



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E OUTROS SISTEMAS DE SIGNIFICAÇÃO

Abraão Carvalho Nogueira

Título:

A narrativa sonora de Cadão Volpato: um diálogo entre música e literatura a partir de
Walter Benjamin

Vitória, ES.

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

N778n Nogueira, Abraão Carvalho, 1981-
A narrativa sonora de Cadão Volpato : um diálogo entre música e literatura a partir de Walter Benjamin / Abraão Carvalho Nogueira. - 2023.
127 f.

Orientadora: Viviana Mónica Vermes.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura brasileira. 2. Música. 3. Memória. 4. Interartes. 5. Teoria da Arte. 6. Cadão Volpato. I. Vermes, Viviana Mónica. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Abraão Carvalho Nogueira

Título:

A narrativa sonora de Cadão Volpato: um diálogo entre música e literatura a partir de
Walter Benjamin

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Espírito
Santo como requisito parcial para a obtenção do
título Doutor em Letras, área de concentração
Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes

Vitória, ES

2023

Abraão Carvalho Nogueira

**“A narrativa sonora de Cadão Volpato: um diálogo
entre música e literatura a partir de Walter
Benjamin”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 28 de novembro de 2023.

Comissão Examinadora:

Profª Drª Viviana Mónica Vermes (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas (PPGA/UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Lucas dos Passos e Silva (IFES)
Examinador Externo



Em memória de Francisco Paulino de Melo Nogueira
e Francisca das Chagas Silva de Carvalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Francisco Paulino de Melo Nogueira (1949-2020), natural de Pernambuco, foi ator de teatro e cinema na juventude, com o nome artístico Frank Mello, atuou, sob a direção de Paulo Nolasco, na peça *Sócrates*, no teatro Copacabana, e na peça *Sermão para um machão*, com direção de João Bethencourt, no teatro Glória, ambas no ano de 1973 na cidade do Rio de Janeiro. No cinema, atuou no filme *Os condenados* (1975) com direção de Zelito Viana. Foi fotógrafo, vendedor por mais de 30 anos, por último foi porteiro, frentista e pesquisador de campo do IBGE. À minha mãe, Ana Maria Carvalho Nogueira (1960-), natural do Rio Grande do Sul, dona de casa e ativa artesã empreendedora independente. Ambos frequentaram o ensino presencial até a 8ª série, e muitos anos depois, após os três filhos adultos, realizaram estudos de equivalência para certificação do ensino médio, ele através do CEEJA na rede estadual de educação do ES, ela através de desempenho suficiente em exame do ENEM. À minha companheira Priscila Santos, por todo carinho, cuidado e apoio. A todos os familiares, do Espírito Santo e Rio de Janeiro dentre outros lugares.

À professora Doutora Viviana Mônica Vermes, pela produção teórica no campo dos estudos da interface entre música e literatura e sobretudo pelas rigorosas observações a respeito do aprimoramento do estilo da redação produzida e na problematização necessária para o andamento de qualquer pesquisa. Aos professores participantes da qualificação e defesa da pesquisa: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Sérgio da Fonseca Amaral, Alexandre Siqueira de Freitas, Vitor Cei Santos e Lucas dos Passos e Silva, pela interlocução teórica e pelas contribuições críticas e sugestivas.

Em memória de Francisca das Chagas Silva de Carvalho (1935-2022), que não frequentou ensino presencial algum, natural da Paraíba, gostava de *Jackson do Pandeiro*, viveu e descansou no Rio de Janeiro, aprendeu a ler e assinar o nome escondido segundo relatos familiares, avó por parte de mãe, pela força, gargalhada mais animada, alegria e fé manifestas por toda sua trajetória. E ao seu companheiro de travessia e avô, Raimundo Pedro de Carvalho (1935-2005), oficial da Marinha, atuou como telegrafista, natural do Rio Grande do Norte.

Jardim Botânico, Cariacica, ES,
19 de dezembro de 2023.

"O rock como instituição não me interessa."

Cadão Volpato

"Ando muito favorável a um surrealismo de resultados.

Sejamos realistas, queiramos o impossível."

Cadão Volpato

RESUMO

NOGUEIRA, A. C. **A narrativa sonora de Cadão Volpato: um diálogo entre música e literatura a partir de Walter Benjamin**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários). Universidade Federal do Espírito Santo. 2023, 127 p.

O escritor Cadão Volpato (1956-) produziu duas de suas obras articulando temas que transitaram entre a literatura e a música, e por essa razão, foram escolhidas com a perspectiva de desenvolver um estudo a respeito das características de sua poética. Volpato desenvolve uma elaboração na escrita através de uma linguagem a partir signos sonoros e musicais e os transforma em alegoria no percurso de sua narrativa literária. Nessa perspectiva, pretendemos elaborar uma interpretação de uma narrativa sonora nas obras *Os discos do crepúsculo* (2017), livro de contos, e *À sombra dos viadutos em flor* (2018), livro de memórias. Essas obras têm em comum em seus processos criativos o desenvolvimento de uma atividade literária através de signos sonoros e musicais como característica relevante de sua poética. O diálogo teórico desenvolvido encontra na obra *Lições de Poética* (2018) de Paul Valéry, significativas orientações de estudo em relação aos procedimentos da interpretação literária. Através das considerações a respeito da concepção de poética em Valéry, dialogamos com alguns aspectos da filosofia da arte de Walter Benjamin e com autores que estabeleceram diálogo com as questões discutidas por esse autor. Nessa perspectiva teórica, procuramos subsidiar os procedimentos interpretativos das obras literárias de Cadão Volpato escolhidas para este estudo.

Palavras-chave: literatura, música, poética, interartes, alegoria

ABSTRACT

NOGUEIRA, A. C. **The sonorous narrative of Cadão Volpato: a dialogue between music and literature from Walter Benjamin.** Thesis (Doctorate in Literature Studies). Postgraduate Program in Literature Studies. Federal University of Espírito Santo. 2023, 127 p.

The writer Cadão Volpato (1956-) produced two of his works articulating themes that transited between literature and music, and for this reason, they were chosen with the perspective of developing a study regarding the characteristics of his poetic. Volpato develops an elaboration in writing through a language based on sonorous and musical signs and transforms them into allegory in the course of his literary narrative. From this perspective, we pretend to elaborate an interpretation of sonorous narrative in the works *The discs of twilight* (2017), book of tales, and *In the shade of viaducts in flower* (2018), book of memoirs. These works have in common in their creative processes the development of a literary activity through of sonorous and musical signs as relevant characteristics in their poetic. The theoretical dialogue developed, found in the work *Lessons of Poetic* (2018), by Paul Valéry, significative orientations of study in relation to literary interpretation procedures. Through the considerations about the conception of poetic in Valéry, we dialogue with some aspects of Walter Benjamin's philosophy of art, and with authors that have established dialogue with discussed questions for this author. From this theoretical perspective, we seed to subsidize the interpretative procedures of the literary works of Cadão Volpato chosen for this study.

Keywords: literature, music, poetic, interarts, allegory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 POÉTICA, CRÍTICA E INTERARTES.....	25
1.1 LIÇÕES DE POÉTICA COM PAUL VALÉRY E A LITERATURA DE CADÃO VOLPATO.....	26
1.2 A CRÍTICA DE ARTE EM BENJAMIN: UMA INTERLOCUÇÃO COM VALÉRY.....	34
1.3 INTERARTES E PROCESSOS CRIATIVOS LITERÁRIOS.....	42
2 CIDADE, MEMÓRIA E MÚSICA.....	52
2.1 O MÚSICO FLÂNEUR NO CONTO UM MISTÉRIO NOS ELECTRIC LADY STUDIOS E A FANTASMAGORIA EM BENJAMIN.....	53
2.2 MEMÓRIA, MÚSICA E NARRATIVA: UMA INTERLOCUÇÃO COM WALTER BENJAMIN.....	63
3 TRANSCRIÇÃO, SIGNO E ALEGORIA.....	73
3.1 A NARRATIVA SONORA DE CADÃO VOLPATO: POÉTICA DA RECRIAÇÃO A PARTIR DE BENJAMIN E HAROLDO DE CAMPOS.....	74
3.2 SIGNO E ALEGORIA: O CONTO DO TOCADOR DE CÍTARA.....	87
4 ESCUTA CRIATIVA, REPRODUÇÃO TÉCNICA DO SOM E LITERATURA.....	99
4.1 ESCUTA E APROPRIAÇÃO LITERÁRIA: ENTRE O PÓS PUNK E A BOSSA NOVA NO CONTO OS DISCOS DO CREPÚSCULO.....	100
4.2 DA ESCUTA À ESCRITA: ENTRE PROCESSOS CRIATIVOS MUSICAIS E LITERÁRIOS.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE POÉTICAS DA LINGUAGEM E DO SOM.....	121
6 REFERÊNCIAS.....	124

INTRODUÇÃO

Como chegamos até os livros de Cadão Volpato (1956-) para iniciarmos esta pesquisa? Perguntamos, mais precisamente, de que maneira nos lançamos para um estudo das obras *Os discos do crepúsculo* (2017) e *À sombra dos viadutos em flor* (2018)? Em que estas obras nos tocam? Pensar a respeito deste percurso é relevante no sentido de podermos nos situar melhor diante do que pretendemos com esta investigação no campo dos estudos literários. A ideia provocadora deste estudo possui o intuito de buscar compreender como essas obras trabalham no horizonte de uma natureza de escrita que aglutina em sua linguagem signos sonoros e musicais e os transforma em alegoria no tecido da narrativa literária. Ao nos confrontarmos com tais questões, essencialmente aquela que nos interroga o modo como chegamos até aqui, somos levados para um traslado temporal de aproximação da poética do compositor e letrista Cadão Volpato.

Expliquemos melhor: antes de nos lançarmos a uma pesquisa a partir das obras literárias mencionadas do escritor em questão, antes mesmo de todo este empenho investigativo, havíamos tido contato com os discos do grupo Fellini, do qual participou Cadão Volpato. Mas isso já faz muito tempo, entre os primeiros momentos de escuta da sonoridade e a aproximação das composições manifestas nas letras elaboradas em álbuns como *Fellini só vive suas vezes*, *Amanhã é tarde*, *Amor Louco* e outros, produzidos nas décadas de 1980 e 1990 e o acesso aos livros escolhidos do escritor para esta pesquisa, se passaram por volta de 20 anos. O acesso aos discos do Fellini foi por volta dos anos 2000. Objetivamente, passamos todo este tempo sem sequer saber que Cadão Volpato era também escritor de contos e romances. A partir de 2017, quando o livro de contos *Os discos do crepúsculo* foi lançado, um outro universo de interesse nos mobilizou na curiosidade de tentar conhecer um pouco a literatura do letrista e vocalista do Fellini.

Grosso modo, partimos das impressões da estética musical e da proposta poética das canções do Fellini, tanto do ponto de vista sonoro e musical quanto do ponto de vista de suas letras e a partir daí chegamos até a literatura de Volpato. Um movimento inicial que foi provocado essencialmente pelos domínios da escuta, na

condição de ouvinte, isto é, a partir do domínio da experiência estética musical possibilitada pela escuta dos álbuns do Fellini. Ou seja, um movimento de pesquisa que partiu da música em direção à literatura. E uma vez no campo do estudo das obras literárias citadas, avaliamos como necessário intensificarmos e nos determos também nas composições de Cadão Volpato para o Fellini. Há uma ligação entre a produção musical empreendida através da experiência estética da banda Fellini e a literatura de Cadão Volpato que a reflexão pode tomar como objeto para a articulação de uma interpretação literária que objetive aprofundar um estudo diante da questão da influência ou aparecimento da música na literatura escolhida deste escritor brasileiro contemporâneo.

Neste sentido, a ideia inicial desta pesquisa partiu da possibilidade de encontrarmos estreitamentos entre a composição musical de Cadão Volpato para a banda Fellini e as obras literárias *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor*. Essa aproximação entre artes distintas é elucidativa e valiosa para a crítica literária, pois nos auxilia a compreender e interpretar, nas obras literárias de Volpato aqui estudadas, como os signos sonoros e musicais aparecem em seus processos criativos e se transformam em alegorias de uma proposta estética ou de uma poética musical específica. Contudo, para que fique mais esclarecido o propósito deste estudo, a própria literatura de Volpato aqui estudada apresenta indícios objetivos para que possamos levar adiante este estreitamento entre as composições das letras das canções do Fellini e as obras literárias mencionadas.

Sejamos mais específicos: destacamos que o diálogo entre as composições das letras das canções elaboradas por Cadão Volpato e suas obras literárias aqui estudadas, somente será relevante e fecundo quando: as letras de suas canções apresentarem indicações alegóricas e poéticas que tenham interlocução com o procedimento interpretativo empreendido na leitura das obras literárias aqui sugeridas; ou quando encontrarmos alusões diretas no corpo do texto literário de Volpato aqui estudado que nos remetam à trajetória da banda Fellini ou a algum outro aspecto de natureza musical e de elaboração poética.

Desta forma, a relação entre música e literatura terá como interface mediadora, de um lado, a composição das letras de Volpato transformadas em objetos da narrativa literária, e de outro, um contar sobre a produção musical e poética ou mesmo a respeito da escuta musical apreciada por Volpato e manifesta em sua literatura. Esta demarcação entre artes precisa ser bem estabelecida, uma vez que a rigor a pesquisa se dedica à análise da literatura do escritor Cadão Volpato. Trata-se, portanto, de um procedimento que toma o corpo do texto literário como objeto a ser esmiuçado e interpretado em seus recortes. E o recorte aqui é o estreitamento entre música e literatura, isto significa: nosso objetivo será compreender melhor como a música intercepta o processo criativo literário de Cadão Volpato e dele participa.

Importante destacar também que a recepção, análise e interpretação das obras literárias de Cadão Volpato no âmbito da pesquisa acadêmica no campo dos estudos literários não foi ainda amplamente explorada, sendo este tipo de estudo inédito¹. Volpato é um escritor com produção relativamente recente no campo da literatura contemporânea brasileira e as obras escolhidas para essa pesquisa foram produzidas entre 2017 e 2018, um período muito curto para que tais obras específicas pudessem ter sua recepção consolidada no campo dos estudos literários. Tal constatação nos lança para um campo de estudo ainda não percorrido e por essa razão nos encaminha para um desafio instigante.

A relação entre compositores de letras de canções e a escrita literária sempre foi um tema que nos chamou a atenção. Como podemos compreender as relações possíveis entre canções, músicas e álbuns, o fazer e a escuta musical e a literatura contemporânea? Cadão Volpato não é o único a enveredar pela composição de

1 Temos referências ao escritor Cadão Volpato na obra *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schollhammer, como um dos principais escritores de microcontos (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 36). A obra literária *Pessoas que passam pelos sonhos* (VOLPATO, 2013) foi incluída no estudo da pesquisadora Cristiane Checchia intitulado: "Memórias em trânsito: as ditaduras brasileira e argentina em três romances brasileiros contemporâneos" (2020). O obra *Meu filho, meu besouro* (VOLPATO, 2011), foi incluída no estudo "Os animais que todos somos: ou a vida dos bichos na literatura infantil contemporânea" (2016), de Fernanda Coutinho.

letras de canções e depois trilhar o caminho da escrita de romances, contos ou poemas. Lou Reed, Chico Buarque, Patti Smith, Arnaldo Antunes, Bob Dylan, Fernanda Takai, são alguns outros exemplos de artistas contemporâneos com atuação na composição de letras de canções, e conseqüentemente na música, e posteriormente com a escrita literária. Cadão Volpato inicia sua trajetória na banda Fellini como letrista e vocalista e explora um pouco dessa experiência histórica ou vivência artística no horizonte da música e posteriormente desenvolve-se como escritor. E em determinado momento de sua atividade literária explora como conteúdo de sua narrativa, de um modo bem específico, a música, como é o caso de suas obras escolhidas para este estudo.

Seguramente nos impressiona, enquanto campo de pesquisa, a elaboração literária mediada por signos sonoros e musicais. É o objetivo dessa escrita literária apresentada por Volpato nas obras escolhidas para estudo: utilizar-se da inclusão de alguma atribuição de sentido ao universo do musical, de algum modo, em sua elaboração narrativa. Trata-se, portanto, de um estudo que visa investigar estes signos sonoros e musicais nas obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor* de Cadão Volpato. E sobretudo tomar como objeto da reflexão como estes signos sonoros e musicais são transformados em alegorias estéticas. Uma literatura que, cabe ressaltar, se apropria também da própria vivência artística como objeto da formulação.

O percurso de escuta dos álbuns da banda Fellini atravessou toda esta pesquisa. Desde o primeiro acesso aos discos *O adeus de Fellini*, *3 Lugares diferentes* e *Fellini só vive duas vezes*, até o desenvolvimento desta pesquisa, que em certa medida, mobilizou caminhos de interpretação da poética musical e literária experimentada nas obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor*, buscamos nos referenciar em um modo de elaboração da poética literária através de alegorias de poéticas musicais, seja como objetos da escuta ou de processos criativos sonoros.

Na trajetória acadêmica, mais precisamente no campo da pesquisa institucional na graduação, desenvolvemos estudos na linha de filosofia e literatura, nos concentrando, sob orientação do professor Bernardo Barros, na obra de Walter Benjamin enquanto crítico. E a partir de Benjamin foram desenvolvidas pesquisas com o objetivo de mobilizar esforços no exercício da interpretação literária. Nesse percurso foram realizadas pesquisas a partir de Kafka, Baudelaire e Rubem Fonseca. Após esse período, durante um bom tempo havíamos deixado de lado as pesquisas no campo da filosofia da arte, enveredando para uma pesquisa de mestrado em filosofia com um tema muito específico em Descartes².

Mas a arte sempre nos esteve a provocar de modo intermitente. Através dos discos, CDs e arquivos de música é que chegamos a tatear alguns instrumentos musicais e equipamentos sonoros, a experimentar compor canções e realizar experiências sonoras intuitivas e improvisadas entre amigos, dentre elas a participação em uma residência artística com o coletivo Expurgoção (ES) em Saint-Denis (subúrbio de Paris) e em Birmingham (UK) em 2012, através do circuito cultural *Espírito Mundo*, com apoio institucional da SECULT-ES, do qual participamos em diversas atividades dentre elas, compor algumas letras e cantar algumas delas junto com o *groove* da *Expurgoção Musical*, tudo de modo amplamente experimental, e escrever para o site do Coletivo Expurgoção. Além da escuta musical, a experiência fugaz e rudimentar com o fazer musical e o esboço de composições passaram a fazer parte da vida ao longo dos anos de maneira muito esporádica, rara e doméstica. Isso nos provocou a ponto de pensarmos: porque não retomar os estudos de filosofia da arte a partir de Benjamin e buscar encontrar neste autor indícios teóricos para refletir o tema da música no mundo contemporâneo? Por que não relacionar a pesquisa acadêmica com a música?

Passado o término da pesquisa no mestrado em filosofia em Descartes, decidimos que era o momento de retomar os estudos de filosofia da arte a partir de Benjamin. O primeiro problema com que nos confrontamos foi: como pensar temas relacionados à música a partir de Walter Benjamin uma vez que esse autor não

² Trata-se de uma pesquisa intitulada *Esprits animaux em Descartes: o problema da causalidade dos movimentos corporais e do acontecimento das paixões*, que foi publicada em livro em 2020 pela Editora CRV.

possui nenhuma obra ou ensaio que trate especificamente deste tema? Logo de início esse problema nos apareceu como árduo e exaustivo. E foi justamente esta problemática que nos possibilitou desenvolver o estudo intitulado *Reprodução técnica do som em Walter Benjamin: entre a recepção da escuta e processos criativos musicais e sonoros*³, junto ao Programa de Pós Graduação em Artes da Ufes, sob orientação do professor Alexandre Freitas, com a colaboração dos professores Fabiano Araújo (UFES) e Sérgio Basbaum (PUC-SP). Foi nessa pesquisa que nos dedicamos a investigar este primeiro aspecto que nos confrontamos ao escolhermos Walter Benjamin como ponte para as interlocuções a respeito da música no mundo contemporâneo.

É justamente nesta etapa de nosso estudo que o percurso realizado essencialmente a partir do ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" de Walter Benjamin nos provocou para o encontro com a literatura de Cadão Volpato. Benjamin havia se mostrado então, não somente relevante para os estudos literários, mas também para a reflexão a respeito da música no mundo contemporâneo. A partir dessas duas vertentes de exploração investigativa desenvolvidas na interlocução teórica com os trabalhos de Walter Benjamin, levantamos a hipótese de que este autor é elucidativo e instigante no sentido de subsidiar a interpretação de obras literárias que tomem de certo modo os signos sonoros e musicais como material narrativo apropriado na escrita literária. E os livros de Volpato escolhidos atendem muito bem a este propósito de desenvolver um estudo literário sobre a relação entre música e literatura.

Durante a pesquisa, evidenciou-se a necessidade de discussão de temas abordados no campo dos referenciais teóricos por meio do estudo da filosofia da arte de Walter Benjamin e confrontá-los com o texto literário de Cadão Volpato, na perspectiva de buscar compreender como a narrativa literária pode ocupar-se de signos sonoros e musicais no contexto contemporâneo e, a partir daí, refletir diante da dimensão dialética da imagem das poéticas musicais incorporadas na elaboração de sua narrativa. Do mesmo modo que buscamos desenvolver interpretações a partir de Benjamin e os demais interlocutores estudados, a própria obra de Volpato é

3 Pesquisa publicada em livro pela Editora CRV, 2022.

mobilizadora de temas contemporâneos relacionados à música. O que estamos querendo indicar ao leitor é que o texto produzido foi desenvolvido buscando entrecruzar esse duplo movimento interpretativo, que transita a partir do estudo da obra de Benjamin e contempla a narrativa de Cadão Volpato e em seguida toma o texto literário como indicador de temas a serem pesquisados no domínio da reflexão teórica no campo dos estudos literários, permitindo assim que o texto literário provoque o itinerário da pesquisa teórica.

Nessa perspectiva, é no domínio da música que Cadão Volpato encontra algumas das fontes catalisadoras de sua escrita literária e em nosso estudo iremos justamente investigar os modos como a música aparece no corpo do texto das obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor*. E a título de um olhar introdutório ao propósito desta perspectiva de investigação, indicamos inicialmente que a música aparece em sua literatura de distintas maneiras. Sejam mais precisos e tentemos indicar melhor alguns dos modos em que a música intercepta seu procedimento narrativo ao percurso de tais obras.

Levantamos pelo menos três direções em que a música é apropriada no tecido narrativo de Volpato. Em um primeiro aspecto, indicamos que os signos musicais e sonoros em Cadão Volpato transitam entre a referência aos discos e álbuns que fizeram parte da formação musical do escritor. Este primeiro aspecto está ambientado então nos domínios da escuta musical. Um segundo aspecto evidenciado em seus contos trata-se de uma tentativa de abrigar na escrita literária uma narração de projetos musicais efêmeros e fugazes que não deixaram registros fonográficos, uma espécie de luta da memória contra o esquecimento de artistas como o "tocador de cítara" ou a banda "Supersônica", ambos encontrados no livro *Os discos do crepúsculo*.

Um terceiro aspecto evidenciado em sua escrita literária trata-se de uma referência ao modo de produzir música de forma independente, uma produção musical à margem dos grandes estúdios, feita com recursos próprios e limitados, de maneira doméstica, sem grandes projeções na cultura de massa, tais como

encontramos nos contos dedicados ao projeto musical Durutti Column e do próprio grupo Fellini do qual fez parte, que, segundo ele, foi uma banda independente inclusive do sucesso, como costuma afirmar em suas entrevistas.

Cadão Volpato tece em sua narrativa literária uma tentativa de reunir os fragmentos de sua experiência estética ou vivência artística com o fazer musical, mais precisamente o fazer musical levado adiante com a banda Fellini. Isto é, trabalhando no horizonte da escrita literária, Volpato desenvolve em sua poética uma literatura que atua na perspectiva de resgatar e abrigar em seus processos criativos as vivências fragmentárias e esporádicas, mas não sem unidade temporal e artística, de sua experiência singular com o fazer musical.

Trata-se, portanto, de um músico e compositor de letras de canções de uma banda independente paulistana da década de 1980 que toma como objeto visado em sua literatura justamente suas vivências e memórias sonoras. Essas vivências e memórias sonoras podem ser entendidas em um duplo direcionamento, que oscila entre a escuta musical e a criação musical, ou até mesmo, articula dialeticamente um e outro. Ou seja, uma escuta musical ativa que impulsiona a criação musical e uma criação em diálogo com referências da própria escuta. O signo do som, não traduzível em sua inteireza pela linguagem escrita, é tomado como campo de exploração de sua literatura. Uma tentativa de promover a transcrição literária a partir da experiência musical. É neste sentido que Cadão Volpato transita em um campo literário instigante e singular.

Tais experiências sonoras e musicais no universo da escuta e do fazer musical, tomadas como objeto da narrativa literária, podem ser compreendidas como a indicação de que a música de certa maneira ocupa a centralidade de sua escrita literária. Essa hipótese em seus pormenores precisa ser melhor delineada: a música ocupa a centralidade da escrita literária em suas obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor*, mas trata-se de uma centralidade oscilante e flutuante, pois os temas relacionados à música não aparecem de maneira recorrente e direta em seus textos literários a todo momento, ora o escritor adentra em temas que são

tangenciados pela música, ora toma a música como ponto de partida para escrever sobre outros temas. Isso significa afirmar que não há uma homogênea e uniforme aparição de signos sonoros e musicais ao longo de todo o texto literário que está sendo abordado.

A temporalidade da natureza da música nos indica algo a respeito de como Volpato gerencia o entrelaçamento dos signos sonoros e musicais em sua narrativa, isto é, enquanto arte temporal, que lida como o tempo, a natureza da música aparece e desvanece, seja em sua dupla articulação enquanto escuta musical ou fazer musical. Aquele que escuta a música em sua imediaticidade, independente do suporte material (disco, CD, rádio, *streaming* ou performance ao vivo), vivencia a fugacidade e efemeridade da música, pois a música se inicia, termina e abre espaço para outra. Do mesmo modo também o músico, em suas performances ou gravações musicais, lida com esta temporalidade de um jeito certamente mais acirrado que aquele que escuta.

De maneira similar, os signos musicais e sonoros nas obras de Cadão Volpato transitam e caminham no tecido de sua narrativa nos domínios da temporalidade da música, isto é, a experiência da escuta musical e do fazer musical, marcada dialeticamente por um aparecer, durar e declinar, nos indica algo a respeito de como o escritor maneja seus signos sonoros e musicais. A música está ali no tecido literário de Volpato, mesmo que por vezes de maneira periférica, onde os temas são outros. Dessa forma, Volpato aborda temas que representam signos sonoros e musicais no âmbito de uma tentativa de contextualizar nos domínios da história e da memória uma experiência musical que de certa maneira aglutina sentido para sua narrativa literária.

Outros autores, como Jean-Yves Bosseur, Jacques Attali, Fernando Iazzetta e Haroldo de Campos, também participarão deste diálogo. Em certa medida por terem realizado interlocução ora com as questões formuladas por Benjamin, ora por abordarem temas em comum ao interesse deste estudo. Neste sentido, a interlocução com esses autores mencionados será elucidativa para intensificar a

leitura de Benjamin, seja para acentuar ou oferecer outras perspectivas para os procedimentos interpretativos do texto de Cadão Volpato, ou para torná-lo um catalisador do diálogo para a própria empreitada da leitura das obras do escritor contemporâneo brasileiro. Esse será o objetivo ao investigar os textos de Walter Benjamin e tomá-los como provocadores de interlocuções relevantes e contemporâneas no campo dos estudos literários.

No capítulo I, o estudo da obra de Volpato encontra interlocução com a crítica de arte em Walter Benjamin, sobretudo através da obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (2018). Nessa obra, segundo Rainer Rochlitz em seu livro *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin* (2003), precisamente nos trechos intitulados "Os fundamentos filosóficos" e "Teoria crítica", Rochlitz nos aponta a respeito da natureza da crítica para Benjamin como um procedimento que visa analisar a "obra de arte por ela mesma" (ROCHLITZ, 2003, p. 81). Este procedimento de leitura e interpretação das obras de Volpato escolhidas para este estudo contará também com uma perspectiva interartística, uma vez que a literatura de Volpato se relaciona de maneira peculiar com o universo da música. Uma elaboração artística que transita entre a linguagem literária e percepções musicais e sonoras.

No capítulo II, buscamos demonstrar como os temas cidade, memória e música aparecem na literatura de Cadão Volpato. O tema da cidade aparece-nos como essencial, uma vez que identificamos na ambientação histórica dos textos literários de Volpato elementos da vida urbana contemporânea, tanto na obra *Os discos do crepúsculo* quanto na obra *À sombra dos viadutos em flor*. O tema da cidade e da memória é comum ao filósofo e ensaísta Walter Benjamin em seu livro *Baudelaire e a modernidade*, e por esta razão sua interlocução será importante para tecermos considerações a respeito da obra de Volpato. O tema da memória, por sua vez, também aparece como relevante por se tratar de um recurso utilizado nos processos criativos literários de Volpato. Em sua obra *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), Jeanne Marie Gagnebin nos elucida aspectos importantes da memória enquanto procedimento que se inscreve na luta contra o esquecimento.

Particularmente esta perspectiva se sustenta em relação à obra *À sombra dos viadutos em flor*, em que Volpato narra as memórias da história da banda Fellini, o que ao nosso ver se relaciona com as esclarecedoras considerações de Gagnebin. A música aparece com encadeadora de memórias tecidas ao longo da poética literária de Volpato.

