



VOLUME 23

GASPAR PAZ

# Música e literatura



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

**Vice-reitora**

Sonia Lopes Victor

**Chefe de Gabinete**

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,  
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete  
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio  
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,  
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi  
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio  
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,  
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,  
Maria Augusta Postinghel

**Produção Cultural**

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

#### Projeto gráfico

Willi Piske Junior  
Samira Bolonha Gomes

#### Revisão de texto, diagramação e capa

AI's Comunicação e Estratégia

**Imagem da capa (detalhe):** *Babel*, Mano Vianna/2003/  
122x122 cm, acrílica sobre masonite.

#### Supervisão

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

Paz, Gaspar.

P348m Música e literatura [recurso eletrônico] / Gaspar Paz. Dados eletrônicos. – Vitória, ES : Edufes, 2026.  
130 p. : il. ; PDF, 1.110 kB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 23)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-684-4

Modo de Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Etnomusicologia. 2. Interdisciplinaridade. 3. Estética e Política. I. Título. II. Série.

CDU: 78:82

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

**GASPAR PAZ**

# **Música e literatura**

 **EDUFES**

Vitória, 2026

## Sumário

---

|  |    |
|--|----|
| <b>Apresentação</b> .....  | 8  |
| <i>Gaspar Paz</i>  |    |
| <b>Interpretação e canção popular (anotações sobre Lupicínio Rodrigues e Paulo Leminski)</b> .....                         | 15 |
| <b>Entrevista sobre música e poesia</b> .....  | 28 |
| <b>Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade</b> .....                        | 34 |
| <b>Leituras musicais: sobre <i>Musiques – une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle</i></b> .....                    | 49 |
| <b>Verdades reveladas: a repercussão político-musical de Caetano Veloso no contexto ditatorial brasileiro</b> .....        | 54 |
| <b>Linguagem, sonoridade e experiência poética em Jean-Luc Pouliquen</b> .....   | 77 |
| <b>Experiência poética, contemporaneidades e resgate da poesia em língua d’Oc. Entrevista com Jean-Luc Pouliquen</b> ..... | 97 |

**Traços derridianos que se mesclam entre as linguagens artísticas ..109**

**Rilke, leitor de Nietzsche ..... 117**

# Apresentação

*Gaspar Paz<sup>1</sup>*

Este livro apresenta nove escritos e reflexões resultantes de desdobramentos do projeto de pesquisa *Transitoriedades poético-musicais*, que vem sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo desde 2024. A ideia é a articulação de experimentações estéticas a partir de três ações que se complementam. O primeiro movimento intitula-se *Impressões nômades*<sup>2</sup>. Trata-se da produção de escritos, ensaios poéticos, crônicas e poemas que tematizam a vivência e a percepção política dos deslocamentos e transitoriedades cotidianas. O segundo movimento, *Confluências*, investe na intersecção música-poesia a partir da prática artística direta e desgarrada dos arroubos acadêmicos. Assim, a composição de músicas e letras populares ganha relevo por meio da valorização de ritmos brasileiros e latino-americanos variados,

---

1 Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Autor do livro *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (Vitória: Edufes, 2019).

2 Essa etapa do projeto resultou no livro *Impressões nômades*, escrito por Gaspar Paz e publicado pela editora Cousa em 2025.

objetivando a construção de um repertório para registro e gravação experimental em estúdio. Os enfoques 1 e 2 são, portanto, abordados de forma expandida, transgredindo fronteiras e limites entre música e poesia. Essas duas perspectivas se completam com a terceira modulação do projeto que diz respeito justamente a este livro *Música e literatura*, e que procura revisitar o ardor interpretativo de criações poético-musicais. São leituras sobre contextos sociais e políticos de cancioneiros populares e de movimentos culturais a partir de vertentes etnomusicológicas, literárias e filosóficas.

Embora o projeto tenha se iniciado em 2024, a frequência das diversidades musicais e literárias atravessa toda a minha formação e se expande sobretudo no período em que vivi no Rio de Janeiro, Rio de um mar inquieto e doce, mas também do azedo das ruas da Lapa<sup>3</sup> depois da festa; Rio de águas correntes e malemolentes danças “morenas”; do salto de asa-delta, das ladeiras de Santa Teresa, de favelas e saraivadas de balas; uma cidade que inspira tantos artistas que para ela convergem de todos os estados do Brasil e de outros países; Rio de risos e ardores, que “quebra” na beira da praia sua poesia e musicalidade. Pelo Rio ninguém passa indene. Foi nessa cidade que reinventei a minha prática de músico-intérprete e redimensionei as referências teóricas que me acompanhavam e incitavam meus anseios imediatos. Esse itinerário foi amplificado com a acuidade dos temas da diferença e da alteridade, percorridos tanto pela descoberta das interpretações estéticas do filósofo Gerd Bornheim, como pelos estudos sobre as sonoridades, por meio do viés etnomusicológico, campo que me foi apresentado por Samuel Araújo, professor da Escola de Música da UFRJ.

---

3 A Lapa é um bairro boêmio do Rio de Janeiro que costuma conglomerar muita gente. Possui diversas casas noturnas que apresentam um contexto musical variado: choro, pagode, capoeira, funk, hip-hop, rodas de samba, casas de forró, gafeira, peças de teatro, entre outros.

A etnomusicologia se desenvolveu à medida que buscou o alargamento das contradições apresentadas pela antropologia. Dessa forma, procurou “ir a campo” e salientar que a práxis sonora é fundamental para o entendimento das movimentações políticas, sociais e culturais. A partir dessa perspectiva, aliada a problematizações estéticas e literárias, passei a pesquisar a obra de Lupicínio Rodrigues (autor que me chegou pelas *longas jornadas noite adentro* na boemia porto-alegrense) e me interessei por poéticas que incidem diretamente na ambiência urbana das grandes cidades. Essas manifestações artísticas e culturais sempre souberam entender, tensionar, harmonizar, enfrentar e pôr pra jogo problemas latentes que muitas vezes passam despercebidos. Tais sonoridades e narrativas poéticas são balizas disparadoras do espírito crítico num mundo de obliterações, negações e exclusões.

Essas resistências afloraram o tema do primeiro ensaio deste livro, “Interpretação e canção popular (anotações sobre Lupicínio Rodrigues e Paulo Leminski)”. Ele seguia o aceno da crítica que eu ensinava alcançar na pesquisa de mestrado na UFRJ, no início dos anos 2000. Alguns anos depois, em 2011, convidado por Tiago Barros e André Masseno, fui debater o tema com outras/os pesquisadoras/es, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. As contribuições do evento foram compiladas numa publicação intitulada *Para ouvir uma canção*. Algumas dessas questões foram também debatidas no período em que realizei um estágio doutoral na França e publicadas em francês na revista italiana *Dada Rivista di Antropologia Post-Globale* (2012).

O segundo capítulo deste livro é uma entrevista descontraída realizada em 2024, na qual recapitulo a oralidade e a projeção dessa relação poesia e música, através de exemplos de manifestações populares como o slam e o repente nordestino. Essa trilha multivocal que perpassa o canto-falado de Lupicínio Rodrigues, as canções-haicais-pichações leminskianas e a dialética dos movimentos populares me mostraram as várias faces e arranjos linguageiros e me incitaram a compreender melhor e a tomar posição sobre a realidade brasileira e

latino-americana. Essas formas de mergulhar na escuta do cotidiano e relativizar velhas cristalizações só foram possíveis pela interlocução continuada que mantive com Samuel Araújo e com pesquisadoras/es do Laboratório de etnomusicologia da UFRJ, especialmente Vincenzo Cambria, Luiz Fernando Nascimento Lima, Virgínia Barbosa e José Alberto Salgado, mas também com convidados que participavam dos encontros que organizávamos (Música em debate) e que me impressionavam pelas questões que traziam para a mesa de discussão, como: Rosângela Tugny, Rafael José de Menezes Bastos, Deise Lucy Montardo, Elisabeth Travassos, Flávia Toni, Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Bruno Nettle, Anthony Seeger, entre outros. Cada uma dessas vozes trazia à cena outras vozes, construindo assim uma polifonia instigante, que, segundo Samuel Araújo, motivava uma nova crítica que adentrava o espaço público “mais afeita às nuances e violências da nossa miséria intelectual e moral”. Esse mote inspirou o ensaio “Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade”, publicado inicialmente num dossiê da Revista brasileira de música que homenageou Araújo em 2019. O vigor dessas leituras musicais já estava presente alguns anos antes (2014) quando Carlos Sandroni, que havia me recebido em Paris e indicado pesquisadores-etnomusicólogos da Université Paris X, me convidou para escrever uma resenha para a Revista Claves (da Universidade Federal da Paraíba). Motivado por uma conversa que tivemos em Paris, levemente hidratada com panaché, resolvi discorrer sobre leituras que fazia na BNF e em outras mediatecas públicas da cidade de Paris (superequipadas de livros, áudios e vídeos sobre músicas do mundo), e escrevi sobre *Musiques – une encyclopédie pour le XXIe siècle*.

O ensaio seguinte, de 2024, revela um outro limiar da relação entre música e literatura, o investimento em discussões sobre o testemunho. De fato, os incontornáveis traços políticos e sociais das realidades brasileiras se redimensionaram nos estudos da música, da literatura e de outros campos artísticos com as manifestações de rua dos anos 2013, com o golpe de 2016, e com toda a desconfiguração

socioeconômica dos anos que se seguiram. Como já estava à flor da pele com a descoberta de dossiês militares contra o filósofo Gerd Bornheim, graças à abertura dos arquivos da ditadura pela presidenta Dilma Roussef, procurei entender também o que se passou com Caetano Veloso naquela mesma época, músico cuja interpretação admiro desde que comecei a estudar violão, aos 8 anos de idade. Deparei-me então com o livro *Narciso em férias*, de Caetano Veloso, na vitrine de uma das poucas livrarias de Vitória (ES). Comprei o livro, comecei a leitura naquele mesmo fim de tarde e não consegui soltar o livro antes de terminar a leitura no final da noite. Tratava-se de um capítulo de *Verdade tropical*, que ganhava outra significação porque publicado naqueles anos 2020 (com o bolsonarismo e a extrema-direita militarizando a política brasileira), e pelo anexo da edição, que incluía os documentos de estado completos contra o músico baiano. A revelação de processos contra Caetano Veloso pela ditadura militar, a partir de documentos encontrados pelo músico no Arquivo Nacional em 2018, e a publicação do livro *Narciso em férias* são importantes elementos para pensar e contextualizar sua atuação em tempos da violência explícita dos anos 1964 a 1985, reeditada de diferentes maneiras entre os anos 2016 e 2023. No livro, Caetano Veloso narra em detalhes (e em estilo literário) a violência e a prisão que sofrera nos anos 60. Nessa ambiência, em 1968, ao lançar o Compacto Simples com a música “É proibido proibir”, o autor já questionava, como observa Luiz Carlos Maciel, a “afirmação repressiva dos valores estabelecidos pela estrutura social vigente”, levando em consideração tabus sexuais, familiares e processos manipulatórios capitalistas. Além disso, já intuía os estragos da estrutura jurídica, econômica e social brasileira e sentia na pele as atitudes policialescas contra a liberdade artística e cultural. Essas percepções da realidade social brasileira foram amplificadas pelo compositor e poeta em canções como “Terra” e “Podres poderes”. Para escrever o ensaio que agora compõe este livro, fui ouvir os LPs de Caetano e Gil, raro prazer estético em tempos de sobrecarga universitária, na tentativa de flagrar aspectos estéticos e políticos de

algumas músicas do autor, interpretando-as com base na leitura de *Narciso em férias*, de entrevistas e interlocuções de Veloso e Gil com Augusto de Campos (em *Balanço da bossa*) e de recensões da época produzidas para *O Pasquim* pelo escritor Luiz Carlos Maciel e republicadas no livro *Underground* (2022).

Os dois capítulos seguintes tratam da musicalidade poética de Jean-Luc Pouliquen. O primeiro, “Linguagem, sonoridade e experiência poética em Jean-Luc Pouliquen”, escrito e publicado em francês, quando participei (em 2015) de um colóquio na Université Sorbonne Nouvelle, foi traduzido para o português brasileiro (especialmente para esta edição) por mim e por Cristina Moura. Já o segundo é um diálogo com o poeta, pequena amostragem dos vários anos de interlocução literária e musical, em que falamos sobre a música brasileira, os alargamentos culturais, a poesia de língua d’Oc, os poetas de Rochefort e os surrealistas. Essa entrevista foi publicada em francês e traduzida para o português brasileiro para esta edição. Jean-Luc Pouliquen, figura nos três eixos do projeto Transitoriedades poético-musicais, já que é a motivação de um dos temas do ensaio poético sobre a tradução no livro *Impressões nômade*s (Editora Cousa, 2025), está presente ainda, pois é um dos compositores-parceiros das letras de músicas do segundo eixo de experimentação e registro de canções em estúdio, e agora reverbera nesses ensaios sobre música e literatura. Quero sublinhar ainda que Jean-Luc Pouliquen me apresentou a vertente poética do filósofo francês Gaston Bachelard. Esse elo com a filosofia da arte e a estética reativa os diálogos e as influências generosas que tive de Rosa Dias, Olgária Matos, Marly Bulcão, Muriel Maia-Flikinger, Kathrin Rosenfield, Julio Bressane, Dominique Chateau e Gerd Bornheim. É, portanto, a filosofia que costura os derradeiros ensaios “Traços derridianos que se mesclam entre as linguagens artísticas” e “Rilke, leitor de Nietzsche”. “Traços derridianos” foi apresentado num colóquio sobre Jacques Derrida, organizado por Rafael Haddock-Lobo, Carla Rodrigues, Alice Serra e outros pesquisadores na UFRJ, e publicado em seguida na coletânea *Heranças*

*de Derrida – da linguagem à estética* (NAU Editora, 2014). “Rilke, leitor de Nietzsche” foi apresentado no XLVI Encontros Nietzsche e publicado na Coleção Nietzsche em Perspectiva Volume 7 (Editora CRV, 2022). As leitoras e leitores perceberão que fui tecendo aqui uma trama que conecta os textos por afinidades temáticas e que revigora espaços-tempos, indo e voltando, como se mimetizasse o ostinato das marés, no desassossego e defasagem da cronologia, espécie de navegação de cabotagem jorgeamadiana, justamente para mostrar a atualidade, as marcas e a consistência do percurso da memória. Sem mais delongas, este livro é um convite ao diálogo que se deixa ecoar entre falas-cantos-escritas.

Gostaria de agradecer a amizade, o carinho e a interlocução de algumas pessoas que me acompanharam durante esse itinerário: Cristina Moura, Rosa Dias, Olgária Matos, Olga Cafalchio, Junia Zaidan, Wania Rocha Feitosa, Samuel Araújo, Carlos Scherer, Vincenzo Cambria, Vitor Cei, Raoul Kirchmayr, Jean-Luc Pouliquen, Khodayar Fotouhi, Elena Bertoncini, Mathieu Aubert, André Queiroz, José Luiz Vivian (*in memoriam*), Sandro Dornelles e Yuri Popoff. Por meio desses nomes, represento aqui todos os outros que estiveram e continuam presentes nesses anos cada vez mais necessários de música e literatura.

# Interpretação e canção popular (anotações sobre Lupicínio Rodrigues e Paulo Leminski)<sup>4</sup>

Vale dizer que a música não constitui apenas um problema de música, como se fora questão à parte. Como em tudo, quando se pensa a música, pensa-se o próprio destino humano e sua condição mundana, e uma condição mundana que já não pode ignorar sua dimensão histórica (BORNHEIM, 2001, p. 139).

Com esse tema, toca-se em certas significações presentes na linguagem musical, que revelam um sentido histórico-cultural. Não é o caráter polêmico do “fim da canção”<sup>5</sup> ou a análise de um modelo de canção

---

4 Essa é uma versão modificada do texto publicado em português e francês (PAZ, 2011; PAZ, 2012).

5 Tal polêmica foi reavivada graças a uma entrevista de Chico Buarque, na qual ele avalia as transformações da música urbana. Seus posicionamentos foram rebatidos com contundência por vários músicos brasileiros, entre eles Tom Zé, que

delimitado a partir dos séculos XVI e XVII que me incita aqui. Meu interesse pelo assunto é movido por suas transformações, pelas novas configurações dos cenários musicais urbanos e as simultaneidades decorrentes de suas problematizações. Nessa perspectiva, interpretar é de certa forma envolver-se no processo criativo e político-social do qual a música emerge, participando, dessa forma, de sua “práxis expressiva”. À medida que tomamos consciência da representatividade da música em nossa vida cotidiana, podemos articular outras relações com as expressões artísticas. Nesse viés, gostaria de ressaltar o estímulo das poéticas de dois autores que simbolizam a construção de um denodo interpretativo-prático no qual se acentua o papel da sonoridade, das experiências e contextos vividos. São eles o cancionista Lupicínio Rodrigues e o poeta Paulo Leminski. Com tal elenco, pretendo aventar dois momentos, que embora com características diferentes, são notadamente instigantes no panorama cultural brasileiro.

Destaco, inicialmente, o fato de Lupicínio Rodrigues (1914 – 1974) se assumir como “intérprete”, condição que lhe permitiu maior mobilidade e liberdade, por exemplo, frente ao estrelismo dos cantores da sua época, que assimilavam estilos operísticos de emissão vocal. Em Lupicínio Rodrigues, o canto quase falado, influenciado por Mário Reis – que reverberou na estética bossanovista e em outros movimentos artísticos brasileiros –, marcou fortemente as características do compositor-intérprete que incluía em suas canções a interpretação dos acontecimentos e fatos sociais. Observa-se que, nesse sentido, pode-se dizer que duas significações da palavra interpretação (prática expressiva e leitura social) se imiscuem numa espécie de salto que transpõe os abismos, tão frequentes em nosso meio, entre teoria e prática.

---

gravou um CD crítico intitulado *Pós-canção*. O jornalista José Ramos Tinhorão reivindica a autoria da ideia suscitada, que a meu ver já havia sido encetada por Mário de Andrade no conhecido *Ensaio sobre a música brasileira*.

Paulo Leminski (1944 – 1989) é outro exemplo de verve poética que procurou superar o progressivo afastamento entre poesia e música, tanto em seus poemas e ensaios como em suas letras para canções populares. Leminski asseverava que a poesia representava “a liberdade de sua linguagem” (LEMINSKI, 1991). A linguagem não aparece aqui de forma passiva, reservada a um uso instrumental e restrito a um meio de comunicação. Impõe-se uma espécie de despertar para uma visão global dos acontecimentos culturais, que brota da preocupação com os problemas contemporâneos, uma articulação política e prática dentro da própria natureza da interpretação. É o que o filósofo Gerd Bornheim chamou de uma participação efetiva na vida cultural.

Assim, para esses autores, a canção não é um subterfúgio para pensar a realidade contemporânea ou um mero exemplo instrumental para ilustrar interpretações. Eles procuram entender (em sua prática) a especificidade da linguagem musical, dialogando com ela, deixando-a se exprimir sem as camisas de força de teorias preestabelecidas. Em outras palavras, trata-se de uma busca da “abertura” do sonoro na linguagem, já que é na abertura perceptiva que a linguagem se faz mundo, se instaura na temporalidade e conseqüentemente na cultura. Para compreender de tal forma a questão não basta dominar tecnicamente a linguagem musical. Por isso, determinadas interpretações musicológicas limitadas a esta competência musical, tampouco abordam satisfatoriamente a questão. O importante, como ressalta Bornheim, seria estabelecer uma espécie de “afinidade” que propiciasse um “caminhar com” a linguagem musical. Esse caminhar seria estar disposto a compreender o sentido de tal linguagem através de uma flexibilidade de escuta, ou melhor, de uma atitude participativa que nos envolve com as práticas musicais, movimentando nossa sensibilidade e fazendo-nos jogar, dançar, transformar, explorar diferentes caminhos<sup>6</sup>.

---

6 Tratei dessas questões no escrito “Impressions musicales de Rio de Janeiro”, publicado na revista francesa *Incognita* (PAZ, 2009).

O fato é que essa discussão acaba determinando em nossa época um tipo de escuta musical que atualmente tem revelado intensas transformações. Para Bornheim, a aproximação da música já começa por aí: “ouvir música pressupõe um comportamento cultural” (BORNHEIM, 2001, p. 138). E tal instância reflete-se na valorização do caráter mundano, que faz que o homem assuma a compreensão da realidade que o cerca. Este dispor-se no mundo, que pressupõe uma atitude cultural, justifica o fato de que “mesmo sem ter recebido uma iniciação especificamente musical, todo homem tem ‘educação’ musical, já que recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos no evolver da história e aos quais não se poderia furtar” (BORNHEIM, 2001, p. 139).

Feito este preâmbulo, aventuremo-nos nas heterotopias instigadas por esses dois compositores. Começemos por Lupicínio Rodrigues.

## **Cenário lupiciniano**

Minha formação de músico-intérprete despertou meu interesse pela música de Lupicínio Rodrigues. A partir daí, variadas questões começaram a fluir com certa naturalidade. Sempre me motivou a pergunta sobre a localização da poética lupiciniana. Onde está Lupicínio quando olhamos para sua obra? Onde o identificamos? Com quais personagens o associamos? Qual o seu papel, e qual o nosso papel como leitores-ouvintes?

