórias se misturam, sendo que, em José e seus irmãos, o enredo tende a se tornar enciclopédico e existe um entrelaçamento de gêneros literários. Entende-se por gênero literário a tentativa de agrupar tipos de texto a partir de características em comum a partir da forma. Entre os gêneros literários que se encontram diluídos na tetralogia, verificam-se: romance de formação, no sentido do Bildungsroman, desenvolvendo a formação do personagem; romance mitológico, comparando José a figuras como Thot, deus egípcio da escrita e Hermes, deus mensageiro grego; romance histórico, porque fala de dois planos históricos: o do presente da escrita (ascensão do nazismo) e a época histórica do faraó, entre outros. Isso faz parte do refinamento da técnica, como ambição de tudo abranger, mas também como resistência contra os valores da época, isto é, as técnicas narrativas mais convencionais. Nesse sentido, Thomas Mann acredita que os gêneros literários se metamorfoseiam, parodiam-se e se reciclam como no conceito nitzscheano, o eterno retorno do mesmo (NIETZSCHE, 2016, p. 256). O tema da circularidade e dos ciclos está fortemente presente na tetralogia de José, e, também, em *Finnegans Wake*.

Assim como a obra de seu contemporâneo irlandês, a de Mann também utiliza a música como elemento estrutural. Muito se fala de Doutor Fausto como sendo o grande romance musical de Thomas Mann, pois seu tema principal é a música, mas aqui se defende que José e seus irmãos também pode ser considerado um romance musical. Valendo-se do uso da

música na construção do romance, é como se Thomas Mann estivesse seguindo a máxima de que toda arte aspira à música enquanto forma artística superior (PATER, 2014).

Pater tornou-se a voz mais famosa de um coro formado por Hoffmann, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche e Hanslick, coro que entou em alto e bom som a superioridade da música em relação às outras artes. Schopenhauer (2015), por exemplo, diz em *O mundo como vontade e representação* que “a música, visto que ultrapassa as Ideias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo – algo que não pode ser dito acerca das demais artes” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 338). Já Pater, afirma que “a arte musical é a que mais completamente realiza o ideal artístico, a identificação perfeita de matéria e forma” (PATER, 2014, p. 140) e complementa dizendo que as outras artes aspiram constantemente a essa condição de perfeição. (FERREIRA, 2021, p. 219)

A forma de tetralogia é considerada por Eckhard Heftrich como pastiche da ópera *Anel do Nibelungo* de Wagner (KOOPMANN, 2005, p. 461), conservando o aproveitamento do material mítico e da técnica do *Leitmotiv*. Segundo o dicionário Houaiss, *Leitmotiv* é um tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra. É o motivo condutor. De fato, a recorrência de um objeto no decurso de uma obra não constitui, por si só, um *Leitmotiv*; para sê-lo, é preciso que o seu reaparecimento envolva alguma significação especial. Há vários *Leitmotives* em José, ou seja, temas que se repetem do início ao fim, ganhando nova significação especial ao longo da narrativa. Por exemplo, a ressurreição.

Utilizado inicialmente na linguagem musical, sobretudo em relação às óperas de Wagner, o vocábulo designava uma técnica mediante a qual se associavam, ao longo da composição, uma melodia ou harmonia e uma pessoa ou ideia. Transferida para os domínios literários, dentro e fora dos círculos germânicos, a palavra nem sempre tem sido empregada univocamente, mercê de sua vizinhança e confusão com “motivo”, “tema”, “tópos”. No

geral, assinala “os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta ou prosador”. (KAYSER, 1958) (MOISÉS, 2013, p. 267-268)

A própria divisão de José em capítulos e subcapítulos relembra a estruturação de cenas em uma ópera. Vejamos então o que organizou Hermann Fähnrich no livro *Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners: Parodie und Konkurrenz* (1986).

Quadro 1 | Fonte: FÄHNDRICH, 1986, p. 423-424, minha tradução.

O anel dos nibelungos – Richard Wagner	José e seus irmãos – Thomas Mann
Véspera: o ouro do reino. <i>Leitmotive:</i> Alberich rouba o ouro do reino e adquire o poder sobre os deuses e homens. O acordo de Wotan com o gigante; Alberich foi deixado, perdeu o poder, precisa deixar o ouro ao gigante. A maldição recai sobre os homens livres.	Primeiro tomo: as histórias de Jacó. <i>Leitmotive:</i> deus foi descoberto através de Abraão, o poder concedido a ambos. Através da aliança com os homens, há o poder da bênção, depois da luta de Jacó com Esaú. Raquel morre após o nascimento de Benjamin. Jacó sozinho deve vencer o mundo sob o desígnio de deus.
Primeiro dia: as Valquírias Para que se recupere o poder divino, Wotan se reproduz com Erda Brünnhilde e suas irmãs, mas deve sacrificar suas criaturas mais queridas, Siegmund e Sieglinde.	Segundo tomo: o jovem José Jacó quer legar a bênção de deus para José, uma luta contra os irmãos de Lia. José é o escolhido, mas seus irmãos o vendem para o Egito. Jacó deve lamentar o luto por José.
Segundo dia: Siegfried O herdeiro livre de Siegfried derrota seu adversário: Fafner-Mime, Wotan. Siegfried salva Brünnhild. Em sua ligação soa um aviso, que pode destruí-los.	Terceiro tomo: José no Egito Num Egito estranho está José. A tragédia de mut-em-net é um jogo que o faz perder o poder, e em sua busca José cai no poço pela segunda vez.
Terceiro dia: o crepúsculo dos deuses O fim do mundo está chegando: (...) Através da fraude (...) Brünnhild se vinga da morte de Siegfried com Hagen. O retorno do ouro do Reno à merecedora liberta o mundo da maldição.	Quarto tomo: José, o provedor José como salvador de seu clã e do Egito. O plano sagrado de Deus por meio do qual ele se preenche. Reminiscência da descida ao inferno.

Nessa tetralogia, a estrutura narrativa de inspiração operística serve de palco para o personagem José, que é uma personagem representativa: ele simboliza o novo, antecipando a inversão dos contrários, pois ele não valoriza as tradições tanto quanto o seu pai Jacó e seus ancestrais, os patriarcas; José olha para elas sempre criticamente, com desconfiança e desdém, o que motiva também a sua ironia de adolescente, mas ainda assim mantém com eles uma conexão, porque depende de sua sabedoria adquirida. Assim, é possível afirmar que José representa o duplo, pois ele é o momento de transição entre a antiga e a nova geração.

Ao mesmo passo que José pode representar a revolução monoteísta, o homem escolhido para representar a fé em um único Deus, como também o Moisés do Pentateuco, os seus irmãos podem remontar ao mundo do politeísmo, uma vez que eram 12 os deuses olímpicos, assim como são 12 os irmãos. No Oriente Médio Antigo, mantinha-se a crença em ídolos e vários deuses. É José quem vai representar a aliança de Deus com os homens, mas seus irmãos parecem seguir essa moral, ao trair a noção da família, odiando José e jogando-o no poço. Nesse sentido, os irmãos representam a personificação do mal, da violência e daquilo que não diz respeito à lei e à tradição.

Seleciona-se um trecho para trabalhar. É um episódio logo após os irmãos jogarem José em um poço, não o matando, mas o deixando lá para morrer. É de noite, eles retornam às suas tendas, reúnem-se em torno de uma fogueira para comer e sentem crise de consciência. Estão introspectivos e cantam: “Lamec disse às suas mulheres: ‘Ada e Sela, ouvi a minha voz: mulheres de Lamec, escutai as minhas palavras: Por uma ferida matei um homem, e por uma contusão um menino. Se Caim será vingado sete vezes, Lamec o será setenta e sete’” (BÍBLIA, Gênesis, p. 28). Este poema bíblico é incorporado na íntegra em *O jovem José* (1983), no episódio “Lamech e a sua contusão”, como que para ressaltar o tema da violência e da brutalidade.

Quando jogam José no poço, os irmãos agem e se movimentam como se fossem um só corpo e um só espírito. A voz de todos se torna uma voz anônima quando falada em voz alta. Os irmãos compõem um coro como se fosse uma tragédia grega. Como alega Freud em *Psicologia das massas* (2013), a massa pode fazer com que o indivíduo sinta, pense e aja de maneira diferente, levando até mesmo a uma perda de civilidade e ao retorno ao

impulso instintivo. São características de uma massa o fato de ela ser instável, passional, desmedida, extremista, influenciável, crédula, e desprovida de crítica, iludindo-se facilmente, por meio da sugestão.

Visto que a massa não tem dúvidas quanto ao verdadeiro e ao falso, e ao mesmo tempo tem consciência de sua grande força, ela é tão intolerante quanto crédula na autoridade [...]. O que ela exige de seus heróis é força, inclusive violência. Ela quer ser dominada, oprimida, e temer seus senhores. No fundo completamente conservadora, ela tem a mais profunda aversão a todas as novidades e progressos, e um respeito ilimitado pela tradição (FREUD, 2013, p. 51)

Neste ato agressivo da jogada no poço, há uma alusão à época em que o romance foi escrito: o germe do fascismo, do irracionalismo e da violência desenfreada, pois, como é dito, “na realidade, no mais íntimo da alma [os irmãos] só desejavam dilacerar, rasgar, despedaçar” (MANN, 1983, p. 531). Os irmãos de José podem ser considerados descendentes diretos da tribo de Caim, possuidores da marca do crime. Os cainitas – descendentes de Caim – herdaram diretamente a vingança. Assim, pode-se dizer que os irmãos formam essa coletividade, uma descendência maligna. Thomas Mann vai buscar no mito bíblico a explicação desses fenômenos.

Em seu texto “Irmão Hitler” (1922), Thomas Mann diz que Hitler fascina, e por isso “pode representar o papel de homem do destino, de dominador universal”, estando ele no imaginário popular, cuja manipulação de sofrimentos o levou à sua grandeza. É o fenômeno do grande homem, o gênio, o grande ilusionista, como em seu conto “Mário e o mágico”. Nesta novela, uma família alemã, de férias na Itália, encontra-se com uma atração no local, o mágico Cipolla, que tira o livre-arbítrio da plateia, até tentar hipnotizar Mário, o qual impulsivamente mata o mágico com um tiro ao final. Também na Itália crescia o fascismo do Mussolini, e “havia no ar, desde o começo, uma contrariedade, uma irritação, uma superexcitação (...) de alguma maneira faltava à atmosfera inocência. Havia opressão demais” (MANN, 1983, p. 17; 24). Segundo Freud (FREUD, 2013, p. 135), na mesma atmosfera que surge hipnose também há o elemento sinistro.

Em diversos momentos de sua produção, Thomas Mann se posiciona politicamente. É em seus escritos críticos que ele se permite mais

mordacidade. Em exílio nos Estados Unidos, o escritor cada vez mais se mostrava partidário de Franklin Roosevelt e acreditava na potência da Inglaterra (na época, sob o comando de Winston Churchill) para deter o nazismo. Por isso, aqui é registrado um dos momentos em que há posicionamento político claro na fala de Thomas Mann, fazendo repercutir o seu otimismo, em última instância, a sua fé na democracia e no humanismo contra aquilo o que ele mesmo chamou de “hitlerices” (MANN, 2009, p. 148):

A humanidade não pode tolerar o triunfo definitivo do mal, da mentira e da violência – ela simplesmente não pode viver com isso. O mundo resultante da vitória de Hitler não seria apenas um mundo de escravidão universal, mas também o mundo do cinismo absoluto, um mundo em que seria impossível acreditar no bem e no que há de elevado no homem, um mundo totalmente entregue ao mal, subjugado pelo mal. Não existe uma tal coisa, ela não será tolerada. A revolta da humanidade contra um mundo hitlerista, a revolta em defesa do espírito e do bem – essa revolta é a mais certa das certezas (MANN, 2009, p. 38-39)

Por fim, movidos pela inquietação diante de contextos sociais e artísticos opressivos, artistas à primeira vista tão diferentes, como James Joyce, Thomas Mann e Pablo Picasso, foram aproximados neste trabalho e, seja por meio de suas técnicas modernistas intersemióticas, seja por meio de seus posicionamentos, todos questionam a realidade e a forma como esta é representada.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo B. Muñoz. Madri: Akal, 2003 (Coleção Básica de Bolsillo).

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- BECKETT, Samuel. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (p. 323-338).
- BERNADAC, Marie-Laure; DU BOUCHET, Paule. *Picasso, o sábio e o louco*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1986.
- BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA. Edição de estudos. São Paulo: tradução Frei João José Pedreira de Castro, 2016.
- BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2012.
- BRUNO, Giordano. *A causa, o princípio e o Uno*. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Caxias do Sul: EducS, 2014.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992-2010 (4 vols.).
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobra. São Paulo: Pensamento, 2007.
- DICIONÁRIO HOUAISS. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- FÄHNRIICH, Hermann. *Joseph und seine Brüder (Tetralogie) Dez. 1926–23.8.1936/10.8.1940–4.1.1943*. In: HÜLLE-KEEDING, Marie (Ed.). *Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners: Parodie und Konkurrenz*. Frankfurt am Main: H.-A. Herchen Verlag, 1986 (cap. 7, p. 243-423).
- FERREIRA, Luis Henrique Garcia. *Finnegans Wake*, de Joyce, é misuscritura. *Ilha do Desterro*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 74, n. 1, p. 115-128, 2021.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

- JOYCE, James. *Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo, Ateliê, 1999-2003 (5 vols.).
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KOOPMANN, Helmut (Org.). *Thomas Mann Handbuch*. Frankfurt: Fischer, 2005.
- LACOCQUE, André. Uma narrativa ancestral: a história de José. In: LACOCQUE, André; RICOEUR, Paul. *Pensando biblicamente*. Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2001 (cap. 13, p. 387-420).
- MANN, Thomas. *Irmão Hitler*. Trad. Mário Luiz Frungillo. 1922. [Mimeografado].
- MANN, Thomas. *Mário e o mágico*. Trad. Cláudio Leme. São Paulo: Círculo do Livro, 1973 (p. 15-62).
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos: As histórias de Jacó e O jovem José*. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a (Coleção Grandes Romances).
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos: José no Egito*. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983b (Coleção Grandes Romances).
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos: José, o provedor*. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983c (Coleção Grandes Romances).
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 2. ed. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 2000 (Coleção Thomas Mann).
- MANN, Thomas. *Discursos contra Hitler (1940-1945): ouvintes alemães!* Trad. Renato Zwick. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MANN, Thomas. *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MIELIETISNKI, E. M. O romance “mitológico” do séc. XX: observações introdutórias. In: MIELIETISNKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (p. 350-405).
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- PATER, Walter. *O renascimento*. Trad. Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PICASSO, Pablo. *Guernica* (1937); têmpera sobre tela, 3,54 m x 7,82 m. Madri, Casón del Bon Retiro. Ficheiro da Wikipédia. Disponível em: <https://tinyurl.com/47vkjn89>. Acesso em: 31 mar. 2021.
- VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

CAPÍTULO 3

ENTRE INTERDIÇÕES, CORPOS E VIOLÊNCIAS: A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE ESTUDANTES DO LITORAL NORTE DA BAHIA

Paulo Roberto Costa da Silva

INTRODUÇÃO

Pensar como tem sido negligenciado o ensino da literatura nos espaços escolares é perceber que esta, por muitas vezes, não passa de leituras superficiais de fragmentos de obras, como complementos de análises descontextualizadas e a serviço complementar das aulas de gramática.

A literatura sempre foi mais que isso. Como também mais do que fantasia. Despossuída de valor como se vê em sala de aula. Por isso, procurar concernir à literatura como instrumento para entender melhor a sociedade, seria abordá-la a partir de seu potencial criativo e crítico, fora do quadrado didatizado pelo ensino.

O seu valor enquanto documento de um determinado período vale como reflexões sobre a forma de pensar de uma época. Como exemplo disso temos os relatórios, as cartas, as descrições geográficas e históricas que foram de grande relevância para construção de um imaginário de Brasil e como ferramenta que contribuía na exploração deste enquanto importante colônia portuguesa.

Compreender as origens da literatura brasileira, e o que se produz hoje nas margens, nos da abertura para visualizar como se deu a colonização, não só da terra, mas também das mentes, corpos.

É nesta perspectiva que Fanon (2008) direciona ao mostrar que há uma colonização da mente e que este processo requer mais que subordinação material. Pela linguagem adentra uma epistemologia colonial, criando no indivíduo negro e outros marginais uma subjetividade de impotência social.