No capítulo III pretendemos tecer uma outra relação entre música e literatura. O horizonte de discussão tomará a obra *Os discos do crepúsculo* (2017) do escritor Cadão Volpato como ponto de partida. Como singular modo de linguagem artística, a obra de Volpato destaca em seu processo criativo o aparecimento da música como condição norteadora. Nessa perspectiva, Volpato promove uma tentativa de transpor para o universo literário uma imersão da percepção sonora/musical, o que nos descortina a possibilidade de pensarmos na proximidade e nas distinções entre as linguagens artísticas manifestas na música e na literatura. Assim, um problema nos confronta: como compreendermos a passagem da escuta musical para o processo criativo da narrativa sonora de Volpato? Como percurso teórico de investigação e interpretação, promoveremos um diálogo a partir de Haroldo de Campos no que se refere ao conceito de *recriação* como um desdobramento teórico da concepção de *tradução* em Walter Benjamin.

No capítulo IV, a partir do ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" de Walter Benjamin, pretendemos investigar o conceito de reprodução técnica do som como relevante nos domínios do fazer e da escuta musical. É a partir da reprodução técnica do som que o tema da fonografia pode ser pensado a partir das formulações de Benjamin. Este tema é de grande importância uma vez que a experiência do ouvinte é manifesta em diversas passagens da obra de Volpato e sobretudo por ser esta condição de ouvinte musical aquilo que mobiliza e engaja os processos criativos literários de Volpato nestas obras de alguma maneira. Da escuta musical à literatura. Como isso acontece?

Entre a escuta musical e a escrita literária está o fazer musical na era da reprodução técnica do som, como mediador entre música e literatura. Assim, é nos

domínios desta temática que o ensaio de Benjamin colabora para uma interpretação da literatura de Volpato. Tais temas subsidiarão a hipótese de uma narrativa sonora em Cadão Volpato. Uma literatura que transita entre imagens sonoras e musicais para promover seus processos criativos. Nessa perspectiva, a experiência estética musical, seja no fazer musical através do Fellini, seja na rememoração de imagens musicais elaboradas no procedimento da escuta, trata-se da antessala da criação literária. O conceito de sonoridade dialética o tomamos de empréstimo ao pesquisador Mirko Hall em seu ensaio "*Sonoridade dialética: acústica da iluminação profana em Walter Benjamin*" (2010), e reflete o movimento de escuta que se transfigura em processo criativo literário, uma vez que, na literatura do escritor brasileiro contemporâneo, a música torna-se alegoria. Em suma, a própria natureza da música pode ser tomada como dialética uma vez que a diversidade da escuta do material sonoro produzido por artistas apreciados (*Os discos do crepúsculo* do selo independente belga, por exemplo) e da própria escuta do material sonoro elaborado e prensado nos discos (a banda Fellini), produz e provoca um novo procedimento de criação: a escrita literária de Cadão Volpato.

1 POÉTICA, CRÍTICA E INTERARTES

1.1 LIÇÕES DE POÉTICA COM PAUL VALÉRY E A LITERATURA DE CADÃO VOLPATO

A obra do filósofo, escritor e poeta Paul Valéry (1871-1945), em suas formulações teóricas encontradas no livro *Lições de Poética*⁴ (2018), nos oferecem esclarecedores procedimentos para o exercício da interpretação literária. Problemas como aqueles enfrentados pelas pesquisas no campo dos estudos de obras literárias podem encontrar nesse autor significativas orientações diante de questões distintas: Como estudar um texto literário? Qual a maneira de conduzir sua interpretação? Como delimitar uma interlocução teórica com um texto literário e torná-la inteligível? Problemas como estes voltaram-se contra nós de maneira intrigante. Mobilizados nesses exercícios de compreensão da natureza da pesquisa literária, são as *Lições de Poética* (2018) de Valéry que nos aproximam de uma *ressonância* com tais questões. Uma precisa indicação desse autor é aquela que procura destacar os processos criativos do escritor e sua recepção como obra do intelecto.

Nessa obra Paul Valéry inicia a partir de uma problematização a respeito do modo como o empreendimento do estudo da *história da literatura* é tomado. Sugere um "contraste" entre suas "numerosas cátedras" e o estudo da "forma de atividade intelectual que engendra as obras" (VALÉRY, 2018, p. 11). Esta é sua perspectiva. Provocar uma problematização a respeito dos critérios nos procedimentos de interpretação das obras literárias. Este parece ser o caminho utilizado por Valéry para demarcar uma proposta de estudo que pretende investigar essencialmente na obra literária os seus processos criativos. Nesse sentido, indagamos: O que é então tomar o procedimento de interpretação das obras literárias a partir do estudo da "forma da atividade intelectual"? E o que esta questão nos orienta a respeito da leitura das obras de Cadão Volpato?

4 Nota do tradutor Pedro Sette-Câmara: "Tanto *O ensino da poética no Collège de France*, quanto a *Primeira lição do curso de poética* foram traduzidos a partir do texto reproduzido em *Variété V* (Paris: Gallimard, pp. 285-322). As duas demais lições, inexistentes até o momento em texto francês, foram traduzidas da transcrição italiana em *Opere Scelte* (ed. e trad. Maria Teresa Giavieri. Roma: Mondadori, pp. 405-30)".

Volpato atuou como letrista e vocalista na banda Fellini em São Paulo nas décadas de 1980 e 1990, no grupo Funziona Senza Vapore e em um álbum solo. Desde o seu primeiro registro fonográfico, *O Adeus de Fellini* (1985), até o último álbum, *A melhor coisa que eu fiz* (2020), Cadão Volpato se mantém produtivo, elaborando e experimentando poéticas literárias distintas, seja na composição das letras das canções dos discos do Fellini como vocalista e letrista, ou na escrita de seus livros, que vez ou outra resvalam no tema da música, e, no caso das obras aqui estudadas, a saber, o livro de contos *Os discos do crepúsculo* e o livro de memórias *À sombra dos viadutos em flor*, é justamente o tema da música que aparece como ponto catalisador do tecido narrativo.

De maneira mais ampla, sua incursão pela literatura já conta com diversas obras, cada uma delas explorando uma linguagem singular, entre um conjunto de contos com o livro *Os discos do crepúsculo* (2017), ou literatura infanto juvenil com o livro *Meu filho, meu besouro* (2009) e o romance *Pessoas que passam pelos sonhos* (2013) e o último *Que coisa estranha para acontecer com uma criança* (2021). A constatação do primeiro disco de uma banda intitular-se *O Adeus de Fellini* indica-nos o lugar de passagem que é a música para o escritor Cadão Volpato. Os integrantes do Fellini não eram músicos profissionais e que seguiram carreira musical autossustentável economicamente, nem pretendiam isso, todos tinham suas profissões e a música era o lugar do extraordinário, transitório e efêmero, isto é, algo que possuía seu movimento ascendente e seu conseqüente declínio.

O estudo da “forma da atividade intelectual” elucidado por Valéry nos indica a respeito da dinâmica interior do próprio fazer literário. Valéry procura destacar nesta proposta de investigação literária o que ele chama de “fenômenos positivos da produção e do consumo das obras do intelecto” (VALÉRY, 2018, p. 11). Nesta perspectiva, dois polos em tensão parecem catalisar tal problemática: a criação artística e a recepção estética. Por extensão, a pergunta diante do estudo da poética de Cadão Volpato se torna: Como investigar a forma da atividade intelectual manifesta em sua literatura? E de modo mais específico, como o estudo das obras *Os discos do crepúsculo* (2017) e *À sombra dos viadutos em flor* (2018) pode ser

elucidativo para investigarmos as relações entre música e literatura?

Um primeiro domínio que sua literatura manifesta a respeito da imersão na percepção sonora e musical em seus processos criativos literários trata-se essencialmente da escuta musical. Nesse sentido, a história, a memória e a criação musical aparecem como temas significativos na obra *À sombra dos viadutos em flor* por exemplo, em que o autor narra um pouco da trajetória da banda Fellini. É também a escuta musical que aparece como provocadora de alguns dos contos da obra *Os discos do crepúsculo*. O que nos leva ao encontro do seguinte problema: qual o lugar da percepção musical e sonora na poética de Volpato?

Neste desafio, as *Lições de Poética* de Paul Valéry nos confrontam com a natureza da atividade literária e nos mostram que sua interpretação nos domínios da poética está ambientada nas "propriedades da linguagem" (VALÉRY, 2018, p. 14). Assim, como analisar as "propriedades da linguagem" na narrativa literária de Cadão Volpato? A impressão inicial que temos desta formulação de Valéry é que o procedimento dos estudos literários a partir do critério da investigação de sua poética, consiste na compreensão de que a dinâmica e natureza da escrita literária não podem ser tomadas absolutamente de forma sistematizada, uma vez que os procedimentos desta escrita investigada estão sujeitos a oscilações constantes.

Vejamos o referido trecho de Valéry para nos aproximarmos melhor da maneira como esse autor compreende a escrita literária e da motivação da alternativa de investigação em sua proposta de estudos de poética transitar em torno do problema da linguagem, ambientado, por sua vez, no domínio do problema a respeito dos "procedimentos desses modos inevitáveis do funcionamento do intelecto" no exercício da escrita literária. A respeito de tais procedimentos comenta Valéry:

As retomadas de uma obra, os arrependimentos, os cortes e enfim os progressos marcados pelas obras sucessivas mostram bem que o papel do arbitrário, do imprevisto, da emoção e até da intenção em ato só é preponderante na aparência. Nossa mão, quando escreve, realmente não nos dá a perceber a impressionante complicação de

seu mecanismo e das forças distintas que reúne em sua ação. Porém, o que ela escreve não deve, sem dúvida, ser menos deliberado; e cada frase que formamos deve, assim como todo ato complexo e singular apropriado a uma circunstância que não se reproduz, comportar uma coordenação de percepções atuais, de impulsos e de imagens do momento como todo um *material* de reflexos, de lembranças e de hábitos. Tudo isso resulta da mínima observação da linguagem *em ato*. Ainda, porém, uma reflexão simplíssima nos leva a pensar que a *literatura é, e só pode ser, um tipo de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem* (VALÉRY, 2018, p. 13-14).

Valéry destaca então em seus estudos de poética uma consideração importante: que a "linguagem em ato" transita entre *percepções, impulsos, imagens, "todo um material de reflexos"*, dentre os quais a *memória* e os *hábitos*. "Percepções atuais", como nos indica o filósofo e escritor. Percepções essas que são ambientadas e ressignificadas na forma da escrita literária e na aplicação dessas "propriedades da linguagem" (VALÉRY, 2018, p. 13-14). Tais considerações de Valéry são esclarecedoras e nos preparam o olhar para as obras de Cadão Volpato de modo a nos orientar para a perspectiva de investigar as percepções de natureza sonora e musical que aparecem em sua obra e a partir daí delimitar um modo mais específico desta relação entre música e literatura aqui estudada.

Afinal, como música e literatura se relacionam na obra de Volpato? Questão que nos lança para uma compreensão dessa relação na qual o movimento dialético interpretativo do leitor transitará entre a literatura e a prática da escuta musical. Isto é, duas dimensões estéticas distintas que se relacionam em um mesmo objeto artístico. Música e literatura, portanto, delimitam um domínio específico e singular de sua elaboração poética, no sentido atribuído por Valéry. Dessa forma, será essencial para este estudo nos determos na pergunta: como a percepção musical e sonora é explorada em seus processos criativos literários? A indagação prossegue o itinerário de orientação do olhar em relação ao material literário sobre o qual nos debruçamos, ambientado no contexto histórico da literatura brasileira contemporânea.

O fio condutor de nosso estudo, para alcançar qualquer esboço de interpretação, prescinde de uma dupla articulação investigativa, dialética e complementar, que transita entre o procedimento de leitura do material literário de

Cadão Volpato e a prática do exercício de escuta musical. Isto é, uma articulação entre o campo dos estudos literários e da pesquisa musical. Este amplo lugar estético que reúne linguagens artísticas distintas e estreitamente entrelaçadas, no fundo, acaba por perpassar uma articulação mais precisa entre música e literatura para nós. E na escrita de Volpato encontramos tal articulação, ao menos em alguns fragmentos de seu tecido textual. Contudo, a literatura não mobiliza por si só as referências sensitivas e estéticas do domínio do sonoro e do musical, em virtude de sua natureza peculiar, que é a escrita poética.

E é nesta perspectiva de aproximação da poética de Volpato que a escuta musical poderá oferecer outros contornos para a leitura de sua obra. Seu verso "Você nem imagina o que você não conheceu", da canção "Rock Europeu" (1985), do álbum *O Adeus de Fellini*, dá o tom do que sua literatura pode nos possibilitar. Precisamente neste aspecto de elucidação dos processos criativos literários entrelaçados com uma experiência musical, seja a partir da escuta musical seja a partir da experiência estética criativa musical. Cadão Volpato explora justamente a experiência estética da escuta musical no conto "Levamos um mundo novo em nossos corações" do livro *Os discos do crepúsculo* (2017). A musicalidade do projeto The Durutti Column, tendo como seu principal músico e participante o artista britânico Vini Reilly (1953-), ambientado no *pós punk* europeu, é o objeto estético escolhido em sua literatura neste conto. De acordo com a minibiografia disponibilizada no site do referido artista:

The Durutti Column com a participação de Vini Reilly, um pianista com formação clássica e um guitarrista virtuoso, recebeu o nome do revolucionário espanhol Buenaventura Durruti e do *cartoon* de *Dois Cowboys Situacionistas* na história em quadrinhos *O retorno da Coluna Durutti* (1966). Centrada em Reilly, a banda de cinco integrantes gravou duas faixas para *FAC-2 A Factory Sample*, o primeiro lançamento musical da *Factory Records*. Vini, não feliz com a banda ou com a gravação no estilo punk, então saiu porque era "um completo e total lixo". Alan e Tony persuadiram Vini a voltar, dizendo "você é a Coluna Durutti" e o resto é história (thedurutticolumn.com/biography, 2008)⁵.

5 *Tradução nossa para*: "The Durutti Column featuring Vini Reilly, a classically-trained pianist and virtuoso guitarist, took their name from Spanish revolutionary Buenaventura Durruti and the cartoon of Two Situationist Cowboys in the comic *Le Retour De La Colonne Durutti* (1966). Centred around Reilly, the then five-piece band recorded two

A música do Durutti Column, como conteúdo da elaboração narrativa de Volpato, sugere o gesto de abrigar no processo criativo elementos da percepção sonora e musical colhidos na experiência da escuta. O Durutti Column possui uma trajetória muito sólida com mais de 30 discos. As experimentações sonoras com baterias eletrônicas, texturas sutis de guitarras e acordes de piano na música de Vini Reilly parecem ser de uma fecundidade fora de série, sendo um artista de amplas e diversificadas habilidades criativas ao longo de décadas. Por outro lado também, diga-se, o que Cadão Volpato explora nesse conto, transita entre os domínios da arte e da política. A referência à política aparece, como vimos, nos títulos dos discos do Durutti Column. "Internacional Situacionista", "Buenaventura Durruti, o grande anarquista da guerra civil espanhola" e "Lotta Continua", o "grupo ultraesquerdista italiano" (VOLPATO, 2017, p. 110-111). Temas estes provocados pela percepção sonora e musical, pela afinidade do escritor com a sonoridade experimental e instrumental explorada por Vini Reilly. O tema é o segundo disco do Durutti Column:

LC foi gravado num porta-estúdio de quatro canais, depois da meia-noite, no quarto de Vini. A mãe dormia no aposento ao lado. Depois, Bruce adicionou as baterias e os ritmos eletrônicos, enquanto Vini colocava alguns vocais em parte do material. Em 48h, o "disco do quarto" estava pronto (VOLPATO, 2017, p. 111).

Retomando a concepção a respeito das "propriedades da linguagem" segundo Paul Valéry (2020, p. 14) em sua perspectiva para os estudos de poética, estas são manifestas originariamente por meio da percepção sonora e musical de Cadão Volpato de modo peculiar. É a percepção sonora e musical participando de sua elaboração literária e justamente por essa razão a inaugura e a mobiliza. A música, e nesses domínios, a escuta musical, realiza este movimento originário de provocação da escrita literária. A isto Valéry chamou de "material de reflexos" (VALÉRY, 2018, p. 14). A ação do material sonoro experienciado na escuta musical é justamente o que movimenta os processos criativos do conto sobre o Durutti Column. A ambientação estética entre a escuta musical e o fazer literário prossegue de certa maneira a intenção de Cadão Volpato em preservar um lugar para a música

tracks for FAC-2 A Factory Sample, the first ever music release on Factory Records. Vini, not happy with the band or the punk-styled recording, then walked out because it was 'complete and total rubbish'. Alan and Tony persuaded Vini to return, saying "you are The Durutti Column" and the rest is history".

em sua literatura. Esta é a ambientação literária de Cadão Volpato. Prosseguindo na interlocução com Paul Valéry em relação à dinâmica da "linguagem em ato" (VALÉRY, 2018, p. 14), o filósofo em suas *Lições de Poética* nos orienta a respeito da distinção entre linguagem ordinária e linguagem literária:

Ela utiliza, por exemplo, para seus fins próprios, as propriedades fônicas e as possibilidades rítmicas do falar, negligenciadas pelo discurso ordinário. Ela até mesmo as classifica, as organiza e as utiliza de modo sistemático, estritamente definido. Também lhe acontece de desenvolver os efeitos que podem ser produzidos pelas aproximações de termos, por seus contrastes, e criar contrações ou usar substituições que impelem o intelecto a produzir representações mais vivas do que aquelas que lhe bastam para compreender a linguagem ordinária (VALÉRY, 2018, p. 14).

Valéry demarca suas teses a respeito dos estudos de poética, compreendida a partir de uma elaboração da linguagem que, segundo o autor, "impelem o intelecto a produzir representações mais vivas". Contudo, o que são essas "representações mais vivas" às quais se refere Valéry afinal? De que maneira essa formulação se articula com um estudo da percepção sonora e musical como participante da literatura de Cadão Volpato? A perspectiva de Valéry descortina o que para nós está na tessitura da elaboração literária de Volpato. Isto é, o material sonoro aparece como um dos traços de sua escrita na medida em que aglutina tanto a escuta musical quanto o fazer musical, transitando por assim dizer entre a criação artística e a recepção estética nos domínios da música.

Cadão Volpato desenvolve uma criação literária que faz da escuta musical sua elaboração no sentido das "representações mais vivas" mencionadas por Valéry. Trata-se de uma tentativa de resgatar a música de seu declínio, ou em termos benjaminianos, resgatar a música, através da escrita literária, da perda de sua *aura*. Preservar um lugar para a temporalidade da música na escrita literária. A interlocução com Paul Valéry é elucidativa, pois é autor importante na história da investigação *estética*, sendo relevante nos estudos de teoria da arte justamente a consideração de Valéry em relação à sua compreensão moderna do que é *poética*. De acordo com o dicionário de filosofia do italiano Nicola Abbagnano, na compreensão do termo poética:

Teve mais sucesso a proposta de Paul Valéry de distinguir da estética uma poética que deveria constituir "na análise comparada do mecanismo do ato do escritor e das outras condições menos definidas que esse ato parece exigir (*Variété*, 1944, V, p. 292). Pelo nome poética, hoje se indica frequentemente o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral (ABBAGNANO, 2007, p. 368).

A poética enquanto domínio da reflexão a respeito dos processos artísticos, tanto para criação quanto para a recepção, seguindo o roteiro de estudo a partir de Valéry, apresenta uma tentativa de nos orientar a respeito do modo como nos relacionamos com as obras literárias. Por essa razão é que pensar nos horizontes de atuação da percepção sonora e musical de Cadão Volpato em sua literatura encontra melhores pistas a partir justamente da proposta de Valéry. Contudo, no terreno proposto pelo filósofo, há segundo ele uma "imensidão da matéria proposta ao pensamento pelo esboço de uma teoria da literatura" (VALÉRY, 2018, p. 15). E o termo *poética* designa mais precisamente: "nome de tudo o que se relaciona com a criação ou com a composição de obras em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio" (VALÉRY, 2018, p. 16). Encontramos em tal formulação uma abertura de perspectiva no campo dos estudos literários a partir de Valéry e que em outra direção nos orienta a respeito do vasto campo de questões que podem ser provocadas a partir da investigação dos processos criativos manifestos na poética do escritor Cadão Volpato.

1.2 A CRÍTICA DE ARTE EM BENJAMIN: UMA INTERLOCUÇÃO COM VALÉRY

As orientações dos estudos de poética de Paul Valéry se articulam de certa maneira com a teoria da arte de Walter Benjamin, sobretudo a partir da obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e no "Prólogo epistemológico crítico" da obra *Origem do drama trágico alemão*⁶. O procedimento da crítica não é tomado por antecipação ao objeto artístico para Benjamin⁷. Essa consideração encontra lugar nas formulações de Valéry em sua poética e transita no limiar do desafio de pensar a arte literária. De acordo com o autor das *Lições de poética*, a interceptação da memória no uso da palavra na arte literária, bem como a utilização de ideias abstratas juntamente com tentativas de aproximação da sensibilidade ou das percepções emotivas, atesta sua própria dificuldade de compreensão. O limite, então, será a necessidade de encontrar um sentido, uma ordem, no procedimento interpretativo.

Essa formulação muito se aproxima das considerações de Benjamin a respeito da tensão entre a *reflexão e posição (o pôr)*. Vejamos o trecho de Valéry em que podemos encontrar esta interlocução com Walter Benjamin. A partir da seguinte passagem compreendemos que se, por um lado, Valéry realiza sua crítica ao modo de condução dos estudos de história da literatura por não tratarem de maneira

6 Utilizaremos a tradução portuguesa de João Barrento a partir do original em alemão, para a Autêntica Editora, em sua edição em e-book kindle (publicada em 2013) e em livro físico (publicado em 2020). Título original: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

7 É importante destacar que Benjamin não produziu em sua filosofia da arte uma teoria que pudesse ser aplicada por antecipação aos estudos das obras de arte. Seu procedimento investigativo foi de certa maneira inverso, primeiro um mergulho nas obras de arte para em seguida elaborar suas interpretações teóricas. Tanto é que a grande maioria de seus trabalhos de interpretação literária, tomou como ponto de partida obras de autores específicos, como Kafka e Baudelaire por exemplo, e não um desenvolvimento de teorias gerais ou universais da interpretação literária. Na verdade é esse o problema que engaja Benjamin, o problema entre o particular e o universal na teoria da arte, que abre o livro *A origem do drama trágico alemão* com uma epígrafe elucidativa de Goethe acenando os propósitos do projeto benjaminiano: "Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa" (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2020, p. 15).

concentrada a respeito da atividade da linguagem em ato na linguagem literária, por outro, reconhece os próprios desafios dos estudos literários:

A arte literária, derivada da linguagem, e que por sua vez influencia a linguagem, é portanto, entre as artes, aquela em que a convenção desempenha o papel mais importante; aquela em que a memória intervém a cada instante, em cada *palavra*; aquela que age sobretudo por intermediários, e não pela sensação direta, e que coloca em jogo, de modo simultâneo, e até concorrente, as faculdades intelectuais abstratas e as propriedades emotivas e sensitivas. Ela é, de todas as artes, aquela que empenha e que utiliza o maior número de partes independentes (*som, sentido, formas sintáticas, conceitos, imagens...*). Seu estudo, assim concebido, é evidentemente um dos mais difíceis de realizar, e, antes de tudo, de ordenar, pois no fundo não passa de uma análise do intelecto dirigida numa intenção particular, e porque não existe ordem no espírito mesmo: ele encontra uma ordem ou ele a coloca nas coisas; ele não encontra em si mesmo uma ordem que se lhe imponha e que ultrapasse em fecundidade sua *desordem* incessantemente renovada (VALÉRY, 2018, p. 16).

Tais considerações de Valéry apontam para os alcances e as limitações dos estudos literários dada a natureza de seus procedimentos no manejo com a linguagem. Destaca ainda que a "fecundidade" da linguagem literária reside em sua "desordem incessantemente renovada", sendo a crítica a tentativa de organizar uma certa ordem no procedimento de leitura teórica da obra. Retomando uma passagem anterior Valéry afirma a respeito da "imensidão da matéria proposta ao pensamento pelo esboço de uma teoria da literatura" (VALÉRY, 2018, p. 15). Tais formulações se aproximam da concepção elaborada por Benjamin na primeira parte da obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

Nessa primeira parte intitulada "A reflexão", particularmente ao tópico "I, Reflexão e posição em Fichte", Walter Benjamin nos ambienta para o que, ao nosso ver, se articula com as considerações de Valéry a respeito do alcance e dos desafios dos estudos literários. Em Benjamin, a tensão se dá entre *reflexão* e *posição (pôr)*⁸.

8 Na leitura do texto benjaminiano, o termo "posição" é utilizado no subtítulo para nos orientar em relação ao termo "pôr", como veremos em uma passagem utilizada como referência para a abordagem do tema. Nesse sentido, no corpo do texto utilizaremos daqui em diante somente o termo "posição", com a finalidade de aglutinar sentido para a interpretação do que na tradução de Márcio Seligmann-Silva para o texto de Benjamin designa o "pôr", isto é, aquilo que impõe limite, por meio da representação, ao infinito próprio da natureza da reflexão.

As correlações entre esses autores podem ser mais precisamente explicitadas nesse tópico a partir dos seguintes jogos interpretativos: o que em Benjamin é entendido como reflexão, de natureza infinita, equivale ao que Valéry designa como *imensidão da matéria*, quando se refere ao domínio da teoria literária. Em relação ao que Benjamin designa como posição, como uma demarcação de sentido que a elaboração da crítica exige, Valéry interpreta como *análise do intelecto*, no sentido de uma *intenção particular*⁹. É nessa ambientação teórica que Benjamin prossegue em seu texto dedicado à investigação de uma teoria do conhecimento do romantismo¹⁰:

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças ao seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão (BENJAMIN, 2018, p. 32).

A dialética entre reflexão, de dimensão infinita, e a posição, isto é, a ação da reflexão objetivada na crítica de arte, articula a dinâmica da compreensão de Benjamin a respeito desta teoria do conhecimento manifesta no romantismo. De acordo com Benjamin é a posição que intercepta essa infinidade de articulações em que a reflexão se desdobra. A posição, ou seja, a articulação da crítica e da análise, fundamenta-se, segundo Benjamin em referência ao filósofo Fichte, enquanto aquilo

9 "não passa de uma análise do intelecto dirigida numa intenção particular" (VALÉRY, 2018, p. 16).

10 Na introdução da obra *Crítica de arte no romantismo alemão*, ao seu tópico *I. Delimitação da questão*, Benjamin nos ambienta a respeito de seu estudo: "O presente trabalho foi concebido como uma contribuição para uma pesquisa de história dos problemas, tendo como objetivo expor o conceito de crítica de arte em suas transformações. Incontestavelmente uma tal pesquisa da história do conceito de crítica de arte é algo totalmente diverso de uma história da crítica de arte propriamente dita; ela é uma tarefa filosófica, melhor dizendo, de história dos problemas. Para sua solução o que veremos a seguir só pode ser uma contribuição, pois não expõe o contexto geral da história dos problemas, no qual este momento se encontra, mas apenas um momento do mesmo, o conceito romântico de crítica de arte" (BENJAMIN, 2018, p. 19). O autor faz uma nota para nos situar a respeito do uso do termo "conceito romântico" de crítica de arte: "Tendo em vista que o romantismo tardio, não possui nenhum conceito de crítica estética, unitário e teoricamente bem delimitado, neste contexto, no qual o primeiro romantismo encontra-se só ou com direito de precedência, será possível utilizar sem risco de equívoco o simples termo 'romântico'. O mesmo vale analogamente quanto à utilização dos termos 'romantismo' e 'românticos' neste trabalho" (BENJAMIN, 2018, p. 19).

que ocupa o lugar da organização de sentido ante o material literário. É somente com esse procedimento de desdobramento da reflexão em posição, que podemos compreender aquele movimento interpretativo elucidado por Paul Valéry ao afirmar que a abordagem da teoria literária transita entre a "imensidão da matéria" (VALÉRY, 2018, p. 15) a qual se propõe a investigar e uma "intenção particular" (VALÉRY, 2018, p. 16). Benjamin demarca sua formulação nos indicando mais precisamente o que é a *posição* para a *reflexão*:

Portanto: o pôr não prossegue até o infinito na esfera teórica; a sua peculiaridade é constituída justamente pelo bloqueio do pôr infinito; este bloqueio localiza-se na representação. Através da representação e, afinal de contas, através de sua mais elevada representação, a do representante (BENJAMIN, 2018, p. 33).

A *posição* é então, de acordo com Benjamin, mediada e objetivada através da representação, que ocupa o lugar da efetividade da ação da reflexão na elaboração teórica. Contudo, esse procedimento não se realiza sem a mediação da própria obra de arte. Nesse aspecto reside a centralidade das perspectivas de Valéry e Benjamin que procuramos elucidar a título de diálogo com suas propostas teóricas para o empreendimento da crítica e análise da obra literária de Cadão Volpato.