Em princípio é curiosa a sua identificação com o narrador conselheiro, que emite um juízo na tentativa de convencer seu interlocutor do apreço de tal situação ou personagens. Por outro lado, esse narrador aparece como um sujeito “oculto” que se desvanece, podendo apresentar as características de qualquer um. Isto é corroborado quando observamos que os nomes que se apresentam na teia lupiciniana são todos impessoais. Mesmo quando representados em nomes próprios, nomes de mulheres próximas ou personagens do

contexto, conferem ao ouvinte a possibilidade de recriar seu universo de interpretação na atmosfera incitada.

Essa é uma das importantes nuances nesse processo, o aspecto da recepção e recriação interpretativa na poética desse autor. Se analisarmos a fala de Lupicínio Rodrigues, podemos notar que no seu discurso aparecem, como que de empréstimo modal, discursos que conquistam um espaço e tempo e favorecem as relações heterogêneas do falar, do pensar, do escrever desta e de outras épocas. Isso significa que os discursos podem jorrar da fala do homem simples, à qual se agregam os discursos políticos, teológicos, filosóficos, entre outros, para deflorar e instigar a realidade da criação. Na forma da narrativa, que aparece não só nas entrevistas faladas, mas nas crônicas e principalmente nas canções, linguagem e vida estão interpenetradas, poderíamos dizer que são uma coisa só. Lupicínio usa as palavras da linguagem cotidiana (da oralidade) para construir não só uma imagem de uma realidade local, mas para revelar as virtualidades dessa língua oral, cuja aparente simplicidade abre inúmeras portas para a contemplação e a reflexão.

Essa como se sabe não é uma característica exclusiva de Lupicínio Rodrigues, ela se espalha pela música popular brasileira também em compositores como: Zé Kéti, Monsueto, Noel Rosa, Cartola, entre outros. Estes autores, sem pudores, cantaram diferentes dimensões da vida social, mostrando-nos ainda a capacidade de transfigurar ludicamente tais circunstâncias: a dimensão cômica enquanto manifestação social. Eles reverberaram nas músicas da “bossa-nova”, no “tropicalismo”, na “poesia concreta”, no cinema<sup>7</sup>, no teatro, no rádio

---

7 Ressalto a presença no cinema da música de Zé Keti, Monsueto e Noel Rosa. Esses são aspectos ainda pouco abordados em trabalhos sobre música popular brasileira. Por exemplo, o movimento denominado “cinema novo”, esteve atento à inserção da música popular em filmes. Autores como Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Carlos Diegues, entre outros, incluíram em seus filmes as músicas de alguns desses compositores.

e também nas crônicas e no ideário popular de todo o país. E isso na forma de condução da linguagem poético-musical, na esteira de gêneros como o samba, o samba-canção e marchinhas carnavalescas. Cantavam em diálogo direto e sem rodeios, num estilo que trouxe à tona o periférico, sustentando na voz um jeito de encarar a vida que não esconde as vicissitudes. Tal transparência permeou os falsetes, os grunhidos, a rouquidão ou os vibratos atenuados às vezes por notas sussurradas. A música aparece aí contorcendo os problemas do dia a dia mediante o domínio de polirritmias, nas diferentes afinações inspiradas em modalismos, na exploração dos timbres, bem como nas acentuações rítmicas deslocadas de um contexto “esperado” – heranças das diásporas africanas nas Américas<sup>8</sup>. Tudo isso sem sombra de dúvida propiciou outras possibilidades de fazer e compreender a música em sua diferença.

Quero destacar ainda, alguns elementos que revelam a comicidade decorrente da poética lupiciniana, em certa medida em contraste com uma visão romântica, normalmente mitificada na canção popular. Os temas que ele tratava mostravam o submundo existencial, o lixo, o mesquinho humano, a dor e o sofrimento. Fato que lhe possibilitou um amplo deslocamento em seu contexto cultural. Acho uma pobreza enclausurá-lo ou estigmatizá-lo como um cantor “romântico” ou da “dor-de-cotovelo”. Em várias situações ele consegue inclusive transcender esse *slogan* e até mesmo ironizá-lo. E é justamente na comicidade que ele vai encontrar tais elementos impulsionadores. Nos aspectos jocosos, que muitas vezes beiram o burlesco, podemos resgatar as relações tragicômicas das composições musicais. E nas canções populares essas dimensões estão em constante dialética.

A pesquisadora Márcia Ramos de Oliveira flagrou dois momentos de paródias cômicas, motivadas por Lupicínio Rodrigues a partir

---

8 Ver os ensaios de Samuel Araújo “Para além do popular e do erudito; a escuta contemporânea de Guerra-Peixe” e “Relações musicais entre África e as Américas no samba carioca”, em Araújo, Paz e Cambria (2008).

das músicas “Vingança” e “Nervos de aço”. Isso demonstra que havia um processo consciente de exploração da comicidade, que para mim parte de duas premissas em Lupicínio Rodrigues: a primeira é mais satírica e irônica (lidando com aspectos socioculturais) e a segunda mais lúdica já na esteira do *divertissement*, quase rondando características do teatro bufão. Os exemplos acima mencionados foram parodiados com objetivos humorísticos e políticos. A paródia de “Nervos de aço”, por exemplo, elaborada por Alvarenga e Ranchinho foi uma crítica à política getulista.

Você sabe o que é ter um amor meu senhor?  
Por um cargo que só dá prazer  
Receber um polpudo ordenado e viver  
Quinze anos sem nada fazer  
Ter um DIP e um tribunal pra falar  
Da bondade do seu coração  
Ou uma trama de puxa canalhas  
Enrolar os esforços de uma nação (OLIVEIRA, 2002).

Em Lupicínio Rodrigues tal aspecto do cômico pode ser notado desde seu início como compositor, quando compõe músicas carnavalescas. Em suas crônicas ele revela mais esse caráter lúdico de lembranças alegres do que o lado sofrido das canções sentimentais. Esse é um importante fator que deve ser destacado. Parece que Lupicínio estava rindo disso tudo, desses acontecimentos, desse ambiente, dessa moral estabelecida.

É por essa ótica que procuro entender o modo como se revela a música em Lupicínio Rodrigues, interpretando sua poética como instauração da realidade. A música é para ele, uma das formas de apreensão dessa realidade, que ele articula através de sua leitura cultural, sua crítica, sua ironia sagaz, sua interpretação.

Passemos então ao Leminski.

## Paulo Leminski: la vie en close

O poeta Paulo Leminski também tinha lá o seu humor cáustico, corrosivo, com o qual valorizava a riqueza do elemento popular, do diálogo intenso, da criatividade e também do embate com a normatividade vigente. Ele lançava o seu *close* poético nos bastidores da vida cotidiana e não na elegância dos salões de rosas. Suas viagens imagéticas nos espaços urbanos das grandes cidades, como é o caso de São Paulo, com despudorada sede etílica, destilavam uma interessante musicalidade. Contagiado pela poética do simbolista Cruz e Sousa e extraindo daí o blues do Sousa, nosso autor vai direto ao conúbio entre a melodia e a palavra poética. Leminski, como se sabe, já era escolado como músico em suas parcerias com Moraes Moreira, Itamar Assumpção, mas, sobretudo com Ivo Rodrigues e a Banda Blindagem, formada por músicos curitibanos. Chamo atenção aqui para o *reggae* “Sou legal, eu sei”, que procura reabilitar a percepção sensível dentro de um mundo atônito.

Sou Legal, eu sei  
(Paulo Leminski e Ivo Rodrigues)

Sou legal eu sei  
Agora só falta  
Convencer a lei  
Que eu sou real eu sei  
Agora só falta  
Convencer o Rei

Eu sei que sou legal  
O duro é provar  
Que sou legal eu sei  
Mas isso não sei  
Se vão deixar dizer  
Eu sei que tudo mais

Vai pro beleléu  
A terra  
O mar  
O céu  
Mas nessa hora eu quero mais estar  
Com a turma do Pinel (SOU, 1999).

Percebe-se aí que os autores recusam a subjetividade intelectualista que se apresenta mediante um mundo de exclusividades e de poderes. Eles cantam em prol dos excluídos, daqueles que não têm escolha, sufocados que estão por um sistema mecanicista. De uma forma muito coloquial e poética Paulo Leminski e Ivo Rodrigues trouxeram novos ares para temas repisados, por exemplo, pela tradição filosófica. Foi o próprio Leminski (também professor de história) quem de forma hipotética sugeriu em seu livro *Catatau* (LEMINSKI, 1989) uma provável alteração no curso filosófico, caso Descartes tivesse viajado para o Brasil acompanhando os exércitos de Maurício de Nassau, com o qual mantinha relações pessoais. No calor dos trópicos teria Descartes maquinado o seu tão famoso cogito? A imaginação do poeta “vai longe” e é por isso que ele “nos faz muita falta”. Ao passo que nessa canção abundam significações lúdicas, sociais, críticas, políticas, filosóficas, de fato, os autores manifestavam um desejo pulsante em curtir o balanço do *reggae*, explorando a relação poesia e música. Essa mobilidade é a necessidade mais premente que brota da musicalidade que testemunhamos quando ouvimos tal música. O papel da sonoridade aqui é indispensável e é por tal via que os poetas transitam em diversos domínios e significações.

Se no subjetivismo intelectualista (linguagem conceitual ou pensamento analítico) o papel da sonoridade é relegado a um plano secundário, por outro lado, se se pondera o diálogo vivo entre as linguagens artísticas, é justamente tal sonoridade que assume um papel de relevo em tudo fundamental. Segundo Gerd Bornheim, e me parece que essa é também a tônica de Paulo Leminski:

para que a música possa realmente ser pensada, para que se consiga perceber o quanto ela significa e o papel que desempenha, faz-se indispensável antes de tudo o abandono daquele subjetivismo intelectualista que define o homem contemporâneo e inferioriza toda a esfera da sensibilidade (BORNHEIM, 2001a, p. 139).

A linguagem musical situa-se num terreno de mediação desse complexo processo. Assim, para Bornheim, o dualismo entre sensível e inteligível procura apagar o papel de diversas expressões artísticas, a começar pelo papel da sonoridade. A linguagem musical exhibe uma flexibilidade espontânea, e é a partir daí que se percebe o diálogo intercorrente entre as diversas expressões artísticas. A articulação sonora é pensada como *poíesis*, como produção, como uma experiência com a linguagem. É nesse sentido de relação que Leminski busca uma forma ampla de se deixar levar pela linguagem, atento a sua materialidade, contexto e sentido. A intenção é uma disponibilidade e flexibilidade perceptiva – expressão cara a Michel Foucault – que se reveste das situações musicais que exemplificam as paisagens sonoras contemporâneas.

Quer dizer que as formas de ação da musicalidade e de discursos artísticos se propõem uma escuta mais abrangente de situações contemporâneas. Na ambiência urbana ressoa uma variada gama sonora, que vai dos estilos musicais populares à música para cinema, teatro, dança, televisão, e inclui a convivência entre músicas do mundo e os diferentes modos de práticas musicais. Tal escuta preocupa-se com as expressões de culturas diferentes e também com a pesquisa tecnológica na música, que faz que a impressão auditiva lide melhor com os sons e os ruídos, sem uma meta explícita de exclusão daquilo que não se enquadre totalmente no sistema. É essa experiência urbana sincrética que parece ser o magma da poética leminskiana. Ele percebe tal diversidade que se expande com o crescimento urbano, com o desenvolvimento político, econômico e tecnológico e ainda

o encontro de diversas culturas advindas de diferentes contextos de imigração e diásporas.

Para o etnomusicólogo Bruno Nettl, essa urbanização teve “um papel de primeiro plano na evolução da vida musical de variadas culturas” (NETTL, 2005, p. 595). Para ele a miscigenação característica da música popular é fruto de tal urbanização, que se acentua com o impulso tecnológico, a globalização e a presença cada vez mais intensa da música na vida cultural. E isso correspondeu para Nettl ao fato que:

a democratização gradual da vida musical – que caracteriza as cidades nos séculos XIX e XX, mesmo que nem sempre paralela à democratização política e social – levou ao estabelecimento de lugares públicos onde todos os grupos étnicos (mas não necessariamente todas as classes sociais) têm, ao menos teoricamente, acesso a todos os tipos de música (NETTL, 2005, p. 599).

O importante é que a música popular através de uma pluralidade de propostas e estilos “tornou-se uma das expressões naturais da vida musical urbana do século XX” (NETTL, 2005). Tudo isto a partir da difusão em rádio, televisão e cinema, de concertos públicos, festivais, da dança, de cerimoniais e mesmo da fundação de escolas de ensino musical. Acrescenta-se a esse panorama, como sublinhou Roman Pelinski, que a partir de 1980, os estudos musicais transitam com mais liberdade nos debates das ciências sociais e humanas. Os temas frequentes apontados por ele são “a experiência humana, a constituição da subjetividade, as políticas de identidade, a representação do poder, o papel da música na construção das realidades sociais etc.” (PELINSKI, 2004, p. 744). Isso quer dizer, para Pelinski, que a pesquisa sonora tem seu aprofundamento no diálogo com as práticas políticas e socioculturais. Nesse sentido, tanto Lupicínio Rodrigues quanto Paulo Leminski, exemplos que desenham tal ambiência urbana, cada um a sua maneira participou do processo de abertura e compreensão dessa nova realidade.

## Referências

- ARAÚJO, S. Música e diferença: uma crítica à escuta “desinteressada” do cotidiano. *In*: DIAS, R.; PAZ, G.; OLIVEIRA, A. L. de (org.). **Arte brasileira e filosofia: espaço aberto** Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.
- ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- BORNHEIM, G. A invenção do novo. *In*: NOVAES, A. (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BORNHEIM, G. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORNHEIM, G. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org.: M. B. de Motta. Trad.: I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- LEMINSKI, P. **Catatau**. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- LEMINSKI, P. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEMINSKI, P. **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski**. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- NETTL, B. Musique urbaine. *In*: NATTIEZ, J. J. (org.). **Musique: une encyclopédie pour le XXI siècle**. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2005. v. 3.
- OLIVEIRA, M. R. de. **Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues**. 2002. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- PAZ, G. Impressions musicales de Rio de Janeiro. **Incognita**, Nantes, n. 4, 2009.
- PAZ, G. Interpretação e canção popular. *In*: MASSENO, A.; BARROS, T. (org.). **Para ouvir uma canção**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Caixa Econômica Federal, 2011, v. 1, p. 26-37.

- PAZ, G. **Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010a.
- PAZ, G. Interprétation et chanson populaire. **Dada: Rivista di Antropologia Post-Globale**, v. 1, p. 73-80, 2012. <http://www.dada-rivista.com>.
- PAZ, G. Interprétations des langages artistiques chez Gerd Bornheim. **Passages de Paris**, Paris, 2010b.
- PAZ, G. **Linguagem e recepção da poética musical em Lupicínio Rodrigues**: um estudo etnomusicológico. 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- PAZ, G. Música e filosofia: um diálogo possível. **Revista da SEAF**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 7, 2009.
- PELINSKI, R. L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne. In: NATTIEZ, J. J. (org.). **Musique**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2004. v. 2.
- RODRIGUES, L. **Foi assim**: o cronista Lupicínio conta a história de suas músicas. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- SOU legal, eu sei. [Compositores]: Ivo Rodrigues e Paulo Leminski. Intérprete: Banda Blindagem. Rio de Janeiro: Warner Music, 1999. 1 CD.
- VAZ, T. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

# Entrevista sobre música e poesia<sup>9</sup>

## 1. Qual é a sua história com o movimento SLAM?

Não tenho uma história propriamente dita com o movimento Slam. Assisti algumas manifestações de forma tangencial, pela via de estudantes de universidades e escolas públicas (do Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória). O que me atrai nessas vertentes artísticas é a resistência da cultura popular e o modo de colocação de problemas cruciais, como por exemplo: a crítica à subalternização periférica ou marginalizada, a problematização da violência, da opressão, da exploração do trabalho pelo capital, e a insurgência contra o racismo, o desamparo, a indiferença, a indigência, a pobreza, as desigualdades etc. Acho importante também ressaltar como traços marcantes desses movimentos a criatividade dos engendramentos poéticos, a relação com a música e com a memória cultural. Nessa linha, me chamou atenção o trabalho de Mel Duarte para organizar o livro *Querem nos*

---

9 Entrevista sobre música e poesia proposta em 2024 por Juliana Indami, estudante de cinema da Ufes, para realização de pesquisa acadêmica a partir das seguintes perspectivas: análise de métodos de escrita, recursos literários, metáforas e poesia falada.

*calar. Poemas para serem lidos em voz alta.* É uma reunião de poemas de mulheres (slammers se se quiser) de várias regiões do Brasil, com prefácio da escritora Conceição Evaristo. A publicação é um registro indispensável para quem quer conhecer um pouco dessa resistência. Mesmo sendo publicada num registro escrito, guarda o caráter da oralidade, de um certo imprevisto/improvisado linguageiro próprio desses encontros. Os desdobramentos da fala, da dicção, da formação de imagens poéticas são muito interessantes.

## **2. O que é poesia?**

A poesia é tanta coisa que não cabe nos essencialismos e nas caracterizações que nos obsediam há tempos. Ela sempre transborda para os lados, expandindo seus temas e interrogações. Sua pergunta me fez lembrar de um diálogo que aconteceu no Complexo de favelas da Maré e que me foi relatado pelo Samuel Araújo (professor da UFRJ e que pesquisa, entre outras coisas, a paisagem e a práxis sonora daquela região). Certa vez, quando ele chegou no núcleo do Laboratório de Etnomusicologia na Maré, havia um estudante tocando uma música no piano (era Chopin). Uma pergunta imediata seria: o que você está tocando? (pergunta que poderia ter uma resposta precisa do tipo: Chopin, Prelúdio n. 20). A pergunta do etnomusicólogo, no entanto, foi a seguinte: o que você está fazendo? A resposta que recebeu foi: “alguma coisa para não sucumbir a essa realidade aterradora”. O estudante não se conformava em encontrar, invariavelmente, pessoas armadas próximas à sua casa que o constrangiam a um modo de vida oprimido. Como você me disse que eu podia responder de forma espontânea, diria que a poesia e as artes, de uma maneira geral, carregam esse traço da resposta do estudante. Ou seja, para mim, a poesia é um gesto político de aproximação do fato social. São formas de ver, perceber, compreender, perguntar e transformar a realidade pela linguagem. Trata-se de uma experiência/experimentação

estético-política que, como disse Raimundo Carvalho, é “ao mesmo tempo crítica da realidade” e propõe mudanças, transformações “tanto através da palavra presentificante da poesia, como através da luta política emancipatória dos grupos sociais dominados”. A poesia é reveladora de ocultações.

### **3. Qual é a diferença entre a poesia falada e a poesia escrita?**

Ambas as vertentes são expressivas e possuem longa tradição de contribuições à literatura e às artes de uma forma geral. Há uma fluência interessante na poesia oral (o repente, a trova), que se constrói pela percepção auditiva e está muito ligada à ideia de improviso musical. A poesia escrita, por sua vez, trabalha num registro visual, mas que não se restringe a suficiência visual. Algumas poesias-músicas de Caetano Veloso ou Chico Buarque são exemplos disso que estou falando (registros que funcionam num tom perceptivo geral e que se emaranham entre as duas vertentes que você comenta, que às vezes são confluentes, às vezes não). Quando ouvimos uma música como “Valsa brasileira”, de Chico Buarque e Edu Lobo, parece que estamos assistindo um filme, cujas imagens são engendradas pela música, isso mostra uma confluência importante desses registros (que dialogam com outras linguagens artísticas). “Vivia a te buscar porque pensando em ti / corria contra o tempo / Eu descartava os dias em que não te vi / como de um filme a ação que não valeu / rodava as horas pra trás / roubava um pouquinho / e ajeitava o meu caminho pra encostar no teu // Subia na montanha não como anda um corpo, mas um sentimento / Eu surpreendia o sol, antes do sol raiar / Saltava as noites sem me refazer / E pela porta de trás da casa vazia / eu ingressaria e te veria / confusa por me ver / chegando assim mil dias antes de te conhecer”. Essa poesia-música de Chico e Edu é como falei um exemplo dessa confluência das duas dicções, registros, vozes. Mas se

quisermos insistir na distinção, podemos fazer uma analogia grosseira com a tradução e a interpretação (simultânea e consecutiva). O trabalho da tradução tem espaço para o labor do tempo como duração e simultaneidade (para usarmos as noções do filósofo Bergson); já a interpretação funciona numa clave que trabalha a instantaneidade do instante, no momento em que está acontecendo um evento, por exemplo. A interpretação trabalha muito com a imprevisibilidade, com o imprevisto. É importante dizer que nas duas vertentes há um trabalho de preparação, de ensaio, de exercício, de adaptação com as situações, de familiaridade com o uso da língua e da linguagem. Tanto a poesia oral como a escrita são formas de tradução dos sentimentos, da realidade, da linguagem, das tensões sociais, da vida...