Por traz dessa cortina há vestígios de um racismo estrutural, desigualdade de gênero, interdições impressas na mentalidade de um grupo

social, fazendo-o pensar nisso como algo natural. É aqui onde todos se tornam presas fáceis, tudo que um sistema dominante deseja.

O que isso tem a ver com o tema em questão proposto por este texto? É que iremos tratar sobre desejos, relações de poder. Refletir como o modo de vida pode chegar a ser nocivo para uma parcela da sociedade, quando esta naturaliza atos violentos contra seus corpos tanto numa perspectiva física como simbólica.

A manutenção dessas práticas ou sua total dissolução depende de um processo educacional. Se há um descaso com isso consequentemente haverá uma potencialização dessas ações e anulações de corpos, de sonhos. Mas se ao invés disso, houver outro olhar em que o subalterno possa falar, outro rumo é colocado a nossa frente. Assim Chimamanda (2015) ressalta que se faz necessário começarmos planejar e sonhar um mundo diferente. Com mais justiça.

Não diferente disso e do que se discorreu até aqui, são os poemas que serão analisados. São textos que os indivíduos querem sua liberdade, fazem discursos críticos, chamando atenção para a forma de como lemos e apreendemos nosso o mundo. Nestes, os sujeitos têm consciência de sua existência e por isso querem ter a posse das rédeas de suas vidas.

Produção poética na escola e suas intersecções

Que intersecções a produção poética de alunos do ensino básico no litoral norte da Bahia podem nos apresentar? Pontua-se aqui que são textos construídos nas margens por adolescentes, na sua maioria negras e negros, de escolas públicas e, logicamente, classe social baixa. Sinalizando isso, podemos responder à questão inicial, declarando que o que corta a poética são temas como gênero, raça, sexualidade e violência.

São textos que demonstram uma percepção crítica na escrita e na interpretação de seus desejos e dores; que também reivindicam espaço de fala, evidenciam preocupações cotidianas; abrem caminhos para a reflexão sobre a condição humana; abordam temas que precisam ser mais debatidas.

Mas em dias como estes que pairam sobre todo cenário nacional uma névoa de censura projetada por lideranças que protegem discursos moralistas e tradicionais, faz-se necessário muito fôlego, pois é um desafio pensar e

refletir sobre questões que problematizam o corpo, a sexualidade, a liberdade entre outras ideias dentro do espaço escolar.

Já era muito difícil, mas tem sido atualmente como pisar em ovos. Os olhares estão cada vez mais inclinados para emperrar qualquer movimento que não aquele autenticado pela cartilha da censura. Que interdita corpos, deixando-nos inertes, domesticados, disciplinados. Qualquer cabeça fora da cerca é posta de volta no lugar sobre alegação do “não permitido”.

Se em todo espaço o corpo é interditado para não se expressar, pode-se imaginar como este aprisionado pelos muros e grades da escola tem sido calado.

Bell Hooks (2013) em seu livro “Ensinando a transgredir”, especificamente no capítulo “Eros, erotismo e processos pedagógicos”, pontua que os professores raramente falam sobre o lugar de Eros / o erótico na sala de aula, pois existe uma cisão entre mente e corpo e que chamar atenção para o corpo é traír o legado de repressão e negação.

Abordar temas como os que os alunos trazem em seus textos é mexer num ponto crucial: o poder. É como mirar na base da estrutura e questionar o modelo de discurso de verdade. A quem interessa reprimir, desencorajar essas condutas que fogem ao “normal”?

A partir do indagamento acima os textos selecionados nos mostram que há uma consciência sobre quais lugares cada sujeito ocupa nos espaços; onde está o subalterno; em que alicerce está montada o binarismo: opressor versus oprimido.

No poema “Eu-mulher” a autora, uma aluna do nono ano, começa questionando. Este processo está chamando atenção do locutor, apontando um problema: a diferença de tratamento entre os gêneros. Em seguida se posiciona com sua identidade feminina, alertando sobre esse olhar que julgam e constroem solo para legitimar a disparidade de tratamentos por ser mulher.

Eu-mulher
Por que essa diferença toda?
Sou mulher mesmo!!!
Sou mulher de atitude,
Confio em meu instinto [...]

Os questionamentos continuam conduzindo para uma reflexão sobre papéis sociais. Se há um julgamento é porque algo foge ao que se perspectivou

como natural. Sabendo dessa lógica a autora enquadra seu opressor colocando em xeque seu status de indivíduo que pode julgar, possibilitando assim reflexões sobre as minúcias do poder que se revela num olhar estreito, resquícios de uma ordem simbólica na qual essa forma de linguagem figura como elemento desta coerção.

[...]
Quem é você para me julgar?
Desde quando
Minha roupa define o meu caráter?
Lugar de mulher é na cozinha?
Quem te disse isso?
Alguma lei que revelou?
[...]

Percebendo esta estrutura machista codificado no controle do vestuário feminino e em ações culturalmente exercidas por homens, como o futebol, mais uma vez a autora indaga este lugar imposto.

[...]
Por que homem pode jogar bola
E mulher não??
O mundo precisa melhorar
Precisamos lutar pelos nossos direitos
Não preciso de opiniões alheias
Eu mesma
Sei construir minhas ideias
[...]

A partir daí é percebido o velado olhar machista. Atenta a este gesto, recusa a opinião alheia, pois entende esta como elemento que não agrega força, apenas é uma ferramenta que ajuda no encarceramento do corpo. Além disso, entende que não é um problema individual e local, mas uma imposição que precisa ser barrada. Esta prescrição começa individualmente, mas descortina-se numa situação macro, criando locais de subordinação. Este é visto em outras narrativas do cotidiano feminino. Por isso há um chamado para uma luta coletiva.

[...]

Podemos ser como quisermos
Simplesmente seja!
Sem olhar para trás
Sem se importar
Você é mulher. Seja você mesma!
Siga confiante e nunca baixe a cabeça
Nem desista por medo
Não deixe ninguém falar
O que você deve ou não fazer
Seja simplesmente você!
Seja o que você quiser
Seja mulher
E não se esqueça:
“a mulher não nasce mulher
torna-se mulher”

O segundo verso: “sem olhar para trás” subtece esquivar-se, recusar uma memória de menosprezo. A narrativa que essa voz propõe é pensar um futuro com oportunidades de escolhas e não a permanência nos guetos das ocupações profissionais de menor prestígio (CARNEIRO, 2018, p. 109). O enredo poético que se segue procura criar uma atmosfera de incentivo e coragem a outras mulheres, pois sabe da asfixia social sobre qual esta passa, mostra-se vigilante do que podem vir pela frente, baseando-se numa história de autoritarismo, patriarcalismo e machismo que se sustenta até os dias atuais.

Na mesma linha, outro poema intitulado “Sou Mulher” de outra aluna do nono ano, aponta para o entendimento consciente da liberdade que é inegociável. A decisão de como utilizar este corpo é unicamente dela. Direito talhado numa história de muita dor e sofrimento que custa desaparecer. Ligada neste processo, gritar por respeito é ressaltar a presença da tentativa de invasão desse limite, dessa privacidade.

Respeite meu corpo
Respeite minha luta
Respeite meu pedido
Respeite a minha decisão
Respeite quem sou
Respeite o meu NÃO!
[..]

O “NÃO” em caixa alta no último verso acima propõe um basta à insistência de um desejo de posse. Uma simples recusa para um sólido sistema firmado com raízes profundas no patriarcalismo que não está acostumado ser colocado de lado. Partindo disso, o advérbio de negação é uma clara forma de se impor. Uma determinação que faz ruir padrões impostos. Para além de uma expressão, está atribuído aí um subtexto que simplifica um abuso em potencial que se reflete em nosso cotidiano.

[...]
Traz a sociedade
Sem opressão
Me diz que a taxa de feminicídio
Não existe
Torna a minha luta invalida.
[...]

Seria um sonho para o eu-lírico conviver sem essas preocupações tais como violência, censura sobre sua roupa, corpo. Não precisar lutar exaustivamente pelo respeito e igualdade de direitos. Queria estar enganada sobre os dados estatísticos que mostram como vidas de mulheres foram ceifadas. Há um apelo para a cena da violência que a sociedade camufla e insiste em reduzir a casos isolados.

O ser que tentam coisificar está em todo texto. As proibições são as mais diversas: na fala, nas roupas, nos desejos, na sexualidade. O dito “certo” e “errado” são detalhes minuciosos de interferência na liberdade do sujeito. A tentativa de criar amarras é forjada nos modos de vida. A normativa vai ser guia para sujeições e consequentemente narrativas silenciadas.

E um desses enredos abafados é reprimido pelas crenças e valores que servem de guia para condutas íntimas de homens e mulheres (LINS, 2013, p. 14). Assim, as construções sociais sobre os desejos, amor e as práticas sexuais encontram privações ainda hoje. A mulher, tocar o próprio corpo é um ato de insurreição. Vai de encontro ao pensamento moralista.

[...]
Não me usem como objeto
Acabem com meu medo
Deixe-me tocar em meu corpo
Não me ensine

O que é “errado”
Me dê valor
Me respeite!
Ouça o meu pedido de socorro
[...]
Ideologias machistas
Humilhações da mídia
Proibida de conhecer seu corpo
Proibida de vestir tais roupas
Proibida de sentir desejo
Com suas próprias mãos
Permaneço lutando
Defendendo meus direitos
Grito por liberdade
Quero sair sem medo
Quero me expressar
Quero não ser oprimida
Quero liberdade
Quero ser mulher
Da forma que eu quiser!

Apesar de parecer haver um contraste entre o título do poema “Sou mulher”, apontando uma ação definida e o penúltimo verso “quero ser mulher”, como um desejo a ser adquirido, o que atravessa este texto é a denúncia que se faz sobre o sufocamento que o corpo feminino é submetido. O eu-lírico permanece expressando sua indignação sobre essas inspeções que pretendem enquadrar sua liberdade como se faz com um animal onde se finca um mourão no chão e coloca a corda em seu pescoço até o limite previsível. Tudo parece ser bem calculado para dar suporte as escoras que sustentam essa mentalidade nociva.

A voz poética quer seu lugar ativo na convivência social. Não quer um direcionamento, seja sexual, intelectual ou moral. Ao apontar que esta direção está sendo conduzida, pautada numa violência decorrente de sua condição de gênero, a resposta sobre essa situação, que tem um agente opressor, é a consciência desse lugar. Como também, a certeza de que é um modo de vida construído historicamente, com suas hierarquias que proporciona ao outro o silêncio. Mas este não é absoluto. Pois, os corpos falam, e mais do que isso, agem nas fissuras do poder hegemônico.

E quando este corpo é “de cor”, permeia-se sobre o mesmo, outras narrativas que desvelam as faces das mazelas que teve início no período colonial, mas persiste na contemporaneidade. Só olharmos ao redor e checarmos os dados para termos a noção das assimetrias diante das ocupações que cada grupo social possui; do grau de instrução que recebe; as remunerações designadas; do acesso à educação, lazer e saúde.

Essa problemática é contada com intensidade em prosa e verso por alguns autores brasileiros: Luis Gama, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo entre outros. Além de um volume considerado de produções acadêmicas que não tem poupado energia criando estratégias contra hegemônicas. Estas encontram ressonâncias também nos textos poéticos de alunos do litoral norte da Bahia. Vejamos os versos de uma aluna do primeiro ano do ensino médio.

É sobre a pele
É sobre a minha humanidade
É sobre toda gente que vive
Acorrentada pelas correntes da maldade
Maldade sim
Maldade do preconceito de cor
Cada dor
Cada lagrima foi a gente que passou
Quando escuto a nossa história
Ouço vozes
Vozes a sussurrarem
[...]

O desprezo, violência, intolerância, todo tipo de julgamento criado em torno do sujeito negro, fizeram ser alarmantes as estatísticas de desigualdades. Repassando isso a outras gerações, perpetuando as condições absurdas de sobrevivência, é o que se vê ressaltado também no poema acima. A cor da pele – negra – incomoda o opressor branco que desmerece o sujeito negro. Mesmo quando este possui qualificações, seus contratos e remunerações são menores devido ao racismo estrutural que constrói avaliações estereotipadas, criando barreiras em diversos espaços e setores.

A cor da pele, as correntes, a maldade, a dor são palavras que denota o quanto ainda é presente a violência. Só observamos as blitz para e

verificarmos quem vai ter mais chances de ser revistado. A pele negra, para essa sociedade hipócrita, simboliza a permissão para cometer atrocidades. São por onde descem as lágrimas, ressaltas na produção poética.

Mesmo que a conjuntura social tente criar válvulas para permanência da exclusão via preconceito racial, criem mitos de igualdade para camuflar a barbárie cometida, as memórias estão vivas e seguras dos acontecimentos. E as vozes que sussurram, como se diz no poema, mostram um caminho construído na tessitura da vida, na resistência diária e no pertencimento a uma cultura.

[...]
Podem tirar minha vida
Menos o meu direito de sonhar
Apesar de todos os medos
Eu escolho a ousadia
Sou negra
Sou livre
Escolho essa liberdade
Vocês podem me chamar de tudo
Só não podem me chamar de covarde
Porque sei que vale a pena
Vale a pena acreditar
Em um mundo onde o negro
Seja livre pra sonhar

Essa possibilidade de desejo de ser livre e sonhar têm raízes no que Davis (2017) já dizia ao se referir que as lutas passadas têm seus frutos, e que agora se deve espalhar a semente de batalhas futuras. Escolher a ousadia, a liberdade, sonhar por dias melhores configura-se num preparo para os embates.

No último parágrafo do livro “A liberdade é uma luta constante” de Ângela Davis, a autora chega ao final dizendo que não dá pra continuar fazendo o mesmo, nem agindo com moderação, pois se faz necessário ter disposição pra nos erguer e dizer “não” unindo nossas almas, articulando nossas mentes coletivas e nossos corpos, que são muitos, (DAVIS, 2018, p.131). A proposta é avançar sempre depois de cada passo dado. Articular novos projetos, rever estratégias para as lutas que virão. Mobilizar a margem com suas particularidades diante de um inimigo em comum. Pois, o campo

hegemônico se renova, flexibiliza alguns pontos e emperra para que estes não se concretizem recaindo a culpa sobre o indivíduo que pleiteia certos lugares.

Exemplo claro é a democratização da educação. Todos podem ter acesso, mas poucos usufruem porque a permanência destes dependem de fatores socioeconômicos. Esse quesito dificulta a emancipação do sujeito da margem. Que precisa se desdobrar numa jornada exaustiva para dar conta de uma demanda desgastante entre estudar e trabalhar. Torna-se mais problemático essa peleja quando se é mulher negra. Submetida a uma invisibilidade histórica, preocupações como empregos, condições melhores de trabalhos, salários mais altos e violência, tornou-se uma das questões cruciais para alcançar o empoderamento feminino.

Segundo Sueli Carneiro

[...] o racismo, o ceticismo e a exclusão social a que as mulheres negras estão submetidas se potencializam e se retroalimentam para mantê-las numa situação de asfixia social, que põem em perspectiva as condições mínimas necessárias para o empoderamento das mulheres negras em nossa sociedade [...] (CARNEIRO, 2018, p. 277)

Beatriz Nascimento também já tecia esta visão ao dizer que a sociedade brasileira reduzia o espaço dedicado ao negro dentro da escala social mediante mecanismos seletivos. Para a autora, quando se questionava ausência do negro em posições de reserva social, bastava mencionar o Pelé ou algum dos poucos sambistas da época que possuíam boas condições financeiras. (NASCIMENTO, 2018, p. 115). Sobre a grande maioria marginalizada, a autora expõe a visão turva que alguns teóricos apontavam sobre a incapacidade do negro poder estar inserido numa sociedade competitiva.

Para a historiadora, o discurso da democracia racial não colava porque as oportunidades sociais que os negros tinham, e ainda tem, são mínimas em comparação com os brancos. Estava claro para a autora que existiam muitos fatores para essa conjuntura. E um desses era o despreparo que possuía origem principalmente na falta de oportunidades no terreno da educação. Isso causava impotência que legitimava a crença num sistema de relações raciais pacífico, reforçando a ideologia da “democracia racial” (NASCIEMENTO, 2018, p. 115).