Aqui as considerações de Valéry a respeito da poética ganham um relevo mais nítido. Valéry sugere que os estudos de poética resultam justamente desta mesma tensão que encontramos nas formulações de Benjamin entre a reflexão e a posição. Assim, como a *posição* intercepta a infinitude da reflexão na teoria do conhecimento manifesta no romantismo, segundo Benjamin, por empreender o procedimento da representação, tal processo de formulação não se realiza sem sucessivos encontros com a obra. Valéry destaca, portanto, a necessidade da pesquisa com o material artístico para o prosseguimento dos desdobramentos dos estudos de poética:

Mas a POÉTICA se proporia muito menos a resolver problemas do que a enunciá-los. Seu ensino não seria separado da própria pesquisa, como se deve fazer em todo ensino superior; e ele deveria ser abordado e mantido em um espírito de máxima generalidade. É impossível, de fato, dar uma ideia suficientemente completa e

verdadeira da literatura se não exploramos, para situá-la de maneira exata o bastante, o campo inteiro da expressão das ideias e das emoções, se não examinamos as condições de sua existência, passo a passo, no trabalho íntimo do autor, e na reação íntima de um leitor, e se não consideramos, por outro lado, os ambientes culturais em que ela se desenvolve (VALÉRY, 2018, p. 17).

Benjamin e Valéry dialogam justamente no ponto em que ambos mais se ocupam em formular problemas do que oferecer respostas, a demonstrar uma perspectiva de investigação possível a pretender determinar o conteúdo da obra por antecipação por meio de conceitos, tal como lemos no texto de Paul Valéry: "a POÉTICA se proporia muito menos a resolver problemas do que a enunciá-los". E como isso se dá no pensamento de Benjamin? E como as concepções de poética em Valéry dialogam com a teoria da arte em Walter Benjamin? Valéry afirma a respeito da linguagem empreendida na literatura e sua distinção em relação à linguagem ordinária residir no fato de que a especificidade da linguagem literária provoca o "intelecto a produzir representações mais vivas do que aquelas que lhe bastam para compreender a linguagem ordinária" (VALÉRY, 2018, p. 14).

Justamente nesse aspecto é que Benjamin compreende a crítica enquanto investigação que se dá no domínio da representação de ideias. E nos indica a natureza distinta da escrita ensaística e teórica por assim dizer e da escrita literária, ao afirmar que na elaboração teórica é "próprio da escrita, a cada frase, parar para recomeçar. A representação contemplativa deve, mais do que qualquer outra seguir este princípio" (BENJAMIN, 2020, p. 17). A partir de tais considerações de Benjamin, podemos interpretar que tal perspectiva dialoga com Paul Valéry, no sentido de que as "representações mais vivas" da linguagem literária em ato na escrita, e a crítica como "Sobriedade prosaica" da "representação contemplativa" em Benjamin: são conceitos que aproximam tais autores e nos oferecem caminhos importantes diante do problema dos métodos de investigação no campo dos estudos literários. É a respeito da "representação contemplativa" que Benjamin se concentra ao desenvolver o seu "Prólogo Epistemológico Crítico", como a primeira parte da obra *Origem do drama trágico alemão*:

O seu objetivo de nenhum modo é o de arrastar o ouvinte e de o

entusiasmar. Ela só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em "estações" para refletir. Quanto maior for o seu objeto, tanto mais distanciada será a reflexão. A sua sobriedade prosaica, muito aquém do gesto imperativo do preceito doutrinário, é o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica. O objeto desta investigação são as ideias. Se a representação se quiser afirmar como o método próprio do tratado filosófico, terá de ser representação das ideias. A verdade, presentificada no bailado das ideias representadas, furta-se a toda e qualquer projeção no domínio do conhecimento. O conhecimento é um haver. O seu próprio objeto é determinado pela necessidade de ser apropriado pela consciência, ainda que seja uma consciência transcendental (BENJAMIN, 2020, p. 17).

Para Benjamin a *representação contemplativa* é o caminho próprio da investigação filosófica, assim, seu domínio específico desdobra-se a partir dessa *consciência transcendental*. Mas o que é isto a que Benjamin chama de *consciência transcendental* e o que possui de relação com a *representação contemplativa*? É esta *consciência transcendental* a estrutura mesma do procedimento da crítica. Significa afirmar a respeito da natureza da investigação teórica, que reside precisamente em sua habilidade de transcender, de ultrapassar os domínios imediatos do material artístico e que é objetivado no campo da crítica, daí o espaço para a interpretação. Nessa perspectiva, se a *representação contemplativa* mediada por uma *consciência transcendental* é o percurso da investigação teórica, por outro lado, seu objeto visado, isto é, o material literário, o texto literário propriamente dito, possui outra dinâmica, a qual Valéry afirma estar situada nos domínios das *representações mais vivas*.

Para o procedimento da crítica: a *consciência transcendental* em seu exercício de formulação nos domínios da representação de ideias. Para a dinâmica ulterior da natureza da escrita literária: um conjunto de *representações mais vivas* na acepção de Valéry. E como se constituem as *representações mais vivas*? Ou melhor, quais suas possibilidades de vir a ser na tessitura objetiva e contingente da escrita literária? De acordo com Valéry tais *representações mais vivas* são elucidadas por *percepções sonoras*, pela *sensibilidade*, por *imagens*, *ideias abstratas*, *lembranças* (VALÉRY, 2018, p. 14-16). Ao nos debruçarmos sobre a leitura da obra *À sombra dos viadutos em flor* de Cadão Volpato, as considerações de Valéry ganham mais sentido e nos orientam diante do estudo do escritor

brasileiro:

Ricardo morava no Morumbi, numa casa que acompanhava um declive. No alto ficava a lavanderia, onde, todo sábado, a gente ensaiava. Mas antes havíamos passado pela casa do pai do Thomas, também no Morumbi. Ali começamos a compor, a partir das linhas do baixo. Era mesmo uma linha de montagem, em que a guitarra recheava um pouco mais a música e os meus vocais tentavam se ajeitar nela. Não sei o que passava pela minha cabeça naquela época. Tudo que eu fazia era para me ajustar ao grupo, não tinha uma receita. Tentava ser sombrio como as bandas do rock europeu. O fato de eu gostar de poesia só alimentava uma espécie de tensão no que seria cantado na semana seguinte (VOLPATO, 2018, p. 30-33)¹¹.

Volpato aglutina elementos muito esclarecedores nessa passagem do texto, pois nos aproxima de modo mais estreito das formulações de Valéry a respeito dos estudos de poética. Imagens de lugares, as lembranças dos ensaios, como os processos criativos musicais da banda Fellini desdobravam-se e, sobretudo, a influência de outro domínio das artes na música: a poesia. Música e literatura aqui possuem um movimento cíclico e dialético no sentido de mutuamente se alimentarem, traços fundamentais que aparecem na poética de Cadão Volpato de maneira singular, mais precisamente a partir da obra *À sombra dos viadutos em flor* (2018).

Por um lado, a sua própria literatura é provocada por ideias e percepções musicais e sonoras ao contar um pouco da história da banda Fellini, por outro, o próprio processo criativo musical elucidado em sua literatura é confrontado, tensionado e, de certa maneira, provocado, pela poesia, tal como lemos em Volpato. Isto é, a literatura provoca, tensiona e também mobiliza os processos criativos musicais e também trata-se do resultado da motivação musical e sonora enquanto procedimento literário empreendido. Ora, o que é isto afinal? Trata-se de uma atuação do material literário no processo criativo musical da banda Fellini, que acaba por sua vez se tornando objeto da ação do procedimento da criação literária de Volpato. Uma narrativa que versa a respeito de processos criativos musicais, como

¹¹ A citação no intervalo de páginas indicado não possui supressão, na verdade o livro conta com algumas imagens de arquivo da banda Fellini. Nesse caso, as páginas 31 e 32 do livro contam com um cartaz de divulgação de algumas das raras apresentações da banda, que possui o nome Fellini e fotos dos integrantes.

se deram e se desenvolveram.

1.3 INTERARTES E PROCESSOS CRIATIVOS LITERÁRIOS

"O fato de eu gostar de poesia só alimentava uma espécie de tensão no que seria cantado na semana seguinte" (VOLPATO, 2018, p. 33). Esse breve fragmento de Cadão Volpato na obra *À sombra dos viadutos em flor*, elucida um modo específico de relação entre literatura e música, que possui em sua manifestação objetiva enquanto objeto artístico a obra literária. A afirmação de Volpato também nos provoca a indagar: De que maneira haveria uma inter-relação entre o texto literário e a música? Como isso seria possível?

Tais questões nos orientam para a compreensão de que os processos criativos literários de Volpato, em particular nessas obras sobre as quais nos debruçamos, possui natureza interartística. Inicialmente, para nos inclinarmos mais precisamente a respeito desta natureza interartística da literatura de Volpato em questão, nos voltamos para uma consideração significativa de Paul Valéry (2018, p. 16) a respeito da arte literária: "Ela é, de todas as artes, aquela que empenha e que utiliza o maior número de partes independentes (*som, sentido, formas sintáticas, conceitos, imagens...*)". A atuação da recepção da experiência estética literária, portanto, é elemento catalisador da elaboração da literatura de Volpato e também dos processos criativos musicais dos quais participava. Poéticas musicais e literárias se entrecruzam nos processos criativos musicais narrados em sua literatura.

São espécies de camadas de interceptação de poéticas, difíceis de identificar e delimitar, de influências entre os domínios da música e da literatura que mobilizam tanto o fazer musical, a escuta musical e o próprio procedimento da *linguagem em ato* (VALÉRY, 2018, p. 14), quando nos voltamos para sua literatura. Sobretudo a partir deste olhar para a literatura do escritor contemporâneo brasileiro ambientado nessa tensão dialética entre o material sonoro e o material literário.

Assim, pesquisa musical e estudos literários entrelaçam os domínios dos horizontes de estudo possíveis que a literatura de Volpato nos descortina e elucida. Esta articulação entre escuta, fazer musical e escrita literária é instigante. Quando

lemos em Volpato que seu apreço por poesia "só alimentava uma espécie de tensão" para o vocalista do Fellini em seus ensaios, estamos nos confrontando com o letrista, o compositor, músico e escritor Cadão Volpato. A tensão criativa entre literatura e música, de natureza dialética e ontológica no projeto estético literário em questão, mobiliza seus processos criativos e por essa razão é aglutinadora de suas criações artísticas de maneira significativa. É na literatura que Cadão Volpato fomenta uma etapa de seu desenvolvimento como escritor como o lugar de aglutinação dos domínios da escuta e do fazer musical como material sonoro que encadeia o material literário.

Nessa perspectiva, o garimpo dos signos sonoros nos auxiliam na leitura da escrita literária de Cadão Volpato no propósito de compreendermos como os domínios da música interceptam seus processos criativos literários e como esses três domínios, da escrita literária, do fazer musical e da escuta musical, atuam reciprocamente e de maneira dialética um sobre o outro. De modo que uma delimitação rígida entre música e literatura não se sustentará a partir desta perspectiva ou procedimento interpretativo aqui sugerido.

Especificamente interessa-nos mais o tema das relações entre música e literatura, tomando como ponto de partida a obra literária, do que transitar na problemática de definição e sustentação da natureza particular e distinta de cada expressão artística. Ao contrário, procuraremos sustentar a hipótese de que as obras literárias de Volpato aqui estudadas são relevantes no sentido de elucidar processos criativos da escrita literária nos quais participam a atuação de materiais sonoros e musicais. Isto é, diante da impossibilidade de separação absoluta, neste estudo aqui proposto, entre música e literatura nas elaborações estéticas de Volpato aqui elucidadas, compreendemos justamente sua literatura como interartística a partir do momento em que os domínios da música e da poesia se interceptam e se influenciam mutuamente em seu fazer literário aqui interpretado em alguns de seus aspectos.

Músico, professor e pesquisador da área de musicologia, o francês Jean-Yves

Bosseur¹² em sua obra *Música e artes plásticas: interações no século XX*¹³ (2006), embora realize suas considerações em sua perspectiva interartística a partir das relações entre música e artes plásticas, nos oferece uma valiosa leitura no sentido de que, para delimitarmos a natureza interartística empreendida pela literatura de Cadão Volpato, é necessário investigarmos os modos como literatura e música interceptam uma o domínio da outra influenciando-se dialética e mutuamente. Por outro lado, é a partir do domínio das artes plásticas que o próprio Fellini nomeia uma de suas canções do álbum *Amor Louco* (1990) intitulada "Kandinsky Song". O universo visual da obra pictórica de Kandinsky mobiliza de certa maneira a música do Fellini. Vejamos a letra da canção escrita por Cadão Volpato:

Se gamas por uma voz
 É muito bom
 E reclamas por esta voz
 O outono em pleno verão
 Só porque ela é parada
 nesta estação
 Amas de verdade
 Então

Se gamas tão veloz
 Em linha reta
 E só temes a decomposição
 Das cores jovens pintalgadas pelo chão
 Ouve essa canção
 E ama de verdade
 (VOLPATO, 1990).

Bosseur apresenta uma perspectiva interessante que parte da fundamentação de que domínios artísticos distintos possuem *correspondências sensoriais*. A literatura de Cadão Volpato é signatária dessa ambientação criativa entre os domínios de uma literatura que escreve a partir de signos musicais e sonoros. Em "Kandinsky Song"¹⁴ do Fellini, ao som de violões, baixo, uma bateria eletrônica em ritmo de bossa com batidas por minuto (BPM) um pouco aceleradas e com sutis viradas, perene, com assobios ritmados como refrão da melodia e a voz serena de Volpato, somado a um acompanhamento de uma guitarra com sons graves ao final,

12 Website: <https://jeanyvesbosseur.fr/site/>

13 Título original: *Musique et arts plastiques: interactions au XX siècle*.

14 Fellini, *Kandinsky Song*. Acesso para audição via Bandcamp:

<https://fellini.bandcamp.com/track/kandinsky-song> . Acessado em 20.10.2023.

e no nome da música justamente a referência às artes plásticas.

Tal natureza interartística da música a partir da audição da canção "Kandinsky Song" indica-nos um modo similar ao da relação entre música e literatura nas obras *Os discos do crepúsculo e À sombra dos viadutos em flor*. Linha e cor estão para a letra da canção de "Kandinsky Song" como a música do Fellini está para a literatura de Volpato. Os versos da canção "Se gamas tão veloz/ Em linha reta /E só temas a decomposição/ Das cores jovens pintalgadas pelo chão", aglutinam como elementos de sua elaboração poética os domínios dos traços e cores das obras de Kandinsky. Segundo Yves Bosseur, a relação entre música e artes plásticas atravessa todo o último século:

as interseções entre a música e as artes plásticas não cessaram de se desenvolver ao longo de nosso século, segundo modalidades tão diversificadas quanto as estéticas às que elas reinventam, as problemáticas que elas sustentam se assemelham às formas já expressas sob múltiplas formas ao curso dos séculos precedentes¹⁵ (BOSSEUR, 2006, p. 9).

Bosseur desenvolve em seu primeiro capítulo intitulado "Correspondências sensoriais"¹⁶, de sua obra *Música e artes plásticas: interações no século XX* (2006), uma investigação que procura delimitar modos possíveis de tais interações de modo até a problematizar a segmentação dos domínios artísticos, pois a tese da natureza interartística da arte reconhece como ontológica a interseção entre domínios de práticas artísticas distintas. Isto é: a ideia da unidade dos sentidos nas artes. Tal concepção, destaca Bosseur, aparece na história em diversos artistas quando se voltam para a reflexão a respeito da natureza da arte. Dentre diversas referências mencionadas, Bosseur cita o poema "Correspondências" de Baudelaire e o ensaio *Do espiritual na arte* de Kandinsky. Voltemos inicialmente para alguns dos versos mais significativos do poema de Baudelaire neste sentido, na tradução de Ivan Junqueira:

¹⁵ Tradução nossa para: "les intersections entre musique et arts plastiques n'ont cessé de se développer tout au long de notre siècle, selon des modalités aussi diversifiées que les esthétiques auxquelles elles renvoient, les problématiques que les sous-tendent semblent déjà exprimées sous multiples formes au cours des siècles précédents".

¹⁶ No original: *Correspondances sensorielles*.

Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade
 Tão vasta quanto à noite e quanto a claridade
 O som, as cores e os perfumes se harmonizam¹⁷
 (BAUDELAIRE, 2006).

A correspondência entre os sentidos sugerida no poema de Baudelaire, transita justamente no horizonte do artístico como unidade da sensibilidade. Isto é, a arte em seus processos criativos desenvolve-se a partir de um conjunto de impressões sensoriais que são objetivadas em determinada forma de poética. Bosseur menciona formulações em proximidade com esta perspectiva a partir de artistas e filósofos dentre os quais: E.T.A Hoffmann, Baudelaire, Rimbaud, Mikel Dufrenne, Van Gogh, até chegar em Kandinsky. É nesse artista que Bosseur se concentra para desenvolver sua perspectiva de unidade dos sentidos nas artes. Essa proposta investigativa a respeito da natureza da arte se inscreve precisamente na problematização da divisão das disciplinas acadêmicas no estudo e na compreensão moderna das práticas artísticas. De acordo com Bosseur:

A maior parte das intuições sobre as quais se fundaram as futuras interseções entre a música e as artes visuais são prontamente desenvolvidas no final do século XIX. Por demais linear, estática e esquemática, a classificação acadêmica, que dividia as disciplinas artísticas em artes da visão ou artes do espaço (arquitetura, escultura, pintura), artes da audição ou artes do tempo (música e artes da linguagem) e artes do movimento ou artes de síntese (dança, teatro, cinema), se revelaram cada vez mais antiquadas, incapazes de compreender as profundas mutações que conhecem em cada disciplina do pensamento¹⁸ (BOSSEUR, 2006, p. 12).

As problematizações de Bosseur o aproximam então das considerações de Kandinsky. Contudo, no que se refere à concepção de correspondência dos sentidos entre as artes, Bosseur faz referência a outro autor: Étienne Souriau. É um dos

¹⁷ No original: "Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité/ Vas comme la nuit et comme la clarté/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

¹⁸ *Tradução nossa para*: "La plupart des intuitions sur lesquelles se fonderont les futures intersections entre le musique et arts visuels sont dont prêtes à se répandre et à se développer en cette fin du XIX siècle. Trop linéaire, statique et schématique, la classification académique, qui divisait les disciplines artistiques en arts de la vue ou arts de l'espace (architecture, sculpture, peinture), arts de l'ouïe ou arts du temps (music et arts de la language) et arts du mouvement ou arts de synthèse (danse, théâtre, cinéma), se révèle de plus en plus caduque, incapable de rendre compte des profondes mutations que connaît chaque discipline de pensée."

parâmetros indicados por Bosseur para nos determos nesta perspectiva de unidade da sensorialidade nas artes. Apresentando os critérios de Souriau, Bosseur nos indica a respeito dos níveis de relações entre as práticas artísticas e sua dinâmica interior. De um lado as artes representativas e de outro as artes não representativas, sendo estas últimas as abstratas. Algumas noções são elucidadas como referência para esta passagem de um domínio artístico ao outro no interior da obra, tais como: "linha, volume, cor, luz, movimento, som articulado, som musical"¹⁹ (BOSSEUR, 2006, p. 13). O sonoro e o musical ocupam então, na obra de Kandinsky, posição relevante a ponto de o tradutor do texto em alemão para o inglês, Michael Sadler, em sua introdução da obra *Do espiritual na arte*²⁰ nos afirmar a respeito da relação entre música e pintura em Kandinsky:

Kandinsky é pintura musical. Isto quer dizer, ele rompeu a barreira entre a música e a pintura, e isolou a emoção pura que, por falta de nome, chamamos de emoção artística. Qualquer pessoa que tenha ouvido uma boa música e a desfrutar com prazer, admitirá uma emoção inconfundível, mas também indefinível. Ele não poderá, com sinceridade, dizer que tal passagem lhe deu tais impressões visuais, ou tal harmonia despertou nele tais emoções. O efeito da música é sutil demais para as palavras. É o mesmo com a pintura de Kandinsky. [...] Presumivelmente, as linhas e cores têm o mesmo efeito que a harmonia e o ritmo da música têm sobre o verdadeiramente musical²¹ (SADLER, 1977, p. XIX).

As considerações de Sadler a respeito de Kandinsky são elucidativas e podem nos orientar a respeito da literatura de Volpato. Vejamos: Sadler destaca como Kandinsky com sua pintura se aproxima da música, lançado mão de uma expressão que tenta reunir esses dois domínios, afirmando que "Kandinsky é pintura musical". Sadler ainda demarca que as aproximações entre música e pintura podem ser elucidadas pelo modo como a recepção da obra atua no sujeito, provocando a

¹⁹ Tradução nossa para: "ligne, volume, couleur, lumière, mouvement, son articulé, son musical".

²⁰ No original: *Concerning the spiritual in art*.

²¹ Tradução nossa para: "Kandinsky is painting music. That is to say, he has broken down the barrier between music and painting, and has isolated the pure emotion which, for want of better name, we call the artistic emotion. Anyone who has listened to good music with any enjoyment will admit to an unmistakable but quite indefinable thrill. He will not be able, with sincerity, to say that such a passage gave him such visual impressions, or such a harmony roused in him such emotions. The effect of music is too subtle for words. And the same with this painting of Kandinsky's. (...) Presumably the lines and colours have the same effect as harmony and rhythm in music have on the truly musical".

"emoção artística", que é concebida justamente pela sua impossibilidade de definição precisa, afirmando que nessa relação com a música podemos "desfrutar" de "uma emoção inconfundível, mas também indefinível". É nessa perspectiva que interpretamos a literatura de Volpato, como uma narrativa musical, tal como Sadler afirma que a obra de Kandinsky é pintura musical.

Ora, o domínio da emoção artística, que é inconfundível e indefinível, trata-se do traço de ligação entre música e pintura em Kandinsky e pode nos orientar para a interpretação das relações entre música e literatura em Cadão Volpato. Sadler afirma que, tal como a pintura, a recepção musical (o que ele chama de "efeito da música") é "sutil demais para as palavras". Isto é, o que a música provoca no sujeito é muito sutil para ser expresso em palavras, pois a música, enquanto ritmo e harmonia, é de natureza não verbal, manifesta por sons. Essa consideração de Sadler demonstra o seguinte a respeito de Kandinsky: que podemos traçar correspondências entre o modo como linhas e cores atuam na pintura e o modo como harmonia e ritmo atuam na música.

Nessa perspectiva, Cadão Volpato desenvolve na poética de sua escrita dois movimentos dialéticos que interrelacionam música e literatura, ambos procedimentos de elaboração poética de natureza interartística. Na escrita literária das obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor*, a narrativa é entrelaçada por signos sonoros e musicais, que são os elementos da escrita que designam referências da experiência da escuta musical, como bandas e artistas que são citados e comentados ao longo dessas duas obras, além de narrativas dos processos criativos musicais vivenciados pelo autor em sua atuação no grupo Fellini, trazendo assim o domínio da música para a literatura e experimentando o que chamamos de uma escrita literária musical e sonora. No domínio do componente literário da música, isto é, nas letras das canções, Volpato parece buscar também uma composição interartística, como ouvimos na canção "Kandinsky Song".

Poesia, escuta musical, fazer musical e escrita literária relacionam-se dialética e reciprocamente nas obras de Cadão Volpato estudadas. Assim como linhas e

cores, harmonia e ritmo se tensionam na obra de Kandinsky. São maneiras de compreender a natureza interartística das práticas das artes. O que significa compreender também que as práticas artísticas incorporam em seu fazer diversas correspondências sensoriais apreendidas na experiência estética com outras obras ou outros fazeres artísticos de domínios outros que não os próprios exclusivamente. No caso particular das obras de Volpato aqui estudadas, a escuta musical, o fazer musical, a poesia, a composição de letras para canções, refletem-se na matéria narrativa de seu tecido literário.

Desta forma, é justamente na investigação desse campo de relações que as formulações teóricas de Kandinsky são esclarecedoras para os estudos a respeito da natureza interartística das obras. Especificamente no trecho de Introdução da Parte I, "Sobre a estética em geral"²², de seu ensaio *Do espiritual na arte*, o artista afirma que "Toda obra de arte é filha de sua época"²³ (KANDINSKY, 1977, p. 1). Precisamente por essa razão, a forma artística da escultura, por exemplo, praticada entre os gregos, não pode ser a mesma de outra época, e as tentativas de similaridade alcançam somente a forma da aparência, o que para Kandinsky é classificado como imitação.

Contudo, reconhecendo que a obra de arte é a "mãe de nossas emoções"²⁴, Kandinsky afirma que há na arte "outra espécie de similaridade externa que se funda em uma verdade fundamental"²⁵ (KANDINSKY, 1977, p. 1). E o que para Kandinsky se refere a tal similaridade que vai além da forma entre as artes de todos os períodos históricos? A isto Kandinsky chama de *Stimmung*. Um termo na língua alemã que, segundo o tradutor Michael Sadler em nota, trata-se de uma palavra "quase intraduzível. É algo quase como 'sentimento' no seu melhor sentido... Kandinsky usa esta palavra depois no sentido de 'essência espiritual' da natureza"²⁶

22 No original: *About General Aesthetic*.

23 Tradução nossa para: "Every work of art is the child of its age".

24 Tradução nossa para: "mother of our emotions".

25 Tradução nossa para: "another kind of external similarity which is founded on a fundamental truth".

26 Tradução nossa para: "*Stimmung* is almost untranslatable. It is almost 'sentiment' in the best sense, and almost 'feeling' (...) Kandinsky uses the word later on to mean the 'essential spirit' of nature."

(SADLER, 1977, p. 2). A possibilidade de provocar a sensibilidade, as emoções, os sentimentos, esta é a similaridade fundamental entre as artes. Assim afirma Kandinsky:

Quando há, trata-se de uma similaridade da tendência interna em toda a sua atmosfera moral e espiritual, uma similaridade de ideais, primeiro e atentamente tendo considerado, mas depois perdendo de vista, uma similaridade de um sentimento interior de algum período ao outro, o resultado lógico será o ressurgimento das formas externas das quais nos servimos para expressar aqueles sentimentos internos em cada época anterior²⁷ (KANDINSKY, 1977, p. 1).

É a articulação entre as "formas externas" manifestas nas artes e a ligação com determinados "sentimentos internos", o que Sadler procura destacar a respeito de Kandinsky e que nos orienta a respeito da literatura de Volpato. Essa perspectiva é explorada por Kandinsky de maneira mais concentrada e extensa na parte do ensaio *Do espiritual na arte* em que formula complexas relações entre música e artes plásticas. Estamos nos referindo ao tópico "A linguagem da forma e da cor"²⁸, em que a proposta do autor é "mostrar relações profundas entre as artes, especificamente entre música e pintura"²⁹ (KANDINSKY, 1977, p. 27). Justamente aqui retomamos a interlocução com Yves Bosseur. Em seu Capítulo I, intitulado "Correspondências sensoriais", o autor dedica um tópico de suas densas páginas a respeito deste tema em Kandinsky, com o subtítulo de "Sonoridades e cores segundo Kandinsky"³⁰ (2006, p. 22-25). No intuito de descortinar relações entre música e pintura, sobretudo a partir de suas teses contidas na obra *Do espiritual na arte*, na qual encontramos indicações de como tal relação é esboçada, afirma Bosseur (2006, p. 22):

A associação entre cor e timbre representa o eixo mais

²⁷ Tradução nossa para: "When there is a similarity of inner tendency in the whole moral and spiritual atmosphere, a similarity of ideals, at first closely pursued but later lost to sight, a similarity in the inner feeling of any one period to that of another, the logical result will be revival of external forms which served to express those inner feelings in an earlier age".

²⁸ No original: *The language of form and colour*.

²⁹ Tradução nossa para: "show the deep relationship between the arts, and specially between music and painting".

³⁰ No original: *Sonorités et couleurs selon Kandinsky*.

frequentemente empregado pelos pintores que buscaram demarcar as correspondências entre as artes plásticas e musicais, tais tentativas se traduzem em geral por "vagas metáforas" tal como denunciou É. Souriau. Em *Do espiritual na arte* Kandinsky parte diversas vezes em sua pesquisa para a busca de uma "sonoridade interior" da cor, mas isso é rapidamente amenizado com referência à questão das analogias mais sistemáticas entre os dois fenômenos da percepção. Quando nós associamos por exemplo o vermelho ao som do trompete, ainda precisamos saber de qual nuance de vermelho se trata, e qual a maneira que o trompete é utilizado...³¹

Agora nos voltemos ao problema: o que nos orienta Kandinsky a respeito da compreensão das relações entre música e literatura nas obras de Cadão Volpato aqui estudadas? Ou mais especificamente, o que os contos a respeito da música do Durutti Column da obra *Os discos do crepúsculo* e os ensaios da banda Fellini na obra *À sombra dos viadutos em flor* preservam de elucidativos no sentido de atuarem como material da percepção sonora e musical no interior da narrativa literária? Isto é, como podem atuar os signos sonoros na elaboração da escrita literária? É um procedimento narrativo muito peculiar e próprio este que encontramos em Cadão Volpato.

Como pensar uma literatura a partir de signos sonoros e musicais? Essa pista auditiva da canção "Kandinsky Song" nos possibilita uma aproximação de uma proposta poética organicamente ambientada entre a escuta musical, o fazer musical, a composição e a escrita literária. Composição aqui no próprio sentido utilizado por Kandinsky como criação artística. Assim, da escrita que transita entre discos do Durutti Column e ensaios do Fellini, percebemos as potencialidades dos signos sonoros nos processos criativos narrativos desenvolvidos por Cadão Volpato. E a transposição da matéria artística musical para o domínio da escrita literária é o que de mais significativo encontramos neste estudo. Isto é, um estudo a respeito de narrativas sonoras e musicais.