#### **4. Qual é o papel da poesia falada na cultura contemporânea?**

São múltiplos papéis. Entre eles, dar voz à resistência e aos saberes da cultura popular. E sobretudo um papel de dizer a verdade ao poder, expor a violência e o autoritarismo do poder. Isso pode ser feito com humor, ironia, de forma direta, de forma engajada, de forma metafórica etc. Há também um papel de construção da memória histórica, uma memória que vai passando de geração em geração e que se constitui como anamnese do passado para compreender os desdobramentos do presente e projetar um futuro outro. E a poesia falada vai compondo vozes em diferentes linguagens: no teatro, no cinema, na música, nas artes visuais como um todo, em dispositivos tecnológicos... E também em narrativas da cultura popular. No Espírito Santo há, por exemplo, a veia poética da oralidade nas expressões do Ticumbi, do Caxambu, do Congo. No nordeste brasileiro, quando se ouve um autor como Zé Limeira (de Campina Grande, na Paraíba) se entende o poder dessa oralidade. Zé Limeira é considerado o surrealista do nordeste e seus martelos alagoanos deveriam ser temas

incontornáveis nos estudos literários das universidades brasileiras. Num de seus martelos alagoanos ele diz o seguinte: “Sou um nego um bocado esbagaçado / Sou o vatis das glórias desta terra / Sou a febre que chama berra-berra / Mastigando eu sou cobra de viado / Sou jumento pru fora do certado / Sou tabefe que dero em seu Lameu / Se tiver bom guardado bote n’eu / Seu caminho de bonde ruim, estreito/ Você hoje me paga o que tem feito / com poetas mais fracos do que eu”

## **5. Como a poesia falada do movimento Slam é recebida pela comunidade acadêmica e crítica literária?**

Vejo ainda uma recepção deficitária, sem encarar os verdadeiros problemas expostos por essas vertentes culturais. Com as cotas nas universidades públicas (aquisições recentes) e com as políticas públicas voltadas para a defesa de pautas anti-colonais e antirracistas, esses movimentos passam a ser valorizados. No entanto, desde o golpe de 2016 vivenciamos a destruição dos campos culturais e educacionais no Brasil. Portanto, a luta por abertura de espaço é constante. O crítico literário Antonio Candido dizia que “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. Para ele, o campo literário é visto de forma expandida e veiculada a “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade”, isso quer dizer que está presente nas lendas, nas fabulações, nos chistes, nas anedotas, nas canções populares, entre outros campos que constituem as atividades de nossa vida cotidiana. Essas prerrogativas deveriam ser mais valorizadas.

## **6. Para você, como o movimento Slam pode contribuir para a inovação no uso da linguagem?**

Acho que uma das contribuições capitais desses movimentos é um modo peculiar de enfrentamento de questões sociopolíticas por meio de uma linguagem desocultadora. O que quero dizer com isso? Vivemos num mundo em que a linguagem é usada insidiosamente, com disfarces técnicos, para ocultar o que de fato está acontecendo na realidade. Quando Israel diz: “localizamos uma célula do Hamas numa ambulância e neutralizamos a ação”, o que eles estão dizendo, de fato? Estão dizendo que explodiram a ambulância com arma de longo alcance, mas o jargão técnico que compõe a informação oficial, procura anular a ação genocidária. Esse tipo de “requinte”, como ressaltado tantas vezes por Edward Said ou por Junia Zaidan, está presente em todos os âmbitos de nossa vida cotidiana. Quando vamos a uma farmácia, por exemplo, e vemos um sujeito com uma camiseta dizendo “controle de perdas”, que função é essa que esse sujeito exerce? É aquela função nomeada anteriormente como de “vigilante”. Quando se diz “movimento” ao invés de “ditadura”, “impeachment” ao invés de “golpe”, “confronto” ao invés de “assassinato”, o que de fato representam essas inflexões? Precisamos ler as entrelinhas e as imagens usadas para nos manipular. Os movimentos poéticos, artísticos contribuem sobremaneira para um uso desvelador da realidade e da linguagem. É nisso que penso que há uma contribuição inestimável desses movimentos. As vozes que se mobilizam expõem abertamente o nosso déficit geral, a nossa falta de discussão. No caso das universidades, o investimento político na não-presencialidade representa o quê? A expulsão desses temas de nossa pauta (através das tramas de eadização e dos conglomerados de tecnologia). Isso demonstra a hierarquização das tomadas de decisão, assim como o rescaldo das comunicações extorquidas, que alimentam um fatalismo avesso a críticas, empobrecedor dos rumos políticos e segregador daqueles que divergem.

# Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade<sup>10</sup>

A trajetória de Samuel Araújo é construída a partir de um trânsito transdisciplinar. Ele percorre, com versatilidade e argúcia, problematizações etnomusicológicas, antropológicas, políticas, filosóficas e socioculturais. Acompanha as transformações históricas dessas experiências, sem encobrir os traumas e as tensões que lhes são inerentes. Dessa forma, vivencia problemas cruciais a fim de alcançar ações efetivas, que desestabilizem fronteiras e indiferenças, impelindo-nos a experimentar outras formas de relação e de diálogo. Para Araújo e Paz (2011), a *práxis sonora* é um dos fulcros dessa movimentação, já que tal categorização é tecida tendo em vista alguns dos mais flagrantes temas do campo cultural: a violência, o desamparo, os preconceitos, as exclusões, as insolvíveis injustiças sociais e a falta de reconhecimento da alteridade. Para ele, a pergunta pelo sentido e pela significação social

---

10 Esse ensaio foi publicado inicialmente na Revista Brasileira de Música. (PAZ, 2018).

da sonoridade não pode ignorar esses temas e tampouco a expressão dos impasses, embates e mediações que advém daí. Essa vertente marcante e crítica de seus posicionamentos vigora desde sua dissertação de mestrado, intitulada *Brega: Music and conflict in urban Brazil* (1987) e, posteriormente, na tese de doutoramento *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro* (1992), ambas defendidas na University of Illinois. A primeira ainda inédita em português; a segunda, publicada recentemente pela editora da UFRJ com o título de *Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico*. É a partir daí que se intensificam as discussões em torno da descolonização, das formações discursivas, das tratativas do poder e, além disso, das intuições de espaço e tempo e seus engendramentos em face das práticas culturais. Todas essas questões exibem uma robustez à proporção que se evidencia a notória atuação de Samuel Araújo em prol da universidade pública brasileira, mediante sua vasta contribuição ao ensino e à pesquisa.<sup>11</sup>

Ao revisitar alguns de seus escritos, na tentativa de escrever este texto-homenagem, pus-me a rememorar as inexauríveis interlocuções

---

11 Professor Titular da UFRJ, Samuel Araújo possui reconhecida produção e experiência na área de Artes/Música. Atua desde 1995 como professor da Escola de Música da UFRJ, ministrando disciplinas para cursos de Graduação e Pós-Graduação. Sua dedicação ao ensino, pesquisa e extensão é atestada pelos diversos projetos de pesquisa em que atua (sublinho aqui o projeto “Música e memória na Maré: Imagens sonoras de uma etnografia participativa das práticas musicais na Maré” e “Música, interesse público e justiça social”), pelas inúmeras publicações (aproximadamente 26 artigos em revistas especializadas; 4 edições de livros organizados, 19 capítulos de livros, entre outros textos em jornais e trabalhos em anais de congresso), pelas orientações acadêmicas (3 teses de doutorado, 34 dissertações de mestrado e 7 iniciação científica concluídas), pelas colaborações estreitadas com pesquisadores de instituições brasileiras e estrangeiras, além de trabalhos técnicos, atividades administrativas na Universidade, consultorias para agências de fomento como a CAPES e CNPq. Cabe ressaltar que a contribuição de Araújo vai além dos dados quantitativos.

que travamos (já são aproximadamente 25 anos de amizade!). A cada página que lia, flagrava imbricações temáticas surpreendentes, articuladas com contundência, sobriedade e atualidade. A partir das reverberações dessa releitura, senti que havia algo que moldava a tessitura interpretativa. Assim, apressei-me em anotar essas breves considerações sobre o magma político de Samuel Araújo, cuja verve é particularmente instigante para adentrarmos nas relações entre música, cultura e política na contemporaneidade. Por essa via, o autor nos conduz a uma reflexão profunda e perturbadora sobre os percalços e as vicissitudes de nosso tempo. Principalmente se se considera o tempo dilacerado no qual submergimos – no Brasil – desde o golpe de 2016.

O ponto de partida, portanto, é interrogar o que sustenta a noção de política na obra de Samuel Araújo. E uma das respostas possíveis pode ser encetada por meio desse conceito emblemático em sua produção: a *práxis sonora*. Tal expressão nutre-se de tensões e confluências teórico-práticas, experimentadas na relação entre as sonoridades, os acontecimentos cotidianos e as ações políticas (explícitas ou implícitas). Dessa maneira, considera-se os questionamentos e os anseios em torno de políticas emancipatórias<sup>12</sup>, que discutem a cidadania cultural, a democracia e as políticas públicas de uma forma geral. Trata-se de um olhar atento para os dispositivos e para as diversas circunstâncias que constroem as cenas culturais contemporâneas, incluindo aí os “*novos*’ sujeitos em luta pelo que definem como direitos culturais nas esferas micro e macro-políticas” (ARAÚJO; PAZ, 2011, p. 220). Nesse sentido, a sonoridade é entendida como parte integrante e integradora das relações sociais, exibindo o seu rastro político por meio de “ações que propõem alianças, mediações e rupturas” (ARAÚJO; PAZ, 2011, p. 220). Essa postura fez com que Araújo questionasse as contradições intrínsecas aos discursos musicológicos e mesmo etnomusicológicos,

---

12 Essa é uma terminologia cara para a teoria política. Sobre o assunto, vale conferir o livro de Luis Felipe Miguel: *Dominação e resistência. Desafios para uma política emancipatória* (publicado pela Boitempo em 2018).

propondo uma prática que se distanciasse das heranças comparativas e colonialistas, assim como da perversidade das estruturas dominantes. Adentrava, assim, a uma zona limite, repleta de inquietações em reação a um sistema que torna os indivíduos supérfluos, porque assujeitados às tramas de poder que muitas vezes sequer pressentem. Contudo, essa inquietude nos conduz também à outra margem, que conjuga o pensamento e a ação em prol de um mundo que clama por justiça social. Nesse sentido, somos convocados a uma espécie de antropologia sonora, para identificar justamente os pontos vulneráveis de nosso tempo. Trata-se de perceber as variantes transitórias da ação política e suas modulações conceituais. É o caso das abordagens que já vinham se articulando nos escritos do autor mediante os conceitos de formações acústicas, trabalho acústico, tempo qualitativo e, como não poderia deixar de ser, a crítica ao comprazimento estético desinteressado pelo cotidiano. A meu ver essas noções, matizadas por Araújo tanto em artigos dos anos 1990 (por exemplo, “Notas sobre o tempo, o poder e a noção de música”), como em publicações de 2005, “Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo”, já revelam a sedimentação estratégica do terreno para garantir discussões cada vez mais percucientes nos âmbitos estéticos e sociopolíticos. Tais tendências foram introjetadas também em produções de 2007 e 2008. Refiro-me aos textos “Música e diferença: uma crítica à escuta desinteressada do cotidiano”, “Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca”, “Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica” e “Para além do popular e do erudito: a escuta contemporânea de Guerra-Peixe”, os três últimos títulos fazem parte da compilação de ensaios *Música em Debate*. Todos esses escritos, sem esquecer a edição crítica da obra de César Guerra-Peixe, *Estudos de folclore e música popular urbana*, nos mostram o limiar temporal de posicionamentos e reinterpretções de conceitos, que alicerçam a ideia de *práxis sonora*. O conceito de “trabalho acústico”, por exemplo, põe em questão a música e o tempo numa perspectiva teórico-prática. A ideia é questionar as dependências “não

apenas do discurso sobre a música, mas também de nossa própria prática no sentido mais amplo possível” (ARAÚJO, 1992-93, pg. 25). Nesse viés, o “trabalho” reativa uma série de discussões em torno da opressora “ordenação” capitalista do mundo e, por conseguinte, da crítica marxista ao Estado. A novidade é que Araújo se põe a perscrutar o que denominou de “formações acústicas”, demonstrando que tais relações se conjugam no âmago de todo esse sistema. Essa terminologia é motivada pelas “formações discursivas” de Michel Foucault, interpretadas por Araújo “como um conjunto de práticas discursivas historicamente circunscritas, inter-relacionadas, embora descontínuas, e hierarquizadas” (ARAÚJO, 2005, p. 207). Ao retomar essa perspectiva em uma pesquisa-ação desenvolvida pelo grupo Musicultura na Maré (do qual é o coordenador), o autor busca “assimilar o caráter dinâmico e abrangente da prática e da representação” de formas sonoras (como é o caso do samba, do funk ou de performances MCs), “entendidas como pólos de um contínuo de construção e reconstrução de sentido” (ARAÚJO, 2005, p. 207). Isso provoca um deslocamento de certos clichês veiculados pelos discursos musicológicos tradicionais. Dessa forma, considera-se as práticas musicais, despindo-as de rompantes essencialistas e, por outro lado, percebendo-as como formações tributárias de “sons diversos e eventualmente conflitantes disputando legitimidade em meio a relações assimétricas de poder” (ARAÚJO, 2005, p. 207). Para exemplificar essa elasticidade na compreensão sonora, transcrevo o comentário do autor sobre o impacto da violência na Maré, que se alastra tanto “na vida social em geral”, como “na vida musical” dos moradores desse complexo de favelas do Rio de Janeiro. Segundo relata Araújo:

A violência aparece nas discussões quase sempre relacionadas ao tráfico de drogas (as “guerras” por território) e/ou à ação policial em geral. Registre-se ainda, como aspecto de grande potencial teórico, que os exemplos de violência abordados nos debates estão frequentemente associados aos sons significativos de suas

variadas manifestações, as referências específicas podendo variar do volume de um alto-falante de entidade religiosa tentando “abafar” o ruído amedrontador da luta armada até rajadas de metralhadora em meio a um baile funk [...] Isso torna particularmente mais relevante a ênfase na categoria “som” do que em noções, mesmo as mais elásticas e abrangentes de “música”, ao tratar-se de mapeamento contínuo entre a criação e a experiência mediadas pelo som (ARAÚJO, 2005, p. 204).

Ainda nessa via de desmistificar a compreensão das práticas sonoras, Araújo chama atenção para o “tempo qualitativo”, valorizando as notáveis incursões bergsonianas e deleuzianas no que concerne à mudança operada em relação à percepção das intuições de espaço e tempo. Como se sabe, Deleuze aplicou a teoria de Bergson em suas análises estéticas sobre o cinema, especialmente para desvelar o mecanismo das “imagens-tempo”. Ou seja, para entender a transformação no modo de compreensão da imagem, outrora mais atinente ao espaço e ao movimento. Nessa linha, a autorreferencialidade da imagem e a valorização da dimensão temporal, diagnosticavam a ruptura com a representação, que instaurou uma crise sem precedentes no campo estético, espalhando-se pelas diversas linguagens artísticas. Essa mudança de compreensão estética, que atingiu em cheio as confabulações da beleza artística, chamou a atenção de Araújo, que procurou inventariá-la a partir dos pressupostos da estética musical. E, para ele, era justamente Bergson quem trazia a chave para entender “a noção de tempo definida em termos de um espaço homogêneo como fonte de perigosa reificação (ele utiliza o termo erro), trazendo consequências desastrosas ao curso da filosofia” (ARAÚJO, 1992, p. 26). Constatava-se que era preciso relativizar as noções que trabalham com a divisão de frações equidistantes de tempo e hierarquizam nossa maneira de perceber a temporalidade. Por essa via, a temporalidade poderia ser usada como fonte manipuladora do real e legitimadora da “exploração político-econômica” (ARAÚJO, 1992, p. 26).

Para escapar dessa intimidação, Araújo recorria ao tempo qualitativo “atribuindo-lhe status de método rigoroso não centrado em sucessão cronológica, mas na memória e em simultaneidades inter-relacionadas” (ARAÚJO, 1992, p. 26). Portanto, essa reconsideração das coordenadas de tempo e espaço foi fundamental para complementar a própria noção de trabalho acústico empreendida por Araújo e, por conseguinte, para criticar uma estrutura desinteressada pelo cotidiano e promotora de elitismos e desigualdades. É aqui que entra em cena, a meu ver, a prerrogativa de reconhecimento da alteridade. A conquista da alteridade é um dos aspectos mais importantes para a constituição da *práxis sonora*. E, nesse sentido, como sublinha Gerd Bornheim, não devemos esquecer os dois níveis da alteridade: “Uma coisa é o descobrimento aberto aos horizontes exteriores; tais itinerários encontram a sua razão de ser – da apropriação ao devaneio – no reconhecimento da alteridade. E é precisamente o reconhecimento do outro que leva, através de tantos percalços históricos, ao segundo nível do descobrimento; e é que a alteridade se torna interior ao próprio homem, como que a tropeçar no desconhecido de seu corpo” (BORNHEIM, 1998, p. 84). Para Araújo, esse investimento na ação política e essa abertura para a alteridade nos mostram que “as transformações aqui assinaladas têm afetado a relação com a música, entendida como instrumento de inclusão social, em regiões da periferia do capitalismo globalizado marcadas por formas e níveis de violência sem precedentes, pelo desemprego estrutural e pelo cerceamento sutil ou hostil da representação política, conforme as circunstâncias” (ARAÚJO, 2007, p. 250). Araújo assinala ainda que:

Em reflexões acadêmicas sobre a música, no entanto, tem-se mantido, no máximo, fragmentária uma crítica pós-colonial que articule a necessidade de, por assim dizer, se dar conta de como os estudos da diversidade musical têm se estruturado em diferentes partes do mundo em relação às transformações ocorridas na própria natureza do aspecto sônico na esfera pública. Em outras

palavras, torna-se crucial inventariar-se e refletir-se sobre quem produz tais reflexões, a partir de que posição nas sociedades local e global são geradas, a quem se destinam, e quais são seus propósitos e suportes?” (ARAÚJO, 2007, p. 253).

Nessa perspectiva, cabe assinalar aqui o modo como Samuel Araújo opera essa configuração política. Num primeiro momento, ele revisita e reatualiza concepções de autores da teoria política, da filosofia, da antropologia ou da etnomusicologia. É o caso da interpretação em torno das ideias de Bobbio no artigo “Música, linguagem e política. Repensando o papel de uma práxis sonora”. Em segundo lugar, investe-se no redimensionamento do campo teórico a partir de uma prática consequente. Um exemplo disso é o resgate e a preservação de acervos, bem como a sua valorização interpretativa. Nesse viés, sublinho aqui as pesquisas realizadas no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (coordenado por Araújo) sobre a obra de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e sobre César Guerra-Peixe, mas gostaria de assinalar também a pesquisa-ação no âmbito da Maré, pois penso que este é um dos exemplos mais peculiares e significativos dessa prática. A extensão das questões apresentadas nessa pesquisa alcança sem titubear tópicos significativos da filosofia política. Desde as interpretações do totalitarismo, do poder, da violência e da liberdade em Hannah Arendt até a crise do Estado-nação em Gerd Bornheim<sup>13</sup>. E reverbera, principalmente, nas noções de biopolítica, soberania, estado de exceção e sítio e políticas da morte, empreendidas por Foucault, Agamben e por Mbembe. Este último, investe por exemplo em práticas de refiguração e insubmissão que se compatibilizam bem com as intenções de Araújo. Para Achille Mbembe:

---

13 Nesse sentido, vale acompanhar a análise feita por Gerd Bornheim (2003) no ensaio “A natureza do Estado moderno”.

A meta, cada vez mais, é escapar de uma representação estática de si mesmo e dos incessantes vaivéns entre o ódio e o fascínio, o ressentimento e o desejo de vingança. Todas essas substituições, essas tentativas de assumir uma nova aparência, um novo nome e uma nova vida têm certamente uma dimensão política, mas também espiritual, onírica e artística. Trata-se de adquirir os meios para sonhar diferente, para passar a um outro tipo de produção desejante. Nisso consiste, aliás, uma das funções das inúmeras igrejas afro-americanas ou de gêneros musicais como o jazz e o blues. Essa refiguração de si somente tem sentido se desemboca numa recomposição da cidade como um todo. No caso sul-africano, essa recomposição da cidade só é possível se o opressor e o oprimido empreenderem juntos um processo de reabilitação. Pois o racismo destrói tanto quem o pratica quanto quem o sofre” (MBEMBE, 2018a, p. 19).

Nesse sentido, segundo o filósofo camaronês “Será preciso, consequentemente, pensar a democracia para além da sobreposição das singularidades, da mesma forma que para além da ideologia simplista da integração” (MBEMBE, 2018a, p. 19). E me parece que esse é também um dos motores da política em Samuel Araújo.

Esses dois aspectos mencionados acima (1. revisitar e reatualizar concepções teóricas; 2. Redimensionar o campo teórico a partir de atividades práticas) já trariam elementos suficientes para uma das análises mais percucientes da realidade sonora, social e política. No entanto, Samuel Araújo não se contenta com essas duas perspectivas e recorre também a uma terceira: a atuação como músico/compositor/intérprete. É o que faz, por exemplo, quando executa composições de Guerra-Peixe e de outros compositores contemporâneos com seu grupo musical “Tira o dedo do pudim”. Em tal perspectiva de intervenções musicais é importante sinalizar que essas práticas constituem uma das modalidades da crítica utilizada pelo autor. Foi

assim que dois dias após o assassinato<sup>14</sup> da vereadora Marielle Franco (sua interlocutora na Maré), quando as sustentações teóricas já não podiam confortar ou reparar a intolerável situação, ele desferiu com ferocidade e indignação os seguintes versos, acompanhado de seu violão e de outros músicos-pesquisadores do Musicultura:

Eleição (Samuel Araújo)

Cospe fogo da metralha, pra mandar o sangue alheio correr na sarjeta e pintar o pano de fundo da eleição do Rio

Vem o troco da escopeta, não tem mais homem de bem, policial, bandido, todo mundo dando mole na linha de tiro

Não pergunte se é verdade, não pergunte quanto tempo faz  
Não pergunte se é possível, quanto tempo dá pra segurar  
Porque a resposta pode ser: não dá mais

Do outro lado da cidade ri à toa o sanguessuga, é mais uma traça que desceu goela abaixo nesse jogo sujo  
Mais prisões e mais muralhas  
Chacinas e vidraças à prova de bala  
Isso é tudo que nos resta pra chamar de mundo

Não pergunte se é verdade, não pergunte quanto estrago faz

---

14 Reverbera aqui a interrogação de Achille Mbembe: “Mas sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte? [...] Quem é o sujeito dessa lei? O que a implementação de tal direito nos diz sobre a pessoa que é, portanto, condenada à morte e sobre a relação que opõe essa pessoa a seu ou sua assassino/a?” (MBEMBE, 2018b, p. 6). Cabe ressaltar a coincidência de que o livro de Mbembe foi publicado no Brasil justamente na mesma época do assassinato da vereadora.