Está mais que claro que este mito revela o quanto o poder hegemônico dispõe de energia para estruturar estratégias que visam assegurar uma construção de subjetividade nociva ao negro. Frantz Fanon em “Pele negra. Máscaras Brancas” já frisava este processo dizendo que:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (FANON, 2008, p. 34)

É em busca de entender essa linguagem e afirmar seu local, sua origem que os poemas aqui expostos se guiam. “Escolher a liberdade”, como se refere o poema acima, ou a “ousadia”, nos coloca diante de um subtexto. Pois quem faz estas escolhas é porque tem a imagem de um opressor em seu caminho, que tentar cercear sua capacidade de agir. Em contrapartida, quem estar sendo limitado, sabendo desta noção, precisa ir além, ser ousado, gritar pelo seu espaço de fala.

Segundo Djamila Ribeiro,

Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. O grupo que sempre teve o poder, numa inversão lógica e falsa simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes. (RIBEIRO, 2019, p. 86)

Esses levantes como uma espécie de revolução molecular, que orbitam fora dos padrões impostos, criam condições de outros indivíduos agirem e a partir do seu local de fala, narrarem as mais variadas formas de repressão, abusos e violências no cotidiano. Como se faz neste próximo poema em que mostra para quem é endereçada a violência; quem profundamente atinge; qual a classe social, que não misteriosamente é a mesma a que o negro pertence, a negra violentada, os irmãos nas viaturas, a violência física e psicológica sobre muitos trans.

Oi, eu sou mulher,

Negra de corpo e alma pura.
Vi meus irmãos por várias vezes sendo levado por viaturas,
Eu vi minha mãe definhar
Vi pai morrer no hospital,
Eu já acordei com hematomas por ser transexual.
[...]

Isso tudo sobre a permissão do “Estado” que possui estreita ligação com as micropolíticas de opressão, fortalecidas nesta conjuntura política onde centelha faíscas fascistas que são permissivas quanto a selvageria que estes marginalizados sofrem.

[...]
Oi, eu sou a dona Maria
A que acorda todo dia e começa na labuta
A mãe da Ana que foi morta, estuprada e ainda tida como puta.
Ah, foi o batom vermelho,
Foi o short que ela usou,
Ironia é que ela tinha 4 anos
Quando tudo acabou.
[...]

As narrativas elucidadas no decorrer do poema são reverberações do que se escuta e observa frequentemente. A banalização da vida do outro. O menosprezo. Esses gestos letais são perceptíveis ainda mais nas falas: “*foi o short que usou*”; “*Ab, foi o batom vermelho*”, sintetizando a mais perversa visão de que a vítima facilitou o ato violento.

[...]
Oi, eu sou o João
8 meses na fila do SUS
Cicatrizes, feridas abertas
Jogado num corredor sem luz.
[...]

[...]
Oi, eu sou o país cuja bandeira tem escrito: ORDEM
País que oprime, reprime e mata a quem discorde.
Sou o país em que lábia bonita ilusão de surdo,
País que vive na cega esperança do: um dia eu mudo.

Olha meu nome é Brasil
Meu sobrenome é diversidade
País da miscigenação
Estado laico “falsa liberdade”
País da intolerância
Racismo, xenofobia
Homofobia, misoginia
País que eu sei pra aonde tu foi
E até mesmo aonde tu ia.

A imagem narrada pelo poema é um sintoma do que Beatriz Nascimento (2018), já mencionava em seus artigos, referindo-se que “*a senzala ainda está presente*”. Essa herança dolorosa do período colonial escravocrata permanece atual nos “*corredores sem luz*” de hospitais; em cada cena naturalizada de jovens negros amarrados em postes; nas batidas de policiais “quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos”, para parafrasear Caetano na canção Haiti; em cada sujeito que sofre na pele o racismo estrutural, institucional.

É perceptível a partir do que se vê e escuta que a batalha travada por sujeitos despossuídos na contemporaneidade precisa ser intensificada. Guerrear da margem é um sinal, mas lutar pelo local de poder é um passo maior para a igualdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trazer para a cena os poemas construídos pelos alunos de duas escolas do litoral norte da Bahia, podemos perceber como as interseções entre temas cortam os textos. São escritas do que se experienciam no cotidiano e de leituras feitas e debatidas em aulas pontuais sobre as temáticas: sexualidade, corpo, racismo, misoginia, entre outras categorias atravessadas pelas relações de poder. Estas, por meio de padrões modelizados, tentam invisibilizar corpos e mentes que estão fora moldes. Isso é perceptível em cada poema e denunciado pelos seus autores, provocando reflexões sobre o local que cada um ocupa dentro da estrutura social. Gerando questionamentos acerca do alicerce que sustenta a dinâmica de dominação.

Por viverem as tormentas nas margens, os poemas transpõem realidades vividas individualmente e por uma coletividade. Denotam as

tentativas que bloqueiam perspectivas de sonhos, provocando a alienação do indivíduo para não pensar a própria existência. Neste vampirismo, mínimas são possibilidades de subversão dessa ordem, pois quem está contido, muitas vezes, não consegue enxergar esse mecanismo como violência e gerenciamento de corpos.

Atentos a estas noções, os poemas foram construídos evidenciando esses problemas, ressaltando o desejo de liberdade, justiça, respeito. Reclama esse olhar hierárquico que tem função de regular os sujeitos, escorando-os afastados do centro, longe do controle, impossibilitando-os do poder.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1999.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo Martins Fontes, 2013.

LINS, Regina Navarro. *O livro do amor*. V.2. 2ª edição. Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. [1942-1995]. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Maria Beatriz Nascimento. São Paulo: Diáspora Africana: Ed. Filhos da África, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

CAPÍTULO 4

CAETANO VELOSO: O ANIQUILAMENTO DO SUJEITO EM “*NARCISO EM FÉRIAS*” E NAS CARTAS DO EXÍLIO

Áurea de Almeida Pacheco

Davi Silva Soares

INTRODUÇÃO

A escrita do sujeito crise em Caetano Veloso é analisada aqui neste texto em dois momentos: o primeiro faz uma análise do livro *Narciso em Férias* (2018), texto originado de um capítulo de *Verdade Tropical* publicado em 1997 em que o autor demonstra, através da escrita, da linguagem, a experiência do cárcere que acomete o corpo e intensifica a narrativa de um sujeito em crise, prisioneiro pela ditadura e dentro de si, narcísico deixando-se aparecer outros sujeitos através de vazios, espaços, delírios; o segundo momento é quando o autor, já em exílio, escreve cartas e demonstra através delas uma narrativa de solidão e de estrangeiramento que é intensificado pela escrita densa, demonstrando uma desterritorialização do escritor atormentado pela perda de si.

O livro *Narciso em férias* surge após dois historiadores terem descoberto nos arquivos da ditadura as condenações de Caetano Veloso em 1968¹ quando o compositor/escritor baiano foi mantido preso por dois meses, momento em que o Brasil se encontrava sob regime militar. O título *Narciso em férias*, inspirado no romance autobiográfico do escritor norte-americano Scott Fitzgerald, *This side of paradise*, em português brasileiro, *Este lado do*

¹ Um ano antes, em 1967, houve a outorga de uma nova Constituição em substituição à de 1946, concentrando poderes no Executivo. Em seguida, vieram outros atos institucionais, sobretudo, o AI-5, considerado o mais repressivo de todos, em 1968, mesmo ano das condenações de Caetano. O AI-5 suspendia *habeas corpus* para crimes políticos, permitindo a intervenção, censura e fechamento de meios de imprensa, quando consideradas subversivas ao regime militar. Artistas e intelectuais considerados subversivos foram punidos e muitos se submeteram ao exílio. Costa (2016) em *A História do Brasil para quem tem pressa*.

paraíso, já era título de capítulo sobre o período em que fora preso do livro *Verdade Tropical*, e é "Narciso em Férias" o texto mesmo do *Verdade Tropical* transformado em livro após a descoberta dos arquivos do inquérito de Caetano no período preso. Publicado em 1997, em que no capítulo referente conta sua experiência quando do momento de sua prisão até o exílio.

Exilado, Veloso passou a colaborar com o Jornal *o Pasquim*², através da narrativa epistolar de episódios cotidianos e dos "sentimentos de si". Os escritos foram republicados no livro *Alegria, Alegria*³ uma caetanave organizada por Waly Salomão, contou com a coordenação editorial de Robson Achiane Fernandes e foi publicado pela Editora Pedra Q Ronca em 1977.

As correspondências públicas dispõem de um conteúdo semelhante a uma crônica, artigo ou diário de viagem. Trazem em sua composição eventos cotidianos do exilado, o estado emocional do artista, comentários curtos e aleatórios sobre coisas que se passavam no Brasil, principalmente no meio artístico, enfatizando a produção musical das bandas inglesas e norte-americanas que compunham o cenário contracultural que caracterizava a rebeldia que permeava o imaginário dos jovens da época.

O SUJEITO EM CÁRCERE DA LINGUAGEM

A experiência como veneno inoculador nas linhas tracejadas da memória, escrita por Caetano no livro *Verdade Tropical*, origem do livro *Narciso em Férias*, impulsiona toda a narrativa a fim de dramatizar, ou mesmo coletivizar aquele acontecimento. Uma condição da escrita de Caetano quanto a sua memória sobre a prisão oscila entre a narrativa sobre sua condição psicológica delirante, portanto, uma experiência do real, ou do inapreensível, em meio àquele turbilhão de acontecimentos que incidem sobre o corpo, a relação com os próprios militares e a prisão no regime militar como

² *O Pasquim*, um dos maiores símbolos de resistência em termos midiáticos durante o período pós AI-5 da Ditadura Militar, circulou entre 1969-1974 durante o governo presidencial do General Emílio Garrastazu Médice. Reunia os maiores nomes do Jornalismo Brasileiro naquele período: Tarso de Castro, Jaguar, Sérgio Cabral Zivaldo, dentre outros. *O Pasquim* dispunha de um conteúdo humorístico, irônico, a partir de muita ilustração e textos curtos (charges) representava uma imprensa alternativa e independente, descrevendo as particularidades da sociedade da época de uma forma irônica, paradoxal e subversiva através das sátiras ao modelo de vida burguês elitizado, e críticas políticas.

³ SALOMÃO, Waly. Org. *Caetano Veloso, Alegria, Alegria*. Editora Pedra Q Ronca, 1977.

experiência limite, constituindo então uma narrativa do sujeito, uma narrativa que não se exime das limitações de seu corpo, ao contrário, mostra-o inerte e esvaziado diante da prisão.

A relação como *continuum*, ou não disruptiva, entre, o sujeito que é enunciador, o enunciado e, também, o conjunto de suas práticas permite aí o elemento fundante, ou seu aparecimento, como sujeito preso a uma identidade no momento mesmo de sua enunciação (DRUMMOND, 2012). Esta relação se dá por compreender a "legitimação" concernente ao sujeito cooptado por uma experiência anterior, ou interior, mediada pela linguagem e presa em seu limite, como também está este sujeito preso a esta fixação dos signos. Não permitindo, portanto, nestas relações condicionadas e não disruptivas, uma falha. No tensionamento desses limites surge a "experiência limite", e conseqüentemente a dissolução do sujeito.

Para compreender esta dissolução do sujeito, se decompondo na experiência de quase morte no cárcere, dessa tensão intermitente da ansiedade que delira (DRUMMOND, 2012), recapitula Bataille para pensar a dissolução do sujeito, a experiência interior e anterior, cita Foucault, quando este, mesmo sem citar diretamente Bataille, se debruça sobre a importância desta experiência, "nos debruçaríamos sobre os escritos de Bataille nos quais apreendemos as 'experiências limites pelas quais o sujeito sai dele mesmo' se decompondo 'como sujeito nos limites de sua própria impossibilidade'" (DRUMMOND, 2012, p. 216).

O *romance realista*, já tão exaltado pelo crítico noutros momentos, passa ser considerado menor, não menor como potência de uma "literatura menor", kafkiana, mas como a experiência que deixa transparecer o real, na medida em que pensamos o real como o que está no limite da linguagem, ou ao menos daquilo que não se consegue alcançar através dela, o que escapa, o extralinguístico, o *não-saber*. E aqui o extralinguístico concerne sobre o limite do que pode a linguagem, e o não-saber, sem par dicotômico de saber, seria também este espaço, mas que comunica e diz sobre o sujeito da experiência. Comunicando-se pelo vazio e pelo delirante.

Derrida chamava atenção para a verdade, mesmo sob condição da linguagem, receber uma responsabilidade que os homens tentam atribuir a todo discurso, mesmo os autobiográficos, como uma dívida.

Em que e por que a verdade seria devida? E apreendida, surpreendida desde seu primeiro instante, em uma lógica da dívida e do dever? Por que a verdade seria devida, ou seja, devida à veracidade, ao desvelamento de si, à verdade de si como sinceridade? Haveria, e em particular na história do discurso, e mesmo do vir-a-ser-literatura do discurso, uma autobiografia mais antiga e intacta de toda confissão, um relato de si virgem de toda confissão? E, portanto, de toda linguagem redentora, no horizonte da salvação como resgate? (DERRIDA, 2002, p. 45)

Em Caetano, a narrativa psicológica, delirante não é uma tentativa de apreender o real como se pensava Schwarz, mas uma apreensão do real através de uma linguagem delirante, na condição de prisioneiro e do uso de uma escrita em crise. A questão é que aí se trata de um real distinto do que se pretende Schwarz, como utilitarismo de esquerda. Trata-se então, do real como experiência limite, como sujeito esgotado. O real está então, sobretudo, na narrativa mística quando do delírio de premonição sobre o dia de sua soltura, até mesmo na tentativa de premonição no modo em que estaria na hora em que fora chamado para sua libertação.

Na narrativa, o narrador recorre ao seu estado de mente confusa, delirante, para explicar a experiência:

Os dias naquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo – mas o que era "muito tempo"? –, comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja imutabilidade impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares. (VELOSO, 1997, p. 353)

Esta “linguagem mística” é uma tentativa de verdade na linguagem do livro. Esta tentativa de verdade através desta linguagem não pode parecer ingênua porque não se pretende uma outra verdade senão aquela vivida, experienciada e sugerida pelo limite da linguagem, pela experiência limite, onde impossibilita o alcance que esbarra no limite da linguagem, ou mesmo joga com esta numa produção silenciosa, delirante, com vazios e espaços.

Não há ameaça na condução da narrativa feita por Caetano no livro, pois é fruto não de imanência, nem de uma mistificação superior a qualquer

entidade que não seja corporal, que não seja físico. A narrativa exausta, esvaziada, me parece tão potente ou mais que uma narrativa meramente política daquele momento no Brasil, porque potencializa, através da memória, a experiência limite, sugestiona sem condicionar. Se tivesse de escrever condicionando a um posicionamento político de esquerda, como o poderia fazer Caetano, seria, aí sim, um romance realista ruim, pois estaria condicionado a um posicionamento político que em nada teria a ver com a condição em que se colocava Caetano sobre o momento político do Brasil, e isto seria como duplamente ficcionalizar sua narrativa, potencializando a já germinativa memória.

DO REAL E DO MÍSTICO INCONVICTO

Para além do *O processo* trazido aqui para objeto de comparação com a obra de Caetano recaindo sobre a burocracia, o estado de coisa em que se encontram as instâncias do Estado protocolar, também pode pensar como mais uma obra da qual a realidade retratada traz consigo um ambiente de hostilidade fantasmagórica sobre o processo penal. A arbitrariedade da prisão sem processo aparente tanto em Kafka como em *Narciso em Férias* de Veloso é de fato uma mostra do poder do Estado sobre os corpos, sobre o controle repressivo da vida social, descabidamente irracional e autoritária, mas, sobretudo, a incidência da prisão sobre o corpo, à mente, faz da escrita uma profusão de signos e gera a escrita da crise. A experiência do cárcere estava tornando-o um místico inconvicto

cheguei à minúcia de prever que receberia a ordem de liberação no alto da colina, depois do meio-dia mas antes de a tarde cair, e no ato de ingerir um alimento. Esses dados foram deduzidos não apenas da leitura mecânica dos sinais já convencionados, mas do seu permanente enriquecimento conseguido com injeções de sentido feitas de última hora e, sobretudo, no modo como eu formulava as perguntas em cada caso. Eu me dizia: "se eu lançar o jato de baygon nessa barata e ela conseguir fugir sem morrer, haverá um atraso de três dias na ordem de liberação"; e também: "Se 'Hey Jude' for assoviada por um soldado do lado de fora da cela, isso dará um empurrão muito mais fraco em direção à liberdade do que se a mesma canção for cantada pelo soldado; se porém, ela for executada no rádio antes do pôr do sol, o atraso se

reduzirá em doze horas", etc. Eu não devia assoviar nenhuma das canções benfazejas – isso as enfraqueceria. era bom que as cantasse – como uma oração –, mas, como augúrio, elas tinham muito mais valor se ouvidas casualmente. (VELOSO, 2018, p. 125)

A narrativa que se quer fantástica, mas, sobretudo de uma tentativa de apreensão do real na experiência de cárcere em Caetano, pode ser pensada aqui como uma procura do real. Pela confusão mental e infusão do tempo, o narrador mostra a experiência limite, condição de uma experiência pautada no esvaziamento do ser, no aniquilamento do corpo, mas também na condição confessional da autobiografia. Em *Narciso em Férias* a autobiografia se torna no momento enunciativo a elucidação da experiência limite através da narrativa delirante de quase morte quando coloca a condição do narrador, enquanto sujeito, de alguém que já poderia prever os acontecimentos, inclusive do momento mesmo de sua libertação e em como tudo aconteceria em detalhes.