31 *Tradução nossa para:* "L'association entre couleur et timbre représente l'axe le plus fréquemment emprunté par les peintres qui ont cherché à mettre en correspondance les arts plastiques et musicaux, de telles tentatives se traduisant en général par les "vagues métaphores" que dénonçait É. Souriau. Dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky part à plusieurs reprises à la recherche de la "sonorité intérieure" de la couleur, mais il est rapidement amené à remettre en question des analogies trop systématiques entre ces deux phénomènes de perception. Lorsqu'on associe par exemple le rouge au son de la trompette, encore faudrait-il savoir de quelle nuance de rouge il s'agit, et de quelle manière la trompette est utilisée..."

2 CIDADE, MEMÓRIA E MÚSICA

2.1 O MÚSICO FLÂNEUR NO CONTO UM MISTÉRIO NOS ELECTRIC LADY STUDIOS E A FANTASMAGORIA EM BENJAMIN

A articulação entre a perspectiva estética de Walter Benjamin e a literatura do escritor paulistano e letrista do grupo Fellini na década de 1980 na cidade de São Paulo pode nos oferecer relevante caminho de interpretação a respeito das relações entre cidade, música e literatura. É neste campo da reflexão crítica, mais especificamente em relação ao tema da cidade moderna, no qual o filósofo e ensaísta Benjamin possui ampla, comentada e discutida produção, que encontramos uma referência de leitura em plena interlocução com alguns temas que aparecem nas obras de Cadão Volpato.

A música estaria na condição de manifestar em seu acontecimento sua transfiguração dos domínios puramente estéticos e participar de aspectos mais amplos da vida. Assim, *Os discos do crepúsculo* é uma obra em que, em sua teia narrativa, a referência à música é o traço essencial que aparece como o modo de enunciação e rememoração constitutivo de sua literatura, mediado pelo rastro das imagens das capas dos discos que marcaram uma vida, ou mais precisamente, a vida de seus personagens, ora músicos, ora ouvintes, ora submersos no âmbito da experiência estética musical, ora deslocados dela. Esse cenário apresenta um preciso contexto histórico: a cidade de São Paulo dos anos 80 como ponto de partida, principalmente na obra *À sombra dos viadutos em flor*.

É preciso destacar contudo, que a ambientação histórica da narrativa de Cadão Volpato além de apresentar a cidade de São Paulo na década de 1980, agrega também outras grandes cidades contemporâneas tais o Village em New York como no conto "Um mistério nos Electric Lady Studios" ou Montevideu no Uruguai no conto "A viagem de Federico Biglione ao Brasil". A cidade aparece também como o lugar dos encontros e interações para tramas históricas que antecedem os processos criativos musicais, como no diálogo entre pretensos músicos com equipamentos de baixo custo em suas idealizações para futuros projetos musicais, no conto "A Supersônica", que se passa em uma loja de discos, ambiente propício para escuta musical:

Fred estava na loja quando viu se aproximar um garoto com um cabelo crespo armado como um black power, um cara muito branco, de olhos muito pálidos e uma expressão de contentamento ao estender-lhe a mão: era Afonso, mas todo mundo chamava de Fon. Fon era engraçado. Parecia Noel Redding, o baixista de Jimi Hendrix. Ele estava ali mesmo, entre outros discos, na capa psicodélica de *Are you Experienced?*, que Fred segurava em seu ponto imóvel do tabuleiro, encostado na prateleira (VOLPATO, 2017, p. 20).

A ambientação narrativa que lança discos pelas palavras na literatura de Cadão Volpato traz à tona a reflexão a respeito de uma experiência estética originária, através da qual o contar a cada nova experiência, pode ser atravessado por uma rememoração de natureza sonora ou é constituinte de seu elucidar narrativo. A referência a Jimi Hendrix no início do livro no conto "Supersônica", torna-se objeto da trama narrativa do conto "Um mistério nos Electric Lady Studios". Jimi Hendrix sai da capa de um disco em um conto para se transformar em personagem em outro. Na trama, Hendrix é apenas um cidadão. É um *flâneur*, na acepção benjaminiana, à deriva de acasos e consumos na cidade, tão vulnerável, efêmero e transitório entre os passantes. Cadão Volpato parece querer destacar, com este conto, o modo de ser ordinário do artista, como um entre outros na urbe.

Enquanto cidadão, o músico é apresentado sobretudo em sua condição histórica, como habitante da cidade, marcada por "fantasmagorias", concepção formulada pelo filósofo Walter Benjamin em seu ensaio "Paris, capital do século XIX"³² (1991). Esta será também a ambientação da elaboração teórica benjaminiana que aborda o conceito de *flâneur*. O espaço urbano, a paisagem, o horizonte de relações sociais e culturais, está precisamente marcado por uma historicidade emblematizada no que Benjamin chama de "fantasmagoria" da cidade moderna. De acordo com o artigo "Fantasmagoria: a chave para compreensão da modernidade em Walter Benjamin", de Francisco Santos: "a fantasmagoria seria para Benjamin uma imagem criada pelo homem, que adquire uma realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou" (SANTOS, 2016, p.78). Portanto o conceito de fantasmagoria transita nos domínios da imagem que o sujeito cria ante a

³² No original: *Paris, Capitale du XIX Siècle*.

mercadoria, a fantasmagoria das mercadorias, que tanto pode entreter a sensorialidade, quanto surpreendê-la. Ainda de acordo com Francisco Santos:

a fantasmagoria remete ao lado mais exuberante, visível, a um certo espetáculo da mercadoria, e dessa maneira ocasiona um impacto subjetivo nos que iam às exposições, pois nelas cria-se uma imagem paralela – fantasmagórica -, que aos poucos toma o lugar da realidade, assumindo por fim o papel principal de imagem real do mundo (SANTOS, 2016, p. 78).

É nesta precisa ambientação teórica que Benjamin compreende o *flâneur* em um primeiro momento: “a experiência do *flâneur*, que se abandona às fantasmagorias do mercado”³³ (BENJAMIN, 1991, p. 375). Cadão Volpato se refere ao seu personagem Jimi Hendrix justamente como situado nessa paisagem urbana enquanto seu cenário de fundo. Ao sair depois de uma noite de trabalho do estúdio *Electric Lady*, Cadão Volpato descreve a paisagem encontrada por Hendrix na rua pela manhã, na qual encontra uma:

luz natural que começava a banhar as fachadas dos edifícios mortos, as ruas ainda meio escuras cortadas lentamente por automóveis sonâmbulos, era bom para Jimi. Tão bom que ele procurava um café para sentar e obter uma perspectiva ainda melhor do carrossel parado prestes a iniciar seu giro infernal. Afinal, trabalhara a noite inteira (VOLPATO, 2017, p. 91).

O músico no café da cidade na condição de deslocado de sua experiência estética sonora originária, com a finalidade de “sentar e obter uma perspectiva ainda melhor” (*idem*). Essa ambientação histórica e espacial da cidade descrita por Cadão Volpato no conto “Um mistério nos Electric Lady Studios” para seu personagem nos remete à condição do *flâneur* benjaminiano, em seu abandonar-se ao olhar, à perspectiva, daquele que observa a dinâmica de uma cidade entregue às fantasmagorias possibilitadas pelo mundo dos objetos, dos bens produzidos, isto é, por suas mercadorias. Nessa ambientação urbana, o Jimi Hendrix de Cadão Volpato é lançado à sua condição exclusiva de cidadão e *flâneur*, deslocado de seu fazer artístico e situado no contexto da urbe moderna, seu lugar de passagem. É dessa forma que Volpato descreve Hendrix em sua ida ao café da cidade, isento da forma

³³ Tradução nossa para: “l'expérience du *flâneur*, qui s'abandonne aus fantasmagories du marché”.

como sua música é apropriada e usufruída pelo público ou por si mesmo e distanciado do resultado de sua arte em mercadoria, somente em sua condição espacial e temporal enquanto habitante da urbe diante do "carrossel parado prestes a iniciar seu giro infernal". Como lemos no conto de Cadão Volpato:

A caminho do café, Jimi não era o tal. O cabelo nem estava muito armado, e o bigode, raspado nas semanas anteriores, voltava a crescer com as pontas na direção do queixo. Vestia uma camisa azul de tecido comum, e a calça era de um algodão qualquer, de cor escura. As botinas não brilhavam, e nenhum adereço exótico pendia do seu pescoço.

Ali estava o rei despojado de seu manto, de óculos escuros, um plebeu em cuja cabeça também não havia nenhum vestígio de coroa ou chapéu emplumado.

Ele encontrou um pequeno café aberto numa esquina a três quarteirões dos Electric Lady. Chamava-se Guatemala, um nome impossível de pronunciar (VOLPATO, 2017, p. 92).

Precisamente neste momento do conto, por um instante a figura estética do músico Jimi Hendrix goza de sua condição de *flâneur* na urbe em seu horizonte contemplativo e desinteressado. Contudo, a trama no conto não se encerra nesse aspecto da acepção benjaminiana do *flâneur*, como veremos mais adiante. Tal constatação nos lança para uma problemática inerente à concepção de *flâneur* em Benjamin: como compreender o *flâneur* no contexto da concepção benjaminiana de *fantasmagoria*? Tal dimensão contemplativa e desinteressada do *flâneur*, uma espécie de calmaria observante no contexto da urbe, mantém exclusivamente este traço em relação à concepção de *fantasmagoria* em Walter Benjamin? Ou ainda, o que a concepção de *fantasmagoria* em Benjamin nos orienta a respeito dos traços, transfigurações e nuances do *flâneur*?

No percurso do conjunto de tais reflexões, somos direcionados a um outro problema interpretativo: quais são precisamente os traços do *flâneur* emblemático no personagem Hendrix do conto de Cadão Volpato? É no âmbito dessas problemáticas em torno do estatuto da concepção de *flâneur* que uma aproximação mais estreita em relação às formulações benjaminianas em torno da cidade moderna nos orientarão para o exercício de interpretação desse conto específico de Volpato, principalmente no que se refere aos desdobramentos da narrativa na qual o

personagem Jimi Hendrix é lançado à sua condição histórica de cidadão do *Village* na década de 1970.

Walter Benjamin, em seus *Escritos franceses*³⁴ (1991), que reúnem parte de seus trabalhos produzidos nos períodos em que esteve na França entre 1933 e 1940, precisamente em seu ensaio "Paris, capital do século XIX" (originalmente de 1939), que também faz parte de sua obra mais volumosa, o livro das *Passagens* (2018), procura indicar os traços da vida urbana moderna tomando a cidade e a literatura francesa como suas principais referências teóricas de investigação. Benjamin destaca como traço essencial de sua leitura da metrópole parisiense o lugar da mercadoria no domínio das relações na urbe, bem como, no que se refere ao modo como a paisagem urbana é apresentada em sua forma de exposição, na condição de realçar o aspecto ludibriador da mercadoria que é a captura através do campo da sensorialidade.

A centralidade da mercadoria nas relações sociais e culturais destacada por Benjamin aponta para desdobramentos históricos e práticos de um processo de objetivação da história. Essa objetivação ou coisificação é marcada por uma compreensão da história a partir de "fatos fixados sob a forma de coisas" (BENJAMIN, 1991, p. 374). Talvez por essa razão Cadão Volpato, em um conto que se passa em uma loja de discos, lugar por excelência dos vestígios da história da música objetivados na representação material do disco, queira destacar não somente a importância de um reconhecido álbum de rock como *Are you experienced?* de Jimi Hendrix, mas se utiliza desse contexto mais amplo da cultura de escuta musical própria da cidade moderna e contemporânea para lançar ao relevo de sua narrativa a história de uma banda que "nunca chegou a gravar um disco" (VOLPATO, 2017, p. 32), a Supersônica. Vejamos a crítica de Benjamin à limitação da história a partir dos "fatos fixados sob a forma de coisas":

Esta é a expressão da sensação de vertigem característica da concepção que o último século fez da história. Ela corresponde a um ponto de vista que compõe o curso do mundo através de uma série ilimitada de fatos fixados sob a forma de coisas. O resíduo

34 No original: *Écrits français*.

característico dessa concepção é aquela que se chamou de “A História da Civilização”, que faz um inventário das formas de vida e das criações da humanidade...³⁵ (BENJAMIN, 1991, p. 374).

Essa será sua sustentação teórica para formular o conceito de “fantasmagoria”, como o resultado dessa concepção da própria história como representação de coisas produzidas pela humanidade. A *Capital do século XIX* teria sido uma expressão significativa da transformação da mercadoria em fantasmagoria. A concepção de *fantasmagoria* em Benjamin, portanto, é o aspecto crítico essencial da transformação do mundo dos objetos e da própria história ao universo da “forma de coisas” no contexto da modernidade. A sensorialidade será o alvo da produção de objetos de toda ordem, desde a arquitetura até a literatura, passando pelo mundo das mercadorias. Tal ambição desenfreada de capturar a sensorialidade do passante na urbe fugirá completamente de seu controle, e nesse contexto Benjamin a interpreta no sentido de uma fantasmagoria. Esta ambientação teórica é precisamente demarcada por Walter Benjamin no contexto de uma:

[...] representação da civilização através de coisas, as novas formas de vida e as novas criações a partir da base econômica e técnica que nós devemos ao último século entram no universo de uma fantasmagoria. Essas criações sofrem esta “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas através da imediaticidade da presença sensível. Elas se manifestam como fantasmagorias. Assim se apresentam as primeiras “passagens”, como obra da construção em ferro; assim se apresentam as exposições universais, cuja união com as indústrias do entretenimento são significativas; na mesma ordem dos fenômenos, a experiência do *flâneur*, que se abandona às fantasmagorias do mercado³⁶ (BENJAMIN, 1991, p. 375).

35 *Tradução nossa para*: “C’est là l’expression de la sensation de vertige caractéristique pour la conception que le siècle dernier se faisait de l’histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d’une série illimitée de faits figés sous forme de choses. Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu’on a appelé «L’Histoire de la Civilisation», qui fait l’inventaire des formes de vie et des créations de l’humanité...”.

36 *Tradução nossa para*: “[...] représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l’univers d’une fantasmagorie. Ces créations subissent cette «illumination» non pas seulement de manière théorique, par une transposition idéologique, mais bien dans l’immédiateté de la présence sensible. Elles se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les «passages» première mise en oeuvre de la construction en fer; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l’accouplement avec les industries de plaisance est significatif; dans le même ordre de phénomènes, l’expérience du flâneur, qui s’abandonne aus fantasmagories du marché”.

Benjamin procura demarcar sua leitura da cidade parisiense tendo como ponto de partida essencial sua historicidade. Sua crítica prossegue o itinerário da forma como a história é representada e como a própria cidade é compreendida nessa perspectiva. Para Benjamin, a história e a cidade não podem ser compreendidas a partir do carácter de coisa dos objetos, isto é, a partir dos fatos e eventos históricos objetivados nas coisas. Assim, o carácter de “forma de coisas”, submete e condiciona o próprio olhar em relação à temporalidade histórica, uma vez que a “base econômica e técnica” está precisamente sob os desígnios de uma inclinação produtiva na qual o objeto produzido precisa estar na condição de oferecer o que Benjamin chama de “imediaticidade da presença sensível”.

É nesse terreno da “imediaticidade da presença sensível” que se move o *flâneur*, pois, para Walter Benjamin, a cidade moderna parisiense na qual essa alegoria aparece como concepção teórica de significativa importância em sua leitura, não escapa ao aspecto adverso da redução dos objetos às coisas de maneira irrestrita e vertiginosa, que se trata precisamente do que Benjamin nomeará de *fantasmagoria*. Esse é o espaço do *flâneur* benjaminiano, “que se abandona às fantasmagorias do mercado” (BENJAMIN, 1991, p. 375).

Ora, o que então a concepção benjaminiana de fantasmagoria da cidade moderna pode nos orientar a respeito do aparecimento do *flâneur* de Cadão Volpato, o músico-personagem Jimi Hendrix deslocado de sua experiência estética nos domínios da trama narrativa do conto “Um mistério nos Electric Lady Studios”? Em outra parte do referido conto do livro *Os discos do crepúsculo*, Volpato nos oferece uma cena que pode ser emblemática no sentido de nos aproximarmos da concepção benjaminiana de fantasmagoria, trata-se da cena em que o personagem Jimi Hendrix é capturado de sua condição meramente observadora da urbe. O seu instante no Café Guatemala, depois da noite de trabalho no estúdio, deixa de ser uma distração para quase sucumbir colocando a própria vida em risco, uma referência, em nossa interpretação, ao conceito de fantasmagoria no sentido benjaminiano.

Tal interpretação a respeito do aparecimento do traço de fantasmagoria no conto de Cadão Volpato com o seu personagem Jimi Hendrix pode ser levada adiante alegoricamente no sentido de que compreendemos em certa medida a fantasmagoria como um desdobramento adverso da relação com a objetivação da mercadoria. Precisamente na tentativa de compreensão que visa traçar proximidades entre a concepção de Benjamin a respeito do *flâneur* como elucidativa para o estudo da obra de Cadão Volpato em questão, encontramos indícios de que tal concepção de *flâneur* está sobretudo ambientada na historicidade própria da cidade moderna e contemporânea na qual reluz justamente a fantasmagoria das mercadorias, de acordo com Benjamin, no sentido de que é nesta cidade de circunscrição espacial ampla e difusa que o músico *flâneur* do conto de Cadão Volpato transita.

Subitamente Hendrix observa um conhecido traficante do lugar em que estava no Café Guatemala no Village, e vai atrás do indivíduo. Essa mudança súbita em seu estar na urbe, enquanto o *flâneur* que “se abandona às fantasmagorias do mercado”, trata-se de uma perspectiva interpretativa que se ajusta precisamente a esta cena do conto de Volpato, no sentido de que, em última instância, o outro personagem elucidado no conto pode ser interpretado como uma alegoria do consumo, e nessa dimensão, a interpretamos como o traço da fantasmagoria elucidada por Benjamin. No conto de Cadão Volpato a calma observante do músico *flâneur* cede lugar subitamente ao fantasmagórico das aparências da imediaticidade sensível indicada por Benjamin: o impacto objetivo das fantasmagorias do mercado na subjetivação das relações humanas. No conto "Um mistério nos Electric Lady Studios" escreve Volpato:

Tudo corria bem, na imobilidade desejada, e a manhã começava a ficar azul. Dentro de pouco tempo o movimento incessante recomençaria, mas antes disso um homem magro e metido num casaco comprido, que nada tinha a ver com o verão, passou por ele e virou a esquina. Parecia dobrado sobre si mesmo.

Jimi conhecia o homem: era um pequeno traficante das redondezas. Ficou na dúvida entre abandonar a tranquilidade do café e correr atrás dele.

Decidiu pagar e sair às pressas, dobrando a mesma esquina.

(VOLPATO, 2017, p. 93-94).

Da "imobilidade desejada" ao "sair às pressas", essa condição de ser capturado através do olhar por algo que nos remete à natureza do consumo de mercadorias é levada ao extremo, uma vez que de uma página à outra o personagem Jimi Hendrix sai de sua calma do Café Guatemala no Village para entrar em uma confusão aos punhos e com necessidade de fuga pelas ruas da cidade, arriscando a própria vida e escapando por pouco. É nessa situação adversa que identificamos uma aproximação da concepção de fantasmagoria no sentido benjaminiano, uma vez que o desejo de consumo do Jimi Hendrix de Cadão Volpato, volta-se contra ele mesmo a partir do risco de violência e barbárie. É uma forma possível de interpretar tal cena do conto de Volpato a partir da leitura de Benjamin em sua formulação teórica a respeito da cidade moderna a partir da concepção de fantasmagoria. Escreve Cadão Volpato o desfecho assombroso e cômico da *flânerie* de seu personagem Jimi Hendrix:

Foi um desastre. Os dois homens trocaram um rápido olhar e baixaram até o chão. Jimi se levantou assim que o outro puxou um canivete longo, que se abriu automaticamente.

Jimi deu um empurrão no cara e conseguiu fugir. Saiu correndo sem direção pelas ruas, louco e livre como num sonho em que as responsabilidades ainda não tivessem começado. Ria enquanto arfava, e assim desapareceu. Seus passos ecoaram numa rua desconhecida, as pernas diminuíram o ritmo e fizeram o movimento de um compasso em frente a um prédio do qual saía um rapaz sério. Jimi sorriu e coordenou uma larga passada por trás do indivíduo, com o intuito de impedir que a porta se trancasse (VOLPATO, 2017, p. 94-95).

Essa ambientação urbana, no sentido da fantasmagoria elucidada por Benjamin, é o terreno através do qual a música está ambientada em um contexto delineado por sua historicidade. O *músico-flâneur* Jimi, deslocado de sua experiência criativa sonora, situado no espaço urbano, o artista transfigurado em mero cidadão e inebriado em olhar a urbe desde o Café Guatemala, é subitamente levado ao risco de perder-se por entre as ruas da cidade que o engole em sua "imediatez da presença sensível" (BENJAMIN, 1991, p. 375). Com isso, Cadão Volpato parece querer destacar a relação ambivalente entre música e cidade, no sentido de confrontar a temporalidade da experiência criativa sonora com a

temporalidade da experiência urbana moderna e contemporânea, suscetível às fantasmagorias.

2.2 MEMÓRIA, MÚSICA E NARRATIVA: UMA INTERLOCUÇÃO COM WALTER BENJAMIN

Compreendemos a obra de Cadão Volpato como sendo de significativa representatividade estilística a partir de uma perspectiva estética que coloca como centro de sua literatura a música e se envereda em uma dinâmica de temporalidade da memória que é tomada como ponto de elucidação fundamental de seu propósito literário. No intuito de precisar melhor o lugar da memória em seus processos criativos, voltemo-nos para um indício elucidativo manifesto na apresentação da obra *Os discos do crepúsculo*, escrita por Mauro Gaspar sob o título de "Música do declínio, sons do poente". Gaspar nos oferece uma indicação de como a relação entre música e memória está originariamente situada como um traço essencial da literatura de Cadão Volpato:

Eu ainda tenho fotos daquela época. Poucas, verdade. Mas nem sempre precisamos de fotos para lembrar. Pode ser um desenho, ou um acorde. A frequência crepuscular é um tom. É a música que flui dentro da gente e carregamos pela vida, que nos preserva e preserva nossa identidade, fora do cotidiano, da turbulência, como se fosse o som do coração. E é (GASPAR *In* VOLPATO, 2017, p. 11).

Em outro breve texto, sob o título "Você nem imagina"³⁷, referente a um álbum ao vivo de 2010 com sua banda Fellini, Volpato conduz sua narrativa a respeito do surgimento do grupo através da rememoração de seu encontro com seu parceiro musical Thomas Pappon. O encontro foi na cidade de São Paulo, lugar da ambientação histórica da rememoração de Volpato. Assim narra o escritor, letrista, compositor e vocalista do grupo Fellini:

Havia um bar comandado por um árabe musculoso, com um topete de Elvis. Dentro desse bar, numa das mesas de fórmica, numa noite do meio da semana, Thomas Pappon trouxe a ideia de uma banda em que ele, baterista dos *Voluntários* e do *Smack*, tocasse baixo. E na qual eu (hmm) cantasse e fizesse todas as letras. Estávamos nos primeiros meses de 1984, a invasão brasiliense estava prestes a acontecer, nascia o Fellini.

Por que diabos a gente batizou a banda de Fellini? Porque foi o primeiro nome que apareceu. E, de certa forma, o tempo acabou ajustando o nome ao projeto: éramos de São Paulo, onde está a

³⁷ Texto escrito para a apresentação do álbum que leva o mesmo nome (disponível no encarte da edição em CD, 2010).

maior colônia italiana do mundo; Fellini estava vivo (e, para mim, *Amarcord* tinha sido uma revelação, um marco sexual da adolescência, por causa da célebre cena da tabaqueira; e eu ainda não achava *A Doce Vida* o seu melhor filme); observe o perfil romano do vocalista; e assim por diante.

Chamamos o Jair Marcos, um guitarrista da Mooca de delicadas tessituras sonoras. E pensamos no Ricardo Salvagni para tocar bateria, já que ele tinha aulas com o Victor Leite, um veterano da cena. Foi na lavanderia da casa do Ricardo, no Morumbi, que nasceram nossas primeiras músicas. Era sempre sábado, e sempre sábados ensolarados (VOLPATO, 2010).

Música e cidade em uma dinâmica de historicidade de maneira a se encontrarem em um mesmo contexto originário de uma teorização e projeção criativa, visando a uma experiência estética musical. Tal experiência estética gestada na cidade de São Paulo da década de 1980, como descreve Cadão Volpato a respeito do surgimento do Fellini, aglutina no conjunto de suas formulações um modo específico e particular voltado para delimitar, através da linguagem, significações de um modo singular de conceber a experiência estética e a concepção musical em seu vir a ser. A arte do cineasta Federico Fellini como referência elucidada um modo de aproximação de expressões estéticas que demarcam o campo de atuação e criação das composições musicais que mais tarde viriam a consumir-se. E a cidade surge como a possibilidade de promover esse encontro criativo do qual surgem diversos modos de expressão musical. A narrativa de Volpato no texto “Você nem imagina”, em sua rememoração de uma experiência urbana coletiva que antecede e origina o surgimento do grupo Fellini, é elucidativa neste sentido: demonstrar que, na relação entre música e cidade, a música pode aparecer mesmo que ainda esteja silenciada ou em potencialidade latente.

Mas afinal, o que as passagens acima, uma de Mauro Gaspar e a outra do próprio Cadão Volpato, nos orientam a respeito do tema da memória? Como o tema da memória é abordado por Benjamin? E mais precisamente: como se relacionam cidade, música e memória na literatura de Cadão Volpato? Inicialmente iremos percorrer o itinerário de descortinar e delinear alguns modos possíveis de compreensão da articulação entre memória e literatura. A relevância e a participação da memória nos processos criativos literários encontram nas obras de Cadão Volpato uma maneira singular de expressão dessas temáticas.

E é justamente a música que provoca o primeiro ponto desta discussão. Mais precisamente: a referência manifesta por Mauro Gaspar de um verso da canção "Massacres da Coletivização" (PAPPON, SALVAGNI, VOLPATO, 1987) do grupo Fellini, do álbum *3 Lugares Diferentes* (1987). Em sua apresentação da obra *Os discos do crepúsculo*, Gaspar afirma a respeito de um dos modos de relação com a memória: "Eu ainda tenho fotos daquela época. Poucas, verdade. Mas nem sempre precisamos de fotos para lembrar. Pode ser um desenho, ou um acorde. A frequência crepuscular é um tom" (GASPAR, 2017, p. 11). Esse fragmento é elucidativo e esclarecedor. Vejamos a letra da canção:

Eu não tenho mais fotos dessa época
Mas vira-e-mexe a gente dava uma festa

A ilha na cidade
A araponga e a serra
E não mais barbear-se
A última esperança da terra

Se eu pedia socorro eles vinham
Mas quase sempre se vive sozinho

Não se viram mais ônibus
Ninguém ao pé do rádio
Onde o artista vizinho
Vai cortar seu ouvido

A sagração da primavera
A manhã no hospício
O sonho da quimera
E não tens toca-discos?

E onde tocarão meus discos?
Sem fortuna e sem amigos

Alguém me ajuda a voltar
Num lombo de burro
E dá uma festa ao chegar
Do passado ou futuro?³⁸

A dialética da relação entre imagem e memória é elucidativa, girando de um lado ao outro em um círculo de reciprocidades. No texto de Mauro Gaspar "Eu ainda

38 Fellini, *Massacres da Coletivização*, para audição via *Bandcamp*:
<https://fellini.bandcamp.com/track/massacres-da-coletiviza-o-2> .
Acessado em 20.10.2023.

tenho fotos dessa época. Poucas, verdade" e o verso da canção "Massacres da Coletivização": "Eu não tenho mais fotos dessa época/ Mas vira-e-mexe a gente dava uma festa". São fragmentos que atuam como significação da oscilação entre opostos na relação entre imagem e memória. Ora é a ação da imagem que provoca a memória, ora é a memória que evoca imagens. Esse é o método de uma articulação entre a memória voluntária e involuntária na acepção de Benjamin em seus trabalhos a respeito do escritor Marcel Proust.

Nos termos de Mauro Gaspar a memória é de certa maneira mediada por imagens. Na letra do Fellini a mobilização da memória é lançada para outro lugar: a sensorialidade, pois a lembrança não é mediada por fotos, ocorre por outro caminho, através do vestígio das impressões sensoriais interiores. Mais adiante no texto de Gaspar há algo neste mesmo horizonte: "Mas nem sempre precisamos de fotos para lembrar". Ambas as formulações convergem para um mesmo campo de estudo e dialogam entre si: a investigação do modo como a memória intercepta os processos criativos literários e poéticos. É por esta razão que a canção "Massacres da Coletivização" elucida e explora elementos do tema da memória que são reelaborados e interpretados por Mauro Gaspar na apresentação da obra *Os discos do crepúsculo* de Cadão Volpato.

No texto de apresentação do álbum "Você nem imagina" (2010) do Fellini, escrito por Cadão Volpato, temos um indício instigante a respeito dos processos de composição de sua narrativa, entendendo por composição o sentido dado por Kandinsky como criação. Assim, ao lançar-se ao desafio de narrar uma vivência musical e sonora, isto é, ao se apropriar de signos sonoros e musicais como componentes essenciais de sua escrita, Volpato desenvolve uma linguagem literária que captura a imagem sonora e a transfigura em matéria narrativa. "Você nem imagina" transita no prólogo daquela reunião de canções tocadas ao vivo como signos de uma história, a história do grupo Fellini. Nesse breve texto de apresentação do CD, encontramos vestígios significativos: "Thomas Pappon trouxe a ideia de uma banda em que ele..., tocasse baixo. E na qual eu (hmm) cantasse e

fizesse todas as letras. Estávamos nos primeiros meses de 1984, a invasão brasiliense estava prestes a acontecer, nascia o Fellini”.