Não pergunte se é possível, quanto tempo dá pra segurar  
Porque a resposta pode ser: não dá mais

Nessa modalidade de interferência-crítica, Samuel Araújo desnuda a instância ambígua na qual se cristaliza a fragilidade do político na atualidade. Eis o princípio articulador de sua noção de política, por às claras os acontecimentos mundanos e marcantes na busca de um novo sentido histórico. Trata-se de administrar os sentimentos de indignação à flor da pele e extravasá-los para outro horizonte possível. Assim, com a intenção de redimensionar o espaço da alteridade numa atitude que busca uma vida plural, a práxis sonora assume um lugar privilegiado nas reflexões de Araújo.

\*\*\*

Para concluir, gostaria de mencionar que em setembro de 2018, estive com Samuel Araújo em Vitória (ES). Ele proferiu a conferência de abertura do II Seminário Nacional do Foro Latino-americano de Educação Musical (FLADEM – Brasil) e estava em sua melhor forma. Na ocasião, falou sobre “Diversidade humana, pluralidade cultural e práxis sonora: os fazeres curriculares nos espaços de educação”. A fala foi desestabilizadora de lugares comuns das práticas culturais. Colocou impasses, questionando vertentes educacionais supostamente progressistas, mas que muitas vezes reforçam exclusões, violências, desafetos. Parecia que tinha sintetizado todos os temas e experiências do passado, mas ao mesmo tempo tecia diagnósticos completamente inéditos do presente, avaliando a crise política do país.

Ele iniciou a conferência entoando um aboio<sup>15</sup>, o qual aprendera no final dos anos 1970, quando realizou estudos de formação em

---

15 Segundo Guerra-Peixe “Aboio vem de aboiar, isto é, de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo aboio designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo,

Educação artística e música na Universidade Federal da Paraíba. Logo em seguida, na continuidade da conferência, demonstrou indignação com a passividade das instituições musicais e a concepção de seus programas diante das questões urgentes de nosso tempo. Estimulou que os presentes se engajassem em uma verdadeira aventura de espírito crítico que atrelasse de forma coerente teoria e prática (lembrando o educador Paulo Freire). Ao defender o redimensionamento de nossas formas de experiência, mencionou que havia ficado 2h e 30 min em um engarrafamento no trajeto entre o aeroporto e o hotel em que estava hospedado no centro de Vitória. A razão (que tem ocorrido com frequência nas capitais brasileiras) foi a tentativa de suicídio de um jovem que hesitava em pular da Terceira Ponte (que liga os municípios de Vitória e Vila Velha). Araújo ficou estarrecido com alguns dos comentários que ouviu sobre o incidente. Comentários do tipo “como pode um indivíduo parar uma cidade inteira?”. Ouviu também comentários de motoristas exaltados com a obliteração do tráfego e que gritaram para que o jovem pulasse logo, liberando o fluxo de veículos. A pergunta de Araújo foi simplesmente a seguinte: “uma vida não vale 2h e 30min de trânsito parado? Uma vida não pode interromper os automóveis e as nossas atividades petrificadas?”

Na sequência desse evento, recebemos Samuel Araújo (na UFES) para um encontro aberto com Hudson José Antunes, Mestre do Jongo São Benedito Sol e Lua, de Anchieta/ES. A proposta foi um diálogo sobre cultura, política e musicalidades. Na ocasião, os convidados apresentaram exemplos musicais ao violão e percussão. A programação fez parte do Programa de Extensão “Jongos e Caxambus no ES” e foi uma iniciativa dos grupos de pesquisa “Estética, Artes e Culturas Populares no Brasil”, coordenado por Aissa Afonso Guimarães e “Crítica e experiência estética”, sob a minha coordenação. Na ocasião, Samuel Araújo dialogou, cantou e tocou com o mestre. E, além

---

ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 125).

disso, deu-nos uma lição de percebermos em sua fala as variantes e simbologias que muitas vezes passam despercebidas por pesquisadores apressados. O encontro foi regado com boa dose de humor e sagacidade. Sagacidade esta, aliás, que faz parte do expediente de Araújo, juntamente com o rigor interpretativo e com o denodo característico do enfrentamento político.

Dando continuidade a um de nossos diálogos, me recorro de ter lhe enviado, por e-mail, uma reportagem (de capa), publicada no caderno de cultura do jornal *Valor econômico*. Eram velhas cristalizações sobre Lupicínio Rodrigues e, como se não bastasse, com o intuito de “reverenciá-lo”. Disferi o seguinte comentário: “Lastimável ‘generosidade’ de Zuza Homem de Mello. Já não é tempo de relativizar tudo isso?” Samuel Araújo me respondeu com um desafio: “Realmente essa fase da crítica acerca da música popular já deu o que tinha que dar, com todo o respeito a seu legado positivo sob circunstâncias adversas”. Para ele, há tendências mesmo na academia que custam “a despertar do idílio Casa-Grande e Senzala” e terminou com os votos “de que uma nova crítica, mais afeita às nuances e violências da nossa miséria intelectual e moral encontre espaço para um amplo diálogo público”. Desafio que a despeito de minhas limitações tomei como horizonte para escrever esse texto. Como se estivesse ouvindo a ressonância de Araújo ao retomar os versos do paraibano Zé Limeira, conhecido como o poeta do absurdo: “você hoje me paga o que tem feito, com poetas mais fracos do que eu...”

## Referências

ARAÚJO, S. Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

- ARAÚJO, S. Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 7-15, 1992.
- ARAÚJO, S. Música e diferença: uma crítica à escuta “desinteressada” do cotidiano. *In*: DIAS, R.; PAZ, G.; OLIVEIRA, A. L. de (org.). **Arte brasileira e filosofia**: espaço aberto Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.
- ARAÚJO, S. Para além do popular e do erudito: a escuta contemporânea de Guerra-Peixe. *In*: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- ARAÚJO, S. Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca. *In*: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- ARAÚJO, S. Samba e coexistência: repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica. *In*: OCHOA, A. M.; ULHOA, M. (org.). **Música popular na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- ARAÚJO, S.; PAZ, G. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**, [s. l.], v. 25, p. 211-231, 2011.
- ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- BORNHEIM, G. A natureza do Estado moderno. *In*: NOVAES, A. (org.). **A crise do Estado-nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BORNHEIM, G. **O conceito de descobrimento**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- GUERRA-PEIXE, C. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

- MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1, 2018.
- MBEMBE, A. **O fardo da raça**. São Paulo: n-1, 2018. (Série Pandemia).
- MIGUEL, L. F. **Dominação e resistência**: desafios para uma política emancipatória. São Paulo: Boitempo, 2018.
- PAZ, G. Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 91-102, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26280>. Acesso em: 9 mar. 2026.

# Leituras musicais: sobre *Musiques – une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*<sup>16</sup>

*Musiques – une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, publicada primeiramente pela Einaudi Editore, em Turim (Itália), e posteriormente, em francês (versão a partir da qual esta resenha foi elaborada), pela Actes Sud/Cité de la Musique (entre 2003 e 2007), é uma interessante compilação de ensaios sobre música. A organização é dirigida por Jean-Jacques Nattiez, em colaboração com Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, e apresenta textos de importantes pesquisadores de diferentes nacionalidades. Até o presente, foram publicados 5 tomos, cada um com mais de 1000 páginas em papel-bíblia, onde constam os seguintes subtítulos: I. *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*; II. *Les savoirs musicaux*; III. *Musiques et cultures*; IV. *Histoires des musiques européennes*; V. *L'unité de la musique*.

Chamo a atenção aqui para o terceiro volume, *Musiques et cultures*, que coloca em questão, sobretudo, abordagens em torno da

---

16 Essa resenha foi publicada inicialmente na Revista Claves (PAZ, G. *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> Siècle*. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 10, p. 98-100, 2014).

etnomusicologia. A edição almeja uma ampla visão da música, abrangendo discussões e controvérsias iniciadas nos volumes anteriores a partir de temas como a linguagem musical, a difusão e a recepção da música, bem como o extrapolar das fronteiras de um tratamento tão somente histórico.

Segundo Nattiez, a política de *Musiques et cultures* é “expor aos leitores concepções e imagens da música diferentes daquelas veiculadas pela tradição europeia de Bach a Brahms ou, na melhor das hipóteses, Mahler e Stravinsky”. Essa concepção incitou durante muito tempo a ideia de supremacia da música clássica europeia. Na presente edição, os autores pretendem relativizar essa escuta numa crítica que busca alcançar ainda as inúmeras dicotomias que tanto obliteram as análises socioculturais. Para isso, procuram problematizar temas levantados por Bruno Nettl, Alan Merriam, John Blacking e outros, que visam entender a música dentro de contextos culturais. Nesse sentido, entra em cena uma vigorosa exposição sobre a expansão do campo da etnomusicologia. Trata-se, de certa maneira, de mapear os rumos, os espaços, as intensidades dessas surpreendentes diversidades musicais associadas ao diálogo com outras disciplinas, e a partir de bibliografias e discografias selecionadas para estimular o leitor a frequentar os diferentes estilos e culturas.

A intenção é propor uma forte crítica cultural, como sublinha Nattiez na introdução do volume, sugerindo que os estudos etnomusicológicos se desvinculem do mito do “Bom Selvagem”, tão caro a Montaigne (1533-1592) e a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), e que reverbera em toda a cultura europeia. O organizador frisa, assim, que o desafio da etnomusicologia é aceitar a diferença que se inscreve em nossa própria música, visto que assistimos cada vez mais a interseções entre diversas culturas musicais. Por isso, o livro é dedicado a uma espécie de imersão musical em inúmeras culturas, convidando o leitor a uma viagem por diferentes sociedades.

O primeiro capítulo trata das tradições musicais no mundo. Nele, podemos destacar o texto “As culturas musicais no mundo: tradições

e transformações”, escrito por Laurent Aubert. O trabalho apresenta uma visão geral da música mediante a seguinte divisão: África saariana e subsaariana, a civilização islâmica, a Índia e a Ásia Meridional, o Himalaia e as estepes mongóis, a Ásia Oriental, a Ásia do sudeste, a Oceania, as civilizações circumpolares e ameríndias, a mestiçagem americana e a Europa. No mesmo capítulo, há uma excelente discografia seletiva e crítica sobre essas mesmas subdivisões, sugerida por Henri Lecomte.

O segundo capítulo do volume desenvolve o tema das tradições musicais na história. Aí, podemos sublinhar, por exemplo, os textos de Israel Adler sobre a “Música judaica: uma viagem no tempo”; o de Robert C. Provine sobre a “História: um conceito essencial para compreender a música da Ásia do leste”, e também o texto de Joseph S. C. Lam: “Músicas da Ásia Oriental numa perspectiva histórico-cultural”.

O terceiro capítulo é dedicado às relações entre música e religião. Convém assinalar aqui o texto de Roberte N. Hamayon sobre música e xamanismo na Sibéria. Judith Becker explora ainda o assunto a partir do tema “Música e transe”, partindo do trabalho pioneiro de Gilbert Rouget. Já Monique Desroches contribui com o artigo sobre “Música e ritual, significações, identidade e sociedade”, e propõe uma espécie de revisão crítica do tema dentro da literatura etnomusicológica. Em seguida, encontramos o instigante capítulo “Música e sociedade”, onde se destaca o texto do etnomusicólogo Bruno Nettl sobre música urbana. Nettl, com sua perspicácia habitual, trata da natureza e da formação das cidades de um ponto de vista socioeconômico, passando pelo que ele chamou de “cultura musical urbana”. Dessa forma, transita pelos diversos centros urbanos europeus antes da Revolução Industrial, e depois trata da música urbana no século XX. Para tanto, incursiona nos exemplos da tradição islâmica e ocidentalização musical de Teerã. Fala do hinduísmo tradicional e da modernização musical em Madras. Explora também o tema das diversidades étnicas na vida musical no “Novo Mundo”, e acaba com uma pequena coda, que ressalta a música do subúrbio nas grandes cidades.

No mesmo capítulo, encontramos o trabalho de Gerhard Kubik sobre música e danças tradicionais africanas. No capítulo posterior, intitulado “Música e identidade”, são interessantes os trabalhos de Nidaa Abou Mrad sobre “Escala melódica e identidade cultural no oriente árabe”, de Irèn Kertesz Wilkinson sobre “Nomadismo e música dos ciganos”, e também de Yara El-Ghadban sobre “A música de uma nação sem país: o caso da Palestina”. No capítulo “Teoria, língua, teatro, dança: música e significação”, destacam-se os trabalhos de Chris Goertzen sobre “Textos e músicas no canto tradicional anglo-saxônico”; de Bell Yung sobre “Música no teatro chinês”; de Christopher A. Scales, “Unidade e diversidade nos *Pow-Wows* dos índios da América do Norte”; e ainda Kofi Agawu, que trata de “Música, linguagem e dança: o ponto de vista dos *Éwé* do Norte”.

Essas e outras vertentes de abordagem já marcam a condição de leitura altamente recomendável da coleção aqui resenhada para todos os interessados em acompanhar os resultados de pesquisas musicais variadas, e às vezes dispersas, dentro do campo da musicologia. Os diferentes volumes demonstram a preocupação dos organizadores em transitar desde a música clássica até a música para cinema, desde as tradições musicais até a música pop, o rock, o jazz, a tecnologia etc. E tudo isso em uma enciclopédia que não apresenta artigos sobre categorias e conceitos isolados, mas propõe abordagens ensaísticas sobre temas amplos e transversais.

Embora persiga um enfoque mundial, confirmando, assim, o ideal dos enciclopedistas franceses, o terceiro volume aqui resenhado, infelizmente, não traz trabalhos sobre música brasileira. A lacuna se estende também à música caribenha e à música da América do Sul, de uma forma geral. Nattiez tenta justificar essa ausência usando o argumento de que, em outros volumes, se encontram artigos sobre estas áreas que, cada vez mais, contribuem também para a expansão do campo da etnomusicologia. Assim aparecem, no volume 5 da mesma enciclopédia, textos de Gerard Béhague e de Malena Kuss, que abordam esses temas.

O desafio foi lançado, e os volumes da obra *Musiques – Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> Siècle* encontram-se à disposição dos leitores, mesmo que ainda não haja traduções para o português.

# Verdades reveladas: a repercussão político-musical de Caetano Veloso no contexto ditatorial brasileiro<sup>17</sup>

68 foi barra/ Plena ditadura/ Plena resistência/ Plena tropicália/  
Plena confusão[...]/[...] 68 foi bala/ E mais bala foi setenta e um,  
e dois, e... / Sempre alguém sumido de casa/ Torturado, morto/  
Mutilado pelo Estado ao bel-prazer/ Boiando no Rio da Prata/  
Guerrilheiros, jornalistas/ Marinheiros, padres e bebês/ Boiando  
no Rio da Prata/ Visto num jazigo vago/ Ou num muro de San-  
tiago/ Ou jogado numa vala comum [...] (Nei Lisboa)

---

17 A primeira versão desse escrito foi publicada no livro *Literatura e cultura no Brasil de 1964 a 1985: poemas, peças, ficções (permanências e apagamentos)*, organizado por Marcelo Ferraz de Paula, Nelson Martinelli Filho e Wilberth Salgueiro e publicado pelo Departamento de Letras da Ufes em 2024.

A epígrafe acima, retirada da canção “E a revolução”, que o músico e escritor Nei Lisboa compôs para seu irmão Ico Lisbôa, revela um pouco da cruel atmosfera que se instalou no Brasil após o golpe de 1964. Instaure-se, segundo Fábio Konder Comparato, um momento “empresarial-militar”, resultado da cisão entre “os agentes políticos e a classe dos grandes proprietários e empresários” (COMPARATO, 2017, p. 192). A oligarquia brasileira, que via crescer as tensões políticas entre esquerda e direita, mostrava suas garras em apoio explícito à caserna. Segundo Comparato:

Na preparação do golpe, o governo norte-americano teve uma atuação decisiva. Já em 1949, um grupo de altos oficiais do Exército Brasileiro, entre os quais o general Cordeiro de Farias, influenciados pelos Estados Unidos, criou, nos moldes do *National War College* norte-americano, o Instituto de Altos Estudos de Política, Defesa e Estratégia, a seguir denominado Escola Superior de Guerra. Com o aprofundamento da chamada Guerra Fria e, sobretudo, logo após a tomada do poder em Cuba por Fidel Castro, esse instituto de ensino passou a formar a oficialidade brasileira para impedir a assunção do poder pelos comunistas; assim compreendidos todos os agentes políticos que, embora não filiados ao PCB, manifestassem, de alguma forma, oposição aos Estados Unidos. Pode-se afirmar que todos os oficiais militares que participaram do golpe de 1964 foram alunos da Escola de Guerra. Os cursos lá administrados, aliás, não eram reservados apenas aos militares, mas abertos também a políticos e empresários de destaque (COMPARATO, 2017, p. 194).

De tal aparato formativo, surgem as ações que resultaram no DOI-CODI (Destacamento de Operações Internas e Centro de Operações de Defesa Interna) e na repressão àqueles que os militares chamavam de “inimigos internos”. Tratava-se, como observa a filósofa Marilena Chaui, da violência autoritária regida por três

princípios: “autodenominação de Nacionalismo Responsável (isto é, sem movimentos sociais e políticos), Pragmático (isto é, baseado no modelo econômico de endividamento externo e do tripé Estado-multinacionais-indústrias nacionais) e Moderno (isto é, tecnocrático)” (CHAUI, 2014, p. 47). Reforçam essas perspectivas as “leis de exceção (Atos Institucionais e Atos Complementares) e a militarização da vida cotidiana” (CHAUI, 2014, p. 47). O passo seguinte é a utilização da violência repressiva contra a população em geral, “em especial trabalhadores do campo e da cidade (particularmente sindicalistas de oposição), desempregados, negros, menores infratores, presos comuns e delinquentes em geral (aí incluídos travestis e prostitutas)” (CHAUI, 2014, p. 47).

Foi nesse clima adverso que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos, mais precisamente no dia 27 de dezembro de 1968. As denúncias e investigações descritas em documentos militares “secretos” eram totalmente estapafúrdias. Entre elas, uma gravação inexistente de um LP intitulado *Che*, a participação na passeata dos 100 mil, a aproximação com os artistas do Teatro Oficina que, com a direção de Zé Celso Martinez Corrêa, encenaram a peça *Roda viva*, de Chico Buarque, e a própria atuação estético-política do jovem cantor e compositor – Caetano tinha 26 anos na época –, que nesse tempo ganhava ampla repercussão midiática em função de sua participação em festivais, como o conhecido protesto de “É proibido proibir”. A revelação desses documentos fez com que Caetano Veloso publicasse, em livro separado, um capítulo de *Verdade tropical*, anexando à narrativa de alto teor literário, os documentos, dossiês de Estado que o investigavam. O livro foi publicado em 2020, num momento em que hordas neofascistas tomavam conta da política brasileira. A leitura desse livro, juntamente com a audição das composições de Caetano Veloso (do período e as composições posteriores) são, pode-se dizer, capítulos expressivos de literatura de testemunho, que nos fazem ver com nitidez a violência e as arbitrariedades militares. Cada vez mais essas manifestações têm ganhado vulto no resgate à cidadania e ao direito à

memória histórico-cultural. Recentemente, Chico Buarque também publicou um livro de contos no qual reverbera o período ditatorial no próprio título (*Anos de Chumbo*) e, tenho para mim, que a experiência de conjunto de vida e obra desses autores merece ser ainda mais estudada e divulgada por pesquisadores dos campos da música, literatura e ciências sociais e humanas. Ao observar tais meandros, vamos construindo, para falarmos com Georges Didi-Huberman, uma espécie de arqueologia estético-política. Como ressalta o filósofo no livro *Cascas* “isso significa pelo menos duas coisas. Primeiro, que a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. Depois, que a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). Caetano sabia da força dessa anamnese literária, quando sublinhou na apresentação do livro em 2020: “parece-me que este, que é meu escrito a que atribuo maior valor (literário), entra na cena atual da vida política brasileira de modo abrasivo. Que toda ou todo jovem que sabe ler possa tê-lo nas mãos é algo que salva o fato de minha existência pessoal ter se tornado um assunto público” (VELOSO, 2020, p. 14). O Brasil, através de um esquecimento compulsório, vem negando o direito à verdade histórica desde a época da Anistia. As contradições encetadas aí, fazem com que o escrito e as canções de Caetano assumam uma força crítica deveras significativa. Esse tipo de experiência estético-política já nasce com um anseio “atento e forte”. Como disse Raimundo Carvalho (2020, p. 383), que ela seja “ao mesmo tempo crítica da realidade e que aponte para uma realidade nova a ser conquistada, tanto através da palavra presentificante da poesia, como através da luta política emancipatória dos grupos sociais dominados” é o que motiva esta leitura.

Feito esse prelúdio, gostaria de sublinhar alguns aspectos da literatura de testemunho que podem auxiliar na compreensão do tema e da confluência entre as produções musicais e literárias de Caetano Veloso, descortinando os anos de chumbo vivenciados pelo artista.