A autobiografia já flutuante pela linguagem ganha ares ficcionais para dar vazão ao imaginário, não com o intuito de torná-la menos real, ao contrário, joga para o imaginário o que é reduzido pelo "eu" da autobiografia, tornando aquilo que poderia ser chamado por uns de "romance realista" a uma instância mais fluida, sem o aprisionamento da pretensão de realidade.

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (LOPES, 1999, p. 74)

Embora Lopes esteja falando do texto ficcional, o mesmo cabe à autobiografia em *Narciso em Férias*, tendo em vista uma escrita particularmente com um tom ficcional impresso pelo teor denso da experiência narrada a fim de usar como estratégia para desnaturalizar o

acontecimento, ressemiotizar a experiência, transformando em potência a experiência negativa, deixando fluir no imaginário do leitor uma realidade repetida que se transforma em signos e desdobra no imaginário. "[...] ficcionalizar a própria existência como estratégia de sobrevivência ante à barbárie capitalista [...]" (MOREIRA, 2010, p. 139).

A escrita autobiográfica não deixa escapar nem negligencia o potencial ficcional de uma linguagem escrita, mesmo que esta tente relatar uma experiência vivida. Ao contrário, a sedução do texto narrado está justamente e potencialmente em sabermos estar neste limite do desconhecido entre o que é ficcional e o que é da imaginada realidade vivenciada pelo narrador, sendo, ao final, tudo uma grande ficção pelo crivo da linguagem.

A escolha de palavras, frases, pontuação, é parte do repertório que compõe o jogo de sedução que atravessa uma escrita que se pretende narrar a realidade, mas que usa do artifício de um tom quase ficcional, místico. Mas não nos enganemos, este artifício em nada tem a ver em dar tom mentiroso, ou absolutamente ficcional do senso comum, ao contrário, este tom ficcional está ainda na tentativa de apreensão do real, de narrar com precisão à experiência do cárcere, uma tentativa de levar ao leitor o máximo de aproximação do que acontecera não somente entre as grades, mas, sobretudo, o sentimento psicológico a que estava sendo submetido naquela experiência.

A narrativa psicológica deixa transparecer o sujeito da escrita como dá ao leitor a oportunidade de vivenciar através da escrita uma outra experiência do cárcere, a que é atravessada pela memória e pelo narciso em sua escrita. A mistificação sem convicção já seria o bastante para demonstrar na narrativa que delira a experiência limite daquele sujeito, porque ali já havia a perda de si, embora Bataille aproxime a ideia de experiência limite e mística, mas negue a palavra mística, em Caetano se pode falar em experiência mística, pois para além de uma incidência sobre o corpo havia o delírio da adivinhação sobre o futuro como algo superior àquela condição humana e sem a menor explicação. Mas não somente isso, a inclusão das canções como aporte de um jogo de azar ou sorte quando tocadas na prisão tornam a cena como uma elucubração e potencializa a obra. Estas mesmas canções fazem parte de seu repertório constituinte enquanto compositor e músico, e torna a cena um espetáculo ficcional mais que de um romance realista e de uma experiência limite.

A cena torna-se aí sim, também, uma *Literatura Menor*⁴, por isso, potente, um romance de jogos e formas capaz de potencializar o real, e, sobretudo, joga ao leitor uma libertação da narrativa realista capaz de causar, em leitor comum, não engessado pelo olhar acadêmico e crítico, uma profusão de signos e interpretações que galopam no imaginário. A relação entre signos, real e imaginário faz com que a obra não se fixe na tentativa de relatar a realidade, ao menos não a realidade vivida, mas a realidade escrita na memória e recriada através da linguagem e da recepção dos signos no imaginário do leitor.

EXÍLIO: PERDA DE SI E O ESTRANGEIRAMENTO DO “EU”

Depois de um período preso e confinado no Brasil, a violência sistêmica imposta pelo Estado Ditatorial amplia seus mecanismos de repressão e silenciamento, condicionando, em julho de 1969, Caetano Veloso ao exílio. O processo que se desencadeia a partir de então corresponde a um deslocamento não apenas geográfico, mas principalmente de desterritorialização, no qual, corpo e alma, apartados de suas referências identitárias, são atravessados pela perda de lugar, perda de si, de identidade, apagamentos e o estrangeiramento do eu.

Acorrentado às circunstâncias do acaso, o indivíduo fora submetido a uma experiência angustiante, pesada e obscura que promoveu uma terrível solidão, restando apenas o corpo segregado, como a última ancoragem daquilo que sobrou de si.

Para pensar a dinâmica entre a ausência de território que fomenta a crise e os mecanismos de articulação do sujeito que exercem uma transgressão à ordem imposta, colocamos em perspectiva o reflexo mais pujante nas narrativas que remetem à solidão no meio urbano: o estranhamento, no qual, mesmo estando sempre acompanhado por pessoas conhecidas, se sente totalmente sozinho.

⁴ Literatura menor no sentido que se quer nesse trabalho, está ligado a minoridade, conceito que na concepção de Deleuze e Guattari, aparece enquanto diferença e pluralidade. Aquilo que destoa da norma da maioria. "A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 55).

Do estrangeiramento do eu, proveniente do deslocamento, surge à necessidade de construir um espaço seu. O indivíduo exilado “deverá colocar-se à prova de elaborar e traduzir as marcas de tais transições a fim de reinscrever suas memórias em outra espacialidade e assim transmitir a sua herança cultural.” (INDURSKY; CONTE, 2015. p. 277).

À narrativa epistolar atribui-se uma função essencial nesse momento. Caetano Veloso passa a colaborar com o jornal *O Pasquim*, a partir da produção de missivas, se apropriando de uma escrita deslocada sobre si, que reflete o conjunto de experimentações vivenciadas, mas funciona também como companhia e prática edificante no exercício da disciplina e interiorização para enfrentar os percalços que se desencadeiam com o exílio.

De acordo com Drummond “em cada recorte histórico deveríamos nos perguntar sob quais narrativas e práticas o sujeito estabelece relações consigo mesmo, constituindo-se” (DRUMMOND, 2018), a escrita é uma dessas modalidades de constituição do sujeito. Componente primordial do treino de si, o exercício da narrativa organiza as dimensões internas e externas do indivíduo, ativando princípios, forjando necessidades, práticas e regras, exemplos que assimilados preparam para o enfrentamento da realidade. A produção epistolar não apenas restrita a um exercício de introspecção expande-se à exposição ao olhar do correspondente, possibilita a constituição do sujeito de maneira que o sofrimento é dramatizado e estetizado (BENTES, 1997).

Daí nasce à escrita da crise, não como se pode pensar uma escrita da loucura como Artaud, ou somente uma experiência limite de Bataille, essa escrita da crise se daria no esvaziamento do ser não espelhado, no vazio da experiência estrangeira que desterritorializa o já desterritorializado em exílio de seu país e de si mesmo. Ensimesmado, ver-se esvaír-se no sumidouro do espelho o artista brasileiro para dar de cara com a face do estrangeiro, o outro, do outro lado do Atlântico. Nesse sentido, destacamos o sofrimento e consequentemente a própria formação do indivíduo com atenção especial para a dor psicológica que se manifesta no corpo. Conforme o fragmento a seguir de uma das missivas enviadas ao Pasquim em novembro de 69:

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. Eu sou um sujeito famoso no Brasil, muita gente me conhece. Eu

acredito que a maneira pela qual esse conhecimento se dá pode dizer muito a mim mesmo sobre mim. Acho que uma capa de revista pode ser como um espelho para um homem famoso. Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente o estado em que a vida o deixou.

O vídeo-tape, a fotografia colorida e as manchetes que incluem o nome de um homem famoso são também assim como o espelho. Durante todo o tempo em que eu estive trabalhando em música popular no Brasil, eu levei em conta esse fato. E eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa. Pois, a imagem que me era devolvida era a de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas. (VELOSO, 1969)

“Ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de autoestima que democratiza o desejo de atestado social” (ARIÈS; DUBY. 1991. p. 425) A capa da revista, o vídeo-tape, a fotografia colorida e as manchetes que Caetano menciona na carta constituem o resultado do “papel inovador da técnica que reproduz o desejo da imagem de si, convertida ao mesmo tempo em mercadoria e em instrumento de poder” (ARIÈS; DUBY. 1991. p. 423).

O rosto que aparece diante do espelho, feio e frágil, em contraposição à capa da revista que refletia a experiência do artista jovem, cheio de vida é agora parte de um “corpo frágil, ameaçado, minado de pequenas misérias e que em troca ameaça a alma menos por suas exigências demasiado vigorosas do que por suas próprias fraquezas” (FOUCAULT, 1985. p. 62).

Para Alain Corbin, o espelho constitui uma identidade corporal, na medida em que o indivíduo consegue contemplar o corpo onde habita. Tal indiscrição coloca perante o sujeito um perfil que consentirá o afloramento de uma estética de si, o rosto que incorpora e reflete as dores da alma, através de uma exposição usual.

Segundo Georges Vigarello,

A pele revela nossos estados de alma, as dores ou tensões do corpo, revela nosso íntimo, o sobrepeso acusa nosso estresse, os inchaços denunciam nossa vida agitada e pressionada, ao passo em que os nossos conflitos íntimos vêm duravelmente inscrever-se em nossos tecidos para envenenar nossa vida. (VIGARELLO, 2016, p. 8)

Assim como o espelho, a fotografia ocupa um espaço crucial nesse processo do olhar para si, exercendo uma função direta na afirmação da personalidade, permite ao indivíduo tomar para si sua própria imagem, estetizar sua existência através do registro como lembrança. A fotografia forja uma imagem que pode ser positiva ou negativa, refletindo alegrias ou angústias.

Nessa perspectiva, o elemento corporal revela certa complexidade, pois não está mais atrelado a uma sensação comum, transporta-se, elabora uma imagem, transforma-se em representação, é agente ativo na construção de um *si*, que não é possível sem o corpo. O corpo que dispõe de capacidade reflexiva manifesta-se, expande, enquanto lugar próprio de ideias e afetos, difusor de intimidades, externando conflitos existenciais e emocionais (VIGARELLO, 2016, p. 13).

Em meio à crise, a escrita conforta o sentimento pessoal, favorecendo uma ressignificação, propondo “uma nova forma de lidar com as normas, com o saber e a verdade de si, sugerindo uma transgressão” (CALÇADO, Thiago, 2012. p. 26). Michel Foucault defende que a prática da narrativa epistolar deve ser compreendida como um dos elementos do *cuidado de si*: princípio no qual o indivíduo “fundamenta a sua necessidade, comanda o seu desenvolvimento e organiza a sua prática” (FOUCAULT, 1985, p. 49).

A escrita tanto para si mesmo quanto compartilhada funciona como uma maneira de adestrar-se, treinar os seus instintos, desejos e emoções, projetar o conjunto de experimentações vivenciadas em razão da solidão (PACHECO, 2018). Implica dizer que corresponde a “um processo ligado ao amor-próprio e ao cultivo de si” (CALÇADO, 2012. p. 39), no qual o indivíduo deve “tornar-se senhor de si mesmo, senhor também das suas próprias virtudes” (NIETZSCHE, 2005, p. 12). O que significa vibrar, rugir o eu interior, permitir enriquecer-se com as novidades que vivencia consigo mesmo e com os outros, fora do âmbito habitual, construindo metas essenciais. Qualquer atividade realizada ao longo desse despertar é transformadora. (ARIËS; DUBY. 1991. p. 466). A isso atribui a parte que Foucault propõe consagrar-se, tomar posse de si próprio no qual o tempo não é vago, antes, repleto de ações cotidianas.

A escrita exerce um papel fundamental sugerindo a libertação de si em meio ao isolamento. Solitário, o sujeito se distancia potencialmente do

contexto letárgico, constituindo-se. O sentimento da existência é a síntese de toda a diversidade de sentimentos, seja de prazer ou de dor. Por meio da narrativa a interioridade do corpo configura-se como um objeto de apropriação e intimidade. O sujeito centrado em si mesmo experimenta sentimentos normalmente considerados medíocres, com uma nova conotação de espaço e tempo.

A intensificação das relações consigo mesmo, torna o sujeito agente ativo no processo, “capaz de tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação” (FOUCAULT, 1985, p. 48). Conhecendo a si próprio, ciente da dinâmica promovida pela condição de exílio, elabora uma verdade sobre si, reavaliando sua existência, superando-se cotidianamente. Promove, portanto, a essência da *si mesmidade*, ou seja, um lugar próprio onde é possível se distanciar dos seus contemporâneos, mas ao mesmo tempo criar autonomia assegurando a transparência do olhar que examina cada instante. O sujeito torna-se objeto de autocontemplação na medida em que consegue elaborar, pela perspectiva corporal, uma interpretação não apenas de si mesmo, mas do mundo onde se movimenta (PACHECO, 2018, p. 57).

A produção epistolar foi responsável por externar sensações, transformações psicológicas e corporais, contradições pessoais resultantes do sofrimento como consequência do isolamento no exílio. Em seu conjunto, esses escritos elaboram uma estética da existência na qual o indivíduo assume o papel fundamental de autor da sua própria arte de viver (PACHECO, 2018 p. 72).

CONCLUSÃO

A narrativa psicológica e densa tanto no livro *Narciso em Férias* como nas Cartas, no tempo em que passou exilado, mostra a escrita do sujeito em crise, bem como os sujeitos que nascem dessa escrita. A escrita que delira, que rompe com o pensamento linear, que possibilita a busca pelo real, também é a escrita que circunscreve no enunciado o nascimento do sujeito ao tempo em que o dissolve. A experiência do cárcere, bem como do exílio, é tomada por Caetano como experiências que criam sobre o corpo um esfacelamento transfigurado pela escrita em crise. Uma experiência limite que funciona como busca pelo real através do delírio e do místico para relatar a

experienciação de quase morte ou mesmo de isolamento e desterritorialização que gera uma perda de si.

A linguagem se estabelece como recurso que fortalece o tom ficcional do livro e das cartas na tentativa de relatar a experiência de estrangeiramento, de encarceramento, indo ao seu limite como forma de expressar o isolamento, de expressar a perda de si e mesmo o delírio como forma mesmo de tentativa de apreensão do real, estabelecendo aí uma crise da escrita, que não consegue comunicar o que se pretende, mas o que se pode em seu limite. A narrativa que delira ou mesmo que descreve faz no imaginário do leitor uma profusão de signos que tentam estabelecer comunicação, mas que se propagam como rizoma numa teia de pensamentos que flutuam na linguagem e que pululam no imaginário do leitor, principalmente o leitor não engessado pela crítica acadêmica.