A passagem acima emblematiza a antessala do processo criativo sonoro proposto pelo Fellini. Isso indica precisamente a apresentação no horizonte da rememoração, de uma ideia de um processo criativo musical abrigado na narrativa literária: "Thomas Pappon trouxe a ideia". Tal indício revela um lugar narrativo que em certa medida nos orienta em relação à sua própria literatura. Justamente esse tema da atuação da memória como atividade literária propriamente dita nos lança para um diálogo com o filósofo Walter Benjamin. Em seu ensaio "A imagem de Proust" afirma Benjamin: "a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são ainda imagens visuais, em grande parte isoladas, apesar do carácter enigmático da sua presença" (BENJAMIN, 2012, p. 50).

As obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor* manifestam, cada uma ao seu modo, uma literatura que encontra nos signos sonoros e percepções musicais, seja dos próprios processos criativos musicais, seja nas referências estéticas sonoras que mobilizaram seus processos criativos com o Fellini, uma apropriação do material sonoro, da experiência estética sonora, tanto na criação como na recepção das artes musicais, que transita como substancial na tessitura narrativa elaborada por Cadão Volpato como escritor. Em registro de uma entrevista com a jornalista Lorena Calábria, para o lançamento da obra *À sombra dos viadutos em flor*³⁹, Cadão Volpato fala um pouco a respeito dessa relação com a música em sua literatura:

Assumir a música como uma coisa assim da minha vida mesmo... é... porque eu queria ser escritor né, eu sempre quis ser escritor. Então, a música pra mim era um caminho meio alternativo assim, pra pegar um... digamos assim uma "quebrada"... pra chegar lá... E foi muito por acaso que o Thomas me convidou pra ser o letrista e o vocalista do *Fellini*. Porque... eu e o Jair tínhamos uma banda que era o *Toque de recolher*... que era uma banda meio *punk*. Eu ia ensaiar na

³⁹ Lançamento "À sombra dos viadutos em flor". *Tapera Taperá* (14 dez. 2018). Vídeo disponível via *YouTube*: <https://youtu.be/aKyUqpSG36o> . Acessado em 29.01.2022.

Mooca com o Jair, era incrível. Mas não tinha essa história né Jair... E o Thomas chegou com essa proposta. "Eu quero tocar baixo numa banda e quero que você faça todas as letras e cante". Então... foi um negócio assim meio pela "beirada". Eu achava que queria ser escritor, não ser letrista. Com o passar dos anos eu tive que... aí os anos passam e você vai amaciando um pouco também, eu achei que tinha que falar de música de alguma forma. Porque a música era parte integrante da minha vida de um jeito muito violento. Tanto que os trinta fãs do *Fellini* estão sempre em algum lugar. São sempre eles, os mesmos, os trinta (VOLPATO, 2018, *transcrição nossa*).

As afirmações de Cadão Volpato são decisivas para este estudo. Esclarecem e descortinam o modo como a memória, a história, entrelaçadas por signos musicais e estéticos, influenciaram seus processos criativos. E sobretudo o tema da memória como mediação de seu próprio processo criativo literário, especificamente na obra *À sombra dos viadutos em flor*. "A música era parte integrante da minha vida de um jeito muito violento", afirma Volpato. É isto que justamente mobilizou estes dois processos literários nas obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor*. Mas as memórias desta última em particular, participam de um universo distinto da ficção, uma vez que articula, mediante o procedimento das memórias da ambientação histórica da trajetória do Fellini, um tecido narrativo muito vivo.

Benjamin nos indica, a partir de seus estudos da obra de Proust, que um dos traços que afetam e atravessam a modalidade histórica de memória própria à vivência urbana moderna e contemporânea seria a memória involuntária. Ainda em referência ao seu ensaio "A imagem de Proust", Benjamin demarca a distinção entre a finitude e transitoriedade do vivido e a riqueza da rememoração: "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois" (BENJAMIN, 2012, p. 39).

Dessa forma, tomar a trajetória do Fellini ambientada entre os viadutos da cidade de São Paulo na década de 1980 trata-se de uma maneira de justamente ampliar os horizontes do vivido por meio da rememoração. Contudo, no interior deste procedimento de elucidação do processo narrativo mediado pela memória, vão se tecendo relações involuntárias não previstas na ideia inicial da rememoração.

Para Benjamin em seu ensaio "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire", a memória voluntária é "dependente da vontade" e a memória involuntária "uma forma de memória que não depende da vontade" (BENJAMIN, 2019, p. 108).

A demarcação da concepção de memória involuntária na formulação de Benjamin a partir de Proust, ambientada no contexto da crise de experiência do habitante das cidades modernas, reflete de maneira acentuada o aspecto fragmentário da memória que cada vez mais está relacionada à rememoração individual. No artigo "A memória da história em Proust e Benjamin"⁴⁰ (2009), de Olivier Clarinval, a investigação do modo de memória associada ao modo de percepção do habitante urbano da cidade moderna se trata de "uma pesquisa essencialmente sobre a memória individual, e uma tomada de consciência de um período histórico"⁴¹ (CLARINVAL, 2009, p. 994).

Segundo Clarinval, a memória tem a capacidade de apreender o real, não de modo uniforme, contudo lhe é conferida tal habilidade, e justo nesse ponto, o autor retoma a distinção dos modos da memória indicados por Proust: "Se a memória é capaz de enriquecer a apreensão do real, ela não é uniforme no entanto. Aqui devemos introduzir uma distinção crucial, de acordo com Proust, entre dois tipos de rememoração: a memória voluntária e a involuntária"⁴² (CLARINVAL, 2009, p. 996). A memória voluntária se articula em certa medida com a memória histórica, de uma cultura, de um grupo (tal como o grupo musical Fellini), de tal modo que esse tipo de memória é elucidado por uma ação cognitiva, orientada e conduzida pela vontade, nesse sentido pontua o autor: "a memória voluntária, a memória da inteligência"⁴³ (CLARINVAL, 2009, p. 996).

Por outro lado, a memória involuntária, ao passo que está precisamente associada à memória individual e interior, preserva a possibilidade de ser mediada

40 No original: *La mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin*.

41 *Tradução nossa para*: "una recherche... essentiellement sur la mémoire individuelle, et une prise de conscience d'une période historique".

42 *Tradução nossa para*: "Si la mémoire est capable d'enrichir l'appréhension du réel, elle n'en est pas uniforme pour autant. Il faut ici introduire une distinction capitale, selon Proust, entre deux types de remémorations: la mémoire volontaire et involontaire".

43 *Tradução nossa para*: "la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence".

não por uma ação cognitiva que através da vontade promove a articulação com o tempo da memória histórica que é tomada como memória voluntária. Em outra natureza e distinção, a memória involuntária apresenta um traço primordialmente perceptivo e subjetivo, de modo que o acontecimento de tal modo de memória é transformado através do tempo de acordo com as oscilações sensoriais às quais está sujeito o habitante da urbe moderna no contexto da vivência na acepção de Benjamin. Ainda de acordo com Clarinval: "A memória involuntária, por contraste, é o resultado de um esquecimento, que o olhar convencional depois de longo tempo reprimiu; ela pode portanto engendrar uma transformação, com ela o tempo torna-se um fator produtor"⁴⁴ (CLARINVAL, 2009, p. 997). O autor demarca também que o objeto da memória involuntária não está associado à história oficial, o que reforça o caráter individual da memória involuntária: "é evidente que os eventos da história oficial, não representam o objeto da investigação da memória involuntária"⁴⁵ (CLARINVAL, 2009, p. 997).

Nesse sentido, o viver na cidade, ou como os integrantes do Fellini na obra *À sombra dos viadutos em flor*, na cidade de São Paulo na década de 1980, entrelaça-se com o próprio acontecer da memória involuntária no contexto da cidade contemporânea. É justamente nesse horizonte entre o passado fragmentado do sujeito moderno e o acontecer da experiência de transitar pela cidade o instante no tempo através do qual efetiva-se o acontecimento súbito extraordinário que abre a possibilidade de olhar para o passado diluído e distendido, na tentativa de buscar sua unidade. De acordo com Benjamin "a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria rememoração, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos até dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da rememoração" (BENJAMIN, 2012, p. 39). Daí a opção de Cadão Volpato em escolher como tema de sua obra justamente a história do Fellini e não sobre si mesmo meramente.

44 *Tradução nossa para*: "La mémoire involontaire, par contre, est issue d'un oubli, de ce que le regard conventionnel a depuis longtemps réprimé; elle peut donc engendrer une transformation, avec elle le temps devient un facteur producteur".

45 *Tradução nossa para*: "...est évident que les événements de l'Histoire officielle ne représentent pas l'objet de recherche de la mémoire involontaire".

Ora, mas em que reside a importância desse modo de memória involuntária para o habitante das cidades modernas? Seguindo a leitura de Clarinval, o acontecimento da memória involuntária instaura uma fenda destrutiva e ao mesmo tempo criativa na dinâmica do tempo da cidade moderna, oferecendo ao habitante da urbe lembranças que podem ressignificar sua vivência, utilizando a acepção benjaminiana, transformando o tempo da memória involuntária em um fator produtivo em relação ao presente, passado e futuro:

A memória involuntária descobre qualquer coisa de esquecido, de reprimido, de perdido. O tempo não é mais este navio que transporta de forma constante e unidirecionalmente para o futuro e o progresso, mais torna-se um fator produtivo, onde o passado encontra o presente em um encontro vertiginosamente destrutivo do tempo mesmo⁴⁶ (CLARINVAL, 2009, p. 1000).

Esse traço de "encontro vertiginosamente destrutivo do tempo mesmo" confere, segundo Clarinval, o aspecto dialético entre a leitura de Proust a respeito da memória involuntária e sua apropriação por Benjamin quando este procura elucidar outro modo de relação entre memória e história. De tal maneira que o tempo histórico cronológico, no acontecimento da memória involuntária, seja transformado e reconfigurado, haja vista a necessidade de transformar a consciência do presente: "O momento proustiano privilegiado e o julgamento dialético benjaminiano se encontram em uma suspensão do tempo cronológico capaz de transparecer e de transformar a consciência do presente"⁴⁷ (CLARINVAL, 2009, p. 1001). É neste sentido que Cadão Volpato aborda o tema da memória em sua entrevista para a jornalista Lorena Calábria:

Acho que tem uma coisa de testemunha também. Eu me sinto como que transitando por aquele meio. Eu já era velho quando eu comecei. Eu digo isso no livro [...] Quando eu embarco nessa coisa do rock nos anos 80, não é exatamente... o coração da coisa não era mais aquele, então, eu acho que eu observei a coisa... por isso que a memória está muito fresca também e também porque foi muito

46 *Tradução nossa para*: "La mémoire involontaire met au jour quelque chose d'oublié, de réprimé, de perdu. Le temps n'est plus ce vaisseau vide qui transporte sans cesse et unidirectionnellement vers le futur et le progrès mais devient un facteur productif où le passé rencontre le présent dans une rencontre vertigineuse destructrice du temps même".

47 *Tradução nossa para*: "Le moment privilégié proustien et l'arrêt dialectique benjaminien se rejoignent dans una suspension du temps chronologique capable de transpercer et de transformer la conscience du présent".

importante... Ao escrever o livro eu notei que... como é empolgante você começar as coisas (...) O livro é um livro sobre começar. O livro é sobre começo não sobre o fim. Mas ele está falando de uma banda cujo primeiro disco se chama *O Adeus de Fellini*. Essas coisas todas, esses fios foram sendo conectados ao longo do livro. Eu não tinha me dado conta de que... É engraçado falar de começo com uma banda que começa pelo fim e que está sempre voltando apesar do fim. Tem sempre isso também. Foi uma conexão que me deixou muito feliz ao longo do tempo. Porque eu percebi que tinha sentido aquilo que eu estava escrevendo sabe (VOLPATO, 2018, *transcrição nossa*).

A memória, portanto, transita entre aquelas formulações de Gaspar e da letra da canção do Fellini. Embora tenha sido a memória voluntária atuando na ideia e concepção do livro *À sombra dos viadutos em flor*, Cadão Volpato reconhece que no interior das relações de construção de sua narrativa muitas outras relações foram se delineando. A dialética da memória voluntária e involuntária parece-nos indicar o modo como tais processos criativos foram conduzidos, em particular nessa obra. Assim, a memória que se mobiliza não somente por imagens, mas por sons, signos musicais e estéticos, alegorias sonoras, percorre uma experimentação da linguagem genuinamente singular no horizonte das memórias musicais apropriadas por uma poética literária.

3 TRANSCRIÇÃO, SIGNO E ALEGORIA

3.1 A NARRATIVA SONORA DE CADÃO VOLPATO: POÉTICA DA RECRIAÇÃO A PARTIR DE BENJAMIN E HAROLDO DE CAMPOS

A tradução da percepção sonora em linguagem literária será a perspectiva norteadora para interpretarmos a obra de Volpato em seus processos criativos. Com isto, por intermédio de uma obra em particular, pretendemos nos inserir no debate a respeito da relação entre as linguagens artísticas distintas e suas formas de interlocução. A convergência de linguagens artísticas em um mesmo objeto estético, nos possibilita uma abertura de aproximações mais estreitas entre os domínios da escrita literária, da escuta e do fazer musical: uma poética literária provocada pela imersão na percepção sonora. Esse é o universo da escrita de Cadão Volpato. Tornar traduzível em linguagem literária percepções de ordem sonora e musical. Assim Volpato nos apresenta sua obra *Os discos do crepúsculo* (2017).

Nessa obra, mais precisamente em contos como "A supersônica", "A passagem do tocador de cítara", "Mahavira", "Levamos um mundo novo em nossos corações", "A hora do jazz", Volpato procura lançar no percurso de sua narrativa um encadeamento de percepções sonoras que se entrelaçam de maneira elucidativa em sua formulação poética. Isso nos leva a pensar que o propósito do escritor nessa obra parece ser o de, através de sua narrativa literária, resgatar a música de seu declínio. Assim como o dia que se esvai em sua efemeridade e cede lugar ao crepúsculo, a literatura de Volpato procura de certo modo capturar o transitório próprio da fugacidade da temporalidade da música. É o que sugere a apresentação de Mauro Gaspar ao livro, em texto intitulado "Música do declínio, sons do poente". De acordo com Gaspar:

Cadão Volpato toca os discos do crepúsculo na rotação certa, sem pressa e sem tristeza. Para o leitor, para si mesmo. Ouvimos (lemos) uma espécie de música em declínio, na qual o que se declina é a fluência tranquila de um barco no horizonte, partindo, ou chegando, para uma festa do passado ou do futuro, enquanto o presente segue seu ritmo inexorável, produzindo novas memórias e sonhando antigas (GASPAR, 2017, p. 11).

A ideia de declínio, segundo Gaspar, remete à própria natureza da banda Fellini, uma trajetória à margem “do ouvido popular dominante”, e que “declinou e inclinou e morreu e renasceu quantas vezes deu na telha – na verdade, todas as vezes que pareceu necessário” (GASPAR, 2017, p. 12). A temporalidade crepuscular, como o declínio do sol, como a circularidade e a efemeridade, acompanha tanto o lugar sonoro desde o qual Volpato emerge sua literatura quanto a natureza da escrita de seus contos. Tal como uma palavra breve, Volpato elabora uma narrativa curta que captura em cada processo criativo literário um simples acontecimento, uma memória ou um imaginário poético.

“O letrista de versos inesperados e imagens imprevisíveis... permanece no escritor” (GASPAR, 2017, p. 13) transitando entre efemeridades e acontecimentos mágicos, crítica de arte e apreciação artística. Volpato nos apresenta uma literatura distinta. Sua incursão literária nos indica como referência os escritos de John Cage e Patti Smith, dentre outros, conforme o texto de Mauro Gaspar “Música do declínio, sons do poente”. Poderíamos incluir, nesse conjunto de referências, um dos contos do livro *O último Verão de Klingsor*, do escritor alemão naturalizado suíço Hermann Hesse (1877-1962). “A música do declínio” é justamente o título desse conto, parte de uma obra que trata do relato dos últimos meses de vida de um pintor expressionista. É com entusiasmo que o pintor Klingsor do conto de Hesse anuncia a música do declínio: “Nunca o mundo foi tão belo, nunca pintei um quadro mais belo. Os relâmpagos brilham. A música do declínio começou” (HESSE, 1952, p. 150). O conto de Hesse trata da decadência da Europa:

Para nós, na velha Europa, já morreu tudo o que era bom e nosso. Nossa bela razão se tornou loucura, nosso dinheiro é apenas papel, nossas máquinas só sabem atirar e explodir, nossa arte é suicídio. Estamos em decadência, amigos; é esse o nosso destino. Começou a música dentro da clave de Tsing Tse (HESSE, 1952, p. 151).

Tal concepção manifesta no conto de Hesse a respeito da temporalidade histórica contemporânea europeia como decadência e a música como o lugar na arte que funciona como abrigo ante esse horizonte histórico de declínio, como elucidamos na passagem: “A música do declínio começou” (HESSE, 1952, p. 150), indicando o êxtase após o trabalho artístico realizado: “nunca pintei um quadro mais

belo” (HESSE, 1952, p. 150), aponta-nos um precioso caminho de leitura da obra de Volpato, levando em consideração que o lugar sonoro destes “discos do crepúsculo” nos remete a uma ambientação estética que está à margem “do ouvido popular dominante” (GASPAR, 2017, p. 12). É uma *outra música*. Tal como a *outra música* que aparece no conto de Hesse:

De repente, outra música se espalhou dentro da noite, estridente e impetuosa, vindo da taverna. No canto ao lado da chaminé, cuja prateleira estava cheia de garrafas de vinho bem arrumadas, uma pianola tocava em ritmo de metralhadora, desvairada, ofensiva, rápida. A tristeza gritava dos tons discordantes e o ritmo de rolo compressor abafava e aplainava as dissonâncias (HESSE, 1952, p. 153).

A alegoria da *música do declínio*, que atravessa a explicitação de Mauro Gaspar a respeito de Cadão Volpato e o conto de Hermann Hesse, nos leva para uma concepção a respeito da música que destoa da cultura musical de massa vigente. Um lugar sonoro distante do ouvido dominante e que surpreende o ouvinte tal como o estranhamento do pintor Klingsor quando narra suas impressões ante a música “desvairada” e em “ritmo de rolo compressor” que escutava. O material literário aqui manifesto por Hesse se aproxima em certa medida do que lemos no conto “A Supersônica”, que abre o livro de Volpato. Nada nos é dito a respeito do destino da banda Supersônica. O conto trata de uma ideia, de um projeto sonoro, e narra o encontro e o diálogo entre os pretensos integrantes. Não sabemos se o projeto Supersônica foi levado adiante. O que sabemos é que a ideia de uma banda chamada Supersônica tentou existir. Elucidativo nesse conto de Volpato é sua introdução, que se encontra com a ideia da “outra música” escutada e narrada pelo personagem Klingsor do conto de Hesse. Uma espécie de crítica musical parece nortear o projeto *Supersônica*:

O que era aquela música no começo dos anos 70 que não significava nada? Da perspectiva dos grupos de baile, como o Super Som T. A., de milhares de cartazes colados nas paredes chamando para a música ligeira de todos os sábados; [...] pensando nos sons progressivos e pesados, nas letras estapafúrdias, nas tristes baterias Pinguim; na guitarra Giannini de Fred Silver; no Teatro Aquarius, no Bexiga, onde as bandas se apertavam para tocar; [...] Nas cabeças de vento, nos cabelos ao vento; na ditadura (e na MPB e nas letras censuradas). Pensando nesse panorama, não existia nada em

matéria de rock. Então era um terreno franco e natural, aberto a novas perspectivas, novos aventureiros, novos santos relutantes (VOLPATO, 2017, p. 19).

É justamente nesse lugar histórico nos domínios da arte que o conto "A Supersônica" se insere. Para o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, em seu ensaio "Introdução: moderno, pós moderno e contemporâneo" (2006), o traço essencial que marca a arte contemporânea começa a aparecer precisamente entre as décadas de 1970 e 1980: "A distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados da década de 1970 e 1980" (DANTO, 2006, p. 14). Na perspectiva de Danto, a dissolução de uma narrativa unívoca a respeito dos estilos artísticos, e que nesta condição possa conduzir e orientar os processos criativos, não mais se sustenta na arte contemporânea. A arte contemporânea é justamente destoante da filiação rígida aos padrões estéticos anteriores, o que possibilita o aparecimento de novas formas de linguagens artísticas nos domínios de cada modalidade de arte.

É este o ímpeto que parece mover o projeto musical da Supersônica: "Pensando nesse panorama, não existia nada em matéria de rock. Então era um terreno franco e natural, aberto a novas perspectivas..." (VOLPATO, 2017, p. 14). Ainda de acordo com Danto, levando adiante sua tese a respeito do fim da arte, não o fim da arte em si mesma, pois para o autor "a arte deveria ser extremamente vigorosa e não mostrar nenhum sinal, qualquer que fosse, de esgotamento. Defendíamos o argumento de como um complexo de práticas tinha dado lugar a outro.." (DANTO, 2006, p. 5). Encontramos nessa formulação uma perspectiva de crise dos modelos estéticos anteriores, no sentido de que para Danto o traço essencial da arte contemporânea configura-se enquanto uma ausência de unidade estilística norteadora dos processos criativos:

Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de uma unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chamá-la simplesmente de arte *pós-histórica*. Qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica (DANTO, 2006, p. 15).

A “Supersônica” de Cadão Volpato na obra *Os discos do Crepúsculo* é somente uma ideia, um conceito, um ímpeto musical. A captura de acontecimentos que o conto preserva não ultrapassa esse impulso criativo de seus integrantes em realizarem um projeto musical novo, que destoasse do que já foi manifesto em termos de música naquele contexto histórico. Sua afirmação enquanto ideia se dá pela negação dos modelos estéticos anteriores e sobretudo pela imprecisão, uma vez que no conto não encontramos um delineamento estético e sonoro/musical norteador para o projeto Supersônica.

E este é justamente o traço destacado por Danto a respeito da arte na ambientação histórica contemporânea: “um complexo de práticas tinha dado lugar a outro, mesmo se o formato do novo complexo fosse impreciso – e ainda está impreciso” (DANTO, 2006, p. 5). Interpretamos que o projeto *Supersônica* do conto de Volpato alude de certa maneira ao horizonte estético dos discos do grupo Fellini, em que Volpato participa como letrista e vocalista. Imprecisos como nos indica Danto e destoantes de uma delimitação estética norteadora e unívoca, tal como ouvimos nos álbuns *Amanhã é tarde* (2002) e *Fellini só vive duas vezes* (1986), cada qual com seu lugar sonoro/musical peculiar e distinto.

Contudo, um problema nos confronta: como compreender o aparecimento de percepções de natureza musical através da escrita literária de Volpato? Quais os limites entre a linguagem sonora e musical e a linguagem literária? Enquanto possibilidade de leitura desse processo criativo que transita entre a escuta musical e a escrita literária, o interpretamos a partir de considerações do filósofo e ensaísta Walter Benjamin em seu ensaio “A tarefa do tradutor”. A tradução de Susana Kampff Lages acentua o destaque para o termo traduzido como “tarefa”. O termo em alemão é *Aufgabe*. De acordo com Gagnebin, o termo apresenta uma ambivalência: “Essa ambivalência está presente no substantivo *Aufgabe*, entendido como 'proposta', 'tarefa', 'problema a ser resolvido', mas no qual ressoam também as ideias de 'renúncia' e 'desistência'” (LAGES, 2013, p. 101).

A dialética do termo *Aufgabe* é de amplo significado e nos orienta no procedimento de interpretação desse movediço ensaio, de modo a encontrarmos no texto benjaminiano tais oscilações ante os limites da tarefa do tradutor. O percurso de uma problematização radical atravessa, por assim dizer, a reflexão de Benjamin precisamente nesse sentido. Logo no início do ensaio o autor problematiza a respeito da recepção estética: “a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe a sua atenção. Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes” (BENJAMIN, 2013, p. 101). Benjamin nos indica ainda, suas duas críticas em relação ao problema “E uma tradução?” (BENJAMIN, 2013, p. 102). “O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado... portanto algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções” (BENJAMIN, 2013, p. 102).

A segunda afirmação de Benjamin a respeito da questão da tradução aponta para o que ele nomeia de “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2013, p. 102). O que ambos os aspectos da crítica à tradução Benjamin procura destacar precisamente? Ambas as críticas residem no privilégio dado ao conteúdo de “obra poética” (BENJAMIN, 2013, p. 102). De acordo com Benjamin, o problema da tradução atravessaria fundamentalmente o critério da forma: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original” (BENJAMIN, 2013, p. 102). Benjamin destaca neste procedimento teórico norteador de sua teoria da tradução o que ele define como “conformidade com sua essência, tradução e – em consonância com o significado dessa forma...” (BENJAMIN, 2013, p. 102).

É justamente nessa consonância com a forma que Benjamin levanta outro problema para a tarefa do tradutor: “a traduzibilidade de composições de linguagem deveria ser levada em consideração, ainda que elas fossem intraduzíveis para os homens. E, não seriam elas, até certo ponto, de fato intraduzíveis, se partirmos de um rigoroso conceito de tradução?” (BENJAMIN, 2013, p. 102). Qual a orientação de Benjamin diante do problema da tradução então? No livro *Crítica da racionalidade:*

*juízo e criatividade de Benjamin a Merleau-Ponty*⁴⁸ (2016), de John Eustice O'Brien, no capítulo 4 "A crítica estética de Walter Benjamin"⁴⁹, O'Brien reserva um tópico para o ensaio "A tarefa do tradutor", traduzido para o inglês por Hannah Arendt em 1968 e desde então referência para os estudos literários. No tópico "Surge Benjamin como tradutor"⁵⁰, O'Brien nos aponta que a concepção de Benjamin de criatividade humana demarca sua posição ante o problema da tradução em seu consequente desdobramento por meio da criação. De acordo com Eustice O'Brien:

A chave para sustentar a posição de que há uma qualidade particular na obra de arte erudita, cuja apreciação transporta o crítico para o infinito da consciência estética. Para que isto ocorra, é necessário que cada obra seja informada por alguma figura cativante e universalizante de humanidade superior, que embora necessariamente inefável em termos racionais, pode ser apreendida. O estabelecimento de uma justificativa filosófica para o método crítico romântico de Benjamin exigiu, portanto, sua teorização bem sucedida, não apenas da natureza da arte, mas da essência da criatividade humana⁵¹ (O'BRIEN, 2016, p. 104).

O'Brien destaca na formulação benjaminiana a ampla importância de uma "consciência estética" (O'BRIEN, 2016, p. 104). Nesse horizonte tal consciência estética está possibilitada a encontrar-se com aspectos do "inefável em termos racionais" (O'BRIEN, 2016, p. 104). A alternativa para o desdobramento do problema da tradução no pensamento de Benjamin precisamente articula-se, segundo O'Brien, a partir de uma estreita relação entre aspectos "não apenas da natureza da arte, mas da essência da criatividade humana" (O'BRIEN, 2016, p. 104). Arte e criatividade articulam-se no conjunto da formulação de Benjamin em sua abertura para a traduzibilidade. Contudo, de que maneira tradução e criação se relacionam?

48 No original: *Critique of Rationality: judgment and creativity from Benjamin to Merleau-Ponty*.

49 No original: *Walter Benjamin's Aesthetic Critique*.

50 No original: *Benjamin's Translator Emerges*.

51 *Tradução nossa para*: "The key was to sustain the position that there is a particular quality to a work of high art, appreciation of which transports the critic toward the infinite of aesthetic awareness. For that to occur, it is necessary that the each work be informed by some captivating and universalizing figure of higher humanity, which while necessarily ineffable in rational terms, can be grasped none the less. Benjamin's establishing a philosophical justification for the Romantic critical method thus demanded his successfully theorizing, not only the nature of art, but the essence of human creativity".

Haroldo de Campos em seus ensaios publicados no livro *Metalinguagem & outras metas* (2017), em particular o ensaio "Da tradução como criação e como crítica", a partir da interlocução com uma série de críticos e escritores tais como Albrecht Fabri, Max Bense, João Cabral de Melo Neto, Sartre, Guimarães Rosa, Paulo Rónai e Charles Morris, conclui a respeito do problema da tradução: "Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades o texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (CAMPOS, 2017, p. 35). Campos, embora não realize o diálogo com Walter Benjamin precisamente nesse ensaio, nos descortina uma ampla tradição de debate a respeito do problema da tradução. Em sua reflexão diante do problema do procedimento da tradução, Campos nos aproxima da reflexão benjaminiana sob dois aspectos: o da consciência estética e o da *recriação*. Para sustentar esta articulação, que também aparece em Benjamin, isto é, entre consciência estética e recriação, Haroldo de Campos recorre ao conceito de *signo estético*, em sua interlocução com Charles Morris:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aqui que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2017, p. 35).