No ensaio “Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap)”, Wilberth salgueiro (2013) discorre sobre as especificações testemunhais (testemunha é quem presenciou ou viveu um fato; testemunho é a documentação narrativa do fato). Ao mencionar os graus de envolvimento contextual, fala ainda dos estudos sobre a literatura de testemunho em perspectiva mais elástica, considerando a leitura de Jeanne Marie Gagnebin sobre a “testemunha solidária”. Segundo a filósofa “testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos”, Gagnebin aponta ainda que “testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”, pois “somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

O filósofo Paul Ricoeur, lido por Gagnebin e Salgueiro, apresenta várias características do processo jurídico e histórico da noção de testemunho. E segundo o autor francês, para que o testemunho vire arquivo, deve ser lido em perspectiva histórica. Nas condições abjetas da ditadura militar no Brasil, os arquivos, dossiês e investigações são criados sobre pretexto de jurisdição militar (ou melhor dito, de autoritarismo militar). E a violência desferida, num primeiro momento, ao “inimigo interno”, será expandida, com o beneplácito da elite, para a população em geral como “violência confidencial”. Todos os arquivos que acessamos no site *Memórias reveladas*, guardam essa inscrição quase como uma ameaça: “confidencial”. Como ressalta Salgueiro, há sempre uma intranquilidade na leitura dos fatos que se vê contrastada com a lógica do poder. No embaralhamento da memória dos fatos há ainda que se ler e, cada vez mais, a narrativa que se revela e se expande, amiúde, em textos literários, em canções populares, em suma, na práxis cultural.

Nesse sentido, a verdade assume contornos mais definidos nas instâncias éticas e políticas, balizadas por aproximações estéticas.

A veemência da colocação artístico-cultural intensifica os sentimentos e põe a nu suas capilaridades muitas vezes ludibriadas. Nessa perspectiva do testemunho, ao falar de Graciliano, Salgueiro comenta a escrita do autor alagoano, ora direta, ora indireta, mas ajustando lógica e ironicamente os elos da linguagem e da situação de precariedade e violência:

Graciliano, contudo, sabe que qualquer palavra se investe de valor, efeito, ideologia. Indigna-se. Qualquer palavra é minúcia, é pormenor. Com a morte na alma, recém-saído do porão fétido e animalesco do navio Manaus, o escritor resiste a virar rebanho, resiste à animalização. O autor de *Angústia* entende, como nós, que a palavra, a língua, a linguagem, a literatura têm um papel vital na peleja contra a treva, a barbárie, a bestialização. Entende que todos devem ter direito a não ter nenhuma religião. O cárcere cerceou o movimento de seu corpo, maltratado à exaustão, mas não lhe tirou o pensamento de querer, para si e para os homens, o máximo de autonomia e de esclarecimento” (SALGUEIRO, 2013, p. 315).

No caso de Caetano Veloso, que vem sendo lido a partir dos enlaces estéticos do tropicalismo, tais vertentes testemunhais do período ditatorial muitas vezes escapam. Nossa proposta é encontrar ligações entre as expressões poético-musicais e literárias do compositor baiano, contrastadas com os documentos militares do período ditatorial, que acusavam o músico de subversivo. Nesse caso, servem de testemunhas do período (que tomaremos como base) o próprio Caetano (com *Narciso em férias* e em sua trajetória de canções e atuações), Luiz Carlos Maciel (com recensões no calor da hora para a mídia alternativa brasileira), Augusto de Campos e Gilberto Gil (interlocutores do autor e que também são ressonâncias interpretativas do período).

É importante que se observe que ao publicar *Narciso em férias*, Caetano abre veredas novas para a reinterpretação de todo o legado

tropicalista e sua verve crítica no seio da música popular brasileira, e o faz ainda com o denodo crítico de enfrentar o ressurgimento das violações do período ditatorial nos anos de bolsonarismo rasteiro, com mais de 10 mil militares no primeiro escalão do governo. Ele publica o livro em 2020, logo após ter reaberto os arquivos e dossiês dos militares contra ele. A reinterpretação sóbria do artista é crítica ao jornalista Pedro Alexandre Sanches e ao escritor Roberto Schwarz que, segundo Caetano, não entenderam propriamente o seu percurso:

Refuto ambos ao lembrar que o texto que agora eu mesmo convenci os editores a publicarem em separado, eu o publiquei juntamente com a observação de que não me iludia quanto à sua força denunciadora ou seu poder combativo. Não que o considere nulo quanto a esses aspectos: a minuciosa narração que revela o caos organizacional e legal da ditadura; a descoberta, por experiência física e emocional, e não por leitura de dados estatísticos, de traços fundos deixados em nossa sociedade pela escravidão; a decifração de mecanismos psicológicos complexos a que acedi a partir do encarceramento, são conteúdos que justificam, a meu ver, a publicação desse texto como um trabalho enriquecedor do acervo crítico do leitor brasileiro (VELOSO, 2020, p. 14).

Importante que lembremos quem é o Caetano do período e quais são os seus contatos com o meio artístico e cultural. Se a narrativa do livro sugere traços proustianos<sup>18</sup>, pois o autor descreve com dimensão cinematográfica os vaivéns da memória disposta no espaço-tempo dos

---

18 A deixa do Proust pode ser estendida também em relação a Sartre. Caetano começou a cursar Filosofia na UFBA e foi lá que conheceu Glauber Rocha e Luiz Carlos Maciel. Nessa época, foi convidado para musicar Nelson Rodrigues e *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. As linhas traçadas no livro não deixam de nos reportar ainda ao famoso *Processo*, de Kafka, em que o personagem Josef K não sabe as razões pelas quais é processado.

diversos locais de encarceramento pelos quais passou; se a literatura é evocada em suas leituras de Camus (*O estrangeiro*) e *O Bebê de Rosemary*, feitas na prisão em 1969, o *leitmotiv* do suposto interrogatório, que julgava ser a razão do encarceramento, confere à trama uma coesão no sentido da poeticidade e das minúcias da descrição dos fatos. Em entrevista ao poeta Augusto de Campos para o livro *Balanço da bossa e outras bossas*, Caetano fala de suas leituras um pouco antes da detenção (tanto no que concerne à música e ao acompanhamento da cena artística brasileira e mundial, como em relação ao cinema, teatro e literatura). Suas descobertas de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto são signos de sua fruição literária. Suas leituras de Sartre (ainda sem o alcance marxista), os artigos de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder e o contato com os textos de Oswald de Andrade (a poesia e o *Rei da Vela*) pela via dos concretistas paulistas e pelo teatro Oficina, de Zé Celso Martinez Corrêa, mostram que ele acompanhava atentamente as manifestações literárias e filosóficas brasileiras. Dessas leituras da realidade brasileira emergiriam as leituras do ambiente musical tropicalista, revisitando a tradição popular da música, da bossa nova ao jazz, e apresentando um cenário dissonante do habitual estrelismo da chamada época de ouro do rádio.

A narrativa dos percalços da prisão serve ainda de “campanha de alerta” para uma leitura consequente do autoritarismo brasileiro. Cantada com efusividade – para não dizer com “alegria, alegria” – nos palcos brasileiros, tal leitura desafiava a época como um subterfúgio para entender os bastidores hostis da violência de estado. “Sob a cabeça os aviões, sob meus pés os caminhões, aponta contra os chapadões meu nariz. Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no Planalto central do Brasil”, diz a letra de canção-manifesto “Tropicália”. É claro que os problemas da época não são solucionados e, no álbum *Tropicália dois*, por exemplo, se vê a reverberação de novas questões de cunho social e político que modula a atenção de “Sampa” (de “aprende depressa a chamar-te de

realidade”) para “o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacinha” (da música “Haiti”).

A música, da qual o autor foi subtraído com o encarceramento, começa a aparecer só lá pela página 38 do livro, quando o artista narra um episódio em que cantava “Súplica”, sucesso na voz de Orlando Silva, para um velho comunista que também estava preso numa cela contígua a dele. A comunicação entre os dois era feita pela reverberação do corredor penitenciário. Há, durante o desenrolar da narrativa, uma digressão sobre o significado estético e político daquela canção naquele contexto. Embora Caetano estivesse com a música “Atrás do trio elétrico” sendo cantada nas ruas, durante o carnaval baiano (justamente quando estava preso), a música, de uma forma geral, aparece tangenciando lateralmente a narrativa do livro e pode ser encontrada, principalmente, nas escolhas poéticas de cada frase e palavras que compõem o livro. Além de “Súplica”, também gravada por Bethânia (no LP Maria Bethânia de 1981), o compositor se refere à outra canção que se viu obrigado a cantar para os militares, “Fracasso”. A única canção que compôs na prisão foi “Irene”, para sua irmã. “Terra” (gravada em 1978 no LP *Muito* e regravada em 1986 no disco *Caetano Veloso*), composta posteriormente, reflete as memórias desse período e as leituras feitas desse processo. O músico conta que somente mais para o final de seu encarceramento conseguiu ter acesso a um rádio, que juntamente com uma pitada de valium trazido por Dedé (sua companheira), trouxe uma espécie de ânimo novo ao transe sonâmbulo por ele vivenciado. Isso mostra as formas deliberadas do autoritarismo para obliterar o desenvolvimento e as críticas culturais.

As descrições de espaço e tempo e as memórias “imprecisas” de *Narciso em férias* são de uma construção preciosa. E fazem com que o leitor continue a acompanhar a narrativa em face do desdém abjeto dos atos militares. Essa contemplação nos impele a lembrar, num sentido de resistência real a todo esse processo, canções como “Força estranha” (gravada por Gal Costa em 1984) e “Podres poderes” (essa última gravada em 1984 no LP *Velô*). Essa resistência também pode ser

sentida na construção de novos rumos e mundos construídos no exílio, como o LP *Transa*, gravado em Londres, cujas canções em inglês revelam esses dissabores de forma indireta, investindo num disruptivo estético outro. Tanto Gil (que foi preso junto), como Caetano redimensionaram esse período construindo um novo momento para a música popular brasileira (as inúmeras parcerias musicais e artísticas revelam que esse magma de construção é coletivo). Um outro aspecto interessante de observar é que Caetano também foi interlocutor de Luiz Carlos Maciel, que intermediou com o músico uma coluna para o *Pasquim* (conhecido jornal de esquerda). Caetano enviava as crônicas para o endereço de Maciel no Rio (o que garantia um intercâmbio crítico e artístico raro nas leituras e criações da música popular brasileira). E o escritor Maciel também se ocupou em analisar e divulgar as obras de Gil, Caetano, Gal, Bethânia, Macalé, Torquato. Mais adiante comentarei esse diálogo para reiterar a conexão entre *Narciso em férias* e as canções de Caetano. Para isso, selecionei alguns fragmentos deste livro-ensaio-testemunho para compor a trama de aproximação com as canções.

O primeiro fragmento destaca a ambiência inicial: “O dia já estava nascendo e eu ainda não tinha conseguido dormir quando os agentes da Polícia Federal chegaram para me prender. O som da campainha em hora tão inesperada provocou maior irritação do que surpresa” (VELOSO, 2020, p. 17). Esse prelúdio dispara no músico o que ele chamou de “campainhas internas”. Não somente o despertar da consciência do período, mas também a incompreensão daquele momento específico, que havia sido cogitado (e mesmo avisado a Caetano e Gil) tão somente por Jô Soares e por Roberto Pinho. Caetano descreve a sequência da chegada em seu apartamento:

Eles diziam que as autoridades militares queriam me fazer algumas perguntas, e eu, muito mais ingênuo do que eles podiam imaginar, acreditei. Parecia-lhes pouco provável, no entanto, que alguém levasse tal eufemismo ao pé da letra, e, enquanto eu

tentava conseguir detalhes sobre o que ia se passar, eles iam abandonando relutantemente a expectativa de que talvez eu reagisse a uma prisão que nem sequer sabia que estava se efetuando. Um deles, então, fez uma sugestão que primeiro me pareceu estapafúrdia mas logo me encheu de medo: “É melhor você levar sua escova de dentes” (VELOSO, 2020, p. 19).

Logo em seguida, passaram no apartamento de Gilberto Gil. Caetano narra:

Vê-lo surgir à porta do edifício me fez sentir como se eu é que estivesse trazendo os policiais para prendê-lo. A estranheza que causava a visão do centro de São Paulo àquela hora da manhã intensificava a vertigem, e tudo em mim se perguntava o que estávamos fazendo naquela cidade, naquela profissão, naquela vida. Gil andando pela calçada vazia em direção à camionete...” (VELOSO, 2020, p. 23).

“Tudo demorando em ser tão ruim” diz a canção “Desde que o samba é samba”, composta para Gilberto Gil a partir de outro momento traumático que acometera o músico com a perda de seu filho, mas que guarda inconscientemente, a meu ver, imagens de outros traumas vivenciados por ambos. Os policiais federais rodaram por São Paulo com Caetano e Gil e rumaram para o Rio de Janeiro. Os músicos se sentiam vítimas de um sequestro. Chegando no Rio a desdenhosa cena labiríntica se desdobrou em outros fragmentos. Um deles cinematográfico, sem dúvida, narra os músicos exaustos diante de um general imóvel.

O general, de fato, passou muito tempo olhando fixamente para nós, sem dizer uma só palavra ou esboçar o menor gesto. Na verdade, se se tratasse do interrogatório, seria preciso um considerável esforço vocal de todos para que a comunicação entre ele e nós

se desse, dada a distância que nos separava. Mesmo na lembrança, o tempo que ficamos nos olhando em silêncio parece uma eternidade. Seu primeiro movimento, quase imperceptível, depois desse longo confronto mudo – que, tenho certeza, não durou poucos minutos –, foi o de apertar um botão que fez soar uma campainha nalgum lugar de onde veio um soldado a quem ele falou sem que ouvíssemos. Passaram-se mais muitos intermináveis minutos antes que chegassem dois soldados trazendo bandejas com o jantar do general. Era galinha. Ele fez calmamente sua refeição na nossa frente, como se estivesse num palco (VELOSO, 2020, p. 34).

Em seguida, Caetano entoou a voz “imaginada” do general, que parecia surgir do turvo silêncio:

Dir-se-ia que ele desempenhava meticulosamente o papel da solidão despreocupada, entremeando-o de acenos discretos aos assistentes, como se dissesse: ‘Eu sei que vocês estão aí e me é indiferente a sua presença quanto a sentir-me à vontade para comer, mas é significativo que vocês me vejam fazer isso e que nada possam dizer a respeito: isto aqui diz tudo sobre nossas relações e muito sobre a condição em que vocês se encontram de agora em diante’ (VELOSO, 2020, p. 34).

É assim que começa, de fato, o périplo por penitenciárias durante 2 meses: “Fui jogado numa solitária mínima onde só havia um cobertor velho no chão, uma latrina e um chuveiro que lhe ficava quase por cima”. A comida intragável e toda aquela situação inexplicável revelava a condição (do preso) de não se autorreconhecer em tal circunstância e a indicação indireta do título do livro: “não ter acesso a espelhos” (VELOSO, 2020, p. 41). É que naquelas condições, “narciso estava morto” (p. 43). Ele experimentava uma sensação de frieza, perda de libido e incapacidade de se emocionar e chorar durante os meses na prisão. Certamente houve momentos de solidariedade,

como o envio de livros por Enio Silveira (dono da editora Civilização brasileira), as conversas com o velho comunista, a resistência e o sistema de comunicação entre os presos elaborado por Ferreira Gullar (que também era preso político junto com outros intelectuais), a amizade com o ator Perfeito Fortuna etc. Mas todos os fatos juntos, as várias mudanças de locais de encarceramento, faziam com que Caetano refletisse sobre o aparelho repressor do estado e pensasse nos desaparecidos políticos e na violência explícita e ao mesmo tempo confidencial, afinal, “Todos sabem como se tratam os *presos*” (o massacre no Carandiru anos mais tarde, os “111 presos indefesos”, mostra as cores cinzas da Sampa que em 1978 era a feia fumaça que subia e apagava as estrelas). Segundo Caetano:

Um aparelho repressor tão confuso, sem mandado de prisão, sem interrogatório e com tantas polícias envolvidas, produzia a sensação de que tínhamos sido atirados num inferno de que os solavancos no escuro e as curvas fechadas ao som do grito dolorido mas impiedoso da sirene eram apenas um indício. Em breve, com efeito, se multiplicariam no Brasil os casos de desaparecidos, e cada vez um número maior de pais de família teria seus filhos em situação semelhante à nossa, ou bem pior (VELOSO, 2020, p. 55).

Sem banhos de sol diários o músico ouvia com frequência as frases “Não me obrigue a fazer isso”, “Você não pode, eu tenho ordens de atirar”, espécie de normatizadores de conduta numa constante reiteração de formas insidiosas de tortura, visto que os presos caminhavam nos banhos de sol com um soldado armado que apontava a arma na direção deles. Eles também eram testemunhas auditivas de surras e violências contra outros presos. Caetano revela que “De uma feita, pelo menos, tive a quase certeza de que a vítima tinha morrido” (VELOSO, 2020, p. 78). Muitos desses presos se resignavam e se deprimiam “outros alimentavam o ódio aos algozes considerando que aquela gente pobre podia ser espancada e mesmo assassinada ali

sem que ninguém tomasse conhecimento”. O comentário de Caetano em seguida é muito significativo de tudo o que o autor produzirá na sequência desses episódios:

De fato, desde essa experiência na PE da Vila Militar, passei a ter uma ideia diferente da sociedade brasileira, a ter uma medida da exclusão dos pobres e dos descendentes de escravos que a mera estatística nunca me daria. Mas seriam sempre realmente de presos comuns os gemidos infernais que ouvíamos nas noites da Vila Militar? A longa duração de algumas dessas sessões de tortura de que éramos testemunhas auditivas me leva a supor que talvez, durante a noite, fossem trazidos alguns militantes de quem se queria arrancar confissões importantíssimas (VELOSO, 2020, p. 79).

Outra cena comovente foi a chegada de Caetano ao quartel da Vila Militar (em Deodoro, Rio de Janeiro):

Só que dessa vez eram xadrezes grandes, onde vários outros já se encontravam presos. Os soldados me puseram no primeiro xadrez do corredor e seguiram com Gil para um imediatamente ao lado. Experimentei uma emoção de que não me sabia mais capaz, ao ver outras pessoas em situação bastante próxima da minha para que pudéssemos falar em pé de igualdade. E essas pessoas não tinham o ar desesperado ou sonâmbulo que já devia ser o meu. Creio que não chorei, mas era como se tivesse chorado. Abraçei nervosamente muitos deles como se estivesse reencontrando amigos, embora fossem pessoas que eu nunca tinha visto antes (VELOSO, 2020, p. 65).

Outro detalhe que já parece ser senso comum em narrativas de testemunho são dois fatos relatados por Caetano. O primeiro foi “Um detalhe terrível me levou às lágrimas inúmeras vezes quando lembrado depois que fui solto: as discussões de Dedé com os oficiais

nas tentativas que ela fez de falar comigo nesses dias de visita, e que eu ouvia estarecido de dentro da cela, sem que ela soubesse que eu podia ouvir” (p. 74) Ele disse ainda “E a ponta dessa esperança me mantinha inerte, me dava força para adiar o descontrole iminente” (p. 76). No labirinto da memória os acenos tortuosos e torturados do suposto interrogatório, costuravam indiretamente a conexão das lembranças, como que a justificar a injustificável violência do período. O segundo episódio foi uma conversa com um dos militares que o interrogaram, e que era referente a peça *Roda viva*, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa:

Na verdade o exército nunca admitiu – e eu próprio, que atribuíra o atentado ao grupo terrorista de direita Comando de Caça aos Comunistas, não imaginava – que militares estivessem envolvidos nesse episódio. Mas o sargento tinha me chamado ali atendendo a um desejo que pareceu realizar-se melhor quando ele resolveu me confidenciar: “Eu estava lá. Eu fui um dos que desceram a parada naquele bando de filhos da puta” (VELOSO, 2020, p. 90).