REFERÊNCIAS:

ARIÈS, Phillippe, DUBY Georges Org. *História da vida privada*, 4: da revolução francesa à primeira guerra / sob a direção de Michelle Perrot ... [et al.]; tradução Denise Bottman, partes 1 e 2; Bernardo Joffily, partes 3 e 4. –São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

AURÉLIO, Marco. *Meditações*. copyright Editora Martin Claret, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política*. 3ª Edição. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si: Doença e Vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal*. São Paulo. Paulus, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?* In: A ilha deserta e outros textos e entrevistas (1953 – 1974). São Paulo: Iluminuras, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: Mil *Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra e Célio Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fabio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DRUMMOND, Washington. Experiência do impossível. *Redobra*. UFBA. Bahia, vol.9, p. 215-218, 2012.
- DRUMMOND, Washington. As cenas do sujeito e da narrativa. In: *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Org(s). Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Brito, Whashington Drummond, EDUFBA. Salvador, 2015.
- DRUMMOND, Washington. A conversa impossível com a comunidade do ser. In: *Fluidor: o ser da comunidade de ser*. Cícero Menezes. Híbridos, Ipatinga, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3. O cuidado de si.*/ Michel Foucault: Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: Revisão técnica de José Augusto Guilhan Albuquerque. –Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- LOPES, Cássia. *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges* / Cássia Lopes - Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

- MIRANDA, Wander Melo. “*Pós-crítica e o que vem depois dela*”. Suplemento Pernambuco, n. 144, fev. 2018. Tema: O lugar da pós-crítica no contexto da pós-graduação no Brasil.
- MOREIRA, Osmar. *Oswald de bolso: crítica cultural ao alcance de todos*. Salvador: Uneb, Quarteto, 2010. pág. 139.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PACHECO, Áurea de Almeida. *Experimentação estética: a escrita de si nas cartas de Caetano Veloso. (1969-1970)*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Campus IV. Jacobina, 2018.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SODRE, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed; Salvador, Ba. Fundação cultural do estado da Bahia, 2002.
- SOARES, Davi da Silva. *Caetano Veloso: a ficção em cenas de "Narciso em Férias"*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso. Mestrado. Programa de Pós-graduação em crítica Cultural- Pós-Crítica. Universidade do Estado da Bahia. Campus II, Alagoinhas.

CAPÍTULO 5

PROPOSIÇÕES E APONTAMENTOS SOBRE CULTURA/ RELIGIOSIDADE “POPULARES”: HISTORICIDADE E DINÂMICA CONCEITUAIS*

Aline Najara da Silva Gonçalves

A CULTURA SOB O OLHAR DE JACQUES REVEL

Cultura, Culturas: uma perspectiva historiográfica foi o título dado por Jacques Revel a um dos ensaios publicados no livro *Proposições*. Neste ensaio, Revel analisa os efeitos da Nova História Cultural (NHC) sobre a historiografia e como o fazer-se historiográfico voltou-se ao terreno antropológico, de modo que, segundo ele, a Nova História Cultural assume o posto que antes fora do político e, depois, do social. Ao tratar dos fenômenos que conduziram para esse florescer de uma nova metodologia histórica, Revel aponta que a superação dos grandes paradigmas explicativos da história foi o passo inicial na nova trajetória e, conseqüentemente, da noção de uma totalidade ou uma universalidade histórica. A verdade, associada a esses modelos passa a ser questionada pela NHC, que para Revel, se configura num modelo de reflexão autocrítica sobre os modos de fazer e pensar a história.

Desse período, conservo (e sei que não sou o único), o sentimento de uma grande liberdade intelectual e o gosto pela experimentação individual e coletiva. Nós não tínhamos mais um grande paradigma sobre nossas cabeças. As proposições e as críticas circulavam com uma intensidade notável. Abriu-se uma época de trocas intensas e generosas do qual se beneficiaram todos os que então aceitaram jogar o jogo e saíram, creio eu, transformados ou enriquecidos. Em alguns aspectos, percebo que ainda não saímos desse momento de recomposição,

* Artigo solicitado pelo Prof. Yllan de Mattos como requisito para a aprovação na disciplina Religião e Cultura como objetos da História, do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

frequentemente instável e às vezes difícil, mas, considerando tudo, completamente estimulante, até mesmo em seus excessos.¹

Um segundo fenômeno apontado por Revel e que, certamente é fruto dessa transformação e autoanálise às quais ele se refere, diz respeito à própria mudança conceitual de Cultura. Na perspectiva da NHC, a cultura deixa de estar relacionada apenas ao econômico ou erudito, para se aproximar de uma noção múltipla e dinâmica. Segundo Jacques Revel, esta antropologização do conceito pode implicar num problema interpretativo, já que a Antropologia não aponta uma verdade estática sobre o que vem a ser cultura e propõe diversas definições, todavia, considera essa ampliação do olhar sobre o cultural a abertura para um novo repertório de objetos e abordagens, propondo não só uma atenção ao novo, mas uma releitura de textos clássicos em outra perspectiva. “Nesses textos, pode-se encontrar sem dificuldade a prova de que sempre se procurou nas particularidades culturais a explicação de traços identitários dos povos, de sua organização social e política”² — assegurou.

Observa-se aqui que um ponto importante para Revel foi problematizar a noção de unidade ou de um princípio unificador da cultura como uma totalidade homogênea. Ele contrapôs a visão de uma cultura ordenada, vista como o testemunho de uma civilização, proposta por Hegel. Segundo Revel, esta compreensão da cultura como um elemento unificador que rege a sociedade em todas as suas dimensões conduz a uma interpretação forçada e não convence. Para contrapor, Jacques Revel dialoga com o historiador da arte Ernest Gombrich, para quem,

é necessário acabar ao mesmo tempo com a ideia de um princípio unificador das produções no interior de uma cultura e com a ideia de cultura como um todo coerente e significativo em sua coerência, acabar com o método exegético vinculado a essas concepções para fazer de traços sinaléticos de uma cultura uma

¹ Cf. REVEL, Jacques. Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica. In: REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de História e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: 2009. p. 99-100.

² Idem, p. 101-102.

questão, não um ponto de partida, não uma certeza, mas um problema de história.³

Apesar da superação de um modelo de cultura como um elemento unificador, Revel aponta que ainda há uma concepção holística de cultura, em que comunga com a tentativa de dar um estatuto às expressões coletivas que resulta na busca e interesse pelas massas, seus modos de pensar e agir, como uma forma de atribuir uma lógica às produções culturais. Neste ponto, entende que a noção de mentalidade herdada da historiografia francesa seria o alicerce para a atribuição do *status* de cultural a temas até então considerados ilegítimos, como os processos de cura, modos de sentir ou falsas notícias. Neste ponto, o foco de Revel é ao apontar a possibilidade de uma história das condições de pensamento, apoiada, obviamente, na história das mentalidades da escola francesa, mantém-se uma concepção holística de cultura, não em torno de um princípio norteador central, mas propõe uma explicação comum a um conjunto sócio-histórico. Além disso, concebe a cultura como parte de uma cadeia, dentro de uma estrutura sem a qual se torna incompreensível.

De certo modo, este é um modelo que não se isola na historiografia francesa. Como salienta, “existiram antecipações relativamente próximas a ela, mais subjetivas, mais descritivas, mais psicológicas também [...]”⁴. Neste ponto, Revel cita Johan Huizinga, Karl Lamprecht e Freud, os quais, embora de formas distintas, se indagavam acerca do “mal-estar da civilização” ou de uma “sociedade atormentada pelo pessimismo”, o que levava a (re)pensar o papel desempenhado pelas condições de uma sociedade. A crítica de Revel a esta abordagem holística recaiu, especialmente, ao modo como a antropologia histórica renovou a história das mentalidades. Sobre isso, foi categórico ao afirmar que

as fórmulas tornadas comuns “antropologia histórica”, “etnologia histórica”, “etno-história” etc, serviram para cobrir uma grande variedade de produções, das quais uma boa parte não passa de versões aparentemente modernizadas, com muita frequência tornadas insípidas, da antiga história das mentalidades, Também é verdade que sob essa denominação genérica, há vários tipos de

³ Idem, p. 105.

⁴ Idem, p. 110.

antropologia e vários projetos que diferem mais profundamente do que geralmente pensam os historiadores.⁵

A propósito desses vários tipos de antropologia, Revel retoma Ernst Gombrich para analisar as múltiplas possibilidades num mesmo espaço cultural — as múltiplas identidades culturais — a partir de um olhar “descontinuista”, muito mais preocupado em compreender não só as diferenças culturais, mas as relações que mantém entre si a partir de duas perspectivas que são postas aos historiadores, ora enfatizando os conflitos e fenômenos de dominação e poder, ora atentando à capacidade de ação e transformação social. É a partir deste ponto que partimos para a uma reflexão acerca da cultura popular, buscando compreender em que medida a relação entre poder e/ou transformação social incide sobre o que seria esse “popular” para a cultura.

OS USOS E ABUSOS DA CULTURA POPULAR

Conforme já pontuado antes, o interesse pela cultura e suas novas definições se fez presente na historiografia de forma mais frequente a partir da segunda metade do século XX, com a emergência da Nova História Cultural. A partir desse período se pôde identificar o interesse pelo popular como objeto de estudo, o que, segundo Jacques Revel, se deu, por um lado, pela intenção de individualizar o que seria próprio de uma “cultura popular” e, por outro, pela tentativa de identificar o que seriam essas “práticas populares”, já que, parece haver um ponto de incerteza motivado pela falta de um questionamento prévio acerca das particularidades e diferenciações das práticas culturais não-legítimas.

Em *Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica*, Jacques Revel afirma que se convencionou chamar de popular as práticas culturais consideradas ilegítimas. Assim, busca entender como esta ideia foi sendo construída e como tem sido tratada pela historiografia, especialmente no que tange às tentativas de dar conta das incertezas e bloqueios que os historiadores ainda se deparam — daí os “usos e abusos”. Vê-se que se trata de um conceito que está cercado de implicações políticas, assim, o

⁵ Idem, p. 112.

mapeamento de tais questões é fundamental para quaisquer estudos que pretendam debruçar-se sobre essa temática.

Analisando a historiografia francesa do período que se estende de 1960 a 1980, por acreditar que tal problemática refere-se a experiências históricas e historiográficas nacionais. Afirma que houve uma mudança nesse período em relação à

dimensão, a conformação e a legitimidade do objeto cultura popular dentro da geografia acadêmica. Longe de ser isolado em margens incertas, seu estudo [passou a ser] partilhado não somente por historiadores, mas por sociólogos, antropólogos, homens de letras. A redescoberta do popular tornou-se um tanto obsessiva.⁶

Levando em consideração especialmente a historiografia francesa, por acreditar que tal problemática refere-se a experiências históricas e historiográficas nacionais, Revel considera que os estudos realizados caracterizam a cultura popular a partir de três traços fundamentais. Em primeiro lugar, afirmam a existência histórica de uma cultura “diferente” e de práticas múltiplas, que tem no povo o seu denominador comum. Assim, a cultura popular seria compreendida na mesma medida que a religiosidade popular, o lazer popular, a música popular... O que se vê nessa concepção, é que o adjetivo “popular” aparece como justificativa para uma cultura centrada nas práticas, não na obra em si. Ou seja, não é autêntica, mas uma especificidade relacionada a algo coletivo e nunca individualizada. A cultura popular não é relacionada a “criação”, mas a uma reprodução coletiva de algo posto.

O segundo traço característico destes estudos deriva dessa noção da cultura popular como “eixo” de algo já estabelecido, a quem se contrapõe. Assim, a cultura popular estaria sempre em oposição ao erudito; ao [supostamente] legítimo. Aqui, evidencia-se a problemática polarização que

⁶ Esta análise de 1960 a 1980 é contemporânea ao tempo da escrita do artigo, originalmente publicado em REVEL, Jacques. *Lãs culturas populares*. Madri: Editorial Universidad Complutense, 1986. Cf. REVEL, Jacques. Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica' In: *Proposições: ensaios de História e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: 2009. p. 168.

desloca o que seria popular da cultura letrada, própria às elites. Por fim, vê-se, a partir da crítica feita por Revel aos estudos franceses, que

essas pesquisas partilham de uma mesma convicção: a cultura popular apenas teria significado se percebida na muito longa duração de uma história quase imóvel, e esta inércia constituiria uma característica própria sua.⁷

Esta concepção reflete o terceiro traço desses estudos, que consiste em considerar as culturas populares como estáticas e imutáveis. Analisando estes modelos, Jacques Revel atribuiu certa noção de passividade subjacente ao conceito, quando resumiu o paradigma de interpretação dessa cultura considerando a sua marginalização sistemática e, por vezes, sua erradicação, seja por meio da repressão, do acantonamento ou da assimilação.⁸ Sobre isso, afirmou que “os aspectos antigos da cultura popular teriam sido corroídos, reparados, mutilados e, finalmente, muito amplamente sedimentados por formações culturais mais recentes e que acabaram por recobrir o relevo primitivo”. Assim, Revel afirma que uma cultura popular sempre existiu, mas sua essência tem sido, em suas próprias palavras, “brutalmente negada”.

Embora afirme que não tem o propósito de refutar estas formulações, se propõe a analisar a natureza dos estudos que fazem da cultura popular seu objeto, a fim de observar as condições intelectuais e profissionais nas quais se manifesta e se desenvolve o interesse pelo popular. Revel afirma que, no caso francês, esta noção de popular se desenvolveu a partir de três perspectivas. A primeira se relaciona com a abordagem folclorista, considerada por ele atemporal, inerte, imóvel e repetitiva. Esta concepção reforça a-historicidade da cultura popular e sua oposição em relação à cultura erudita, uma vez que esta se relacionaria à mudança e inovação, enquanto aquela, à inércia e repetição. Outra abordagem que “deixou sua marca” nos trabalhos que dizem respeito à cultura popular aponta para a massificação cultural.

Quando eles falam de cultura popular (ou de cultura de massa, as duas fórmulas sendo frequentemente intercambiáveis), não evocam mais, portanto, a cultura tradicional, secular, dos

⁷ REVEL, op. cit., p. 168.

⁸ REVEL, Jacques. *Cultura Popular...*, p. 169.

folcloristas e dos etnólogos, mas uma cultura nova, nascida com o jornal, o rádio, a televisão, o impresso de grande difusão, vetores supostos de uma vasta uniformização.⁹

A cultura popular, representante das massas, seria assim originária da mutação de modos de vida. Uma cultura operária, que nasce na imprensa, no rádio, na TV, como assinalou Revel, sujeita a alienação e desprovida de incentivos, autonomia ou iniciativa. Ao analisar o modo como a cultura popular é concebida a partir desta perspectiva de uma cultura do povo; massificada, Revel provoca, com a seguinte proposição:

Poder-se-ia indagar sobre o fascínio que exerceu assim a “cultura pobre” — a cultura da gente sem cultura — sobre os intelectuais que, por vezes, também foram militantes, assim como sobre a estranha ironia que os fez promover um objeto que eles logo se empenharam em desqualificar.¹⁰

O terceiro viés desses estudos traz, segundo Revel, a influência de uma história social francesa, herdeira dos *Annales*. Este modelo põe em evidência os conflitos e as tensões entre as práticas culturais, que funcionam como demarcadores de posição social.

Diante desses apontamentos, Revel conclui sua análise do popular na historiografia levantando algumas proposições. A primeira delas diz respeito à imprecisão que perpassa pela noção de cultura popular. Trata-se de uma noção que tem sido utilizada de modo a reafirmar uma ilegitimidade. Cabe aqui apropriar-se do questionamento levantado por Revel: “o que nesses estudos define o ‘popular’?” A crítica feita se dirige mais uma vez à polarização e à utilização do conceito com algo que choca com o estabelecido e apropriado.

Quando um historiador decide se interessar pela cultura popular — ou por uma das suas manifestações — ele não diz necessariamente algo sobre o popular, mas ele anuncia muito explicitamente aquilo de que ele não se ocupará: da cultura “cultivada”, a dos dominadores ou das autoridades. Mais uma vez,

⁹ Idem, p. 172-173.

¹⁰ Idem, p. 174.

um sistema de oposição tem um amplo espaço de definição — concluiu.¹¹

O que se vê é que o popular ainda é atribuído ao não convencional, uniformizado na ideia de uma cultura de massas, como se o fato de um produto cultural ser coletivo implicasse numa recepção uniforme. Pelo contrário, segundo Revel, o que se dá é a (re)construção de um objeto inédito.

Por fim, Jacques Revel atenta para a necessidade de desnaturalização o conceito de popular. Não objetificar a noção de cultura popular ou determinar quem seriam seus agentes ou objetos específicos, principalmente pelo fato de que este “popular” representa práticas sociais que constituem na relação com outras práticas, de modo que os agentes são vinculados e autônomos concomitantemente. Não se trata de negar ou ocultar antagonismos e hierarquias ainda presentes nos modos de tratar da cultura, mas de, mas de prevenir-se contra um “abuso” do termo e um posicionamento acrítico acerca da adjetivação de um elemento ou prática cultural.

A RELIGIOSIDADE EM FOCO: O QUE É O “POPULAR”?