No conto "A hora do Jazz", Cadão Volpato narra um encontro com Thomas Pappon, seu amigo e parceiro musical do Fellini, em Londres. É um conto em que Volpato encadeia sua narrativa mediante um giro entre o tempo presente e suas memórias das performances musicais com o Fellini. Sobre seu amigo, vez em quando mergulhava em seu novo projeto musical "ele e sua banda de um homem só" (VOLPATO, 2017, p. 166). Volpato tenta "traduzir", na acepção de Benjamin, o engajamento artístico de seu velho amigo: "Em transe, dormia e acordava com as músicas, ia para a garagem e mexia nas gravações. Tocava guitarra, cantava, programava os ritmos eletrônicos..." (VOLPATO, 2017, p. 167). E procurando resgatar por meio da escrita literária o declínio e a temporalidade efêmera das raras

apresentações do Fellini, Volpato rememora uma performance da banda em 1987 na cidade do Rio de Janeiro:

Havia umas trinta pessoas lá dentro. Era um show de bolso muito íntimo, entre desconhecidos. Tocamos os sambinhas meio góticos, começando assim: 'Es-ta é a ho-ra do jazzzz'. Meu amigo na guitarra e na bateria eletrônica Drumatrix, vestindo uma camisa havaiana. Eu lendo minhas letras numa caderneta de capa preta e imitando uma cuíca e um trompete. Não enxergava nada e a gente não tocava nada também. Era parte do encanto (VOLPATO, 2017, p. 171).

Ora, o que esta ideia de “Es-ta é a ho-ra do jazzzz” nos sugere enquanto levamos em consideração a formulação de Danto de que a arte contemporânea pode ser compreendida como uma arte *pós-histórica*? Danto nos indica que o conceito de experimental está ambientado justamente no contexto desta arte *pós-histórica*: “as pessoas começaram a sentir que os últimos 25 anos, um período de incrível produtividade experimental como no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas, estabilizaram-se como norma” (DANTO, 2006, p. 16). Embora Danto faça referência mais precisamente ao campo das artes visuais, o conceito de experimental se expande ao campo da música. É este o domínio no qual se insere o que Volpato elucida a respeito de uma performance do grupo Fellini. “A hora do jazz”, aqui, é a metáfora do experimental.

O ensaísta Jacques Attali em seu livro *Ruídos: ensaio sobre a economia política da música*⁵² (2001), em particular o Capítulo 5 intitulado “Compor”⁵³, no tópico “Improvizando na música: o jazz livre”⁵⁴, nos indica a respeito da natureza específica desse gênero musical como desdobramento histórico e estético do próprio jazz, o que nos parece entrar em sintonia e relação com o conto “A hora do jazz”, de Cadão Volpato, em certa medida. Não certamente no que se refere ao conteúdo do material sonoro e musical, mas sobretudo em relação à forma intuitiva do fazer musical. Esse lugar sonoro do impreciso e experimental a partir do qual Volpato narra a respeito do Fellini se articula com o que Attali comenta a respeito do

52 No original: *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*.

53 No original: *Composer*.

54 No original: *Improviser sa musique: le free jazz*.

free jazz a partir da década de 1960, com as inovações levadas adiante por nomes como Ornette Coleman, Eric Dolphy, Don Cherry e Archie Shepp. De acordo com Attali:

Para este pequeno grupo, improvisar constitui a melhor manifestação de liberdade: não é estar limitado por uma partitura, nem mesmo por um código musical. Improvisar não é imitar; é fazer o que você quiser no instante que quiser; é criar, depois de ter visto uma lousa em branco, sem referência a nada ouvido antes. Se improvisar está no coração do *jazz*, desde o início, o *free jazz* recusa o que costumava ser exclusivo do *jazz*: a repetição⁵⁵ (ATTALI, 2001, p. 205).

A improvisação do *free jazz* descrita por Attali e a literatura que versa a respeito das performances musicais do Fellini como no conto "A hora do Jazz", nos lançam para a centralidade do tema da temporalidade na obra *Os discos do crepúsculo* de Volpato. De um lado a temporalidade histórica marcada pela ideia de declínio, tal como lemos a partir do pintor expressionista do conto "A música do declínio", de Hermann Hesse, em que o personagem procura ressaltar e demarcar sua visão e sua posição diante da Europa como marcada pela decadência. De outro lado, a temporalidade de uma memória sonora atravessando o tempo presente como no conto "A hora do Jazz" na rememoração do grupo Fellini realizada por Cadão Volpato.

O entrelaçamento de temporalidades mediante a memória auditiva que se transforma em conteúdo narrativo na tessitura da poética de Volpato é o que interpretamos e sobretudo, a temporalidade do presente que se reaviva por relâmpagos icônicos do passado, pode ser compreendida como o "signo estético" mencionado por Haroldo de Campos em sua interlocução com Charles Morris. Cadão Volpato, de certa maneira, traduz "*o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético" (CAMPOS, 2017, p. 35). É a percepção musical e sonora ocupando a centralidade dessa

⁵⁵ Tradução nossa para: "Pour ce petit groupe, improviser constitue la meilleure manifestation de la liberté: c'est n'être tenu ni par une partition, ni même par un code musical. Improviser n'est pas imiter; c'est faire ce qu'on veut à l'instant où on le veut; c'est créer, après avoir fait table rase, sans référence à quoi que ce soit d'entendu auparavant. Si improviser est au coeur du jazz, depuis le début, le *free jazz* refuse ce qui faisait jusque-là propre de jazz: la répétition".

recriação, na acepção de Campos, de uma impressão sensorial auditiva lançada ao relevo do texto literário de Volpato.

Temporalidade é também constituinte da própria natureza interna da música e participa de sua dinâmica ontológica, é o que nos indica Yara Caznok em seu livro *Música: entre o audível e o visível* (2015), mais precisamente no capítulo intitulado "A unidade dos sentidos". De acordo com Yara Caznok, a temporalidade própria da natureza da música lhe confere a condição da "mais abstrata de todas as artes" (CAZNOK, 2015, p. 108), pois sua "presentificação" se dá no "tempo", uma vez que a música é marcada pela "imaterialidade" e o mundo sonoro preserva sua "incorporeidade" (CAZNOK, 2015, p. 108). Caznok destaca também o modo de temporalidade musical instaurada pela "improvisação" (CAZNOK, 2015, p. 110). Trata-se de uma temporalidade musical desenvolvida no percurso da improvisação "despregada de narrativas direcionais" (CAZNOK, 2015, p. 108). A autora compara o procedimento criativo da improvisação ao procedimento experimental da *action painting*, de modo que é o "instante" o "suporte principal" dessa "arte temporal" (CAZNOK, 2015, p. 110).

A *recriação*, na acepção de Haroldo de Campos, de uma experiência estética musical em narrativa literária, como o encontramos a partir da obra *Os discos do Crepúsculo* de Volpato, atravessa um percurso de experiência da linguagem artística que em seu processo criativo essencialmente se encadeia pela temporalidade do declínio histórico possibilitada pela própria natureza efêmera e cambiante do grupo Fellini, como encontramos no conto "A hora do jazz", como também pela própria temporalidade da memória auditiva de Volpato. Contudo, tal como a temporalidade do *free jazz* descrito por Attali, não temos aqui uma memória auditiva linear que encadeia o texto de Volpato, presente e passado se envolvem tal como na dinâmica da improvisação como um "gesto único" (CAZNOK, 2015, p. 110), manifesto na temporalidade da música.

A obra *Os discos do crepúsculo* de Cadão Volpato pode ser lida como uma narrativa sonora mediada pelo salto de uma memória auditiva que nos oferece uma

dinâmica da temporalidade similar ao da própria natureza da música. Os signos estéticos manifestos na elaboração literária e poética, na perspectiva de Haroldo de Campos, são predominantemente de natureza sonora e musical ao longo do livro do Volpato. Assim, a música aparece como elemento aglutinador da história, como fio condutor da narrativa, dessa forma que compreendemos o domínio através do qual Volpato procura experienciar-se como escritor nas obras aqui estudadas. Buscando esclarecer mais precisamente os paralelos entre a temporalidade da música e o modo como Cadão Volpato se apropria dos signos sonoros em sua literatura, as considerações de Caznok são importantes.

De acordo com a autora, a música é marcada pela imaterialidade de seu acontecimento temporal, que caracteriza a própria natureza da música, de modo que sua temporalidade é efêmera, se esvai em sua duração, pois essa é sua condição ontológica: fugacidade e finitude. Nesse procedimento de apropriação de signos sonoros e musicais transfigurados em alegorias de determinadas poéticas da linguagem musical, o que Cadão Volpato propõe a elucidar em sua narrativa transita entre elementos colhidos na experiência da escuta musical e na subjetivação de seus próprios processos criativos sonoros. Justamente nesse aspecto é que encontramos uma similaridade com a temporalidade da natureza da música tal como nos aponta Caznok.

Os signos sonoros de Volpato destoam dos "fatos fixados sob a forma de coisas" (BENJAMIN, 1991, p. 45), tal como o disco ou o registro fonográfico de forma geral ao objetificar ou coisificar a música em um sistema de representação de experiências sonoras e musicais específicas e ambientadas historicamente. Cadão Volpato, ao elucidar em sua literatura signos sonoros como a banda Supersônica ou um tocador de cítara que nunca deixaram nada gravado, procura oferecer um abrigo ou resgatar a música do declínio. Isto é, elabora uma poética literária da música não coisificada no suporte material do disco, embora o disco apareça como elemento de uma espécie de formação musical não ambientada nas instituições e na educação musical mediada pela notação. Assim, Volpato procura preservar em sua literatura a escuta de uma música inaudita, a música do declínio, que nos é lançada não como

signo sonoro ambientado somente no suporte do registro, mas como signos sonoros que experimentaram o fazer musical de outra maneira, destoante da grande indústria do entretenimento. E o conto "A hora do jazz", um relato de uma maneira de experienciar a música de modo distinto, peculiar, orgânico e histórico, não na forma de coisa.

3.2 SIGNO E ALEGORIA: O CONTO DO TOCADOR DE CÍTARA

"Você nem imagina o que você não conheceu"
Cadão Volpato

Assim se refere Cadão Volpato ao tocador de cítara que aparece no título de seu conto: "Foi um compositor secreto que não deixou nada gravado" (VOLPATO, 2017, p. 31). São alguns poucos fragmentos, tais como este, que nos confrontam com o tema da música na contemporaneidade. O fragmento indicado nos apareceu como catalisador da problematização a respeito da natureza da música que encontra lugar na narrativa de Volpato. Isto é, diante da pergunta: o que o conto "A passagem do tocador de cítara" nos diz a respeito da música? Ou antes mesmo: como o tema da música intercepta essa breve narrativa do livro *Os discos do crepúsculo*? Somos conduzidos para questões que dialogam com uma importante problemática do pensamento moderno e contemporâneo, que se refere ao problema entre signo e alegoria na linguagem.

A linguagem literária demarcada neste conto, "A passagem do tocador de cítara", indica-nos um lugar à margem do "ouvido popular dominante", como escreveu Mauro Gaspar no texto de apresentação do livro de Volpato, com o instigante título: "Música do declínio, sons do poente" (GASPAR *In* VOLPATO, 2017, p.11), fazendo referência ao trabalho do grupo Fellini. É nesse sentido que a categoria de signo relacionado à música é transfigurada e redimensionada como alegoria na literatura de Volpato. Não se trata somente de signos musicais em sua literatura, mas de alegorias sonoras de poéticas da linguagem musical muito específicas e distintas ou até mesmo díspares, como no caso da referência ao pós punk e à bossa nova no conto "Os discos do crepúsculo".

A centralidade da alegoria da música do declínio é manifesta em sua literatura de distintas formas, como nas relações entre música e história, na vida de determinados músicos desconhecidos do grande público, nas considerações de natureza estética em relação à recepção musical, nas impressões e percepções sensoriais possibilitadas pela experiência do fazer musical, nas interpretações e

significações de letras de canções do Fellini, além de outras possibilidades de referências ao universo musical. Porém, um traço em comum ambienta essa apropriação na escrita literária de signos musicais: a alegoria da música do declínio. Tomando a literatura como um domínio que através da escrita captura os fragmentos de uma música que declinou e não se objetificou em nenhum suporte de registro fonográfico como no conto "A passagem do tocador de cítara".

Trata-se de um breve conto em memória do músico Heitor Schmidt (1950-2010). Mas qual o sentido de Volpato evidenciar em seu conto um músico que "não deixou nada gravado"? Em nossa leitura o conto se ajusta precisamente à alegoria da música do declínio. Nesse conto também podemos identificar como Volpato transforma os signos musicais, em sua narrativa, em alegoria. Diferentemente de contos como "Levamos um mundo novo em nossos corações", que inclui em sua narrativa a referência ao projeto musical The Durutti Column e de "A hora do jazz", em que a referência musical é o próprio grupo Fellini, em "A passagem do tocador de cítara", não temos o mesmo modo de apropriação dos signos sonoros, uma vez que tanto os projetos musicais do Durutti Column e do Fellini, tiveram registros fonográficos realizados e possibilitados à reprodução técnica através do suporte do disco e atualmente também no suporte do *streaming*.

Esse translado da referência aos signos musicais nos contos da obra *Os discos do crepúsculo*, a saber, entre o signo do musical daquilo que foi gravado e possibilitado à escuta e aquilo que não foi registrado e portanto interdito para a escuta, nos indica precisamente o sentido de a narrativa de Volpato estar ambientada nos domínios de uma narrativa sonora da música do declínio. Nesse ato narrativo configura-se uma tentativa de abrigar na escrita literária um outro prisma a respeito dos signos musicais: não se trata, portanto, somente de uma narrativa sonora que transita entre a apropriação, recriação e elaboração literária a partir de referências a artistas consolidados na história da música tais como o personagem músico *flâneur* Jimi Hendrix do conto "Um mistério no Electric Lady Studios", pois há um lugar relevante em sua literatura para aquela música que não foi possibilitada à materialidade da representação por meio do suporte da gravação. Vejamos um

trecho do conto "A passagem do tocador de cítara":

Nasceu e morreu em São Paulo, onde era uma figura folclórica, embora gostasse de ser conhecido apenas como tocador de cítara. Aprendeu o instrumento na Inglaterra, com o mestre Ravi Shankar. Nesse ponto tinha algo em comum com o Beatle George Harrison. Seus interesses musicais, no entanto, iam muito além dos Beatles. Chegou a tocar com a Orquestra Sinfônica da Cidade no Theatro Municipal, uma noite que homenageava o cantor João Gilberto (ambos, assim como J. D. Salinger, admiravam a *Autobiografia de um iogue*, de Parahansa Yogananda). Também tocou com a Banda de Fuzileiros Navais a bordo do *Cisne Branco*, quando o belo navio-veleiro ancorou no Grande Canal de Veneza como parte da representação brasileira na Bienal. Paradoxalmente, apesar do aspecto indiano, era conhecido como músico brasileiro. Segundo amigos, foi um compositor secreto que não deixou nada gravado (VOLPATO, 2017, p. 31).

Nesse trecho a história do músico Heitor Schmidt é evidenciada de modo que haja uma tentativa de resgatar do esquecimento e trazer à memória histórica um músico do declínio. Um músico que nasceu, viveu, viajou e declinou, sem registros fonográficos. O termo "passagem" empregado no título é a alegoria do devir histórico. Não se trata da música do tocador de cítara que é trazida ao conto precisamente, mas sim seu percurso histórico, sua relevância em determinado contexto cultural e social: a cidade de São Paulo. A gravação musical, principalmente a gravação de um disco ou álbum, é o lugar através do qual os músicos ultrapassam sua temporalidade contingente e são possibilitados de terem seu trabalho artístico acessível para a posteridade. Para o tocador de cítara do conto de Volpato, o lugar encontrado para sua transcendência histórica não foi o registro musical mas a literatura, uma literatura ambientada a partir de alegorias da música do declínio.

Nesta perspectiva, se não encontramos nos registros fonográficos seus vestígios, é na literatura de Volpato que o tocador de cítara é lembrado. Charles Baudelaire em seu ensaio "O pintor da vida moderna"⁵⁶, em sua seção I, "O belo, a moda e a felicidade"⁵⁷, em seus apontamentos a respeito da arte na vida moderna a partir de outro domínio artístico, a pintura, destaca a respeito da representação do

⁵⁶ No original: *La peintre de la vie moderne*.

⁵⁷ No original: *Le beau, la mode et le bonheur*.

passado nas obras de arte ser compreendido a partir de seu valor histórico. Embora o ensaio de Baudelaire esteja ambientado em outro contexto histórico, o deslocamento de algumas de suas observações para este estudo nos orientam diante do propósito da reflexão provocada pela problematização de como um músico que não deixou nada gravado ocupa a centralidade de um conto do escritor Cadão Volpato. Assim afirma Baudelaire:

O passado é interessante não somente pela beleza que os artistas extraem dele através de um estado presente, mas também como passado, por seu valor histórico. E é o mesmo do presente. O prazer que usufruímos da representação do presente não possui somente a beleza que pode ser traduzida, mas também a sua qualidade essencial de presente⁵⁸ (BAUDELAIRE, 2013, III, I).

Essa demarcação a respeito da dinâmica dialética da temporalidade interna da obra de arte, que ora abriga e traduz o passado e o faz irromper no presente, como presente, ou nos termos de Baudelaire: em "sua qualidade essencial de presente", se ajusta precisamente ao propósito de Cadão Volpato em rememorar o músico Heitor Schmidt no conto "A passagem do tocador de cítara". É a tentativa de transformar o transitório que foi a própria trajetória, isto é, a "passagem" do tocador de cítara, em material para a memória transfigurada em escrita literária. Mais adiante no ensaio de Baudelaire, lemos a respeito da natureza desta poética. Precisamente na parte do ensaio intitulado "A modernidade"⁵⁹, em que afirma: "o modo que ele pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório"⁶⁰ (BAUDELAIRE, 2013, III, IV). Uma poética que se desenvolve com o intuito de salvaguardar o

58 *Tradução nossa para*: "Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent". Uma breve observação quanto à tradução do termo "revêtu", por "traduzida": a rigor o termo no original indica sua matriz no verbo revestir. Contudo, o termo faz referência em seu contexto particular, à beleza da representação do presente na obra de arte, e a ideia de uma "beleza revestida", nos soa estranho. Por essa razão utilizamos um dos sinônimos do verbo "revêtir", por "traduire", isto é, traduzir. Assim, interpretamos que se ajusta mais ao propósito do texto de Baudelaire esse sinônimo tão oportuno para o estudo aqui proposto. Ver: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (<https://www.cnrtl.fr/>), verbete *revêtir*.

59 No original: *La modernité*.

60 *Tradução nossa para*: "de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire".

músico do declínio de seu esquecimento na história. Pois esta é a característica do contexto da modernidade apresentada na perspectiva de Baudelaire: "a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, onde a outra metade é o eterno e o imutável"⁶¹ (BAUDELAIRE, 2013, III, IV).

É justamente essa tentativa de compreender a objetivação no corpo do texto literário de Volpato, em que aparece um músico que nasceu, viveu e declinou sem deixar registros fonográficos, habitante da cidade de São Paulo, que nos leva ao âmago do problema entre signo e alegoria. O encadeamento dos signos musicais como estrutura narrativa não se esgota em si mesmo, ou seja, não é a natureza do nome compreendido como signo estético somente que é empregado, por estar ambientado no domínio específico da música. Cadão Volpato maneja esses signos musicais como alegoria. Essa interpretação começamos a elaborar e buscar desenvolver a partir da reflexão de Benjamin em relação à tensão entre signo e alegoria. Tal percurso de leitura nos confronta com sua robusta e densa obra *Origem do drama trágico alemão*.

Com a finalidade de compreender a passagem do signo à alegoria, como referência para a interpretação da literatura de Volpato, nos concentraremos no capítulo "Alegoria e drama trágico", que corresponde à terceira e última parte da obra, onde Benjamin procura delimitar a dimensão dialética da alegoria em contraste com a unicidade de sentido do signo. Em linhas gerais, de acordo com Benjamin o debate a respeito das distinções entre signo e alegoria reside no problema da significação. É importante destacar que o trabalho de Benjamin tomou como objeto "os autênticos documentos dos modos de ver alegóricos modernos, documentados pelo acervo dos emblemas barrocos, na sua vertente literária e gráfica" (BENJAMIN, 2020, p. 172). E por essa razão trata-se precisamente de um deslocamento teórico em relação ao contexto histórico literário da obra de um escritor contemporâneo brasileiro, tal como Cadão Volpato. Contudo, as formulações teóricas de Benjamin são relevantes no sentido de sustentar a ideia de que na literatura de Volpato os signos musicais são trabalhados no tecido literário como alegorias da música.

⁶¹ Tradução nossa para: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".

Os procedimentos utilizados por Benjamin no capítulo escolhido são essencialmente dialéticos. Benjamin não trabalha no horizonte da elucidação e afirmação de suas teses a respeito da alegoria somente. Cavucar o texto deste teórico procurando encontrar exclusivamente suas afirmações e definições a respeito da natureza e especificidade da alegoria, inicialmente, foi um método infrutífero. Isto é, estudar seu texto somente buscando recortes e passagens que definam o que é a alegoria nos lançou para compreensões vazias diante desse tema. Somente na releitura do capítulo escolhido, seguida de fichas manuscritas de estudo mais sistemáticas, que pudemos perceber a dimensão do método dialético empreendido por Benjamin. Isso significou descortinar: Benjamin utiliza um método essencialmente dialético em sua filosofia da linguagem em interseção com sua filosofia da arte e da história no intuito de alcançar suas formulações a partir de um diálogo frontal com perspectivas opostas em relação ao seu horizonte de pesquisa.

Assim, a arena frontal de seu procedimento investigativo inicia-se não por suas definições a respeito da alegoria, mas sim a partir do confronto com o "pensamento simbolizante de finais do século XVIII", mais precisamente "o conceito profano de símbolo no Classicismo" (BENJAMIN, 2020, p. 171). Contudo, com a finalidade de relacionar a abordagem benjaminiana com nosso estudo de maneira mais precisa, que possui como objeto visado o problema da relação entre signo e alegoria e a investigação a respeito do que isso pode colaborar na intenção de sustentar a hipótese da transfiguração de signos musicais em alegorias da música na literatura aqui escolhida de Cadão Volpato, fomos lançados para o interior da tensão entre alegoria e signo/símbolo no percurso das teses de Benjamin.

A partir deste ponto conduziremos a leitura do texto de Benjamin buscando compreender essa tensão dialética entre signo e alegoria. Contudo, na antessala, ou no lugar preliminar desta interpretação, deparou-se com o problema de compreender como Benjamin emprega os termos *signo* e *símbolo*. Seu ponto de partida, ao promover uma crítica ao "pensamento simbolizante de finais do século XVIII", orienta-nos a respeito desta ambientação teórica transitada por Benjamin. Assim, ao percorrer e retomar sucessivamente o texto do autor, indicamos que signo é

entendido como o sistema da escrita. Uma passagem importante nos auxilia nesse propósito:

Ora, a alegoria – e as páginas que se seguem procurarão demonstrar essa tese – não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita. E nisto reside precisamente o *experimentum crucis*, porque a escrita era vista como o sistema convencional de signos por excelência (BENJAMIN, 2013, p. 190).

Outro momento na obra de Benjamin nos oportuniza adentrar com mais elementos apresentados mais objetivamente pelo autor com o objetivo de nos lançar ao centro da especificidade da relação entre signo e alegoria e sob quais justificativas esses temas configuram-se como participantes de um problema teórico relevante no campo de sua filosofia da linguagem. O autor promove um diálogo com essa finalidade com Friedrich Creuzer, que parece oferecer para Benjamin substratos iniciais para seu estudo. Creuzer, em seu trabalho a respeito do símbolo, afirma que esse é compreendido como: "signo de ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo" (CREUZER *apud* BENJAMIN, 2013, p. 192). E se refere à alegoria como: "figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial" (CREUZER *apud* BENJAMIN, 2013, p. 192). É por essa razão que Benjamin procura na alegoria o contraponto em relação ao símbolo, ou antes mesmo ante a unicidade de significado do signo. Vejamos sua posição a respeito desse "pensamento simbolizante", que possui como perspectiva a compreensão da estrutura da linguagem como signo "entrincheirado em si mesmo":

O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo (BENJAMIN, 2020, p. 171).

É este o itinerário de Benjamin ao reivindicar a relevância e potencialidade da alegoria em sua filosofia da linguagem que intercepta sua filosofia da arte e da história, isto é, precisar o lugar da alegoria na crítica literária moderna e

contemporânea. Ao percurso de sua obra, precisamente durante o capítulo em análise, Benjamin empreende o convite a numerosos autores que não se atentaram para a natureza da significação dialética e aberta da alegoria em contraste com a unidade de sentido do signo. Dentre eles temos: Goethe (*In* BENJAMIN, 2020, p. 171), Schopenhauer (*idem*, p. 171-172), Hermann Cohen e Carl Horst (*idem*, p. 188-189). São diversos outros autores que são confrontados por Benjamin neste debate entre signo e alegoria. Mas estes mencionados nos dão uma dimensão do procedimento dialético empreendido por Benjamin: levantar em sua pesquisa formulações reducionistas ou em confronto com o conceito de alegoria para em seguida elaborar suas críticas.

Vejamos então brevemente as considerações de Benjamin em relação a esses autores criticados. Em relação a Goethe afirma Benjamin: "Goethe faz, de passagem, uma reconstrução negativa da alegoria que pode ser vista como sintomática" (BENJAMIN, 2020, p. 171). Em referência ao filósofo Schopenhauer faz uma crítica ao "fundo logicista da argumentação" do autor, afirmando que a posição deste teórico o "impede... de sair do círculo das definições redutoras da forma de expressão alegórica" (BENJAMIN, 2020, p. 172). Em relação aos autores Hermann Cohen e Carl Horst, de acordo com Benjamin estão ambientados no pensamento neokantiano, que criticam a dinâmica dialética da significação manifesta na abertura de sentido da alegoria, pois advogam a favor de uma unicidade do sentido na linguagem, e, por extensão, defendem a unidade de sentido do signo como estrutura da linguagem.

Em referência a esta vertente de pensamento afirma Benjamin: "O pensamento não dialético da escola neokantiana não está, porém, em condições de apreender a síntese operada pela escrita alegórica" (BENJAMIN, 2020, p. 188). O ponto de confronto mais acirrado portanto que Benjamin desenvolve em suas teses a respeito da alegoria parte de uma crítica minuciosa e diametralmente oposta sobretudo em relação ao pensamento neokantiano, tanto na figura de Hermann Cohen e de seu "discípulo" Carl Horst. De Cohen a referência é a obra *Estética do sentimento puro* (*Ästhetik des reinen Gefühls*, 1912) e de Horst a obra *Problemas do*

Barroco (Barockprobleme, 1912). É precisamente uma passagem de Carl Horst que aglutina e mobiliza grande parte do empreendimento crítico de Benjamin desenvolvido em seus estudos a respeito da alegoria:

Não menos doutrinários são os comentários de um discípulo de Hermann Cohen, Carl Horst, que na sua análise dos "problemas do Barroco", deveria ter observado um ponto de vista mais concreto. Apesar disso, diz da alegoria que ela "é sempre uma transgressão das fronteiras do gênero, que nela é manifesta uma intrusão das artes plásticas na esfera da representação das artes discursivas. E essa violação de fronteiras", prossegue o autor, "em nenhum outro domínio é mais implacavelmente punida do que no da pura cultura do sentimento, que é mais do âmbito das artes plásticas puras do que das artes discursivas, e por isso aproxima aquelas da música..., o sentimento e a compreensão artísticos são desviados e violentados. É o que faz a alegoria no campo das artes plásticas. Por isso, pode designar-se a sua intromissão como uma perturbação grosseira da paz e da ordem no campo da normatividade artística" (HORST *apud* BENJAMIN, 2020, p. 188-189).

Esse trecho nos auxilia substancialmente no propósito de compreender o percurso explorado por Benjamin, pois nele encontramos os principais elementos da crítica do pensamento neokantiano ao tema da alegoria na arte de maneira mais ampla. A partir da crítica à desvalorização da alegoria no domínio da expressividade artística promovida pela perspectiva neokantiana, Benjamin vai tecendo suas teses em sua abordagem dialética. Trata-se do confronto entre pensamento não dialético da proposta neokantiana em plena oposição ao método dialético da filosofia da linguagem de Benjamin.

Essa "transgressão das fronteiras do gênero", isto é, dos gêneros artísticos em relação a esta "pura cultura do sentimento", a compreensão artística violentada, desviada e entendida como uma "perturbação grosseira" quando a alegoria é empregada, são os traços mais relevantes aos quais Benjamin se propõe a confrontar quando transita no domínio da compreensão da estrutura dialética da alegoria. É esclarecedor também, para entendermos melhor esse contraste, um trecho de Sérgio Paulo Rouanet em sua "Apresentação" para sua tradução dessa obra de Benjamin, precisamente no trecho "Teoria do alegórico" na parte intitulada "A alegoria como linguagem":

Etimologicamente, *alegoria* deriva de *allos*, *outro*, e *agoreuein*, *falar na ágora*, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra. Essa recapitulação etimológica não tem um sentido acadêmico. Minha intenção, aqui, é simplesmente sugerir que esse sentido original seja tomado como ponto de partida para a interpretação do conceito benjaminiano de alegoria (ROUANET, 1984, p. 37).

Essa observação de Rouanet evidencia, mesmo que de maneira introdutória, como compreender este confronto entre o pensamento não dialético neokantiano e a proposta de Benjamin. O problema da significação perpassa esse debate de modo a nos auxiliar a interpretar o propósito de Cadão Volpato em evidenciar em seu conto um tocador de cítara que não deixou nada gravado, trata-se da alegoria de um músico personagem situado em um contexto histórico de efemeridade, transitoriedade e declínio, pois seu legado musical diluiu-se na história da música para somente encontrar lugar na literatura de Volpato, que visa aglutinar em sua elaboração literária importante lugar para um músico justamente à margem dos registros fonográficos, uma das principais finalidades do exercício do fazer musical. Esse fazer artístico é possibilitado ontologicamente a ser duplicado através do suporte do registro sonoro, que oportuniza a reprodução técnica do som deslocada de seu contexto de criação e temporalidade histórica.