Como não pensar no impacto dessas cenas-vivas na obra de Caetano Veloso? Na teia literária que envolve os escritos do autor, gostaria de resgatar, brevemente, perspectivas que reverberam o impacto da ditadura militar na estética de sua poesia-música. Um desses aspectos é o lado existencial-filosófico que se expressa em inquietações apresentadas em canções como: “Terra”, “Trilhos urbanos”, “Cajuína”, “Giulietta Masina”, “Sampa”, “London London”, “No dia em que eu vim me embora”, “Peter Gast”, “O homem velho”, entre outras. “Terra”, canção na qual Caetano faz alusão direta à prisão (“Quando eu me encontrava preso/ nas celas de uma cadeia/ foi que eu vi pela primeira vez as tais fotografias”), estava toda imbuída de questões existenciais e de percepções do mundo. Como disse Maciel, “O mundo, pelo menos em seus aspectos superficiais, era bem diferente. Não havia computador pessoal, internet, telefone celular, CD,

DVD, televisão a satélite e por cabo, as variadas tecnologias digitais de hoje, clones etc.” e completa “entende-se, geralmente, que experimentamos um grande progresso científico em função desses novos brinquedos. Contudo, deve-se considerar que havia outras coisas que sumiram, algumas inexplicavelmente. Por exemplo, viagem à lua. Tínhamos assistido pela televisão, em 1969, a uma viagem à lua, com desembarque, transmissão direta e tudo mais. Não dá para entender por que nunca mais aconteceu” (MACIEL, 2022, p. 15). Assim, “das sacadas dos sobrados da velha São Salvador”, Caetano refazia as perguntas teresinas-paulistas-londrinas-cinemáticas “existirmos a que será que se destina?” ou as inquietações de “While my eyes/ go looking for flying saucers in the sky”. Há ressonâncias nessas construções da poesia de Fernando Pessoa e das obras dos baianos Gregório de Matos, Glauber Rocha, Jorge Amado, que apareciam sobretudo a partir de problematizações sociais nutridas na experiência direta da percepção das transformações do mundo e em um agudo senso político. O escritor brasileiro Sousandrade (por intermédio dos concretistas paulistas) também aparece nas experimentações musicais de *Araçá azul*. Gilberto Gil reforça essa vertente da obra de Caetano veloso quando diz “A música de Caetano é um convite a um estímulo à meditação sobre a eterna tragédia da solidão do ser e da contingência da vida, um estímulo ao cultivo da palavra sonora, hospedeira da verdade e da mentira: pertence, quase, ao plano da filosofia” (GIL, 1988, p. 7). Ele diz ainda que “a obra de Caetano, que extravasa os limites da música e da poesia, espalhando-se por todo o litoral cultural da contemporaneidade brasileira, começa hoje a atingir os limites da visibilidade internacional: a planetaridade do alcance vem juntar-se à universalidade de essência que sempre a caracterizou” (GIL, 1988, p. 6). Para Gil essa elegância poética de Caetano é completada por uma dialética que percebe musicalmente diferentes vertentes musicais estrangeiras (de Thelonius Monk a Chet Baker), harmonizando-as com os “signos da melhor tradição da música popular nacional (samba, canção, baião, toada nordestina), à utilização dos elementos

arrojados da modernidade pop e rock (incluindo aí, se quisermos, as influências da Escola de Viena a Stockhausen)” (GIL, 1988, p. 7). Tanto Gilberto Gil quanto Caetano Veloso revelam em termos musicais a influência de João Gilberto, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga, mas também das tantas percussões baianas e das culturas negras brasileiras. Não é à toa que completando os questionamentos existenciais aparece na obra desses artistas uma contagiante alegoria coletiva de expressão carnavalesca. No disco *Muitos carnavais* (PHILIPS, 1977) ouvimos, por exemplo, “A filha da Chiquita Bacana” (que entra para o “women’s liberation front”), “Chuva, suor e cerveja”, “Cara a cara” e a famosa “Atrás do trio elétrico” que fez sucesso em 1969 quando o músico estava preso. O diálogo com a bossa-nova, na qual o protagonismo de João Gilberto foi marcante (pelos contratempos, pela batida do violão, pela sofisticação harmônica), se deu, por exemplo, em músicas como “Saudosismo” e “Paisagem útil”. A vertente tragicômica explora também as aproximações com compositores da época do rádio, como Noel Rosa e Lupicínio Rodrigues, nas gravações de “Pra que mentir” (Noel Rosa) em diálogo com “Dom de iludir”, e “Felicidade”, de Lupicínio, todas expressando os diálogos de Caetano com as leituras de Augusto de Campos sobre a linguagem desses cancioneiros populares. Há ainda toda uma valorização da cultura popular e afro-brasileira nas movimentações caetaneares, como se nota, por exemplo, em canções como “Qual é baiana?”, “Um canto de afoxé”, “Mamãe eu quero ir a Cuba”, às quais se soma a vertente tropicalista e as parcerias com poetas como Jorge Mautner, Waly Salomão, Paulo Leminski, Torquato Neto, Augusto de Campos, Gilberto Gil, Milton Nascimento. É nesse caldeirão cultural que surgem outros temas políticos como o homoerotismo em “Menino do Rio”, “Esse cara” e “Leãozinho” e outras problematizações colocadas nas canções “Um índio” e “Pixote”, às quais giram em torno da causa indígena (povos que foram afetados de forma violenta pela ditadura) e em defesa das crianças abandonadas, também vítimas

de violência cruel (“com ódio aos que mataram Pixote a mão”). Para José Miguel Wisnik:

As canções de Caetano falam de praticamente tudo: é difícil lembrar um tema que elas não tenham afluído de alguma forma; é difícil lembrar um gênero ou um setor da música popular que elas não tenham revisitado com suas interpretações. A aplicação de Caetano Veloso ao campo da canção, com intervenções deslocantes, pontes inesperadas, e sua homenagem permanente à força radiosa do que é belo e forte, faz da sua obra um comentário muito amplo do mundo através das inúmeras refrações da palavra cantada (WISNIK, 1988, p. 8).

A vertente de investidura nos anseios tropicalistas da obra do compositor revela justamente nessas conexões todas as teias sociais que vão constituindo leituras e releituras dos acontecimentos e da violência dos anos 60, 70 e 80 e do autoritarismo que se estende aos nossos dias. Alguns marcos dessa leitura política são as músicas “É proibido proibir”, “Ele me deu um beijo na boca”, “Podres poderes”, “Cinema novo”, “Haiti”, “Circuladô de fulô”, “Como dois e dois”, “Panis et circenses”, “Pixote” e outras. Parece que, como mostra a letra de “Genipapo absoluto”, “Cantar é mais do que lembrar / É mais do que ter tido aquilo então / Mais do que viver do que sonhar / É ter o coração daquilo”. Essas características compõem o movimento do tropicalismo, como observa Wisnik:

A Tropicália é um movimento de maximalização da simultaneidade rompendo as fronteiras dos gêneros, do som e do ruído, numa dobra da história em que pontas da modernização e do travamento político se combinam com a desagregação radicalizante do populismo no Brasil: choque entre cataclismas e carnavais, e seus rastros trágicos, a guerrilha e o desbunde (prefigurados já em músicas como ‘Divino maravilhoso’, em parceria com Gil, e a

própria ‘Tropicália’, visão alegórica do Brasil de JK ao AI-5). Essa disposição simultaneísta que irrompeu no tropicalismo, e que está implícita em toda a canção de Caetano, volta em certos momentos de maneira mais explícita: no disco *Araçá azul*, na canção ‘Outras palavras’, e certamente em ‘Língua’ (WISNIK, 1988, p. 14).

A incompreensão sobre esse movimento gerou muita violência cruzada no interior da classe média brasileira no período da ditadura militar. No artigo “Caetano e o fascismo de esquerda”, Maciel faz críticas ao que chamou de *jeunesse dorée*, que ia até o auditório dos festivais de televisão já com a intenção prévia de vaiar o artista. Segundo ele, “as vaias se dirigiam diretamente ao próprio Caetano, à sua música e à posição que assumiu em face da música popular brasileira. As pessoas que vão, em festivais, não são provocadas no momento; sabem de antemão quem e o que vão vaiar. Entram nos auditórios municiadas de ovos, tomates etc. que já têm um endereço certo. No jogo dos festivais, principalmente, as cartas estão marcadas” (MACIEL, 2022, p. 42). Nesse artigo de 25 de setembro de 1968, publicado no *Correio de Manhã* do Rio de Janeiro, Maciel ainda assinala:

quando Caetano entrou no palco, entretanto, foi vaiado. Os festivais sabiam com quem estavam tratando, então. A crítica política ou social está bem, se sentem que nada tem a ver com eles; se podem ver, de fora, o seu objetivo – como marceiros que se penalizassem, de longe, das coitadinhas das massas operárias e camponesas terrestres, então oprimidas. Mas a crítica de Caetano se mete justamente na vida deles – e eles o sabiam. Algumas de suas melhores composições cometem, mesmo, o desrespeito supremo de tomar como alvo a instituição sagrada da família burguesa – como é o caso de “Eles” ou “Panis et circenses”. Abandonando o ângulo tradicional da esquerda burguesa e festiva – o ângulo do descompromisso, da boa consciência, da pureza intocada e da distância – pelo da crítica interna, a *jeunesse dorée* paulistana sentiu

que alguns de seus mitos mais caros estavam sendo agredidos. Entrou no Tuca com uma resposta apertando-lhe a garganta: a vaia (MACIEL, 2022, p. 42).

No caso de um Caetano Veloso vale a assertiva de Olgária Matos “A estética adquire valor ético e político, pois não se separa do sentido de uma vida” (MATOS, 2002, p. 306). O artigo de Luiz Carlos Maciel acima mencionado e o artigo “É proibido proibir”, do mesmo Maciel, foram publicados em 1968 meses antes da prisão de Caetano Veloso. Maciel, como representante da contracultura, capta de forma perspicaz a cena do momento. Neste último artigo fala do Compacto simples *Caetano Veloso*, lançado pela Philips, onde foi registrado no lado 1 a gravação de “É proibido proibir” com Caetano e os Mutantes; e, no lado 2, a gravação da música e o discurso de Caetano diante do público. A importância estético-política da obra faz com que Maciel enfatize a encruzilhada com a qual se deparavam as artes naquele período. A filósofa Marilena Chaui também se refere a este período ao falar de “Dois e dois são cinco”, no livro *Sobre a violência*. Ela diz “Quando, nos anos 1970, ouvíamos Caetano cantar ‘dois e dois são cinco’, o sentido desse canto era translúcido: fazia ver a opacidade da ditadura. A tortura exprimindo-se no torturar dos números” (CHAU, 2017, p. 71). Para a filósofa:

Frequentemente, e sobretudo na política, distinguir denotação de conotação é decisivo. Se alguém diz: ‘sou a favor da reforma agrária, mas sem violência’, essa afirmação possui um sentido ou uma conotação diferente daquela que diz: ‘vou leiloar boi gordo para comprar deputados constituintes’. Todavia, a denotação de ambas é a mesma: a UDR. No Brasil, a política efetua contínuo baralhamento das dimensões da linguagem pois, no universo da linguagem, não há denotação pura nem conotação pura (CHAU, 2017, p. 72).

É esse modo de desvelar a política que tanto Caetano como Gil colocaram frente a frente da *jeunesse dorée* e que nos mostram os sabores e a resistência aos anos de chumbo. Para Maurício Barros de Castro, isso acontece de forma muito intensa num disco como o *Refavela* de Gilberto Gil. Segundo ele:

*Refavela* é uma tentativa de captura do seu tempo, um instantâneo das manifestações culturais que surgiam, em meio às turbulências dos anos 1970, reinventadas nos guetos e periferias de partes distintas do planeta, conectadas principalmente pela música negra. É um disco de urgência, criado por um artista sensível ao momento em que vivia, marcado por ditaduras militares, lutas anticoloniais e protestos contra a segregação racial. Bombardeado por informações novas e diversas, que vinham de direções distintas, Gilberto Gil estava aberto para percebê-las e senti-las” (CASTRO, 2017, p. 15).

Para concluir essas considerações, gostaria de lembrar as interpretações de Maciel sobre o movimento encadeado pela apresentação de “É proibido proibir”, música que a meu ver ressoa sonora e semanticamente na ferocidade das palavras que compõem “Podres poderes” (“será que nunca faremos se não confirmar a incompetência da América católica que sempre precisará de ridículos tiranos?”). Trata-se, segundo Maciel, de reconhecer as modulações dos versos de Caetano e a dialética da argumentação do compositor. Segundo ele, “O *sim* de “É proibido proibir” é um não ao não, formulado explicitamente nos versos finais da segunda estrofe. Qual o conteúdo do conflito estabelecido?” (MACIEL, 2022, p. 43). Para Maciel:

Essa negação é explicitada pela antítese da segunda estrofe. Caetano recusa as restrições sexuais familiares (‘me dê um beijo, meu amor’) e convoca ao protesto geral, com uma nítida evocação às manifestações estudantis em Paris e no resto do mundo (‘eles estão

nos esperando/ os automóveis ardem em chamas'). Ele exorta, então, às palavras de ordem do espírito anárquico dessas manifestações que propõem uma reformulação radical de todos os valores estabelecidos ('derrubar as prateleiras/ as estantes/ as estátuas/ as vidraças/ louças/ livros') (MACIEL, 2022, p. 43).

O efeito estético da canção se amplifica com o arranjo musical de Rogério Duprat e com os versos de Fernando Pessoa recitados por Caetano Veloso. Toda essa atmosfera e as leituras do contexto brasileiro se expandem nos mais de 60 anos de música, interpretações e criações de Caetano Veloso. O conjunto da obra merece ser revisitado com mais vagar, pois é testemunho dos duros tempos da ditadura e um exemplo de resistência ativa e de denúncia altiva da estupidez e da hipocrisia, para lembrar as palavras desferidas por Gilberto Gil na canção “Nos barracos da cidade”.

## Referências

- CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, R. Entrevista com Raimundo Carvalho. In: CEI, V. *et al.* (org.). **Notícias da atual literatura brasileira**. Vitória: Cousa, 2020.
- CASTRO, M. B. **Refavela**: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. (Coleção O Livro do Disco).
- CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**. Organização: H. Santiago. São Paulo: Autêntica, 2014.
- CHAUÍ, M. **Sobre a violência**. Organização: E. M. Itokazu; L. Chauí-Berlinck. São Paulo: Autêntica, 2017.
- COMPARATO, F. K. **A oligarquia brasileira**: visão histórica. São Paulo: Contracorrente, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GIL, G. Caetano: poesia e pensamento. *In*: CHEDIAK, A. (org.). **Songbook Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988. v. 2.
- GIL, G. **Songbook Gilberto Gil**. Organização: A. Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992. v. 1.
- MACIEL, L. C. **Underground**. Organização: C. Leal. São Paulo: Edições Sesc, 2022.
- MATOS, O. Narrativa, metáfora e liberdade. *In*: NOVAES, A. (org.). **O avesso da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RISÉRIO, A. Gil: pontos de luz. *In*: CHEDIAK, A. (org.). **Songbook Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992. v. 1.
- SALGUEIRO, W. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap). *In*: SALGUEIRO, W. **Prosa sobre prosa**: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções. Vitória: Edufes, 2013.
- VELOSO, C. **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- VELOSO, C. **Songbook**. Organização: A. Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988. v. 1.
- VELOSO, C. **Songbook**. Organização: A. Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988. v. 2.
- WISNIK, J. M. Letras, músicas e acordes cifrados. *In*: CHEDIAK, A. (org.). **Songbook Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988. v. 2.

# Linguagem, sonoridade e experiência poética em Jean-Luc Pouliquen<sup>19</sup>

Ao traduzir para o português (brasileiro) *Ce battement sans âge* (*Essa pulsação sem idade*) – uma seleção de poemas nos quais Jean-luc Pouliquen desvela suas vivências e experimentações com a linguagem a partir do fluxo das sonoridades – ensaiei uma interpretação do fazer poético e das paisagens musicais flagradas no decorrer da tradução, considerando sobretudo os traços que caracterizam a escrita do autor. Nesse sentido, três eixos se revelaram naturalmente na articulação poética: o contexto, o processo criativo e a musicalidade. Em primeiro lugar, é importante mencionar as influências, pois a interpretação e a difusão dos poetas de língua d’Oc, dos poetas da Escola de Rochefort e da estética surrealista marcaram consideravelmente a escrita de Pouliquen. Cabe ressaltar ainda sua atenção ao movimento das palavras, ações e sentidos, bem como sua maneira peculiar de frequentar

---

19 Essa é uma versão traduzida do francês para o português. A versão francesa foi lançada inicialmente no volume 28 da *Revista do Centro de Pesquisa em Tradução e Comunicação Transcultural Inglês-Francês / Francês-Inglês*, publicada pela Presses Sorbonne Nouvelle em 2015.

as linguagens artísticas, seus modos de exprimir a criatividade. Além disso, ele se engajou na atividade de cancionista, escrevendo letras para canções que teve a oportunidade de tocar e, por outro lado, fazendo poesias para músicas que compôs<sup>20</sup>. Essa interação, que tomou a forma de uma colaboração, nos permitiu refletir sobre a tradução a partir de considerações sobre a noção de interpretação e de transcrição (como tematizou o poeta Haroldo de Campos) e também sobre a experiência da tradução vivida por Paulo Rónai<sup>21</sup>, e os poetas-tradutores brasileiros Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, José Paulo Paes e Paulo Leminski<sup>22</sup>. No Brasil vários escritores são ao

---

20 Segui uma espécie de etnografia da produção de Pouliquen, valorizando as relações entre esses três pólos (contextos, estética, musicalidade). Isso foi fundamental não apenas para perceber a oralidade presente em seus escritos, mas também para a produção de efeitos análogos na tradução. Essa compreensão mútua e as trocas constantes no curso de mais de 8 anos de colaboração com o escritor, propiciaram um enriquecimento em minha percepção e me ajudaram a discernir a fineza estilística de seus escritos e afinar minha própria produção.

Durante esse período, nós nos encontramos frequentemente tanto no Rio de Janeiro, como em Paris, Salvador (Bahia), Hyères, Versailles e Aix-en-Provence.

21 Haroldo de Campos (1929- 2003), poeta, escritor, e tradutor brasileiro que desenvolveu a ideia de transcrição inspirada em Pound, onde a criação poética está associada à interpretação estética e às relações interculturais. O papel desse neologismo e a significação das palavras são cruciais. Ele utilizou essa poética para traduzir, por exemplo, Homero, Dante, Mallarmé, Goethe, Maiakovski. Por sua vez, Paulo Rónai (1907- 1992), húngaro, foi tradutor, tradutólogo, revisor, crítico literário e professor de francês e latim. Viveu no Brasil, onde foi responsável por variados projetos de edição e de tradução. Traduziu autores brasileiros em francês e coordenou também a tradução de Balzac pela editora Globo num projeto contando com a participação de catorze tradutores. O pensamento de Campos e Rónai em torno da tradução influenciou fortemente a produção literária e a crítica brasileira.

22 Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), importante poeta e escritor da segunda fase do modernismo brasileiro, foi traduzido em alemão, inglês, búlgaro, chinês, dinamarquês, espanhol, francês, holandês, italiano, latim, norueguês, sueco e tcheco. Fez igualmente traduções do francês, inglês e espanhol de Proust, Apollinaire, Brecht, Césaire, Éluard, Lorca. É necessário destacar sua

mesmo tempo poetas e tradutores<sup>23</sup>, de tal maneira que certas problemáticas teóricas e práticas colocadas por esses criadores e tradutores – como, por exemplo, a rejeição de uma escrita normativa no ato da tradução e a importância da experiência estética no processo criativo – são inspirações para esse ensaio.

Pode-se dizer que a poesia escrita pelo autor de *Ce battement sans âge* nasce de sua experiência. Assim, quando faz colocações como: «Vivre avant d'écrire. S'immerger de tout son être dans la poésie, avec le souhait d'en laisser quelques éclats sur la page»<sup>24</sup>, Pouliquen

---

remarcável tradução de *Ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. Mário Quintana (1906-1994), grande poeta e escritor brasileiro, reconhecido pela sua escrita irônica. Trabalhou ainda em vários jornais e editoras em Porto Alegre, no sul do Brasil. Traduziu Proust, Conrad, Voltaire, Virginia Woolf, Maupassant, Balzac, Graham Greene, Mérimée. José Paulo Paes (1926-1998) poeta, tradutor crítico literário. Traduziu principalmente [Charles Dickens](#), [Joseph Conrad](#), [Pietro Aretino](#), [Constant Cavafy](#), Laurence Sterne, [W. H. Auden](#), [William Carlos Williams](#), J.K. Huysmans, [Paul Éluard](#), Hölderlin, Paladas de Alexandria, Edward Lear, [Rilke](#), Seféris, [Lewis Carroll](#), [Ovídio](#), [Níkos Kazantzákis](#). Paulo Leminski (1944-1989) poeta, escritor, letrista, crítico literário e professor de história. Conviveu com poetas concretistas brasileiros, bem como de músicos como Caetano Veloso, Itamar Assumpção, Moraes Moreira e Ivo Rodrigues. Traduziu John Fante, Lawrence Ferlinghetti, Alfred Jarry, James Joyce, John Lennon, Yukio Mishima, Petronio, Samuel Beckett.

23 É o caso de Machado de Assis (1839-1908) que traduziu, por exemplo, Victor Hugo e Edgar Allan Poe; de Cecília Meireles (1901-1964), tradutora de Rilke e alguns poetas israelenses; de Érico Veríssimo (1905-1975), que traduziu Edgar Wallace, Ernest Glaeser, Aldous Huxley, James Hilton, John Steinbeck, Robert Nathan, Horace McCoy; de Antonio Houaiss (1915-1999) tradutor de James Joyce, e de Augusto de Campos (1931), que traduziu Cummings, Pound, Maiakóvski, William Blake, Rilke, Lewis Carroll. É interessante ainda consultar a correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason.

24 Pouliquen, Jean-Luc, 2009, *Mémoire sans tain – Poésies 1982-2002*, prefácio de François Dagognet, L'Harmattan, coleção *Poètes des cinq continents*, Paris. Aqui a tradução em português: «Viver antes de escrever. Mergulhar profundamente na poesia, com o desejo de deixar estilhaços sobre a página».

esboça uma definição disso que está na raiz de sua poesia, da viagem empreendida através da experiência vivida, e a conquista de um movimento da linguagem que o inspira no trabalho dessa experiência, reconstituindo essas vivências em suas obras poéticas. Com efeito, vários modos artísticos se imiscuem nessas composições, como se o poeta vivesse e escrevesse em «en travelling / en zoom / en contre-plan...», apreendendo assim, a memória indelével dos fluxos sonoros, das sensações, por meio de metáforas e percepções visuais.