A respeito do que se entende por religião popular, a compreensão apresentada por Jacques Revel não é diferente. O termo, tratando-se da religiosidade, vem qualificar, ou melhor, desqualificar as manifestações religiosas que fogem ao padrão do que é considerada uma prática religiosa “regulada”. Assim, manifestações de crenças e fé das mais distintas são agrupadas sob a classificação de “populares”, objetivando formas de exclusão que deveriam ser estudadas e não legitimadas. Desse modo, Revel afirma que, em geral, a denominação de religião popular se direciona às práticas religiosas outrora classificadas como incorretas, ilícitas e marginais.

Martha Abreu, em *Religiosidade Popular: Problemas e História*, propõe uma análise do uso do conceito religiosidade popular por parte dos historiadores. Em sua abordagem, faz considerações similares ao que foi pontuado por Jacques Revel ao tratar da cultura popular, especialmente no que diz respeito à crítica à utilização polarizada do “popular”, que aqui aparece como uma oposição ou subordinação a algo que é considerado oficial

¹¹ Idem, p. 177.

ou, ao menos, correto. Criticando a continuidade dessa ótica dualista, asseverou:

[...] a utilização da expressão religiosidade popular, especialmente nos trabalhos de História, traz o risco de reduzir a complexidade do fenômeno religioso, simplificando a análise das relações entre religião e sociedade, religião e classes sociais, e finalmente, religião e história.¹²

Rejeitando a ideia de uma forma única de pensar o “popular” como manifestação e vivência da religião, como se houvesse um único modelo de expressar a religiosidade ao longo dos tempos, Marta Abreu destacou a importância de analisar a historicidade desse conceito e os seus usos e abusos ao longo do tempo, trabalho similar ao desenvolvido por Revel na análise da cultura. Amparando-se nessa prerrogativa, vê como um primeiro problema a ser solucionado, a compreensão da relação entre história e sincretismo religioso, uma vez que o sincretismo, segundo ela, tem operado quase como uma marca registrada quando se pensa em religiosidade popular.

Aqui, cabe um parêntese. Fica evidente que quando se refere à religiosidade popular, Martha Abreu está diretamente tratando das religiões afro-brasileiras, as quais carregam a pecha da discriminação decorrente do racismo e dos preconceitos alimentados historicamente contra os povos africanos e seus descendentes¹³. (Re)pensando o sincretismo à luz do olhar de Sérgio Ferreti, Abreu ressalta que são múltiplas as visões a seu respeito. Se por um lado pode ser concebido como um efeito do branqueamento e imposição cultural do catolicismo, por outro, é também compreendido como uma forma de resistência à opressão e estratégia de dissimulação para o melhor viver num contexto hostil de perseguição religiosa. Tratando-se da religiosidade enquanto manifestação de uma religião específica, o sincretismo se coloca como uma justaposição de práticas que, embora distintas, se relacionam e naquele formato, se complementam, demarcando analogia entre orixás e santos católicos.

¹² ABREU, Martha. Religiosidade popular, problemas e História In: LIMA, Lana Lage da Gama et al. *História & religião*. Rio de Janeiro: Anpuh-RJ/Faperj/Mauad, 2002. p. 83.

¹³ Sincretismo, ao longo da história dos estudos sobre religiosidade popular, também conhecida em nosso meio como afro-brasileira, teve inúmeros usos e abusos.

Acerca dos vários olhares sobre o sincretismo, Martha Abreu retoma, brevemente, Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Roger Bastide para exemplificar suas múltiplas compreensões do conceito. Considerado o pioneiro nos estudos acerca das religiões de matriz africana, Nina Rodrigues, em fins do século XIX, analisou as populações negra e afro-brasileira com base na metodologia comparativa e este método se estendeu ao campo das manifestações religiosas, no que diz respeito às religiões professadas pelos povos negros no Brasil e o catolicismo. Segundo ele, embora fosse “devoto” dos santos católicos, os negros não perdiam a referência religiosa de seus Orixás, uma vez que eram incapazes fisicamente de adequar-se ao monoteísmo, por esse motivo, o fetichismo africano dominava na Bahia como expressão religiosa do negro e do mestiço. Não foi sem propósito que a questão racial se tornou referencial ao se mencionar a Faculdade de Medicina da Bahia, instituição de atuação direta do Dr. Nina Rodrigues. Ali, o “cruzamento de raças” era fator determinante para explicar criminalidade, loucura, degeneração¹⁴.

Continuador de Nina Rodrigues, segundo Ferreti, Arthur Ramos é citado por Martha Abreu como alguém que considerava o sincretismo uma faceta do branqueamento. Embasado numa Antropologia Culturalista, observou o sincretismo pautado na ideia de aceitação sem resistência, assim, o que para Rodrigues funcionava como uma justaposição, para ele representava etapas no processo de aculturação, que podiam estar mais ou menos evidenciadas, a depender do nível de aceitação, por um grupo religioso, dos traços culturais de outro grupo. Para Ferreti, é o pioneiro no uso apropriado do conceito de sincretismo.

Cabe aqui sinalizar que, para Ferreti o sincretismo funciona como uma espécie de resposta a um determinado sistema social e ou institucional. O sincretismo neste âmbito seria uma remontagem decorrida das necessidades de um contexto social, ou seja, uma estratégia. O sincretismo pode ser concebido como um processo sociocultural, que implica numa espécie de “fusão” religiosa; a junção de diferentes matrizes, nas quais, o processo de apropriação e ressignificação originam uma nova identidade

¹⁴ Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

religiosa, de modo que a matriz original refaz suas combinações, mas sua essência não é apagada¹⁵.

Roger Bastide, segundo Martha Abreu, não aceitava essa fusão e via no sincretismo a atuação concomitante de mundos paralelos. Desse modo, ele ultrapassa o conceito de sincretismo como aculturação e propõe uma interpretação sociológica do termo, ressaltando a pluralidade das religiões de matriz africana e entendendo o sincretismo como dissimulação, sendo a diferença entre santos e orixás movida por analogias e participações.

Na atualidade, a maior parte dos adeptos das religiões de matriz africana, em especial aquelas mais tradicionais com o candomblé, o sincretismo deve ser repudiado. Considerado uma estratégia de vivência num momento histórico específico, o sincretismo, deve ser entendido como uma prática que subordina os povos descendentes de africanos aos brancos e por isso deve ser repelida.

Diante dos impasses e variedade de possibilidades de compreensão do sincretismo, bem como da sua estreita relação com o que se compreende como religiosidade popular, Abreu sinaliza que um caminho para o estudo destas manifestações religiosas reside na possibilidade de resgatar

as práticas religiosas culturais autônomas de sujeitos sociais, fruto de suas próprias escolhas e possibilidades. Assim, o sincretismo da religiosidade popular afro-brasileira iria muito além da simples associação formal entre santos e orixás. Passa a ser visto como uma atitude nada passiva em relação à religião dominante. Uma forma de apropriação, recriação e reinterpretação da cultura dominante, mas adequada a maneira de ser dos descendentes dos africanos e setores populares.¹⁶

Esta perspectiva colocada pela Martha Abreu contrasta com a noção da cultura popular e, por conseguinte, da religiosidade popular como algo estático ou vinculado apenas a práticas e não a obras, como já foi pontuado neste texto na análise proposta por Jacques Revel. A religiosidade popular aqui, bem como a cultura, se conecta com sujeitos autônomos e agentes transformadores do mundo e das suas histórias.

¹⁵ FERRETTI, Sérgio. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 2013.

¹⁶ ABREU, op.cit, p. 84-85.

Aliás, propõe pensar essas culturas/religiosidades enquanto elementos de articuladores e definidores de um campo de luta e mobilização social e, por conta disso, trata-se de dois conceitos – cultura popular/religiosidade popular – que só podem ser compreendidos em sua historicidade e é justamente a compreensão dessa historicidade que vai bloquear a tentativa rasa de entender estes conceitos a partir da visão dicotômica de erudito *versus* popular ou cultura do dominador *versus* cultura do dominado. É, ainda, esta historicidade que vai possibilitar o rompimento, também, da ideia de uma cultura/religiosidade popular como algo estático e imutável, uma vez que as mudanças e o movimento dessas práticas culturais precisam ser considerados. Segundo Martha Abreu, um caminho promissor para a percepção dessa dinâmica das religiões afro-brasileiras é a sua compreensão enquanto elementos de resistência, mesmo diante das estratégias de controle e intolerância¹⁷.

A compreensão da religião enquanto resistência desemboca numa análise dessa religiosidade como um caminho para a manutenção de uma identidade étnica, considerando, entretanto, a circularidade atlântica e a dinâmica, peculiares a estas manifestações religiosas, como bem assinalou Luiz Nicolau Parés em *O Rei, o Pai e a Morte*¹⁸.

A HISTORICIDADE DA PRÁTICA DO CULTO AOS VODUNS E A CIRCULARIDADE ATLÂNTICA

A análise da historicidade e do dinamismo da prática religiosa associada aos voduns é o objetivo de Luis Nicolau Parés, em *O Rei, o Pai e a Morte*. Um dos pontos de partida de Parés é a percepção da inevitabilidade das trocas culturais e religiosas entre os povos africanos e o continente americano, ressaltando que, milhares de africanos embarcados na Costa da Mina aportaram aqui no Brasil entre os séculos XVII e XIX, principalmente na Bahia, Pernambuco e Maranhão, e foram, genericamente, classificados como “negros mina”, entretanto, esses povos vindos do Daomé, devotos de

¹⁷ ABREU, op. cit., p. 87.

¹⁸ PARÉS, Luis Nicolau. Desdobramentos atlânticos, diálogos e reconfigurações. In: *O rei, o pai e a morte: a religião vodum na antiga conta dos escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 277-359.

Voduns e falantes de línguas *gbé*, ficaram conhecidos na Bahia como Jejes ou africanos de nação Jeje.

Parés afirma que de 1740 até 1820 os Jejes foram maioria na Bahia e as práticas religiosas relacionadas aos Voduns se espalharam por toda colônia. Esta é a tese principal do autor. Embora não se possa negar à influência dos povos banto e yorubá, segundo ele, a tradição do culto dos voduns determinou um modelo organizacional para as religiões de matriz africana, que nesta obra, trata especificamente ao candomblé baiano e ao tambor de mina maranhense. O poder de organizarem-se em sociedades, comunidades e associações de ajuda mútua para lidar com as adversidades, foi o que favoreceu a expansão desse modelo.

É importante destacar o papel do associativismo religioso negro no contexto da resistência cultural no seio da sociedade escravista. A formação dessas religiões de matriz africana é então pensada na perspectiva da circularidade atlântica, que consiste no fluxo e o refluxo de pessoas, ideias e mercadorias.

Essa é a tese de Lorand Martory em relação, por exemplo, ao discurso de superioridade nagô ocorrido no candomblé baiano no final do século XIX. Segundo ele, a ideologia da pureza ritual nagô foi promovida na Bahia por uma elite de sacerdotes e comerciantes afro-atlânticos que, através de suas viagens teriam se apropriado do discurso de superioridade cultural e racial ioruba, que naquele final do século estava emergindo no protetorado inglês de Lagos, no que foi chamado de Renascença de Lagos.¹⁹

A respeito dessa circularidade, o papel dos agudás foi essencial, especialmente dos retornados após o levante malê de 1835, que continuavam a manter as relações culturais e comerciais com o lado de cá do Atlântico e constituíram congregações de fé relacionadas ao catolicismo ou ao islamismo, ergueram capelas dedicadas a santos católicos ou se tornaram líderes religiosos muçulmanos. Já na segunda metade do século XIX, registra-se lideranças religiosas membros do terreiro da Casa Branca na Bahia, que mandavam crianças crioulas para Lagos, a fim de serem educadas nos padrões da cultura yorubá. O que se percebe é que a historicidade das religiões de matriz africana

¹⁹ PARÉS, op.cit., p. 323-324.

deve ser pensada na perspectiva do diálogo e da interação constante. Embora ressalte o cosmopolitismo e as viagens dos agudás, não esquece nem desfaz das experiências daqueles que passaram pela viagem sem retorno, mas que também contribuíram com suas vivências para a formação dessas religiões.

É importante salientar que a religião foi também um forte elemento de sociabilidade no processo de reconfiguração da coletividade familiar como um caminho para a substituição de laços de parentesco representados, a princípio, pela relação de afetividade e irmandade que se estabeleceu entre os malungos, os quais se consideravam parentes, sendo, inclusive, proibida a relação matrimonial entre eles, numa espécie de transformação de uma experiência de morte social em renascimento. Essa reconfiguração de uma experiência negativa em algo positivo promove também a reconstituição de uma memória da travessia por meio da prática religiosa e do estabelecimento desses novos laços. Desse modo, rituais que muitas vezes em suas expressões originais em África reportavam à guerra, à captura e, até mesmo, à relação de dominação entre senhores e escravos, foram reordenadas pelo candomblé baiano, enfatizando a luta pela emancipação e a agência do escravizado para a reconquista da sua liberdade.

A metáfora do parentesco e filiação representada pela família de santo é também uma reconstituição da unidade familiar diáspórica. Neste contexto que se dá a relação entre o Deus, o Pai e o Filho de Santo. A feitura configura a transmissão do axé (energia vital) e é esse processo que garante a genealogia do axé e a perpetuação de uma linhagem e liderança, bem como a continuidade das feitura em casas filiais, através de filhos e filhas que recebem o decá e assim podem — também eles — abrir suas casas e iniciar outras pessoas. Em relação ao vínculo com a ancestralidade, Parés entende que essa ancestralidade é reconstruída em rituais. Os nomes invocados correspondem aos ancestrais da casa e, mesmo quando se invocam voduns e orixás, se referem a uma encarnação humana, como é o caso de Xangô, lembrado como o rei de Oyó.

Ao analisar as estruturas de poder, Parés explica que os termos pais e mães de terreiro se referem bem mais à ideia de propriedade. A metáfora da filiação neste sentido muito mais relacionada à demarcação de uma hierarquia, que pode ser percebida também na reprodução da estrutura política, como uma espécie de reconfiguração de elementos cívicos-políticos

no âmbito religioso. Isso é exemplificado por Parés com a análise que faz do título de Ogã e a representatividade que há na sua cadeira, para o Candomblé da Bahia, ou a bengala, para o Tambor de Mina do Maranhão, como emblemas de autoridade e liderança nos terreiros. Embora não se tenha um acordo a respeito do significado do termo Ogã, trata-se de um posto masculino, ocupado por um iniciado não rodante, que atua como protetor do terreiro, um zelador. Conforme mencionado antes, estes símbolos além de demarcar uma posição na religião, permitiam reinventar a memória de uma sociedade que negava ao africano escravizado e ao seu descendente uma expressão política. Como afirmou Michael Polak, “a memória é um fenômeno construído” e “cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, de organização”.²⁰

Em síntese, é inegável a importância do culto aos Voduns no processo de institucionalização das religiões de matriz africana no Brasil, principalmente pelo suporte emocional, social e político. Antes do século XIX, o choque cultural entre o catolicismo e os cultos africanos, bem como a própria estrutura da sociedade escravocrata impossibilitaram essa institucionalização. Na visão de Parés, a concepção de que cada indivíduo carrega a versão individualizada do seu vodum é o ponto chave para entender a perpetuação da religião.

Nesse sentido, a reconfiguração da religiosidade africana na diáspora pode ser imaginada como a progressiva reagregação de uma série de divindades que haviam sido desintegradas – ou ainda melhor, pulverizadas – numa infinidade de partículas correspondentes aos corpos singulares dos seus devotos, dispersados pela experiência da escravização. Em outras palavras, a institucionalização das religiões afro-atlânticas pode ser pensada como resultado de um duplo movimento, não necessariamente sequencial, mas dialético, de desintegração e reintegração, ou de fragmentação e agregação.²¹

²⁰ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. p. 2043. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>.

²¹ PARÉS, op. cit., p. 350.

Assim, foi a manutenção individualizada das divindades que permitiu um movimento de fragmentação que resultou na multiplicação e posterior agregação desse sistema religioso num terreiro, gerando, inclusive, o progressivo aparecimento de novos encantados.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Religiosidade popular, problemas e História In: LIMA, Lana Lage da Gama et ali. *História & religião*. Rio de Janeiro: Anpuh-RJ/Faperj/Mauad, 2002.

FERRETTI, Sérgio. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 2013.

PARÉS, Luis Nicolau. Desdobramentos atlânticos, diálogos e reconfigurações. In: *O rei, o pai e a morte: a religião vodum na antiga conta dos escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 277-359.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. p. 2043. Disponível em:
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>.