O que nos leva a pensar a respeito de um outro modo de compreender as relações entre história e música no sentido de nos atentarmos que esta dinâmica histórica da música transita para além dos registros fonográficos, tido muitas das vezes como signo da música fincada na história. A ideia da alegoria da música do declínio como expressão da linguagem de Volpato ao trazer para sua narrativa o personagem do tocador de cítara em sua efêmera passagem pela música interdita para a posteridade, pois não deixou nada gravado, se aproxima do que Benjamin afirma a respeito da "personificação alegórica", uma vez que a personificação da música do declínio é objetivamente representada pelo tocador de cítara: "a sua função (da personificação alegórica) não é a de personificar o mundo das coisas, mas de dar forma às coisas, vestindo-as de personagens" (BENJAMIN, 2020, p. 199).

Ao prosseguirmos com as camadas de leitura do texto de Benjamin, observamos que a alegoria da música do declínio em Cadão Volpato não é somente um indício fornecido por Mauro Gaspar na apresentação do livro *Os discos do crepúsculo*, mas encontra lugar nas próprias formulações de Benjamin a respeito da alegoria e precisamente em relação ao estreitamento desse conceito com a história, particularmente nos domínios do Barroco. Aqui, arriscaremos mais um deslocamento teórico encontrado no texto de Benjamin que nos servirá de elucidação para a interpretação da obra de Volpato. A alegoria que nos revela algo outro em oposição à unicidade do signo estético em si mesmo, configura-se no tecido literário de Volpato como música do declínio pois sua condição contingente a lança para a efemeridade e transitoriedade. Isso nos orienta a respeito do que Benjamin desenvolve em relação à importância da ruína no drama trágico barroco:

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra "história" está gravada no rosto da natureza como os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente como forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reinos das coisas (BENJAMIN, 2020, p. 189).

Esse trecho é esclarecedor para compreender a relação entre alegoria e declínio ou alegoria e ruína para Benjamin. Embora, reiteramos, o objeto de estudo de Benjamin trate-se de um outro domínio da história da literatura e nos auxilie especificamente de modo elucidativo no procedimento de investigação empreendido a partir da literatura de Volpato. "Transitoriedade" e "declínio" como estruturantes da compreensão de Benjamin a respeito da alegoria, quando pensada em relação estreita com a história, se ajustam precisamente ao itinerário de Cadão Volpato em encontrar lugar para a "personificação alegórica" do músico Heitor Schmidt em seu conto como a alegoria da música do declínio, que não foi gravada, impossibilitada à reprodução técnica do som para o ouvinte deslocado de sua experiência histórica, mas possibilitado ao leitor, por meio da narrativa em sua obra. Por essa razão, o conto de Volpato transita à margem da música que apenas encontra lugar na história

no modelo do registro sonoro na era da reprodução técnica. Uma música outra que atravessou a história e somente na literatura é temporalmente rememorada e transfigurada em alegoria da música do declínio.

4 ESCUTA CRIATIVA, REPRODUÇÃO TÉCNICA DO SOM E LITERATURA

4.1 ESCUTA E APROPRIAÇÃO LITERÁRIA: ENTRE O PÓS PUNK E A BOSSA NOVA NO CONTO OS DISCOS DO CREPÚSCULO

No domínio da interceptação convergente entre poéticas musicais e literárias nos processos criativos literários de Volpato, somos levados para o lugar do ouvinte. A escuta musical compõe e tangencia a elaboração literária dos contos da obra *Os discos do crepúsculo*, com a vida e sua história se entrelaçando com uma espécie de trilha sonora existencial. Sem todavia recair em um mero aglutinar de signos sonoros, Cadão Volpato reserva lugar considerável para trazer referências de seus processos de escuta musical. O ouvinte como pesquisador musical e escritor, em relação ao modo específico como se desenvolve a literatura de Volpato, assemelha-se alegoricamente a um *flâneur* musical, pois se o *flâneur* em Benjamin é aquele que observa a cidade e dela se alimenta sensorialmente, o ouvinte é como aquele que passeia por entre as produções fonográficas ou a elas se referem e delas se apropria em seus processos narrativos. Mas por qual razão essa dimensão do habitante das cidades contemporâneas na condição de ouvinte é tão importante para o escritor paulistano? O que podemos vislumbrar da apropriação da escuta musical como participante da experiência narrativa objetivada por meio dos processos criativos literários de Volpato?

A cultura musical possibilitada pela experiência da escuta na ambientação histórica do livro *Os discos do crepúsculo* é amplamente distinta da qual vivemos em nosso atual período histórico e demarca uma materialidade temporal específica. A obra literária de Volpato nos leva para o universo entrincheirado de uma escuta musical mediada pelo suporte material da representação e objetivação do registro fonográfico. Os discos do crepúsculo da obra de Volpato são os discos de acetato⁶² e sua reprodução possibilitada ao ouvinte por meio de um suporte físico ou por meio do rádio de modo geral. Esse era o contexto da escuta musical que Volpato, quando se apropria de signos sonoros e musicais na elaboração de sua escrita, procura resgatar. Demonstra dessa forma como sua dimensão de ouvinte foi importante para apropriar-se de sua atividade literária.

⁶² Componente material base para prensagem de discos de vinil.

O conto que dá nome ao livro é elucidativo nesse sentido e aglutina-se em torno do centro da poética desenvolvida em sua narrativa para essa obra como um todo. O conto "Os discos do crepúsculo" (VOLPATO, 2017, p. 155-160) se desenvolve a partir de uma estadia temporária em certa casa: "Quando afundei de verdade, e não tinha para onde ir, ele me ofereceu a casa vazia" (p. 157), em referência ao amigo que cedeu a casa. Assim, um determinado recorte de um conjunto de memórias é encadeado durante o breve conto. Mas uma interligação entre o início e o final do conto nos orienta para uma reflexão mais detida neste aspecto do lugar do ouvinte musical na literatura de Volpato: a participação de signos sonoros muito específicos em sua narrativa. Quais desta vez? O conto transita entre o "selo belga" de nome "Les Disques du Crépuscule" (p. 155) e "João Gilberto" (p. 159-160).

Não há uma exploração da relação entre esses signos sonoros no desenvolvimento do conto e para o leitor essas referências podem parecer completamente desconexas. Mas e para o ouvinte e leitor? Como buscar transitar por entre as referências musicais elucidadas por Cadão Volpato e investigar traços de sua poética narrativa? O aparecimento de signos sonoros como o selo belga independente Les Disques du Crépuscule e João Gilberto, interpretamos como alegorias estéticas que dialogam com a própria experiência criativa de Volpato no campo da música com o Fellini. Mas afinal, o que um selo belga independente e o cantor, violonista e compositor baiano podem possuir de comum?

Na reclusão do narrador do conto na condição de "convalescente" (p. 155) as referências ao selo belga e ao músico brasileiro no tecido de suas memórias ambientam o universo de diálogo cultural entre o Cadão Volpato ouvinte, o escritor e o músico. Esse entrelaçamento intercepta significativamente sua elaboração literária e articula-se com sua própria história, não somente na ambientação individual daquele que escreve, mas também como testemunho de um período histórico e de suas múltiplas formas de referenciação e identificação cultural.

Uma leitura possível do conto "Os discos do crepúsculo" é a de que os signos

musicais do selo belga independente e do artista brasileiro João Gilberto em um mesmo tecido literário nos indicam alegorias estéticas do próprio universo criativo levado adiante com a banda Fellini. O selo belga foi fundado em 1980⁶³ e abriu espaço para diversos grupos e artistas efêmeros do cenário pós punk da época como a banda escocesa Josef K⁶⁴ e acolheu também artistas como Isabelle Antena, cantora e fundadora do trio franco-belga de eletrosamba Antena⁶⁵, que reunia elementos de bossa nova e pós punk. E João Gilberto como importante ícone da bossa nova no meio e no final do conto. A impressão que temos é que o conto "Os discos do crepúsculo" é elevado também à condição de título de livro justamente por essa razão: a de demarcar um lugar clandestino e independente no domínio da música, que possui uma ambientação um pouco inusitada: entre o pós punk e a bossa nova, referências essas que entrelaçam tanto os processos criativos musicais de Volpato com a banda Fellini, como também interceptam e tangenciam sua literatura.

É justamente o movimento de entrelaçar a experiência da escrita literária com a prática do ouvinte musical o que Volpato maneja em sua poética, e mais especificamente nesse conto. Suas articulações internas possuem como estrutura as elaborações de pensamento do narrador sobre si mesmo, no sentido de serem de certa maneira concentradas em um universo introspectivo. Embora pareça se tratar somente de um personagem que narra suas associações introspectivas, o conto "Os discos do crepúsculo" vai além disso, aponta para uma ambientação do núcleo de sua proposta estética literária. Isto é, um campo da atividade literária que procura acolher e reunir na escrita signos sonoros e musicais experienciados pela condição de ouvinte. Por essa razão o leitor de Volpato é levado objetivamente e consequentemente para a experiência da recepção artística da escuta musical. Através de seu conto Volpato provoca seu leitor a experienciar a escuta dos discos do crepúsculo do selo belga e voltar-se, a partir de um só conto, para o violão de João Gilberto.

63 *Les Disques du Crépuscule/ History*, by Frank Brinkhuis, 2008. In:

<https://lesdisquesducrepuscule.com/history.html> (Acessado em 29.04.2023).

64 *Josek K / Biography*, by James Nice. In website Les Disques du Crépuscule:

https://lesdisquesducrepuscule.com/josef_k.html (Acessado em 30.04.2023).

65 *Antena/ Isabelle Antena/ Biography*. In website Les Disques du Crépuscule:

<https://lesdisquesducrepuscule.com/antena.html> (Acessado em 30.04.2023).

Uma ambientação da escuta sonora, entre o pós punk e a bossa, é o que o conto de certa maneira procura aludir alegoricamente. Trata-se da experiência da recepção da obra musical no horizonte da relação com o próprio experimentalismo sonoro vivenciado pelo escritor, desenhista e músico Cadão Volpato. É por isso que lança mão de memorar Annik Honoré, a fundadora do selo belga Les Disques du Crépuscule, e ao final do conto o artista João Gilberto. Assim, o conto configura-se como uma objetivação na escrita literária de signos musicais e sonoros como alegorias de uma proposta estética que trabalha no horizonte de referências musicais distintas e em suas múltiplas articulações. Sobretudo, o que estamos interpretando é que o conto está ambientado na antessala do fazer musical que é a escuta sonora. É escutando o selo belga dos discos do crepúsculo e um pouco de João Gilberto que Cadão Volpato se filia no domínio de uma apreciação sonora que vai justamente do pós punk à bossa nova.

Em um vídeo produzido para o Canal Art1, de fevereiro de 2022, o escritor Cadão Volpato participou indicando 5 músicos essenciais em uma breve entrevista⁶⁶. O primeiro da lista foi João Gilberto, seguido de Milton Nascimento, The Stranglers, Joy Division, Lou Reed & John Cale. Afirma que a escolha desses músicos não teve como critério necessariamente o trabalho na íntegra desses artistas, mas um detalhe ou outro de suas obras, e, que embora não pareça, são referências que estão relacionadas (VOLPATO, 2022). Elucidativo buscar acompanhar esse universo da escuta musical apresentado por Volpato nessa entrevista, pois se trata justamente do domínio de signos sonoros manifestos no conto "Os discos do crepúsculo". Em referência ao selo belga Les Disques du Crépuscule assim aparece logo ao início do conto:

Ali eu era o convalescente. Acordei na casa vazia. A garrafa térmica estava quase vazia. Tomei um restinho de café, ainda quente, o sol entrava tranquilo pela sala. Não havia cortinas. Era o sol do crepúsculo. Lembrei que o selo belga se chamava Les Disques du Crépuscule, e que fora fundado por Annik Honoré, a namorada de Ian Curtis. "Love Will Tear Us Apart" foi feita para ela. Tínhamos a mesma idade, pertencíamos à mesma geração. Ela morreu em 2014

66 Vídeo: 5 MÚSICOS ESSENCIAIS para CADÃO VOLPATO | Lista Arte1. Link: <https://youtu.be/q9UUTVyBNmQ> (Acessado em 07.05.2023).

(VOLPATO, 2017, p. 155).

A referência não é somente ao rock europeu ambientado no contexto histórico do pós punk, é uma alusão também ao modo de se produzir música de maneira independente e a partir de um horizonte criativo muito peculiar, sendo esse um dos temas mais relevantes para Volpato em suas narrativas. A escuta musical é tomada como um domínio de conhecimento e formação para o fazer musical. Mas que lugar é este da escuta musical? Essa demarcação histórica é ambientada na cultura ocidental moderna e contemporânea a partir de um determinado período histórico que segue a partir da invenção e popularização do fonógrafo (1877, Thomas Edison) e do gramofone (1887, Emile Berliner) e que continua historicamente por entre diversas transformações tecnológicas de distribuição e representações de escuta sonora atualmente. A partir de uma interlocução com as pesquisas de Walter Benjamin e Fernando Iazzetta, respectivamente os trabalhos "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (2012) e "Música e mediação tecnológica" (2009), encontramos observações e debates instigantes que podem ser lidos paralelamente ao conto "Os discos do crepúsculo" (2017) de Volpato.

Embora no ensaio de Benjamin a intenção mais engajada do autor fossem suas pesquisas a respeito das transformações no domínio da reprodução técnica da arte no cinema e na fotografia, a referência ao disco é tomada como aspecto relevante na tensão entre as práticas artísticas e as transformações tecnológicas. Na seção II de seu ensaio, Benjamin toma como ponto de formulação de suas teses o aspecto de aproximação do ouvinte em relação à obra na representação do disco (BENJAMIN, 2012, p. 12). Destaca ainda que esse aspecto que enlaça disco e ouvinte, possibilitado pela reprodução técnica do som, possui desdobramentos dialéticos, uma vez que a reprodução técnica do som desloca o som de sua ambientação histórico-temporal-espacial do "aqui-e-agora" (BENJAMIN, 2012, p. 13) e o possibilita à reprodução acionada pelo sujeito.

Por outro lado, esse processo de reprodução acionado pelo sujeito na reprodução do disco configura uma atualização do objeto (BENJAMIN, 2012, p. 13). Se por um lado a reprodução técnica do som impacta o que Benjamin acena por

meio do conceito de aura, que constitui-se pelo seu "aqui-e-agora" da obra de arte, que é a representação da presença do ouvinte diante da performance: na reprodução técnica do som, apesar da perda da aura e da performance emancipada e interdita em sua imagem, pois a experiência da escuta é estritamente segmentada na extração da experiência estética musical de seus elementos sonoros que são registrados por meio da gravação, é também a gravação que atualiza o objeto para o sujeito/ouvinte.

Iazzetta destaca que a fonografia representa uma forma modeladora de uma nova escuta musical (2009, p. 21-25), e é justamente essa a ambientação do conto "Os discos do crepúsculo". O conto demarca uma forma peculiar de lidar com a escuta musical e transforma e ressignifica essa pesquisa sonora em objeto de apropriação de signos sonoros em sua narrativa. Entre o pós punk e a bossa nova, entre o selo belga Les Disques du Crépuscule e João Gilberto, está a experiência da escuta musical de Cadão Volpato. Iazzetta também destaca que as tecnologias instrumentalizam a escuta e possibilitam ao ouvinte atuar e intervir "sobre aquilo que está ouvindo" (IAZZETTA, 2009, p. 38). Essa consideração de Iazzetta possui plena articulação com a indicação de Benjamin de que a reprodução técnica do som possibilita ao sujeito, na condição de ouvinte, atualizar o objeto. Mas é Iazzetta que se concentra mais detidamente em se aprofundar na discussão do lugar da escuta ao longo da história da música e a relação entre a notação musical e a experiência do som propriamente dito possibilitado pelas tecnologias de registro e gravação (IAZZETTA, 2009, p. 37-47).

Uma escuta sonora que transita entre o pós punk e a bossa nova demarca o que Iazzetta explorou amplamente em suas pesquisas a respeito das relações entre música e mediação tecnológica. O pesquisador em práticas sonoras contemporâneas demarca que, historicamente, a reprodução por meio do fonógrafo, gramofone e do rádio, além de outras tecnologias sonoras, desempenhou funções e lugares distintos que vão se desdobrando dialeticamente ao longo da própria história. Em um primeiro momento, uma nítida separação entre músicos, registros sonoros e ouvintes, onde o ouvinte ocupa o lugar do não músico, pois está

concentrado na atividade de escuta e em sua fruição e/ou em sua análise através da crítica musical. Já em outra etapa histórica, sobretudo a partir da música ambientada em gêneros como a *Elektronische Musik* alemã (década de 1950) e o *rap* (década de 1970), a escuta musical passa a ser instrumento da própria dinâmica da criação artística. Embora no conto "Os discos do crepúsculo" as referências sonoras estejam ambientadas no domínio da recepção artística, aludem ao mesmo tempo ao campo de identidades culturais mediadas por tecnologias sonoras.

O registro sonoro realizado de formas mais simples no domínio das técnicas de gravação, traço marcante e que tangencia a experiência sonora do pós punk dos discos do crepúsculo do selo belga, marca também a própria experiência do grupo Fellini, que em sua produção fonográfica não contou com produções artísticas em grandes estúdios, sendo viabilizada por meios independentes e simplificados, mas não menos criativos. Essa é a referência ao pós punk, uma postura específica e peculiar diante das tecnologias de registro sonoro que destoa da grande indústria do entretenimento. E a alusão a João Gilberto, como desdobramento dessa postura pós punk de efetivar o registro sonoro do ambiente de eletrificação sonora por meio da microfonação do violão. Microfonar um violão acústico, técnica originária da experiência sonora de João Gilberto, se assemelha, embora em contextos culturais radicalmente distintos, às técnicas de gravação *lo-fi* de captura do ambiente sonoro por meio de poucos canais de gravação. *Lo-fi* e microfonação de violão configuram a ligação entre o pós punk e João Gilberto para Cadão Volpato. Não precisamente sobre suas obras sonoras, mas por meio delas, demarcando um modo de subjetivação da atividade artística característica de um modo peculiar de conceber a produção sonora.

A escuta musical aparece então como a indicação de processos criativos sonoros que mobilizaram a experiência estética desenvolvida por Cadão Volpato em interrelação com seus parceiros musicais com o Fellini, em especial com Thomas Pappon. A simplicidade do pós punk e da bossa nova em seus acordes não tão complexos como na música erudita, por exemplo, é o que para nós aparece como a gênese originária que mobilizou de alguma forma os processos criativos sonoros de

Volpato. A aura da experiência sonora com o Fellini, em sua antessala, a sala de escuta dos discos do crepúsculo antes dos processos criativos propriamente ditos na representação da experimentação sonora da escuta de si mesmo, isto é, dos próprios registros sonoros, uma vez que foram perdidos em sua presentificação efetiva e em seu "aqui-e-agora" na acepção de Benjamin, atuam na subjetivação da escrita literária de Volpato. É o abrigo da experiência sonora da escuta aurática que de certa forma encontra lugar na narrativa do escritor, músico e desenhista brasileiro. Trata-se da rememoração de uma escuta sonora mobilizadora de um processo criativo musical específico: o grupo Fellini. Assim, o conto "Os discos do crepúsculo", embora aparente ser um conto que está estritamente ambientado na escuta sonora, trata-se também de um conto a respeito de referências para a criação artística musical.

O aparecimento do João Gilberto no conto "Os discos do crepúsculo" se dá pelo mistério envolto à história de uma "música desconhecida" (VOLPATO, 2017, p. 160) do compositor brasileiro. Na interlocução do narrador com o anfitrião de sua estadia, que cedera a casa para a permanência temporária do personagem-autor, Volpato é desafiado por seu interlocutor a pesquisar e localizar algum registro da "Canção do pracinha" (VOLPATO, 2017, p. 159) de João Gilberto. Segundo seu interlocutor o compositor e músico brasileiro costumava cantar essa música ao telefone para os amigos, mas não sabia o nome ao certo da música que João Gilberto a teria aprendido com Aracy de Almeida (VOLPATO, 2017, p. 159). E é sobre uma música desconhecida que o conto encerra sua trama, deixando em aberto a objetividade e materialidade histórica do registro sonoro da "canção do pracinha".

Iazzetta destaca que a experiência do registro sonoro foi ambientada pelo que textualmente chamamos de excertos. O recorte do registro sonoro é a objetivação da fragmentação da experiência musical. A história da música desconhecida de João Gilberto alude a esse lugar da experiência musical interdita para o ouvinte e exclusivamente desempenhada pelo músico em seus processos criativos. É a referência à natureza mesma da experiência sonora que não é

fragmentada como no sistema de registro de canções faixa a faixa. A experiência sonora objetiva é contínua e sua duração vai além dos suportes de registro, tal como temos o limite de registro sonoro em um disco, CD, ou extensão do arquivo compartilhado em rede (IAZZETTA, 2009). O lugar da música desconhecida, não capturada pela gravação nos moldes do disco e suas derivações materiais ao longo da história, demarca este lugar que é somente experienciado pelo músico em sua relação com seus processos criativos:

"Se eu te pagar, você procura pra mim?" Ele quis dizer a "Canção do pracinha". Um documento perdido, uma gravação, um disco. E logo meu cérebro cansado se põe a maquinar pela sobrevivência ou pela força do hábito, vai inventando atalhos possíveis, todas as enciclopédias antigas de música brasileira, o telefone de um amigo jornalista do Rio com quem não falo há muito tempo, as orações da minha mãe e o poder que uma casa vazia tem de nos fazer pensar em coisas intangíveis. Os discos do crepúsculo (VOLPATO, 2017, p. 160).

"Coisas intangíveis", assim Volpato se refere à gravação perdida que nem se sabe se existe, do músico e compositor João Gilberto. Investigar a música desconhecida é a alegoria da busca e do movimento da escuta musical que transcende o lugar da reprodução técnica do som representado pela gravação. Aqui o ouvinte, escritor e compositor Cadão Volpato abre espaço para o pesquisador da música, que encontra nos vestígios deixados pelas gravações dos artistas um gesto investigativo que em última instância só ganha objetividade e sentido por meio de uma referência da escuta que se articula com seus processos criativos e sonoros. É por essa razão que Cadão Volpato tanto no vídeo que relata 5 músicos essenciais, dentre eles João Gilberto e Joy Division, quanto no conto "Os discos do crepúsculo", demarca um lugar da escuta peculiar e inusitado: entre o pós punk e a bossa nova.

4.2 DA ESCUTA À ESCRITA: ENTRE PROCESSOS CRIATIVOS MUSICAIS E LITERÁRIOS

A escuta musical como forma de identificação cultural e estética transita como tema relevante na obra *Os discos do crepúsculo* e em particular agora, tomaremos como ponto de interlocução com a escrita literária de Volpato a apropriação e inclusão do grupo inglês Durutti Column como signo sonoro ambientado na articulação entre recepção musical e prática musical. A intenção de Volpato ao nosso ver, a partir dessa referência musical específica, ocupa talvez o lugar mais preciso da ligação entre os horizontes da escuta musical relacionados com determinadas práticas musicais. Assim, a tentativa de Volpato é levar o leitor para cada vez mais perto da ambiência musical do autor e elucidar formas pelas quais essa vivência é experienciada.

A referência ao Durutti Column não é portanto somente um signo sonoro que elucida um universo específico da escuta sonora, sua relevância está ambientada em uma escuta que ganha sentido na medida em que se relaciona com uma certa reflexão a respeito de processos criativos musicais. É uma escrita literária que procura tatear no universo da linguagem verbal elementos de um domínio não verbal por excelência, uma vez que a música, apesar dos elementos poéticos e literários manifestos nas letras das canções, ambienta-se também a partir do que entendemos por sonoridade. Assim, Cadão Volpato evidencia em sua narrativa um modo de relação com os objetos culturais representados no suporte dos discos de acetato, algo que destoia da condição meramente objetiva das mercadorias que se configuram como fantasmagorias na crítica benjaminiana da cidade moderna e contemporânea, pois a relação de escuta mediada por objetos de mediação tecnológica, isto é, o som reproduzido tecnicamente por meio dos alto-falantes, constitui-se enquanto uma experiência estética singular, pois atua de múltiplas e inimagináveis formas na subjetividade.

No conto "Levamos um mundo novo em nossos corações", é o álbum *Amigos de Portugal* (1983) do projeto Durutti Column que é rememorado. Tal elucidação nos

remete à experiência estética do ouvinte do disco de vinil e sua ambientação histórica é a cidade moderna e contemporânea e justamente por essa razão a escuta musical é tomada como uma forma de transcendência da mera objetivação do som no formato do disco. A escuta aparelhada por toca-discos e alto-falantes é aspecto essencial na materialidade da difusão sonora, mas sua atuação no sujeito e o modo como o sujeito no mundo contemporâneo se relaciona com essa escuta aparelhada, que não depende somente da presença dos músicos para os processos de subjetivação da escuta, é também um ambiente de formação estética e uma forma de acesso ao conhecimento musical no percurso da história. Vejamos a passagem de Cadão Volpato no conto "Levamos um mundo novo em nossos corações":

Poucas pessoas no mundo ouviram *Amigos em Portugal* (foram lançadas apenas 4 mil cópias em vinil). Não muitas pessoas no mundo conhecem The Durutti Column, a banda de Manchester inventada em 1978 por Tony Wilson, o fundador do selo Factory, o mesmo do Joy Division e de outras bandas que nasceram depois do show histórico dos Sex Pistols na cidade, em 4 de junho de 1976, *The Return of The Durutti Column* foi o primeiro lançamento da Factory (VOLPATO, 2017, p. 109).

Volpato desenvolve assim em sua narrativa uma escrita que se apropria de signos sonoros em sua linguagem, do mesmo modo que nos remete a determinado período da história em um domínio musical específico e nos incursiona em certo conhecimento musical. No itinerário de interlocução com a recepção e discussão da obra de Walter Benjamin e suas relações com a música, nos encontramos com o elucidativo e denso artigo da pesquisadora italiana Tamara Tagliacozzo, intitulado "Walter Benjamin e a música"⁶⁷ (2013). Tagliacozzo trabalha na perspectiva da investigação de uma filosofia da música a partir de Benjamin e por essa razão nos auxilia em relação aos desdobramentos teóricos interpretativos diante do aparecimento da música na literatura de Cadão Volpato.

Os caminhos da proposta investigativa de Tagliacozzo procuram referências na teoria crítica do conhecimento, na concepção teológica da linguagem e na ambientação da arte como o lugar da verdade no pensamento de Benjamin

67 No original: *Walter Benjamin e la musica*.

(TAGLIACOZZO, 2013). Nessa perspectiva a música pode ser compreendida e ambientada como uma experiência de conhecimento de natureza transcendental no domínio de uma determinada concepção de linguagem. Pois, se a linguagem é o ato originário de nomear, a música, mesmo se tratando de um domínio marcado pelo não verbal, alcança o estatuto de linguagem, isto é, de uma linguagem musical, manifesta na sonoridade do artista.

Música é então também conhecimento, campo formativo da subjetividade, e que na leitura de Tagliacozzo da obra de Benjamin, configura-se a partir de um enlace com determinada forma de verdade, não no sentido hierárquico diante de outras formas distintas de linguagem musical, mas sobretudo em uma perspectiva histórica. Essa ambientação da música enquanto um domínio específico de conhecimento é sinalizado também logo na Introdução da obra do francês Jacques Attali intitulada *Ruídos: ensaio sobre a economia política da música*. De acordo com Attali (2001, p. 9):

A música é mais do que um objeto de estudo: ela é um meio de perceber o mundo. Uma ferramenta de conhecimento... Instrumento de conhecimento, ela incita a decifrar uma forma sonora de saber. Minha intenção não é somente teorizar sobre a música mais teorizar através da música⁶⁸.

A música ultrapassa, na indicação de Attali, a dimensão de objeto de estudo e alcança a dimensão de um "instrumento" ou "ferramenta" da investigação de determinada "forma sonora de saber". Nessa perspectiva, qual forma sonora de saber está sendo sinalizada por Cadão Volpato ao trazer referências culturais como Joy Division, um show dos Sex Pistols em 1976, The Durutti Column e seus dois álbuns, *Amigos de Portugal* e *The Return of The Durutti Column*, sendo esse último o primeiro disco lançado pela gravadora britânica Factory? Esses signos sonoros na narrativa literária de Volpato configuram-se como alegorias de uma forma de saber sonoro situado historicamente: o cenário punk e pós punk. Antes de serem conteúdos musicais que grosseiramente podem ser abrigados nas nomeações dos

68 Tradução nossa para: "La musique est plus qu'objet d'étude: elle est un moyen de percevoir le monde. Un outil de connaissance... *Instrument de connaissance, elle incite à déchiffrer une forme sonore du savoir*. Mon intention n'est donc pas ici seulement de théoriser sur la musique mais de théoriser par la musique".

gêneros musicais supracitados, são expressões de uma maneira específica de desenvolvimento e objetivação histórica de processos criativos sonoros.

A referência ao Durutti Column e sua limitada tiragem em vinil do disco *Amigos de Portugal* e o álbum *The Return of Durutti Column* como uma rememoração da própria história da gravadora Factory nos remontam ao tema da fonografia. De acordo com Jean-Pierre Sirois-Trahan em seu artigo "Fonografia, cinema e rock. Em torno de um impensado teórico em Walter Benjamin"⁶⁹ (2013), o tema da fonografia permanece ainda pouco explorado a partir das considerações de Benjamin em seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", sendo esse ensaio e as considerações de Trahan significativas para a interlocução e interpretação do conto de Cadão Volpato.