Pouliquen, que mora em Hyères, na beira do Mediterrâneo, trabalha a partir de diferentes elementos presentes na cultura dessa região, os quais ele põe em relação com seu passado pessoal. Dessa maneira, em seus escritos aparecem os traços de sua formação em ciências políticas em Paris, sua produção em torno da filosofia de Gaston Bachelard, sua atividade de crítico literário e, mais recentemente, sua produção na cena musical. A prática da tradução ocupa um lugar especial em seu itinerário e ele a concebe como forma de interpretação e leitura de mundo. Com relação a esse tema, o tradutor Paulo Rónai retoma uma observação de J. Salas Subirat, tradutor de *Ulisses*, de Joyce, para o espanhol dizendo-nos «traduzir é a maneira mais atenta de ler» (CAMPOS, 2013, p. 14); traduzir é, portanto, descobrir e se engajar nas relações culturais, adentrando ao espaço da alteridade. Em Jean-Luc Pouliquen, o desejo de partilha, o anseio de perceber a experiência e de poder transmiti-la é essencial. Isso explica seu interesse pela tradução, ele traduziu do português para o francês *Fagulhas do Tempo / Étincelles du temps*, de Pablo Barros (2010), e *Zona de Caça / Zone de chasse*, de Jaime Rocha (2013). Pouliquen adaptou também várias letras de canções brasileiras. Tive o prazer de participar e acompanhar esse seu movimento poético. Sua prática da tradução manifesta sua abertura para outras culturas. Num livro de entrevistas a Jean-Luc Pouliquen, o poeta de língua d’Oc, Serge Bec, nos lembra que a tradução é uma confrontação e uma revelação:

A tradução é invenção. Um poema em Oc traduzido para o francês torna-se outra coisa, torna-se outro poema. É por isso que gosto de traduzir meus próprios poemas. Sou fascinado pelas palavras e pelas imagens que posso encontrar em francês – fora do dicionário – que frequentemente não correspondem de todo, literalmente, ao poema original, mas que têm a virtude de encontrar ao mesmo tempo a imagem da palavra em Oc, transpondo-a ou ainda fazendo surgir outra coisa (POULIQUEN, 1994, p. 62).

Trata-se, pois, de uma tradução-viagem, tradução-descoberta, na medida em que a tradução nos faz descobrir nosso próprio universo, ao mesmo tempo que é uma iniciação ao universo do outro. Esse tipo de colocação nos remete à constatação de Deleuze sobre o estilo. Segundo o filósofo, para ter um estilo é necessário «ser como um estrangeiro em sua própria língua. Criar linhas de fuga» (DELEUZE, 1996, p. 10). Ele acrescenta ainda: «devemos ser bilíngues mesmo em uma só língua» (ibid, p. 11). Deleuze utiliza a obra de Beckett como exemplo, já que Beckett (auto-tradutor) buscava apreender o poder derisório das palavras – derisório guardando a rica ambiguidade do termo – a fim de melhor perseguir sua trajetória de escritor e de instaurar uma certa distância com o mundo, uma perspectiva um pouco deslocada. Ora, mesmo em suas interrupções, mesmo nos brancos do texto (como dizia Blanchot), linguagem e significantes recolocam a ideia de descentralização, de contradições possíveis, revelando o risco criativo com relação aos abismos metafísicos<sup>25</sup>. Essa descoberta da linguagem está generosamente presente em todo o trabalho de Jean-Luc

---

25 Para Alain Badiou, Samuel Beckett trabalhava em virtude de um «destino da escrita, a relação entre a retomada da palavra e o silêncio original, a função simultaneamente sublime e irrisória das palavras, tudo isso era capturado pela prosa, muito longe de qualquer intenção realista ou representativa, a ficção estando tanto na aparência de uma récita quanto na realidade de uma reflexão sobre o trabalho do escritor, sua miséria e sua grandeza» (BADIOU, 1995, p. 6).

Pouliquen, que concebe sua práxis política como uma busca de criação e liberdade, inscrita sob o signo da fluência da oralidade – a palavra dita ou cantada –, mas também de uma harmonia com o contexto cultural e seu meio natural. Por outro lado, essas palavras são a busca de raízes que cantam a língua da infância e nos oferecem os meios de aceder às condições nas quais a imaginação criativa ganha corpo diante do real. Em Pouliquen, isso assume também uma forma de reação aos códigos sociais, às intolerâncias – o poeta é um incomformado com todo o tipo de encarceramento.

Essas notas, à guisa de preâmbulo, já demonstram o grau de complexidade que se enfrenta ao traduzir a poesia de Pouliquen, mas elas mostram ainda a via que pode seguir uma tradução caracterizada pela flexibilidade dialética – espécie de co-criação que ajuda o tradutor a cerzir as inspirações, as circunstâncias, as justaposições textuais e os estilos que estruturam o trabalho do autor. A criação artística se aproxima assim da ideia de tradução como transcrição, tal como definiu Haroldo de Campos, pois a tradução é a um só tempo prática, artística, criativa e obra crítica:

A tradução ou a transcrição de diferentes épocas e latitudes foi para nós dispositivo transcultural, uma atividade provida de um projeto crítico com uma função maiêutica (à maneira de Pound), onde o gênero ensaio e a teorização estão a serviço do transcultural (CAMPOS, 1992, p. 266).

Para Haroldo de Campos a tradução é a um só tempo prática artística (criativa) e obra crítica<sup>26</sup>. Amigo de Max Bense e de Roman Jakobson, Haroldo de Campos foi semiólogo, crítico, tradutor e poeta

---

26 Influenciado pelas discussões de Roland Barthes, Julia Kristeva e Umberto Eco, Haroldo de Campos estava igualmente atento à poética da recepção em Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, assim como à experiência narrativa da música brasileira.

– um dos ícones da poesia concreta brasileira. Além disso, se interessou por trabalhos de autores que, sem tomar parte no *establishment* ou na vanguarda, tinham um olhar novo sobre a criação artística, como a poesia do escritor simbolista Cruz e Souza ou as canções de Lupicínio Rodrigues. Esse último, segundo os irmãos Campos, influenciou a poesia concreta. Haroldo de Campos analisou o trabalho de escritores-tradutores brasileiros, assim como valorizou as ricas e inovadoras abordagens estéticas desses autores. Ele nunca quis uma semiótica que atuasse como escolástica e foi por isso que se engajou numa verdadeira prática poética.

A noção de transcrição em Campos pode ser vista por outro ângulo, aquele que enfatiza que sua «relação com a tradição é, antes de mais nada, musical» (p. 257); ora, segundo o crítico de arte Rodrigo Naves «essa não é uma relação meramente acumulativa e hipostasiada com a história e a literatura e suas diferentes linguagens» (ibid). A leitura crítica que Haroldo de Campos faz de seu próprio trabalho é antes musical que museológica (p. 258), pois é preciso fazer «harmonizações sincrónico-diacrónicas para traduzir o passado cultural no presente de criação» (ibid). A noção de transcrição pressupõe, assim, a pesquisa dos traços intertextuais – como encontramos em Pouliquen, onde a língua francesa se deixa atravessar pelo molejo cantante da língua d’Oc e pelas sonoridades brasileiras.

Ao dizer que «a operação da tradução ou a transcrição revela a poesia num sentido musical» (p. 257), Campos busca a autonomia do texto poético através de uma viagem de convergências e de diálogos – o que fecunda o texto. Aí reside uma complexidade estética que deve responder à uma exigência de disponibilidade e flexibilidade poética. A partir daí, é todo um campo cultural que se apresenta. Segundo Campos, é necessário compreender a «transcrição como transculturação», como «sequência cultural, uma espécie de trans textualização», ligada à noção de «cohabitação» temporal e de co-ocupação de «espaços diversos» (CAMPOS, 2013, p. 209). Entretanto, para traduzir a escrita de Jean-Luc Pouliquen é preciso ainda alargar

nossa compreensão da noção de musicalidade, tal como é proposta por Campos, e considerar a importância, mais geral, da práxis sonora e expressiva. Como disse Gerd Bornheim: «a música não é apenas um problema de música como se fosse uma questão a parte. Como em toda atividade, se se pensa a música, pensa-se o próprio destino do homem e sua condição mundana, condição esta que não pode jamais ignorar sua dimensão histórica» (Bornheim, 2001, p. 139). Dito de outro modo, trata-se de encontrar uma abertura do sonoro a partir de características socioculturais que voltam à tona por meio de um jogo de relações entre o contexto, o sentido, e as propriedades materiais da linguagem. Assim, para aproveitar melhor a ideia de invenção ou transcrição, é preciso ser sensível a essa concepção de práxis sonora (ARAÚJO; PAZ, 2011). Por isso, segundo o etnomusicólogo Samuel Araújo, é necessário praticar a escuta ou a percepção das múltiplas significações sonoras e reagir contra uma escuta intelectualista, distanciada do cotidiano e submissa à uma esfera socialmente privilegiada. Para tanto, a escuta das diferenças, das pluralidades, assim como um perspectivismo e uma relativização devem ser valorizados. Tal é o mote de minha tomada de posição em relação à tradução da poesia de Jean-Luc Pouliquen. Vejamos a tradução do poema «Des mots»:

#### DES MOTS

Des mots  
parmi les détritns  
pour encombrer l'espoir

Des mots  
entre le silence et l'enclume  
pour creuser des sillons

#### PALAVRAS

Palavras  
em meio aos detritos  
entulham a esperança

Palavras  
entre o silêncio e o martelo  
deixam marcas

Des mots  
sur l'écran bleu de tes désirs  
pour te faire glisser

Des mots  
comme l'argile fraîche  
pour modeler ton coeur.

Palavras  
sobre a tela azul de  
teus desejos  
para te fazer deslizar

Palavras  
como a argila fresca  
para modelar teu corpo.

Aqui as imagens poéticas e os ritmos foram explorados considerando a falsa verdade da tradição literal: por exemplo, na passagem «palavras entre o silêncio e o martelo deixam marcas» (Des mots entre le silence et le marteau laissent des traces), «entulham a esperança» (encombrent l'espoir). Mas as palavras também servem «para modelar teu *corpo*» (pour modeler ton corps). As mudanças das palavras «enclume» para «martelo» (marteau) e de «cœur» (coração em português) para «corps» (corpo), correspondem a uma opção sonora mais ideológica. No lugar do romantismo do coração, é o sensualismo do corpo que prevalece; ao invés de uma metafísica da interioridade da alma, são as percepções e as sensações do corpo que contam.

Num outro poema, «Ciné Truffaut», a palavra do poeta mescla sentidos metafóricos de imagens e sonoridades: os brancos do texto, mimetizam particularmente o movimento do fotógrafo ao ajustar suas lentes (objetivas). Atento a essas nuances subjacentes, minhas escolhas consistiram em reconfigurar um mesmo traço sinuoso sobre a página, bem como imprimir os agenciamentos fotográficos, modulando o ponto de vista pelo prisma da língua portuguesa, como na passagem «sur des passions / qu'un vivant ne peut résoudre» por «em paixões que não se dissipam» (dans les passions qui ne se dissipent pas). Eis o poema, influenciado pela poesia concreta, que anseia que a disposição das palavras na página seja portadora de sentido:

## CINÉ TRUFFAUT

Ecrire en travelling  
 en zoom  
 en contre-plan  
 l'enfance indélébile  
 et la fuite des heures.  
 Mettre en scène son double  
 sur le damier des sentiments  
 d'une voix blanche  
 implorer l'amour définitif  
 Mais refermer le grand angle de ses  
 yeux  
 sur des passions  
 qu'un vivant ne peut résoudre.

## CINÉ TRUFFAUT

Escrever em travelling  
 com zoom  
 no contraplano  
 a infância indelével  
 e a fuga das horas.  
 trazem à cena seu duplo  
 No jogo dos sentimentos  
 com uma voz neutra  
 implorar o amor definitivo  
 mas fechar a grande-angular de seus  
 olhos  
 em paixões  
 que não se dissipam.

A metáfora da câmera incita o ócio, incita a absorção do tempo de se deixar levar pelos prazeres da infância. Pouliquen nos conduz à apreensão do instante e da duração, mesmo que o objeto do poema conduza, sobre os traços da lembrança, uma sequência filmada, de sorte que o leitor se encontre em face das aporias propostas pelas imagens.

Na tradução do poema «Pouvoir ouvrir son âme», se a literalidade não é respeitada, é porque toda uma tradição do pensamento é desconstruída: «Pouvoir émonder sa pensée / des ramures du mal / irradié de ses feux / les sortilèges du présent» / «Podar a velha ramagem do pensamento / irradiar de suas brasas / os sortilégios do presente... ». Assim, «les vieilles ramures de la tradition (diction)» (as velhas ramagens da tra-dicção) estão aí para inspirar outras dicções e contra-dicções. Foi com esse objetivo em mente que suprimi o verbo «pouvoir» do título e do primeiro e segundo versos, a fim de reduzir a impressão de hesitação que se sente em português. Essa escolha tradutória permite guardar também o sentido do ritmo e da melodia, malgrado o apagamento do efeito de iconicidade vocálica «Pouvoir / ouvrir» que se tem em francês, para me apoiar simplesmente no

verbo «abrir» (ouvrir). Além disso, na língua portuguesa, a leveza de «abrir a alma» deixa ressonar uma sonoridade mais musical ao ouvido.

POUVOIR OUVRIR SON ÂME

Pouvoir ouvrir son âme  
comme un jardin d'Orient  
accueillir le mystère  
le bruissement de l'ombre

Pouvoir émonder sa pensée  
des ramures du mal  
irradier de ses feux  
les sortilèges du présent.

ABRIR A ALMA

Abrir a alma  
Como um jardim do Oriente  
acolher o mistério  
o ruído da sombra

Podar a velha ramagem do pensamento

irradiar de suas brasas  
os sortilégios do presente.

Após os feux (as brasas/o fogo) do presente, eis um outro poema, «Source de joie», onde o movimento *allegro ma non troppo* foi preservado, ao passo que a fluidez da fonte, intensificada com o auxílio da palavra «pléthore», ganha um colorido especial, visto que o equivalente direto da palavra «féerie», tal como utilizada por Jean-Luc Pouliquen, não tem correspondente exato em português. Por isso, a palavra «pletóra», que na medicina é usada para expressar a superabundância do sangue no organismo, evoca, num sentido figurado, o excesso ou ainda a exuberância da vida, culturalmente associada ao carnaval brasileiro. No entanto, para expressar «le calcaire de nos pas», onde o poeta nos convida a descobrir uma estética das pequenas coisas, do prazer das circunstâncias e de discernir a realidade imediata, a adaptação não leva em conta o contexto geográfico-mineral.

## SOURCE DE JOIE

Source de joie  
sous le calcaire de nos pas

Source de joie  
dans les venelles de l'amitié  
à chaque résurgence du cœur

Source de joie  
comme un carnaval bleu  
lorsque les masques  
éclairent la rue  
d'une féerie intérieure.

## ALEGRIA

Fonte de alegria  
quando caminhamos sobre as pedras

Fonte de alegria  
nas vielas da amizade  
a cada ressurgimento do coração

Fonte de alegria  
como um carnaval azul  
quando as máscaras  
clareiam a rua  
de uma pletóra interior.

Ao contrário, no poema «Le pont traversé», a correspondência que parece literal com «Atravessando a ponte» dá uma falsa ideia da percepção da situação, pois há, de fato, mudança de sentido e ponto de vista: o olhar-gerúndio é o daquele que está ainda atravessando a ponte, ainda em ação, no processo, mesmo se está no limiar, na fronteira. Essa escolha de tradução faz referência a dois filmes do diretor Fatih Akin, *Crossing the brigde: the sound of Istambul* et *De l'autre côté*, pois a ideia fecundada na margem do poema é aquela que visa seguir em direção ao outro, a alhures, e não em direção a si mesmo.

## LE PONT TRAVERSÉ

Une vie  
noueuse comme l'écorce  
d'un vieux figuier  
fait craquer  
la paroi lisse de nos angoisses.  
Sur l'autre rive  
d'autres ont déjà marché  
abandonnant leur masque  
au théâtre des ombres.

## ATRAVESSANDO A PONTE

Uma vida  
nodosa como a casca  
de uma velha figueira  
faz estalar  
a parede lisa de nossas angústias  
Na outra margem  
outros já passaram  
abandonando suas máscaras  
ao teatro das sombras.

De fato, o que se quer aqui, para utilizar a expressão de Maurice Blanchot, é uma sorte de “tensão da linguagem” (BLANCHOT, 2002, p. 73): um jogo entre sonoridades, silêncios e hesitações, entre sentido e non-sens que nos levam em direção à poesia. Um deslocamento de um ponto a outro onde a ponte atravessada significa uma vida e suas vicissitudes. Cada verso dá a impressão de uma aparente dissociação “pelo ritmo de sua brevidade indefinida, envolta em brancos... Esses brancos, essas interrupções, esses silêncios não são pausas... mas contém o mesmo rigor... como se o vazio fosse menos uma falta que uma saturação, um vazio saturado” (ibid).

Esses brancos e a autonomia das frases deles decorrentes oferecem ao leitor a liberdade de recriar outros sentidos. Por exemplo, lendo o poema começando pelo fim, ao inverso, percebe-se que Jean-Luc Pouliquen elabora novamente um canto-falado e harmônico, resultado da associação da dicção e da práxis estética, o desenvolvimento de um processo amplo que Augusto de Campos, ao falar de Lupicínio Rodrigues, nomeou de verbivocomusical (CAMPOS, 1968, p. 223). Aí, os movimentos dos verbos convergem aos movimentos das imagens e sonoridades. Nessa perspectiva, pode-se alargar a experiência da tradução, por exemplo, com a ajuda de situações sonoras e cinematográficas, ou seja, considerando as transposições de linguagens como uma transcrição. É o que fez, segundo Haroldo de Campos, o cineasta Julio Bressane quando adaptou o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Bressane não realiza uma versão “linear do romance”, mas “ele cria situações cinematográficas que são isomórficas ao *Brás Cubas*. Desse ponto de vista, pode-se dizer que ele inventa um cinema brasclubista” (CAMPOS, 2002, p. 89). O isomorfismo tem um papel importante na tradução-transcrição tal como conceitualizada por Campos. Esse tipo de transposição, de correspondência, que associa intimamente dois elementos de natureza distintas, preservando-os, está também no plano metalinguístico de “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Aí, o diálogo entre palavra e melodia é intenso, simples e trabalhado,

pois a melodia de uma só nota – a nota si – corresponde perfeitamente às palavras da canção: “eis aqui esse sambinha/feito numa nota só”. É justamente esse tipo de diálogo sonoro, interpretativo e imagético, que busquei na poesia de Pouliquen, quando a traduzi para o português, mas também quando a musiquei. A fim de melhor compreender as interações que se deram ao longo dos anos, gostaria de evocar rapidamente nossa relação: nosso primeiro encontro aconteceu quando fui convidado para participar de uma conferência sobre “Gaston Bachelard e o surrealismo” (POULIQUEN, 2007) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2006. Hoje, após numerosos encontros, nossas trocas são de natureza poético-musical (ARAÚJO; PAZ, 2011). Foi assim que tive a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos sobre seu processo criativo, especialmente ao musicar dois de seus poemas: “Le dernier mot” e “Je demande au poète”. A primeira composição nasceu de um debate em torno da música brasileira e de compositores como Cartola, Noel Rosa e Lupicínio Rodrigues, cujo tema, a sublimação amorosa que aflora na evocação do ciúme, proposta ironicamente pelo poeta, e à qual imprimi a cadência do samba-canção. Por outro lado, para “Je demande au poète”, escolhi uma perspectiva mais jazzística, motivada pelas nossas conversas sobre Jean Bouhier, René Guy Cadou, Michel Manoll, Luc Bérimont, assim como sobre os poetas surrealistas, frequentemente evocados por Pouliquen (POULIQUEN; PAZ, 2011). De fato, ele propôs aqui uma interrogação poética, estimulada pelo desejo de descoberta e de liberdade expressiva:

#### JE DEMANDE AU POÈTE

Je demande au poète  
de délivrer son chant  
des filets de la raison  
pour lire dans la mer  
le signe des origines

#### PEÇO AO POETA

Peço ao poeta  
que liberte seu canto  
das redes da razão  
para ler no mar  
o signo das origens

Je demande au poète  
cette immersion dans la tempête  
qui laisse sur les mots  
l'odeur des marées  
le reflet des nacres

Peço ao poeta  
essa imersão na tempestade  
que deixa nas palavras  
o odor das marés  
e o reflexo do nácar<sup>27</sup>

Je demande au poète  
seulement une chanson  
quand la ville frileuse  
séquestre le printemps

Peço ao poeta  
somente uma canção  
quando a cidade fria  
sequestrar a primavera

Car dans le ciel  
que ses doigts effleurent  
je cherche les réponses  
qu'il ne peut me donner.

pois no céu  
que seus dedos tocam  
busco respostas  
que ele não pode me dar.

Este poema-canção foi inspirado pela entrevista que Pouliquen fez a Jean Bouhier e, particularmente, por essa declaração: “todas as minhas interrogações estão contidas nos meus poemas. O poema é um tipo de enigma, onde se busca uma resposta que não se encontra. É no sentido exato da palavra “apreensão” do mundo, renovado incessantemente” (POULIQUEN, 1988, p. 70). Em verdade, essas interrogações supõem experiências limites em relação com a linguagem, o mundo, a vida, a percepção do poeta e a construção de seu estilo (frequentemente, Pouliquen se mostra refratário às regras do *rondeau*, ao soneto, à ode, aos versos e rimas alternadas), mas também sua maneira de transparecer aos outros.