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica. In: REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de História e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: 2009.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPÍTULO 6

AS NARRATIVAS CONTRACULTURAIS DE CAETANO VELOSO¹

Áurea de Almeida Pacheco

INTRODUÇÃO

Em 1969 Caetano desembarca na Inglaterra. Londres, da virada dos anos 60 para os 70, refletia o cotidiano de uma cidade em constante efervescência cultural: a então capital da cultura *pop*. Se por um lado, Londres representava o resultado da tristeza e da apatia provocadas pela prisão e pelo exílio, por outro, revelou-se também, a presença mais contundente, naquele momento, da música pop no período (JULIÃO, 2017, p. 310).

O presente artigo procura abordar o exílio a partir das experimentações vivenciadas na perspectiva cultural a partir das narrativas escritas² de Caetano Veloso enviadas ao jornal *O Pasquim*, evidenciando as experiências referentes à música e à contracultura. Pensando a constituição do sujeito na contemporaneidade em conjunto com as transformações ocorridas na sociedade da época, onde “Caetano evidencia uma postura completamente diversa, ao mesmo tempo em que enfatiza desinteresse e desânimo, por outro lado enfatiza também certa obliteração de um traço relevante de sua personalidade” (JULIÃO, 2017, p. 310).

Veloso revela que se sentia incapaz de aproveitar o que deveria ser visto como oportunidade e, que se sentia assombrado em pensar que durante dois anos e meio vivendo em Londres não foi uma vez sequer ver uma peça de teatro inglesa ou a um concerto de música clássica, não havia entrado em uma

¹ Este artigo é parte de um trabalho de conclusão de curso PACHECO, Áurea de Almeida. Experimentação estética: a escrita de si nas cartas de Caetano Veloso. (1969-1970). 2018. 77p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Campus IV. Jacobina, 2018.

² Exilado, Caetano Veloso passa a colaborar com o jornal *O Pasquim*. Através da produção da narrativa epistolar Veloso se posicionava em relação a música, política, sociedade, registrando também os sentimentos de si e a dor existencial que era experimentar o exílio.

livraria ou biblioteca e só realizou umas visitas em museus, na semana de voltar para o Brasil (VELOSO, 2017, p. 416). “era a ‘contracultura’ e todos os caminhos que levavam aos *shows* de *rock ‘n’ roll* e ao Electric Cinema”, (VELOSO, 2017, p. 416) conforme o trecho da carta a seguir de trinta de outubro a cinco de novembro de 1969.

Meus primeiros *Pasquins* em Londres. Eu tinha ido ver uma apresentação do conjunto americano Led Zeppelin e, na fila, comprei o *International Times*. O conjunto era legal e a platéia melhor ainda, de modo que acabou mais tarde do que a gente previa. (VELOSO, 1969, p. 43)

A década de 60 “cronologicamente, significa o período que consta do primeiro estouro dos Beatles, 62, 63, até o esgotamento das atitudes radicalizantes de parte do *rock* progressivo no mundo”. (MEDEIROS, 2004 p.18). Fora marcada pela disseminação de um espírito inovador de mobilização e contestação social que se expandia e tornava-se cada vez mais forte.

Os preceitos culturais que estavam em vigor na sociedade até aquele momento eram marcados substancialmente pela Guerra Fria, que se estabeleceu ao fim da Segunda Guerra Mundial, através das disputas hegemônicas entre Estados Unidos e União Soviética, pela implementação de seus regimes econômicos e ideológicos no mundo. Essa geração foi testemunha das constantes ameaças de erradicação da humanidade através da *cultura da bomba*. Nesse processo, os aprimoramentos da bomba atômica, a partir de vários testes nucleares, delineavam uma preocupação generalizada, principalmente, posterior ao conflito que se instaurou no Vietnã.

Na Inglaterra eram comuns os protestos contrários à bomba, a favor do desarmamento nuclear, através das caminhadas pela paz, jovens, artistas e intelectuais começavam a disseminar um pensamento revolucionário. “É desta época que data o símbolo de paz usado (...) por hippies de todo o mundo” (PEREIRA, 1983, p. 98, 99).

Nos Estados Unidos, a partir do advento da televisão, movimento dos direitos civis, movimento antiguerra, surgimento da pílula anticoncepcional, a psicodelia e os cabelos compridos, a sociedade adquiriu certa conscientização, que possibilitou uma reivindicação por liberdade em todas as esferas da vida: da política à sexual e à espiritual, (JACKSON, 2016, p. 20) desenhando um

cenário experimental que projetava as formas de um movimento social, político e cultural de caráter libertário, exercendo influência significativa junto a uma juventude de camadas médias e urbanas com uma prática e um ideário que colocava em xeque alguns valores centrais da cultura ocidental (PEREIRA, 1983, p. 8).

Jovens espalhados por todo o mundo ocidental ao perceberem a inutilidade em proceder à exaustiva negação do mundo, (...) passaram a produzir seu próprio espaço de ação, criando seus próprios referenciais de contato com o mundo e inventando novos signos de cumplicidade para a convivência grupal. (MEDEIROS, 2004, p. 37)

“Músicos deram voz a essas paixões com um imediatismo inigualado por nenhuma forma de expressão artística. (...) As épicas mudanças culturais iniciaram uma explosão de criatividade sem precedentes” (JACKSON, 2016, p. 20). A sociedade que caracteriza esse cenário é majoritariamente influenciada por músicos que difundiam amplamente temas como: “drogas, sexo antes do casamento, (...) enquanto questionavam a guerra do Vietnã e o capitalismo” (JACKSON, 2016, p. 121).

Ah, a nova arte! Não tem critérios, hierarquia de valores, ordem, articulação, clareza, racionalidade; vive de intuições obscuras, acessos irracionais, iluminações insensatas. É parte de uma subcultura à margem da Cultura, a que chamam verdadeira, a estabelecida. Isso tudo é verdade como, de maneira geral, é verdade o resto dos xingamentos. (MACIEL, 1970, p. 146)

CONTRACULTURA: NOVA ARTE ENGAJADA

Nesse contexto, os meios de comunicação de massa, mais precisamente a imprensa norte-americana, começaram utilizar um novo termo para o fenômeno: Contracultura. “Termo adequado, porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor de diferentes maneiras à cultura vigente” (PEREIRA, 1983, p. 13). Segundo Medeiros a contracultura surgiu

primeiramente nos centros capitalistas avançados e como uma resistência juvenil, articulada como resistência à solicitação de

cidadania por parte do poder, concretizada na negação em participar das guerras de dominação, pelas quais não se sentia responsável, a revolta tomou as guitarras e as praças. Embalado pela moçada que não desejava tomar para si a continuidade destas lutas, nas quais o sentido se perdia na violência recíproca, viciosa e legitimadora de antigos esquemas opressivos sobre os quais, apesar de tudo, a história vem se construindo, o gesto originário desta rebeldia adquire as formas daquilo que Marcuse (...) chama *A grande recusa*. (MEDEIROS, 2004, 36, 37)

O movimento caracterizado por inquietações frente à sociedade conservadora da época encontrava na figura imprescindível do hippie a forma mais expressiva de insatisfação e rebeldia. Segundo Luis Carlos Maciel o termo hippie traz consigo uma característica que denota certa carga de rebelião e protesto.

Entre os dias 18 e 20 de setembro de 1969, Caetano Veloso escreve ao Pasquim narrando a sua primeira experiência em Londres com um evento dessa natureza,

Meu caro Sigmund

A felicidade é uma arma quente.

(...)

Dentro do Round House há um domingo hippie, ou coisa que o valha beautiful people, uma gente realmente muito bonita. Eles agora pulam enquanto dançam, de modo que fica igual a um baile de carnaval. Você pode imaginar que mais de um milhão de pessoas dançam, pulem e gritem de uma da tarde às onze e meia da noite sem que ninguém paquere sua mulher, sem que ninguém brigue ou sequer pareça de longe que gostaria de brigar? A estranha paz dessa juventude me dá medo. (VELOSO, 1969, p. 41)

Segundo Caetano tratava-se de uma “era do despedaçamento planejado e colorido a era de uma juventude que se cria o sal da terra, a era da embriagues e do lazer mais ou menos perigoso, a era das crianças da classe média (...) a era da pele, dos cabelos. (CAETANO, 1969, p. 77, 78).

Toda essa movimentação cultural, social e política, acabam exibindo uma dualidade referente ao fenômeno

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 como uma fenomenologia exemplar e generalizável da experimentação no mundo, revelando sua vontade em poder abarcar a totalidade da existência. (MEDEIROS, 2004, p. 32)

Diferenciando-se dos apelos da esquerda tradicional, esse movimento trouxe para o âmbito social a perspectiva da marginalidade, a partir de uma nova consciência que, incluía um estilo de vida inovador, fosse ao âmbito ideológico, estético ou cultural. “É a recusa radical de princípios mais do que consagrados que parece emprestar ao rótulo contracultura seu forte sentido. (...) o que se pretendia era uma ruptura, no sentido mais essencial da palavra, com a ordem dominante” (MEDEIROS, 2004, p. 24).

Artistas como Bob Dylan e conjuntos como os Beatles “começavam a reunir um público cada vez mais significativo e expressivo diante da opinião pública” (MEDEIROS, 2004, p. 32.) Os Beatles dominaram sua era, como talvez nenhum outro grupo musical havia feito até então (JACKSON, 2016, p. 22), entrou na história da música exercendo considerável influência frente as revoluções socioculturais na década de sessenta, dispoendo de um caráter autêntico e irreverente, tornaram se um marco na cultura ocidental

De janeiro de 1965 a janeiro de 1966 eles emplacaram seis singles seguidos em primeiro lugar nos estados unidos (...) O arco emocional desses seis singles reflete a mudança de espírito daquela década extraordinária. As animadas “I feel fine” e Eight Days a Week” combinavam com o otimismo tanto dos Estados Unidos, que superavam o assassinato do presidente Kennedy, quanto da Grã- Bretanha, orgulhosa por ser a capital da cultura pop (JACKSON, 2016, p. 22)

Na década de 60, “metade da população tinha menos de vinte anos. Era a geração com o melhor nível educacional da história, apoiada em uma prosperidade sem precedentes. Mas ainda não havia surgido uma ruptura entre as gerações” (MEDEIROS, 2004, p. 23). De uma maneira completamente autônoma, os Beatles, estimulavam uma emancipação

ideológica, aconselhando seus fãs a pensarem por eles mesmos e se comportarem como achassem convenientes.

É essa tensão entre, a difusão de um novo pensamento e consequentemente uma experimentação realizada ainda dentro de uma estrutura retrógrada que transforma esse momento no centro da invasão britânica liderada pelos Beatles, (MEDEIROS, 2004, p. 28) como afirma Luis Carlos Maciel em carta destinada a Caetano, enquanto estava exilado.

Mas, em Londres nasceu um sol novo e os Beatles foram os seus profetas. Libertos de si próprios, intoxicados de uma nova pureza, descobriram que o riso mora no fundo de nós próprios, guardado com a mesma crueldade com que aprisionaram também os nossos instintos, e que só foi deformado pela Razão porque deformaram também os nossos instintos e que, talvez, qualquer tratamento de choque, qualquer violência desabusada contra nós mesmos enquanto seres sociais, talvez valha a pena, se nos permitir recuperar um pouco de sua pureza original. Hoje, os Beatles, esses pioneiros, talvez sejam heróis cansados: que descansem em paz, com a consciência tranqüila pelo cumprimento do dever. Mas eles abriram uma vereda imprevista para o caminho que conduz a nova arte. (MACIEL, 1970, p. 144-146)

Caetano demonstra certa admiração pelo conjunto, está sempre referenciando em várias correspondências, seja por meio de músicas, ou notícias sobre o conjunto como expressa no trecho da carta enviada ao *Pasquim* entre os dias 6 e 12 de novembro de 1969.

Estou gostando muito do LP novo dos Beatles. Gosto muito mais deste do que do anterior. Aquele era muito grande, eu nunca consegui ouvir todo. Não me animava. Este agora parece que é o mais bonito desde sargent peppers e é semelhante ao Revolver. Desde o dia do lançamento pela televisão que Guilherme comentou que era um disco bacana e eu concordei. Agora eu tenho ouvido muito estou gostando cada vez mais. “Here Comes the Sun” é maravilhoso. E o resto também. Além disso estão cantando em conjunto melhor do que nunca. Dá a impressão que em breve eles vão fazer uma apresentação em público. Enquanto o disco anterior parecia um livro muito grande. (VELOSO, 1969, p. 46, 47)

A liberdade promovida pela contracultura que se desenvolve e se expande nesse período é evidente em Caetano Veloso principalmente na maneira de se relacionar com o próprio corpo. Ao longo do período em que esteve preso e confinado no Brasil, Caetano teve a cabeça raspada, os cabelos longos e cacheados eram uma afronta ao regime vigente que estetizava, padronizava e segregava os corpos que caminhavam em uma direção oposta e provocava estranhamento. Em Londres, Caetano consegue se relacionar mais livremente sem a padronização dos corpos, imposta pelo Estado Ditatorial, voltou a usar os cabelos compridos e cacheados e utilizar roupas coloridas mais despojadas.

Em *o ano mais revolucionário da música*, Jackson abre uma discussão que propõe pensar “por que as pessoas ficaram tão nervosas com algo tão simples quanto o cabelo?” Para entender esse fator é importante voltar um pouco na história, Jackson remete a “geração grandiosa” que surgiu em meio segunda guerra mundial, tal geração

Tinha se unido em sua luta monumental para superar as forças do eixo e voltou para casa com a intenção de garantir a prosperidade mais abundante já vista na história. Pais ultranacionalistas e homofóbicos ficavam constrangidos se seus filhos aparecessem afeminados, mesmo que adotassem o corte de cabelo para conquistar as garotas. (JACKSON, 2016, p. 121)

Ao longo dos meses seguintes, o cabelo cumprido já não estava mais atrelado apenas a moda, mas sim um símbolo de toda uma geração que agora dispunha de uma emancipação frente ao conservadorismo pregado pela sociedade da época. “Enquanto a cabeleira (...) se tornava o campo de batalha para o conflito cultural (...) os músicos se viam cada vez mais no centro das atenções” (JACKSON, 2016, p. 121).

Segundo Abbie Hoffmann, “os cabelos compridos servem para que possamos nos reconhecer. Um sinal físico exterior que permite entre nós, uma identificação imediata” (MACIEL, 1970 p. 85). Os cabelos longos delineavam uma nova formação identitária perante os jovens da época desconstruindo tudo que havia sido imposto até então, não menos importante estava a pílula anticoncepcional que transformava radicalmente a percepção da mulher sobre o sexo e sobre seu próprio corpo, e as minissaias que

possibilitavam às meninas uma nova forma de se comportar e se vestir rompendo parâmetros e enfrentando o sistema.

Na carta escrita entre os dias 18 e 20 de setembro de 1969, Caetano diz: “Parece que nós vamos todos morrer dentro em breve. Você entra no ARTSLAB (mini-cine-nar-sem-alcool-teatro-galeria-underground) e sente que há uma outra noção de tempo ali, alguma coisa que roça a eternidade” (CAETANO. 1969 p. 41).

A contracultura, apoiada pelo movimento *underground* internacional, marcado pela explosão do pop, do protesto, da arte e de um comportamento existencial baseado na marginalidade, tinha como um dos principais objetivos: desconstruir a noção de família apoiada no autoritarismo e no patriarcalismo, e de trabalho apoiado nas formas compulsivas. Em relação à família, o modelo pré-estabelecido já não combinava mais com a proposta da sociedade na década de 60, já que a família era um dos pilares de representação da organização no meio social a nova sociedade que estava emergindo, necessitava um novo modelo de família.

No que diz respeito ao trabalho os *hippies* vão reivindicar um modelo no qual o indivíduo tenha liberdade para explorar a criatividade, não mais uma forma de trabalho coercitivo, mas um imaginário voltado para a construção das comunidades rurais, o que provoca um deslocamento em direção ao campo, onde as pessoas se apropriam da terra para plantar e colher o necessário para sua subsistência.

Essa necessidade de experimentar a vida em sociedade alternativa e aderir uma experiência junto a grupos nômades deu origem a um processo de “tribalização” que marca o início da década de 70.

Os *hippies* constituem uma organização tribal que aderiu mais intimamente a sensibilidade em relação ao mundo e as organizações socioculturais existentes, portanto, não demonstraram apatia diante da invasão da técnica que marcava significativamente aquele momento, antes, se apropriaram da tecnologia para trazer à existência uma experiência sensível em relação ao mundo. As canções marcadas pela ascensão da tecnologia “dinamizaram a experiência estética do mundo urbanizado e revitalizaram o piso sob o qual vibravam as questões pungentes da modernidade estarecida pelo ininterrupto deslizamento de seu chão” (MEDEIROS, 2004, p. 30).