Nessa perspectiva de estudo demarcada por Benjamin, a reprodução técnica da arte não afetou somente o modo de recepção e a percepção sensível da arte no mundo moderno e contemporâneo, mas também desenvolveu-se como aspecto marcante da concepção e produção das obras de arte, alterando substancialmente o arranjo conceitual das concepções teóricas no domínio da filosofia da arte. Dessa forma, o conceito de reprodução técnica da arte é elucidativo para interpretarmos o aparecimento do Durutti Column no conto "Levamos um mundo novo em nossos corações". A ambientação desse signo sonoro no conto de Volpato alcança a dimensão dialética da reprodução técnica da arte, uma vez que nos remete tanto à recepção da obra de arte musical por meio da fonografia, quanto ao modo como os próprios processos criativos musicais contemporâneos são desenvolvidos:

A música do primeiro disco do Durutti Column unia as guitarras sem distorção – afiadas, mas contemplativas e melancólicas – de Vini Reilly aos sintetizadores frios e baterias eletrônicas primitivas programados pelo produtor Martin Hannett (VOLPATO, 2017. p. 111).

A referência ao Durutti Column transita pela a apreciação musical e segue seu itinerário em relação aos processos criativos mediados por tecnologias sonoras.

⁶⁹ No original: *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin.*

A reprodução técnica do som aparece não somente enquanto suporte de registro e representação, mas ocupa também o lugar da composição, isto é, da formulação do pensamento musical objetivado na experiência sonora propriamente dita. É nessa perspectiva que Trahan, em sua interlocução com Walter Benjamin, dialoga com tais questões, na medida em que considera que as inovações tecnológicas transformam as próprias visões a respeito da arte (TRAHAN, 2013, p. 104).

Trahan aponta ainda que as considerações de Benjamin seguem o percurso das observações de Paul Valéry, precisamente no aspecto da relação entre a parte física da obra de arte e suas transformações técnicas, que além de mobilizarem outros modos de compreensão a respeito da arte atuam de maneira significativa nas subjetividades (TRAHAN, 2013, p. 104). A reprodução técnica da arte, embora inicialmente assegure sua relevância no aspecto físico e material da obra de arte no contexto da modernidade, não pode portanto ser interpretada como somente de natureza objetiva, pois não se trata somente de uma identificação de um modo da experiência estética, seja na recepção ou concepção, sendo também possibilitadora de transformações na subjetividade. É o que Walter Benjamin destaca precisamente em seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica":

A técnica de reprodução - tal poderia ser a fórmula geral - separa a coisa reproduzida do domínio da tradição. Ao multiplicar a sua reprodução, coloca no lugar de sua única existência sua existência em série e, ao permitir que a reprodução seja oferecida não importe em que situação ao espectador ou ao ouvinte, ela atualiza a coisa reproduzida⁷⁰ (BENJAMIN, 1991, p. 181).

⁷⁰ Tradução nossa para: "La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite". Neste trecho, um aspecto que justifica a opção pela tradução francesa (Delahaye-Eggers, 1991) para o ensaio é a inclusão do termo "ouvinte" (auditeur), que não está presente na consolidada tradução de Rouanet (2012). Temos dúvidas se o termo ouvinte trata-se somente de um acréscimo da tradução francesa, contudo nos ofereceu uma melhor compreensão para a articulação com os temas propostos nesta pesquisa, uma vez que a música afeta primordialmente o sentido da audição. O período em questão no texto de Benjamin possui a seguinte redação: "Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmendem in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduziert". In: BENJAMIN, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Musaicum Books, Edição do Kindle, 2017, p. 8).

Benjamin procura destacar esses dois aspectos da obra de arte no contexto de suas técnicas de reprodução: a saber, um traço que está sob os domínios da criação e produção artística, e outro, que se refere ao modo como o objeto reproduzido é experienciado pelo sujeito. O primeiro aspecto preserva os domínios de uma constatação objetiva das condições materiais e históricas que atravessam o modo de se conceber e de se produzir as obras artísticas, de tal maneira que nos procedimentos da recepção estética, tanto do espectador quanto do ouvinte, temos essa primazia de “atualizar” a “coisa reproduzida”.

Essa recepção atua nos domínios da experiência estética provocada pelo objeto reproduzido, no sentido de mobilizar os processos de elaboração de “novas subjetividades” (TRAHAN, 2013, p. 104). Esse traço de transformação da subjetividade indicado por Trahan em relação à recepção estética sob os desígnios de uma materialidade histórica marcada por mediações tecnológicas indica que o próprio sujeito não está somente em uma condição passiva, pois atua no objeto reproduzido por meio de sua apreciação, o que nos ambienta para a compreensão ou aproximação das possibilidades de subjetivação da experiência do ouvinte na cultura moderna e contemporânea. Tais considerações nos oferecem valiosos caminhos de interpretação para a leitura de outra importante passagem do conto a respeito da música do Durutti Column na narrativa sonora de Cadão Volpato:

O segundo disco do Durutti Column se chamaria *LC*, uma citação do grupo ultraesquerdista italiano Lotta Continua. Como no caso anterior, a revolução de Vini Reilly eram as guitarras (“Uma pequena e misteriosa nuvem branca, constituída de cristais de gelo em suspensão no oxigênio úmido, atravessando devagar a terra desolada e barulhenta do punk na companhia de um velho baterista de jazz e de algumas quinquilharias eletrônicas”, de acordo com a extravagante definição de um crítico da *Mojo*). Uma revolução de veludo (VOLPATO, 2017, p. 111).

As considerações a respeito da música do Durutti Column no conto de Volpato nos oferecem um exemplo de uma forma de recepção do objeto reproduzido, o disco, em que o sujeito possibilitado à escuta atua com suas impressões, como fica manifesto na intenção de Volpato ao procurar oferecer destaque para uma forma peculiar de linguagem musical, que por sua vez está deslocada de um reconhecimento de audiência mais amplo: “Não muitas pessoas no mundo

conhecem The Durutti Column” (VOLPATO, 2017, p. 109). “Guitarras sem distorção”, “um baterista de jazz” e “quiquilharias eletrônicas”, indicam um modo peculiar de objetivação dos processos criativos musicais ambientados no domínio da reprodução técnica do som.

Tamara Tagliacozzo em seu ensaio “Walter Benjamin e a música” (2013) oferece indicações elucidativas para nos ambientarmos a respeito do lugar da escuta lançado ao relevo no conto de Volpato. De acordo com Tagliacozzo a música pode ser compreendida a partir das formulações estéticas de Benjamin como um acontecimento que possibilita uma experiência, um conhecimento, uma linguagem, e configura-se como signo da história (TAGLIACOZZO, 2013). Para uma aproximação das reflexões a respeito da música a partir de Benjamin temos dois de seus principais campos de estudo como ambientes fecundos de interpretação segundo Tagliacozzo: a teoria do conhecimento e a teorias da linguagem formuladas por Benjamin. De acordo com a pesquisadora italiana, Benjamin teria desenvolvido pontos de partida para a reflexão a respeito da experiência estética da música “fundando a sua teoria (crítica) do conhecimento em uma concepção teológica da linguagem e em ideias-nome como dimensão da totalidade e do lugar da verdade que se expõe simbolicamente em palavras-conceito”⁷¹ (TAGLIACOZZO, 2013, p. 7). Assim, para Tagliacozzo a perspectiva teórica a respeito da música a partir de Benjamin pode ser compreendida como desígnio de redenção e transcendência (TAGLIACOZZO, 2013).

Ora, é nesse sentido que Cadão Volpato afirma logo ao início do texto de apresentação do álbum *Você nem imagina* do Fellini: “Como em todo tempo de repressão, a felicidade era clandestina” (VOLPATO, 2010). A partir de tal alusão redentora e transcendental da música, ou, antes mesmo, a partir da experiência estética por ela provocada no sujeito, é que uma aproximação entre Walter Benjamin e Cadão Volpato pode ganhar outros contornos.

⁷¹ Tradução nossa para: “fondando la sua teoria (critica) della conoscenza su una concezione teologica del linguaggio e sulle idee-nomi come dimensione della totalità e luogo della verità che si espone simbolicamente nei concetti-parole.”

Diante de um contexto de fantasmagorias da cidade, Cadão Volpato apresenta uma leitura instigante para a elucidação da concepção transcendental da arte sonora como possibilidade de redenção, uma forma de “felicidade clandestina”, concepção na qual a aproximação com a arte acontece de maneira deslocada dos desígnios das fantasmagorias do mercado apontadas por Benjamin como sustentação dos aspectos críticos de sua reflexão a respeito da cidade moderna e contemporânea. É nesse domínio interpretativo que Tagliacozzo procura indicar que as formulações de Benjamin sugerem uma “visão messiânico-redentora da história e da música”⁷² (TAGLIACOZZO, 2017, p. 11).

Assim, a dimensão transcendental da música aponta para um campo da experiência que possibilita um modo peculiar de expressividade artística, através de uma forma de linguagem redentora da fantasmagoria da cidade moderna: a linguagem musical ambientada na era da reprodução técnica do som, objetivada no tecido literário de Volpato através dos comentários a respeito dos processos criativos do *Durutti Column*. Desse modo, a experiência do ouvinte pode ser situada como uma possibilidade de conhecimento e acesso a uma linguagem de natureza não verbal, de tal maneira que, de acordo com Tagliacozzo encontramos em Benjamin “uma filosofia da música que entrecruza e investe de sua filosofia do conhecimento e da linguagem, de sua ética e de sua estética a partir de *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem até a Origem do drama barroco alemão...*”⁷³ (TAGLIACOZZO, 2013, p. 13).

A indicação de Tagliacozzo de que a filosofia da música de Walter Benjamin pode ser elucidada a partir dos estudos de estética e linguagem desenvolvidos sobretudo na obra *Origem do drama barroco alemão* será aqui de significativa importância para nos lançarmos a uma investigação dos pressupostos benjaminianos que poderão nos servir de referência teórica para interpretar o aparecimento da música na obra de Cadão Volpato. Ainda segundo Tagliacozzo, a

⁷² Tradução nossa para: “visione messianico-redentiva della storia e della musica”.

⁷³ Tradução nossa para: “...in Benjamin, una filosofia della musica che incrocia e investe la sua filosofia de la conoscenza e del linguaggio, la sua ética e la sua estética a partire de *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo fino all' Origine del dramma barroco tedesco...*”

música seria capaz de atuar no imaginário de maneira involuntária, como se a música tivesse em sua natureza própria suscitar imagens involuntárias.

É nessa perspectiva que Tagliacozzo ambienta sua discussão que procura indicar a possibilidade de uma filosofia da música a partir de Walter Benjamin, e menciona outro autor, Gianni Carchia, em um trabalho intitulado *Nome e imagem: ensaio sobre Walter Benjamin*⁷⁴ (2010): “O tempo da recordação é o tempo messiânico – tempo da música, da ideia linguística ou da imagem involuntária”⁷⁵ (CARCHIA, 2000, p. 120 *apud* TAGLIACOZZO, 2013, p. 14). Essa elucidação teórica, que interpreta a música como provocadora de imagens involuntárias, tal como nos indica Tagliacozzo em sua interlocução com Gianni Carchia, nos aproxima das formulações de Mirko M. Hall em seu ensaio *Sonoridade dialética: acústica da iluminação profana em Walter Benjamin*⁷⁶ (2010). De acordo com Hall, a partir de seu estudo das obras *Correspondências completas: Adorno e Benjamin*⁷⁷ (1999), e da obra *Origem do drama trágico alemão*, a potencialidade da música e do som estaria justamente nessa condição de promover imagens. Assim, Hall interpreta que Benjamin teria atribuído natureza metafísica ao som e à música, no sentido de serem catalisadores da criação de “imagens dialéticas”:

Benjamin desenvolve um conceito de som que é equivalente - em suas pressuposições epistemológicas e metafísicas - às propriedades constitutivas da imagem dialética. Como uma experiência sensorial-intuitiva, espaço-temporal, háptico-tátil, e historicamente concreta, a materialidade do som corresponde aproximadamente à imagem dialética: o trovão aurático do som como um paralelo ao relâmpago visual da imagem⁷⁸ (HALL, 2010, p. 83-84).

Nesta perspectiva interpretamos que a narrativa levada adiante por Cadão Volpato no livro *Os discos do crepúsculo*, sugere uma investida literária na qual a

⁷⁴ No original: *Nome e immagine: saggio su Walter Benjamin*.

⁷⁵ Tradução nossa para: “Il tempo del ricordo è 'il tempo messianico – tempo della musica, dell' ideia linguistica o dell' immagine involontaria”.

⁷⁶ No original: *Dialectical sonority: Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination*.

⁷⁷ No original: *The Complete Correspondence, Adorno and Benjamin*.

⁷⁸ Tradução nossa para: “Benjamin develops a concept of sound that is equivalent – in its epistemological and metaphysical presuppositions – to the constitutive properties of the dialectical image. As a sensuous-intuitive, spatio-temporal, haptic-tactile, and historically concrete experience, sound's materiality corresponds closely to that of the dialectical image: the aural thunderclap of sound parallels the visual lightning flash of the image”.

música suscita o encadeamento e o ritmo de seu elucidar narrativo por meio da rememoração, no sentido de a música promover a criação de imagens dialéticas tal como pontua Hall diante de sua leitura benjaminiana. Uma narrativa sonora através de imagens dialéticas. Ora, o que nos orienta essa concepção de “imagem dialética”, no exercício de interpretação do aparecimento da música na obra *Os discos do crepúsculo* de Cadão Volpato precisamente? Ou antes ainda, como essa concepção de “imagem dialética” pode ser derivada das formulações estéticas benjaminianas?

As indicações de leitura de Mirko Hall, assim como as de Tamara Tagliacozzo, são precisas em um importante aspecto, a saber, o de tomar como referência para suas leituras o legado da obra *Origem do Drama Trágico Alemão* (2011). Esse ponto de convergência enquanto caminho de leitura da obra de Benjamin a partir do referido trabalho, nos aproxima da perspectiva de uma filosofia da música a partir de Walter Benjamin percorrendo o itinerário de suas formulações estéticas. Logo ao prefácio da obra, intitulado curiosamente de "Curriculum Vitae, Dr. Walter Benjamin", o ensaísta demarca precisamente seu campo de estudo e interesse: “Desde sempre, os meus interesses se centraram predominantemente na filosofia da linguagem e na teoria estética” (BENJAMIN, 2011, p. 3).

Benjamin desenvolve formulações teóricas no campo da reflexão estética a partir da perspectiva da dialética da alegoria. A obra de Volpato explora precisamente isto: a sonoridade dialética ambientada na era do aparelhamento da escuta e da experimentação musical mediada por tecnologias sonoras. Por essa razão o termo utilizado por Mirko Hall, “sonoridade dialética”, nos provoca a pensar como sendo uma derivação da estrutura da alegoria, ambientada em imagens dialéticas. Uma passagem de Benjamin nos ambienta para uma compreensão dessa natureza dialética da alegoria em relação ao signo. Para Benjamin temos um abismo entre o “ser figural” e a “significação”. A alegoria por sua vez corresponde ao ser figural enquanto que a significação é da própria natureza do signo. Nessa perspectiva, afirma que o signo possui uma “autossuficiência indiferente” e uma “intenção”, isto é, o signo possui intenção de significação. Pois bem, é justamente

nesse abismo entre o ser figural (alegoria) e a significação (signo), que segundo Benjamin, a alegoria aparece como movimento dialético. Assim afirma Benjamin:

a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo. O estudo da forma do drama trágico mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético (BENJAMIN, 2011, p. 193).

A música do declínio na obra de Cadão Volpato aqui estudada ocupa essa dimensão dialética, pois abriga em sua narrativa a referência a poéticas musicais sem registros sonoros ou bandas independentes do sucesso, por exemplo, como temas de sua escrita literária. Assim, a alegoria da música do declínio pode acolher poéticas musicais que transitam entre um selo de música independente que dá nome ao livro e a um dos contos dos discos do crepúsculo. É por essa razão que a narrativa literária de Cadão Volpato se desenvolve no domínio de sonoridades dialéticas.

Os discos do crepúsculo de Cadão Volpato interpretamos ser uma obra de relevante demonstração das possibilidades de se tomar tal narrativa a partir de um projeto estético que visa traçar um olhar, com imagens-símbolos-estéticos-sonoros, de maneira alegórica e emblemática, através da qual podemos ler como uma possibilidade de uma narrativa a partir de uma dialética sonora no sentido atribuído por Hall. Compreendemos que, nessa tensão entre objeto reproduzido e o sujeito da experiência estética, reside a essencial abertura de horizonte de compreensão que lança a música nos domínios da dinâmica de uma narrativa literária brasileira contemporânea que atesta a pungência e relevância de imagens dialéticas através de uma narrativa sonora.

A narrativa sonora de Cadão Volpato procura preservar um sentido peculiar para a experiência estética da produção fonográfica por um lado, como um fecundo terreno de reflexão teórica no campo da estética na acepção formulada por Benjamin quando este afirma a respeito do sujeito da recepção estética na condição

de ouvinte que é possibilitado a atualizar e ressignificar os sentidos do acontecimento sonoro/musical diante do objeto reproduzido. Uma narrativa da dialética sonora, que segue seu itinerário colocando em um lugar privilegiado a música em sua literatura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE POÉTICAS DA LINGUAGEM E DO SOM

A literatura de Cadão Volpato demonstrou-se fecundamente instigante ao longo da pesquisa, principalmente no que se refere aos processos criativos de sua poética e conseqüentemente nas possibilidades de articulação teórica com o tema da música no contexto contemporâneo. A ambientação sonora e musical objetivada nos signos sonoros ao percurso de sua literatura provocaram dois procedimentos que movimentaram a pesquisa de maneira surpreendente: por um lado uma incitação ao leitor para percorrer as pistas das referências musicais apropriadas de alguma maneira em sua literatura, e por outro, as temáticas relacionadas à música em sua literatura são de extrema fecundidade teórica como procuramos demonstrar em nossa interlocução com o teórico Walter Benjamin.

As obras *Os discos do crepúsculo* e *À sombra dos viadutos em flor* demarcam um itinerário criativo de Cadão Volpato muito específico: os signos sonoros e musicais como composição de sua poética. Essa imersão em um projeto literário que é elucidado a partir de alguns aspectos relacionados à música trata-se da originalidade do escritor brasileiro contemporâneo e demarca um campo instigante da criação literária tangenciada pela música. A tensão entre escuta musical e criação musical, o trânsito entre referências como Durutti Column, a banda The The de Matt Johnson, o selo independente Le Disques du Crepúscule, João Gilberto, a própria banda Fellini, The Strangers, projetos musicais efêmeros e transitórios como a banda A Supersônica ou o tocador de cítara Heitor Schmidt, nos levam para um universo estético e musical com arestas de muitas nuances e propostas artísticas amplamente distintas, embora após todo esse percurso de estudo nos pareça instigantemente conexo tudo isso.

O engajamento na escuta musical e na experimentação sonora durante a pesquisa, como trajeto paralelo ao percurso de estudos literários e sua apropriação pelo pensamento teórico, caracterizam a tensão investigativa e criativa da antessala desta pesquisa. É sobre isso: escuta musical, estudos literários, teoria da arte, experimentação musical na era da reprodução técnica do som, alegorias, história,

imagens dialéticas, sonoridades dialéticas, música na sociedade contemporânea, dentre outros domínios que essa pesquisa seguramente mobilizou seus processos de subjetivação no estudo aqui apresentado. E esse engajamento foi fascinante. Embora a sensação seja a de ter percorrido uma etapa de estudo que irá por sua vez provocar outra pesquisa, na qual já estamos trabalhando e seguirá como desdobramento teórico-prático do que aqui fomos motivados a estudar. O que falaremos mais adiante como demonstração sucinta de como essa pesquisa foi importante para o desenvolvimento de outras etapas de estudo no campo das experimentações das poéticas da linguagem e do som.

Durante a pesquisa, buscamos encontrar elementos que ambientam a leitura das duas obras de Volpato escolhidas para esse estudo como caracterizadas por um procedimento estético muito específico: uma narrativa a partir de experiências e vivências musicais. Em algum ponto da obra *À sombra dos viadutos em flor*, Cadão Volpato parece demonstrar, mesmo que depretensiosamente, como a atividade de experimentação na composição de letras de canções para a banda Fellini ou para o projeto temporário e efêmero com o *Funziona Senza Vapore* foram de certa maneira uma iniciação na experimentação com a linguagem e formulação de poéticas literárias:

Mas o que era a música, senão uma improvável carreira paralela? Então estava certo de que um dia eu ainda seria um escritor. Bastava esperar para acontecer...
Até acontecer, eu escrevia letras de rock inspiradas em coisas como uma inscrição numa máquina de café expresso (*Funziona Senza Vapore*). Faria o que pudesse para passar o tempo, e o tempo estaria sempre a meu favor, saltando para frente (VOLPATO, 2018, p. 59).

Essa passagem sintetiza todo o propósito deste estudo, que nos endereça para nosso grande problema: Como música e literatura se relacionam nos processos criativos literários de Cadão Volpato? A pergunta que antecede isso tudo e de que somente nos damos conta agora é: como um escritor se lança em um projeto literário mediado por encadeamentos entre signos musicais e sonoros e que nesses signos sonoros possa provocar uma reflexão no domínio das poéticas da linguagem e do som? E é esta pergunta também que nos mobilizou para uma investigação

paralela de como nos possibilitar a fecunda correlação entre escuta musical e experimentação musical na era da reprodução técnica do som. É justamente esse domínio de estudo proporcionado por esta pesquisa que já nos mobiliza em um novo estudo teórico-prático no campo da música e suas tecnologias aplicadas ao áudio, na perspectiva da filosofia da tecnologia em sua vertente Ubuntu por meio dos softwares livres. Isto é, a literatura de Cadão Volpato é catalisadora para a criação não somente literária, mas também, musical.

Assim, todo o itinerário da pesquisa é redimensionado a partir da passagem citada anteriormente do livro *À sombra dos viadutos em flor*, e nos esclarece precisamente, uma vez que Cadão Volpato nos aponta um de seus caminhos recíprocos com a música: uma experimentação na composição de letras de rock na cidade de São Paulo na década de 1980 que desdobrou-se em atividade literária consistente no biênio 2017-2018, período em que foram publicadas as obras do autor aqui estudadas. A pergunta fundamental do escritor-compositor na ocasião de um íterim criativo que gerou duas obras permanece como instigante: "Mas o que era a música, senão uma improvável carreira paralela?". É justamente isso que mobiliza o escritor Cadão Volpato a narrar a respeito dessa carreira paralela com a música, não a música institucionalizada sob o critério da rígida notação musical, mas uma música que transita historicamente em um raio temporal e contingente de aproximação entre a atividade da escuta, como recepção da arte sonora, e da atividade da criação, cada vez mais mediadas e estruturadas pelas mais diversificadas formas de reprodução técnica do som.

Precisamente nos contendo nos componentes dialéticos da elucidação despretensiosa a respeito da relação entre composição de letras de canções e atividade literária, Cadão Volpato nos descortina uma reflexão de seu próprio processo criativo como escritor. Afinal, sempre queremos saber, não descobrimos inteiramente, cogitamos, mas a intrigante pergunta sempre ressoa dissonante, reverberadamente: como se faz um escritor? De que matéria narrativa se nutre um escritor? Para Cadão Volpato, nessas duas elucidativas e dialeticamente instigantes obras, o que alimenta um escritor é o som.

6 REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti – 5ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- APARÍCIO, L. *Walter Benjamin: aproximações à ideia de aura musical*. Caicó, v. 17, nº 39, pp. 275-288, 2016.
- ATTALI, J. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique*. France: Fayard/ Puf, 2001.
- BAUDELAIRE, C. *Oeuvres Complètes et annexes, anotées et illustrées*. E-book kindle. Direction de François de Kargrist. Choix des illustrations: Marc M. - France: Arvensa Editions, 2013.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal* (edição bilíngue). Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira – 1ª ed. especial. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, W. *Écrits français*. Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed, revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. - 2ª ed - Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; trad. Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. - 2º ed. - São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. - 1º ed.- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. - 3º ed. - São Paulo: Iluminuras, 2018.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques: interactions au XX siècle*.- 2ª ed. - France: Minerve, 2006.
- BRINKHUIS, F. *Les Disques du Crépuscule / History*, 2008. In:

<https://lesdisquesducrepuscule.com/history.html> (Acessado em 29.04.2023).

CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAMPOS, H. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAZNOK, Y. *Música: entre o audível e visível*. - 3ª ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2015.

CLARINVAL, O. *La mémoire de l'histoire chez Proust et Benjamin*. The French Review. Vol. 82, nº 5, pp. 994-1003, 2009.

COFF, Z. *O dia do Adeus de Fellini*. Um filme de Zefel Coff. Produção: Kanema Experimento. Coprodução: Karibu Cinema, Henrique Froés, Cristina Gualberto. Documentário, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/EzfTvmN9GRw?feature=shared> (Acessado em 18.12.2023).

COLUMN, The Durutti. *Biography*. In: <http://www.thedurutticolumn.com/biography.php> (Acessado em 06.11.2021).

COLUMN, The Durutti. Discografia via *you tube music*: <https://bitlybr.com/35dEBUqW> (Acessado em 06.09.2021).

COLUMN, The Durutti. *Le Retour de la Colonne Durutti, 4-page Situationist comic by Andre Bertrand given away at Strasbourg University in October 1966*. Disponível em: https://factoryrecords.org/cerismatic/durutti_le_retour_66.php (Acessado em 06.11.2021).

DANTO, A. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. - 1ª ed. - São Paulo: Edusp, 2006.

FELLINI. Discografia *on line* via *you tube music*. Disponível em: encurtador.com.br/bIU15 (Acessado em 06.09.2021).

FELLINI. Discografia via *bandcamp*. Disponível em: <https://fellini.bandcamp.com/> (Acessado em 06.09.2021).

FELLINI. *O último Adeus de Fellini*. Prod. Zefel Coff. Filmado em Brasília no dia 18 de dezembro de 1998. Disponível em: <https://youtu.be/SnCajMK8HuE> (Acessado em 06.09.2021).

FUSARO, M. *Walter Benjamin: uma biografia, de Bernd Witte*. Trad. de Romero Farias. EccoS – Rev. Cient., São Paulo, nº 43, p. 199-201, 2017.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2ª ed. - São Paulo: Editora 34, 2009.

- HALL, M. *Dialectical sonority: Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination*. Telos nº 152, pp. 83-102, 2010.
- HESSE, H. *O último verão de Klingsor*. - 2ª ed. - Trad. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1952.
- IAZZETTA, F. *Da escuta mediada à escuta criativa*. Revista Contemporânea - Comunicação e cultura, vol. 10, nº 01, 2012.
- IAZZETTA, F. *Processos musicais: entre a experimentação e a criação*. Revista Resonancias, vol. 19, nº 36, pp. 141-146, 2015.
- IAZZETTA, F. *A imagem que se ouve*. In: *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. Org. Gilberto Prado, Monica Tavares, Priscila Arantes. São Paulo: ECA/USP, 2016.
- IAZZETTA, F. *A música, o corpo e as máquinas*. Revista OPUS (ANPPOM), Rio de Janeiro, v. 4, nº 4, pp. 27-44, 1997.
- KANDINSKY, W. *Concerning the spiritual in art*. Translated with an introduction by M.T.H. Sadler. New York: Dover Publications, 1977.
- NOGUEIRA, A. *Uma leitura da obra Os discos do Crepúsculo de Cadão Volpato a partir de Walter Benjamin*. Revista Cadernos Walter Benjamin (UECE) nº 25, pp. 35-56, 2020.
- NOGUEIRA, A. *Reprodução técnica do som em Walter Benjamin: entre a recepção da escuta e processos criativos musicais e sonoros*. 1ª ed. - Curitiba: Editora CRV, 2022.
- O'BRIEN, J. E. *Critique of Rationality: judgment and creativity from Benjamin to Merleau-Ponty*. - 1ª ed. - Netherlands: Brill Academic, 2016.
- PALUDO, T. *Walter Benjamin remixado: a aura musical na era da cibercultura e da arte atual*. Revista Sonora (Unicamp), v. 3, nº 5, 2010.
- ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Helena O. Assumpção, São Paulo: Edusc, 2003.
- SANTOS, F. *Fantasmagoria: a chave para a compreensão da modernidade em Walter Benjamin*. Revista Cadernos Walter Benjamin (UECE), nº 17, pp. 77 -93, 2016.
- SCHOLLHAMMER, K. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2009.

TAGLIACOZZO, T. *Walter Benjamin e la musica*. - 1ª ed.- Roma: Il Glifo e-books, 2013.

TRAHAN, J.-P. *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin*. Cinémas, 24(1), pp. 103–130, 2013.

VALÉRY, P. *Lições de poética*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

VALÉRY, P. *La conquête de l'ubiquité*. In: Oeuvres, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 1726 pages, pp. 1283-1287. Paru dans *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, 1928.

VOLPATO, C. *Os discos do crepúsculo*. Desenhos do autor. Rio de Janeiro: Numa 2017.

VOLPATO, C. *Um mistério nos Electric Lady Studios*. E-book. São Paulo: Editora E-galáxia – Série Formas Breves, 2018.

VOLPATO, C. *Você nem imagina*. Encarte álbum. *Fellini*. Br Sounds, 2010.

VOLPATO, C. *À sombra dos viadutos em flor*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2018.