Um dos marcos desse momento foi o fenômeno dos festivais, esses representavam a concretização de tudo que vinha sendo propagado até aquele momento, um delírio radical que levou diversas pessoas a romperem com os limites do próprio corpo.

O festivais traziam em sua essência, “a marca do novo, a capacidade para arejar o espírito das pessoas, mostrando-lhes, com tranquila clareza, um campo amplo e novo de possibilidades existenciais”, (MACIEL, 1970, p. 112) no qual, “repercutiu alucinadamente uma brutal explosão da fala do corpo que quer vibrar” (MEDEIROS, 2004, p. 33). Artistas como Jimi Hendrix, Janis Joplin, entre outros, embalavam a multidão ao som das guitarras elétricas, que provocaram juntamente com o uso do LSD uma viagem transcendente.

Segundo Luis Carlos Maciel, a guitarra elétrica especialmente em Jimi Hendrix, não era apenas uma novidade sonora, e sim, uma nova experiência existencial que reivindicava o estabelecimento de uma comunicação mais concreta com o ouvinte a ponto de criar novas formas de vida no cotidiano desse ouvinte, seja no que diz respeito ao seu comportamento ou ao seu sistema nervoso.

Entre 21 e 27 de outubro de 1970, Caetano escreve ao Pasquim narrando a sua experiência no festival da Ilha de Wight.

No palco, na ilha de Wight, não havia nada que não fosse perfeito espelhamento da maquiagem da vasta platéia: uma guerra interna frouxa nem de longe ameaçava mudar o sentido daquele acontecimento: um gauchismo tipo derrubar-as-prateleiras-as-estátuas-as-estantes-etc. não pode mesmo querer ser grande novidade dentro de um universo musical & poético que comporta os Rolling Stones. (VELOSO, 1969, p. 75)

Segundo Gilberto Gil, os grupos que iam ao palco para se apresentarem levaram consigo o sentimento de milhares de pessoas que refletiam uma era marcada pela cultura *hippie* e pela liberdade através da psicodelia.³

Destaca-se Jimi Hendrix, negro, de origem americana trazia em sua bagagem uma formação musical caracterizada pelo *rhythm and blues*, que

³ Documentário: Tropicália. Marcelo Machado. (2012).

assim como o jazz, “conheceu a sua variante branca (...) o rock and roll, (...) origem da música dos Beatles e o canal adequado para que as guitarras elétricas manifestassem sua inédita sonoridade” (MACIEL, 1970, p. 136).

Hendrix trazia para o mundo naquele período uma arte altamente sofisticada. Após tocar guitarra com alguns conjuntos, Hendrix vai para a Inglaterra, onde é influenciado por trabalhos de grupos como Beatles e Rolling Stones, em seguida retorna aos Estados Unidos criando seu próprio conjunto o *Jimi Hendrix Experience*, que conta com um baixo, uma bateria e o som inconfundível da sua guitarra elétrica. Hendrix retoma a orientação experimentalista dos Beatles, bem como, a contribuição da música oriental, construindo assim os pilares do que vem a ser o seu novo som. O som de Jimi Hendrix aponta um aspecto crucial no que consta uma tendência à retribalização da juventude da década de 70 (MACIEL, 1970, p. 136).

Quando Jimi Hendrix faleceu em setembro de 1970, após o uso excessivo de substâncias psicoativas, Caetano escreveu uma longa carta *ao Pasquim* contando a apresentação do artista no festival da Ilha de Wight.

a busca do sal da terra fora das fronteiras da cidade festival. No palco, na ilha de Wight, não havia nada que não fosse o que todo mundo já sabia. No palco, na ilha de Wight, não acontecia nada. Ele entrou sorrindo e mascando chicletes, leve, meio voando voando sobre as botas de salto alto, sorrindo, testando o som da guitarra, incrivelmente bonito, doce, muito, muito bonito, as pernas enxutas, rebolando um pouco, safado, como um moleque das ruas da Bahia, sorrindo, testando o som da guitarra, vindo tranqüilo do fundo do palco. “The Jimi Hendrix experience.” (VELOSO, 1969, p. 75)

A experiência de Jimi Hendrix na Ilha de Wight, foi marcada por uma série de imprevistos, frustrou as expectativas do público alucinado, chegou inclusive, a ser considerado pela mídia da época, como a pior apresentação realizada ao longo da sua vida.

Estavam no palco Jimi Hendrix, Billy Cox (...) e Mitch Michel. Os três nunca haviam tocado juntos antes e não pareciam ter ensaiado muito para aquela noite. Jimi pediu a Mitch Michell que começasse a tocar enquanto ele tentava com os engenheiros de som controlar a amplificação da guitarra que, visivelmente, não

estava dando a sonoridade que ele queria. O público esperava com a paciência dormente dos hippies. Jimi vinha até à frente do palco, sorria, testava o som, voltava para os engenheiros que corriam de um lado para o outro do palco nervosos (...). Sem que o problema fosse resolvido, Jimi iniciou o Spanish Castle Magic e seus companheiros o seguiram não muito assustado. Ele tocava e cantava provisoriamente: entre uma estrofe e outra ele se voltava para os engenheiros e fazia de suas improvisações um teste de som. Como nunca dava certo, começava a rir e voltava a cantar.

(...)

Ele havia entrado em cena com um projeto difícil em mente: conseguir ligar aquela multidão sem utilizar os recursos cênicos que contribuíram tanto para sua fama quanto a genialidade de sua música.

“Não saio daqui enquanto vocês todos não estiverem ligados”.

Durante uma hora ele tocou e cantou lutando contra os amplificadores. O público permanecia entre frio e assustado: eles haviam gritado e aplaudido de pé quando o nome de Jimi Hendrix foi anunciado e agora nem sequer sabiam quando um número terminava pois, além de não haver sinais convencionados pelo conjunto cada canção ao chegar ao fim transformava-se num novo teste de som e algumas foram interrompidas na metade. (VELOSO, 1969, p, 76, 77)

Embora em meio a tantos imprevistos, Caetano demonstra um carinho especial diante do capricho e sofisticação empregados pela figura de Jimi Hendrix.

No entanto, em todos os momentos, sem que nada ajudasse a percepção disso, estava presente a beleza do trabalho de um dos maiores artistas que já ouvi. (...) “vocês querem aquelas coisas velhas?” – “todas elas”, eu respondi e ele me olhou com um sorriso sacana – “então vamos lá”. Aí ele iniciou a segundo hora de sua apresentação: uma antologia de tudo que ele deu a essa era. Sex & blues. Ele abria as pernas e botava a língua pra fora e tocava guitarra com os dentes e punha o braço da guitarra entre as pernas e acariciava. E o público resolvia se ligar porque agora sim reconhecia Jimi Hendrix, mas não conseguira ir muito longe: algo permanecia incômodo, havia um distanciamento: Jimi sorria

sabendo o que isso significava: a frieza da primeira hora fora mais real do que a animação redescoberta: essa animação era nostálgica: tudo aquilo estava no passado. Tudo aquilo estava no passo e no entanto ele estava presente, novo em folha, saudável. Ele estava provisoriamente ali, mas estava ali mesmo, presente, vendo tudo. (...) poucos dias depois ele diria a um jornalista que a era dos Beatles chegara ao fim (...) Os jornais ingleses comentaram que na ilha de Wight Jimi Hendrix havia feito a pior apresentação da sua vida.

Mas seu sorriso naquele momento, a saúde com que ele movia as pernas imitando-se a si mesmo, a eternidade de sua música naquele momento – tudo isso mostrava o espoco e a exigência de um novo projeto. Essa era de música acabou. A era da música? (VELOSO, 1969, p. 76, 77)

A realidade, segundo Caetano, é que a morte de Jimi Hendrix, assim como a morte de Janis Joplin, e a separação do conjunto The Beatles, significou o fim de uma era, não apenas uma era musical, mas uma era de uma juventude rebelde que se expressavam através de um novo estilo de vida, cabelos, e formas de se vestir. Em uma carta anterior a essa Caetano escreve como quem estivesse prevendo o que haveria de acontecer a partir de 1970.

O som dos setenta certamente só será audível quando nós estivermos perto dos oitenta. Pelo menos só então será identificável. Talvez, pelo contrário, seja ouvido de pronto e fique para sempre inidentificável. O som dos setenta talvez não será um som musical. De qualquer forma, o único medo é que esta venha a ser a década do silêncio. (...) com a ascensão da música pop, o som dos sessenta, veio toda uma geração cujo universo/linguagem já começa a carecer conflito. (...) basta saber que os anos setenta ainda não soaram. E talvez não soem (...) e o som dos sessenta (Janis Joplin, Jimmi Hendrix, Stones, Beatles). E o som dos cinquenta. E o som dos quarenta. E o som dos trinta. E o Brasil. (VELOSO, 1969 p. 56)

Diante disso, cabe pensar que a consciência de reorganizar as diversas formas de vida constitui um aspecto predominante na década de setenta. Partindo desse pressuposto, é notório que a estratégia de revolução que se seguiu na década de setenta estava atrelada não mais as atitudes radicalizantes, proposta pela música. Antes, tinha como objetivo uma ruptura na estrutura da sociedade, através da adaptação em massa às novas formas de vida. “Estratégia natural à tendência tribal da juventude contemporânea capaz de opor obstáculos imprevisíveis aos esforços dos conservadores para restabelecer as tradições” (MACIEL, 1970, p. 32).

O indivíduo que se constituirá na década de 70 penetrará mais profundamente e mais longe no espaço, embora a ciência não vá cessar em sua marcha possibilitando novas descobertas e invenções. A ênfase se deslocou para as mudanças inevitáveis que se anunciam ao próprio comportamento do homem (MACIEL, 1970, p. 32, 31). Praticamente todas as “previsões para a década de 70 dão uma importância fundamental para dois fatos que caracterizavam os anos 60: a rebelião dos jovens e a multiplicação dos hippies” (MACIEL, 1970, p. 31).

Os hippies passam os dias sentados junto à estátua de Eros, em Picadilly Circus. A estátua de Éros está no topo de uma fonte. Desde que eu cheguei a Londres que está sempre caindo água demais da fonte. Há quem diga que isso é uma balação das autoridades para espantá-los de lá. De qualquer modo, eles continuam lá sentados e a água da fonte de Eros é abundante o que soa como uma metáfora. (VELOSO, 1969, p. 44)

Numerosos e devidamente caracterizados com seus pelos crescidos, seus transe e nobre desprezo pelo mundo que os cercavam (MACIEL, 1970, P. 24) delineavam o cenário contracultural que se estendera pela década de setenta, aumentando como uma erva daninha rebelde e teimosa, brotando dentro dos lares, invadiu escritórios e tiravam o sono com um ruído silencioso e uma fúria calma. Posto que os jovens se encontravam cada vez mais cercados frente a alternativa radical, havia duas opções: Ou estudavam e se preparavam para a Grande e Nova idade científica que se aproximava ou se entregam aos rituais primitivos e dionisíacos que se espalhavam pelo mundo a se multiplicarem ao som indignado das guitarras elétricas. (MACIEL, 1970, p. 23).

CONCLUSÃO

Caetano Veloso se vê estrangeirado e sem perspectiva evidente para se estabelecer fora do país com mais empatia. Contrariado, vê nas cartas os recursos “catárticos” para expurgar e manter um elo afetivo com seu país. A produção missivista compreendida aqui como tática de resistência, atua como agente mobilizador significando o espaço vazio vivenciado em meio à perda. Promove uma estetização de si, mas também possibilita a continuidade do exercício intelectual e artístico de Caetano. A percepção das transformações, a experimentação do corpo, a elaboração da crítica, a opinião, são recursos fundamentais ao sujeito exilado, possíveis através de uma relação com a escrita, como uma vontade de deixar transparecer o sentimento da perda de si no estrangeiro, como quem demonstra a falta, o vazio causados naquela condição, ao mesmo tempo resiste, reestrutura-se, organiza as dimensões mentais e corporais vigentes e assim se organiza para reagir à realidade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política* 3ª Edição. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENTES, IVANA. (ORG:). Glauber Rocha. *Cartas ao Mundo*. São Paulo. Companhia das letras.
- BRANDÃO, Antônio Carlos. DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais da juventude*. 17º edição. Editora Moderna.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva. 1974.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: www.terravista.pt/ilhadomel/1540. 2003.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FORASTIERE, André. MONTI, Cristiane. CAMPOS, Rogério de. (Direção). *Paris: Maio de 68*. Tradução: Léo Vinicius. São Paulo: Conrad, 2007.

- JACKSON, Andrew Grant. *1965: o ano mais revolucionário da música*. 1ª edição – casa da palavra, São Paulo: Leya, 2016
- JULIÃO, Rafael. *Infinitivamente pessoal* – Caetano Veloso e sua Verdade tropical/ Rafael Julião. – 1. Ed. –Rio de Janeiro: Batel, 2017.
- MACIEL, Luis Carlos. Nova consciência: Jornalismo contracultural – 1970/72. Livraria Eldorado Tijuca LTDA. Rio de Janeiro.
- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68/ Medeiros, Paulo Tarso Cabral de.* – João Pessoa: Manufatura, 2004.
- PAIANO, Enor. Tropicalismo: Bananas ao vento no Coração do Brasil. Editora: Scipione. Ano 1996.
- PACHECO, Áurea de Almeida. *Experimentação estética: a escrita de si nas cartas de Caetano Veloso. (1969-1970)*. 2018. 77p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Campus IV. Jacobina, 2018.
- SALOMÃO, Waly. Org. *Caetano Veloso Alegria, Alegria*. Editora Pedra Q Ronca 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, Caetano Veloso. – 3ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras. 2017. Ed. comemorativa de 20 anos.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Áurea de Almeida Pacheco é Mestranda em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

Aline Najara da Silva Gonçalves é doutoranda em História (UFFRJ), mestra em Estudo de Linguagens (UNEB), especialista em História da Cultura Afro-brasileira (FAVIC) e licenciada em História (UNEB). Atualmente é membro do GT Nacional Emancipações e Pós-abolição e dos Grupos de Pesquisa "História, Literatura e Memória" (UNEB); "Núcleo de Estudos da Política e História Social" (UFRRJ) e pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Alagoínhas (GEPEA). Bolsista FAPERJ. E-mail para contato: alinasigo@gmail.com.

Luana Signorelli Faria da Costa é doutoranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com orientação do Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo. É Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail para contato: lua.signorelli@gmail.com. Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8711919476812541>.

Luis Henrique Garcia Ferreira é mestrando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É graduado em Comunicação Social /Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP) e licenciado em História. E-mail para contato: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com. Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1770598141407035>.

Paulo Roberto Costa da Silva é professor do ensino fundamental. Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia. Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5949760628676258>.

Sophia Mílian Bagues dos Santos é jornalista (UESB), especialista em Cinema, Expressão e Análise (UCSal), especialista em Neurociências e Física da Consciência (UNINTER), Mestre em Cultura e Sociedade (UFBA), doutoranda em Crítica Cultural (UNEB). E-mail para contato: professorasophiauneb@gmail.com.

SOBRE O ORGANIZADOR

Davi Silva Soares é mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia - Uneb. Graduado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB, tendo cursado parte na Universidade Federal da Bahia - UFBA. Editor e fundador da revista sobre cultura e educação Caderno Cultural Expresso 18 de 2010 a 2021. Foi pesquisador no Programa Para a História da Língua Portuguesa - PORHPOR - na UFBA, tendo participado no desenvolvimento de pesquisa envolvendo as maiores universidades do país com o Dicionário Etimológico do Português Arcaico - DEPARC, em 2006 na UFBA. Na Uneb foi pesquisador do Núcleo de Estudos da Subalternidade - NUES, coordenado pelo professor Dr. Osmar Moreira, tendo como pesquisa: Mobilização cultural em bairros de Alagoinhas. Atualmente é pesquisador com o grupo de pesquisa "Cinco anos entre os bárbaros: cidade, canção, corpo (1972 - 77) coordenado por: Eucanaã Ferraz (PPGLEV / UFRJ), Guilherme Wisnik (FAU / USP), Paola Berenstein Jaques (PPG-AU / UFBA) e Washignton Drummond (Pós-Crítica / UNEB).