Me parece que isso corresponde de novo a uma pesquisa que se integra à “expressão corporal da criação poética” (POULIQUEN, 1988, p. 66) e, para traduzir, é necessário assimilar a sonoridade de cada poema. É por isso que tive que compreender sua poesia para

---

27 Em função da sonoridade diferente «madrepérola», a tradução da palavra « nacres » coloca alguns problemas. « nácar » foi escolhida pela proximidade acústica, pela ressonância.

entrar em seu ritmo e acessar o universo simbólico que ela coloca em evidência. Uma escuta atenta ajuda a entender a gênese das palavras, o mundo no qual elas ressonam, bem como o lugar delas no fenômeno acústico.

Encontramos esse gênero de intuição orgânica quando escutamos os contratempos, os deslocamentos de acentuação de “Águas de março”, cantada por João Gilberto ou as variações de Henri Salvador em “Chambre avec vue”. Percebemos, para citar Marie Nadia Karsky (2014, p. 15), que “o texto poético reúne inúmeros ritmos diferentes: os da sintaxe, de sonoridades, da semântica e do ritmo visual (criados pelo esquema de recorrências gráficas)”. É ainda interessante citar Karsky quando ela comenta as ideias de Meschonnic: “por trás de toda verdadeira reflexão sobre o ritmo, se encadeia também uma concepção da língua e da literatura, que recoloca em causa os fundamentos da linguagem e da nossa sociedade, que se caracteriza por sua dimensão ética e política” (KARSKY, 2014, p. 20).

Ao tratar da linguagem, da literatura e da tradução, Olgária Matos comenta as relações entre “texto, leitura e contextos intersubjetivos”, enfatizando as tensões e os confrontos entre texto e mundo. Para tanto, pondera sobre o “conceito de mimesis concebido aristotelicamente, traduzido por “imitação” ou “representação””, sublinhando que a escolha por uma das vertentes é uma opção teórica, já que há outros desdobramentos possíveis: “verossimilhança, ficção, ilusão, mentira, realismo, referência, referente, descrição” (MATOS, 2009). É tomando a tradução numa dimensão política, desestabilizadora de identidades estáveis, dogmatismos e fronteiras linguísticas, que a autora interpreta as movimentações da literatura. Ela observa que quando Haroldo de Campos traduz os versos de Homero, lusifica o grego, ao passo que heleniza o português. Na tradução crítico-interpretativa do poeta concretista (ou na transcrição, como ele gostava de chamar), está em jogo o direito à pluralidade das línguas, a alteridade e a compreensão de nosso tempo. Assim, “Mimética e não-mimética, a tradução é a “sobrevida” do texto original: vive mais

tempo e também de modo diferente” (MATOS, 2009). Daí sua capacidade de transformação: “de ser ela mesma e seu outro”. Esses apontamentos levam a pensar numa analogia com a célebre experiência incitada por Deleuze: “ser como um estrangeiro em sua própria língua” (DELEUZE, 1998, p. 4). Criar linhas de fuga e, ao mesmo tempo, pontos de confluência. Para Olgária Matos, “por um *dépaysement* linguístico, evoca-se o estrangeiro, transformando-o em familiar. Por isso, no dizer de Gide, citado por Walter Benjamin, “no aprendizado das línguas, o mais importante não é aquela que se aprende, mas o abandono da nossa (...). Só então se a compreende verdadeiramente”. É como se a tradução procurasse os muitos sentidos possíveis, liberando “sua mais-valia afetiva, de conhecimento do outro e de auto-conhecimento” (MATOS, 2009).

É justamente isso que encontramos na generosidade poética de Pouliquen, para além da relação entre duas línguas, para além das relações interculturais. Essas relações nos incitam a traduzir as variações da linguagem atravessando as fronteiras culturais e artísticas. Os modos de expressão, a escolha das palavras, as anáforas, as metáforas e a polissemia em Jean-Luc Pouliquen visam a estimular tanto a criação das imagens como das sonoridades. Trata-se de uma poesia de contraste, de desvelamento, de sinestesia e de associação de linguagens artísticas. Eis o investimento “cinematográfico” do autor: a restituição de um diálogo entre a imagem e a palavra, a sonoridade e o sentido. Assim, nessa práxis expressiva, trabalham conjuntamente a montagem e o corte da escritura e da palavra. É uma maneira de operar a linguagem presente em todos os poemas de *Ce battement sans âge*. Não se trata unicamente de um desafio de tradução, mas também da necessidade de transcrever uma experiência ligada à estética do poeta – é o conjunto desses elementos que busco preservar na tradução. A aventura da descoberta em direção ao sentido e à intuição do poeta sempre pronto a recomençar do zero.

*Tradução do francês para o português: Gaspar Paz e Cristina Moura*

## Referências

- ARAÚJO, S.; PAZ, G. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 25, p. 211-231, 2011.
- BADIOU, A. **Beckett: l'incroyable désir**. Paris: Hachette Littératures, 1995.
- BARROS, P. **Etincelles du temps**. Tradução de Jean-Luc Pouliquen. Paris: Éditions des Vanneaux, 2010.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. *In*: CAMPOS, H. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BENJAMIN, W. Conversation avec André Gide. *In*: BENJAMIN, W. **Oeuvre II**. Paris: Gallimard, 2000.
- BLANCHOT, M. **Une voix venue d'ailleurs**. Paris: Gallimard, 2002.
- BORNHEIM, G. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, H. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.
- CAMPOS, H. **Metalinguagens e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, H. **Transcrição**. Organização: M. Tápia; T. M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CORDINGLEY, A. L'oralité selon Henri Meschonnic. **Palimpsestes**, Paris, n. 27, 2014.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.
- KARSKY, M. N. Présentation. **Palimpsestes**, Paris, n. 27, 2014.
- LADMIRAL, J.-R. **Sourcier ou cibliste**. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 2014.
- LEMINSKI, P. Beckett, o apocalipse e depois, e Double John Fantasy. *In*: LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios críticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- MATOS, O. Derrida e a língua do outro. **Revista Cult**, São Paulo, ano 17, n. 195, out. 2014.

- MATOS, O. **Discretas esperanças**: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- PAES, J. P. A tradução literária no Brasil; Sobre a tradução de poesia: alguns lugares-comuns e outros nem tanto; Metáfora e memória: a expressão metafórica na tradução; Sobre a crítica de tradução. *In*: PAES, J. P. **Tradução**: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 2008.
- PAES, J. P. **Rainer Maria Rilke [poemas]**. Tradução e introdução: J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAZ, G. Interprétation et chanson populaire. **Dada**: rivista di antropologia pos-globale, Trieste, v. 1, p. 73-80, 2012.
- PAZ, G.; POULIQUEN, J.-L. **Chansons**: une rencontre franco-brésilienne. Hyères: Les Cahiers de Garlaban, 2009.
- POULIQUEN, J.-L. **À la Goutte d'Or, Paris 18e**. Paris: Éditions AIDDA, 1997.
- POULIQUEN, J.-L. **Entre Gascogne et Provence**: avec Serge Bec et Bernard Manciet. Aix-en-Provence: Édisud, 1994.
- POULIQUEN, J.-L. **Fortune du poète**: avec Jean Bouhier, fondateur de l'École de Rochefort. Chaillé-sous-les-Ormeaux: Le Dé Bleu, 1988.
- POULIQUEN, J.-L. **Gaston Bachelard ou le rêve das origines**. Paris: L'Harmattan, 2007.
- POULIQUEN, J.-L. **Mémoire sans tain**: poésies 1982-2002. Paris: L'Harmattan, 2009.
- POULIQUEN, J.-L. **Paroles de poètes / Poètes sur parole**: avec Philippe Tancelin. Paris: L'Harmattan, 2013.
- POULIQUEN, J.-L. **Un petit traité d'émerveillement**: préface aux Lettres à Louis Guillaume de Gaston Bachelard. Rennes: La Part Commune, 2009.
- POULIQUEN, J.-L.; PAZ, G. Entretien de Jean-Luc Pouliquen avec Gaspar Paz. *In*: VIDAL, L. (org.). **Jean-Luc Pouliquen**: Revue Chiendents – Cahier d'arts et de littératures. Nantes: Association Les Éditions du Petit Véhicule, 2011. v. 2, p. 5-11.

- RAGUET, C. La traduction, ou l'art de joindre des langues: entretien avec Christine Raguet, traductologue française. **La Revue de Téhéran**, Téhéran, n. 29, abr. 2008.
- ROCHA, J. **Zone de chasse**. Tradução de Jean-Luc Pouliquen. Neuilly-sur-Seine: Al Manar, 2013.
- RÓNAI, P. **Dicionário francês-português, português-francês**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RÓNAI, P. **Escola de tradutores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- RÓNAI, P. **Guia prático da tradução francesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- RÓNAI, P. O desafio da tradução poética. *In*: RÓNAI, P. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

# Experiência poética, contemporaneidades e resgate da poesia em língua d’Oc. Entrevista com Jean-Luc Pouliquen<sup>28</sup>

“Viver antes de escrever. Mergulhar profundamente na poesia, com o desejo de deixar ruídos estilizados sobre a página” (POULIQUEN, p. 122). Eis a verve poética revelada em *Mémoire sans tain*, livro do poeta francês Jean-Luc Pouliquen, que desde cedo se pôs a viajar no movimento das palavras, ações, sonoridades e sentidos. É nessa construção vivida que o escritor encontra a mistura dos materiais e culturas que tecem seus poemas. Marcado pela estética surrealista e pela geração *Beat*, Pouliquen se deixa invadir pelas linguagens artísticas contemporâneas e escreve “em travelling, com zoom, no contra-plano” (Idem,

---

28 Essa entrevista foi publicada originalmente em francês (obra *Jean-Luc Pouliquen: Revue Chiendents – Cahier d’arts et de littératures*, organizada por Luc Vidal e publicada pela Association Les Éditions du Petit Véhicule em 2011) e traduzida para o português brasileiro para esta edição.

p. 76) apreendendo também as memórias indeléveis da tradição dos poetas de língua d'Oc, da escola de Rochefort e da filosofia de Gaston Bachelard, cujas obras ele resgata em excelentes edições. Com formação em ciências políticas, atuante na crítica literária, nosso autor transita também pelo terreno musical. É com essa bagagem e astúcia crítica que ele expõe suas opiniões sobre poesia, filosofia, música, cultura, educação, variedades e política, numa entrevista envolvente.

## **Principais publicações de Jean-Luc Pouliquen:**

**Le poète et le diplomate** (com Wernfried Koeffler). Prólogo de Adolfo Pérez Esquivel Paris: L'Harmattan , 2011.

**Mémoire sans tain – Poésies 1982-2002**. Prefácio de Francois Dagognet. Paris: L'Harmattan, collection *Poètes des cinq continents*, 2009.

**Soigner et penser au Brésil** (com Ivan Frias). Paris: L'Harmattan, collection *Questions contemporaines*, 2009.

Un petit traité d'émerveillement. Préface aux **Lettres à Louis Guillaume de Gaston Bachelard**, La Part Commune, 2009.

**Gaston Bachelard ou le rêve des origines**. Paris: L'Harmattan, collection *Ouverture philosophique*, 2007.

**Entre Gascogne et Provence** (com Serge Bec e Bernard Manciet). Aix-en-Provence: Edisud, 1994.

**Fortune du poète** (com Jean Bouhier, fundador da École de Rochefort) Chaillé-sous-les-Ormeaux: Le Dé bleu, 1988.

## **Entrevista**

**Gaspar Paz:** *Você poderia falar um pouco de seu itinerário de formação, experiências vividas, influências literárias e filosóficas?*

**Jean-Luc Pouliquen:** Sua questão é vasta e leva em conta vários elementos de minha trajetória: uma infância e uma adolescência no

Mediterrâneo, uma família de convicções cristãs, em seguida minha chegada à Versailles, os estudos de gestão e, posteriormente, de sociologia, a frequência da revista *Esprit* em Paris, uma passagem pela África, o encontro com Jean Bouhier e os poetas da Escola de Rochefort e mais tarde os poetas de língua d'Oc. Precitaria acrescentar ainda o que se passou em relação à obra de Gaston Bachelard, que em parte é ligado ao Brasil. Veja, a lista é longa.

**G. P.:** *Realmente é uma trajetória sui generis. Chamou-me atenção o deslocamento pelas diferentes regiões (da França mediterrânea até Paris, passando pela África e o Brasil) e pelos diferentes acentos linguísticos e culturais. Começamos então pelo Mediterrâneo. Como foi essa vivência?*

**J.-L. P.:** Eu nasci na cidade de Toulon, grande porto militar da França no Mediterrâneo. Há pouco soube que Lucio Costa, o urbanista brasileiro que projetou Brasília, também nasceu lá. Foi em Toulon que meus pais passaram sua infância e se conheceram. Meu avô paterno de origem bretã veio para servir na marinha. O pai de minha mãe, de origem corsa, serviu no exército. A civilização mediterrânea é, sobretudo, matriarcal. A Córsega, essa ilha outrora anexada à República de Gênova, pátria de Napoleão, sempre manifestou fortemente sua identidade e particularidade. Ser originário dessa região é mergulhar profundamente suas raízes na alma mediterrânea. Raízes tão indeléveis que depois dos anos de nomadismo desejei também viver na beira do Mediterrâneo.

**G. P.:** *Gostaria de saber mais sobre suas impressões sobre o Mediterrâneo. Para mim a brisa mediterrânea sopra sobretudo mediante a filosofia. Uma filosofia, notadamente, que traça uma história cultural e política heterogênea. Digamos que há certa circulação de informações e saberes interessantíssima. Recordo-me aqui das interpretações de um Winckelmann ou então quando as distâncias se alargam no mundo contemporâneo, da provocação de Fernando Pessoa em um de seus poemas: “que o mar com fim será grego ou romano... o mar sem fim é português”. Além disso, acho de uma extrema*

*criatividade a leitura cômica do filme Mediterrâneo de Gabriele Salvatore. Fale-me então um pouco mais de sua vivência inicial em relação à cena mediterrânea atual.*

**J.-L. P.:** Sua percepção do Mediterrâneo me interessa. Ela me remete ao que sinto a respeito do Brasil a partir da França. O que se pode perceber de uma realidade longínqua? Certamente, esses são contornos proeminentes que uma imersão cotidiana faz esquecer. Eu me dou conta através de sua questão que o Mediterrâneo, ou antes, “os Mediterrâneos” – porque penso que eles são vários – são a obra de minha vida de todos os dias. Primeiro, posso perceber essas águas azuis na paisagem com sua vegetação de pinheiros, de loureiros rosa, de ciprestes, de oliveiras, essas essências múltiplas que são para mim um signo de identificação. Em Hyères, onde moro, se encontra o Sítio Arqueológico de Olbia, antigo (território) grego, fundado pelos *Phocéens* no século V a.c. Ele foi em seguida transformado pelos romanos. Minha casa projeta-se sobre uma colina de onde se vê ainda os contornos de um castelo feudal que acolheu o rei Saint-Louis no retorno da sétima cruzada em 1254. Meu bairro se chamava “pequena Itália”, por causa dos *Piémontais* que lá se instalaram. A velha cidade é agora habitada principalmente por uma população vinda da Argélia, do Marrocos e da Tunísia. Esse Mediterrâneo faz um elo com aquele de minha infância: os mesmos lugares, o mesmo cenário, que me esforço em manter presentes em mim, a fim de permanecer fiel a esse período feliz de minha vida.

**G. P.:** *Observo em seu discurso algo que me parece bem particular dessa região do Mediterrâneo: uma espécie de vida contemplativa. Para os gregos é desse contemplar que emerge o motor da filosofia e do teatro. Foi o Gerd Bornheim quem sublinhou que teoria e teatro têm a mesma raiz homérica que é posta a partir do “ver com atenção”. Eles inventaram ainda, segundo ele, o anfiteatro e a sala de aula. Isso me faz pensar na relação poética da Paidéia ou o sentido da educação para os povos do Mediterrâneo. Por isso, gostaria de saber sua impressão sobre a poesia que advém de culturas tão*

*diversificadas. Interessa-me especialmente a relação que se estabelece a partir da musicalidade poética. Esses diferentes ritmos, acentos e modalismos que transitam na música e na poesia. Nesse sentido, seria interessante que você comentasse um pouco sobre os poetas de língua d'Oc e também os poetas da Escola de Rochefort que você resgata nas publicações: Fortune du poète (avec Jean Bouhier) e Entre Gascogne et Provence (avec Serge Bec et Bernard Manciet).*

**J.-L. P.:** No ano passado, durante uma viagem pela Sicília, tive o prazer de observar muitas semelhanças entre as paisagens que visitara e aquelas da *Provence* onde moro. Assim, me senti como pertencente à grande Grécia. Para perseguir o sentido de sua observação, a cidade de Agrigento na Sicília, foi pátria de um filósofo, Empédocles, e alguns séculos mais tarde de um dramaturgo, Pirandelo. Apesar de colonizada pelos gregos desde o século VI a.c., minha terra natal foi antes herdeira da província romana transalpina denominada *Provincia Romana* de onde advém seu nome atual. Portanto, é nessa direção que buscarei as explicações para a musicalidade que você encontra na minha poesia.

**G. P.:** *Você poderia desenvolver?*

**J.-L. P.:** Antes de se falar francês, usava-se na *Provence*, uma língua derivada do latim que se chamava: provençal. Ela é aliás um pouco falada hoje em dia. Essa língua é cantante, banhada de sol, e os habitantes da *Provance* carregam toda essa musicalidade e esse colorido, quando se exprimem em francês.

**G. P.:** *Qual é a diferença entre o provençal e a língua d'Oc?*

**J.-L. P.:** Chego assim em sua questão sobre meu livro *Entre Gascogne et Provence*. Ele tem como sub-título: *Itinerário em letras d'Oc*. O provençal é tão somente uma variante da língua d'Oc que se falava antigamente em toda a parte sul da França, dos Alpes aos Pirineus, do Mediterrâneo até o Atlântico. Através desse livro e das respostas de

dois poetas situados em duas extremidades desse território de língua d'Oc, eu quis fazer o balanço de uma cultura milenar.

**G. P.:** *E sempre viva?*

**J.-L. P.:** Sim, bem viva! Ambos os poetas que interroguei têm uma obra em língua d'Oc, de realização profícua e de porte universal.

**G. P.:** *E os poetas da Escola de Rochefort?*

**J.-L. P.:** Poderíamos encontrar numerosas semelhanças entre os poetas de língua d'Oc e os poetas da Escola de Rochefort. Esses últimos escrevem em francês e pertencem a parte oeste da França. Pode-se falar aqui também a propósito da Escola do Loire. Como os poetas de língua d'Oc, eles desenvolveram sua poesia longe de Paris, em grande proximidade com a natureza. Eles também são ligados ao ritmo e aos cantos. Isso aconteceu num contexto particular, da Segunda Guerra Mundial. Portanto, o mundo mergulhava no caos. Tratava-se para Jean Bouhier – o fundador da Escola de Rochefort – e seus amigos René Guy Cadou, Michel Manoll ou ainda Luc Bérimont, de beber na fonte fresca da existência. Nesse sentido, tudo podia renascer!

**G. P.:** *Você poderia exemplificar com algum trecho poético essa relação das línguas (francês, Langue d'Oc, provençal)?*

**J.-L. P.:** Você me faz compartilhar esses versos, cuja música e as imagens me acompanham lá vão anos. Esses, por exemplo, são de Réne Guy Cadou: «*Celui qui entre par hasard dans la demeure d'un poète/ Ne sait pas que les meubles ont pouvoir sur lui/ Que chaque nœud du bois renferme d'avantage/ De cris d'oiseaux que tout le cœur de la forêt*» (Aquele que entra por acaso na morada de um poeta/ Não sabe que os móveis têm poder sobre ele/ Que cada nó da madeira contém mais/ O grito dos pássaros que todo o coração da floresta) ou ainda esse do grande poeta occitan Jòrgi Reboul (1901-1993) que tive a chance de conhecer e de editar: «*Anar luenh sempre/ sempre franchir la rega/ que barra aquesta arada/ e puei aqui durbir les mans/ pèr derrabar çò que s'aubora*»

(Aller loin toujours/ toujours franchir le sillon/ qui ferme ce labour/  
et là ouvrir les mains/ pour saisir ce qui s'offre) (Ir longe sempre/  
Sempre transpor o rastró/ que encerra esse labor/ e lá abrir as mãos/  
para pegar o que se oferece). Há ainda esse trecho em provençal de  
Robert Allan (1927 -1998) que também editei nos *Cahiers de Garlaban*  
e no qual o surrealismo vegetal não é tão afastado do lirismo verde  
dos poetas da Escola de Rochefort: «*Se la fueio es moun amigo/ Digo-  
me pèrqué m'escond/ Pèrqué m'es pas clarinello?/ Digo-me lou vènt/ La fai  
pas canta pèr iéu/ Se m'es uno amigo lindo?»* (Si la feuille est mon amie/  
Dis-moi pourquoi elle me cache/Pourquoi ne m'est-elle pas transpa-  
rente ?/Dis-moi aussi pourquoi le vent/ Ne la fait pas chanter pour  
moi/ Si elle est mon amie limpide?) (Se a folha é minha amiga/ Diga-  
-me por que ela me esconde/ Por que ela não me é transparente?/  
Diga-me também por que o vento/ Não a faz cantar por mim/ Se ela  
é minha amiga límpida?).

**G. P.:** *Ao mesmo tempo que resgata essas culturas mais próximas da natu-  
reza, em sua passagem por Paris, você descobre o surrealismo, o cinema e a  
literatura estrangeira. Como você absorveu tais experiências?*

**J.-L. P.:** Seria absurdo opor a natureza à cidade. Ambas pertencem à  
realidade que nos rodeia e na qual o poeta vai tirar sua inspiração.  
Suponho que você faça aqui uma alusão ao meu livro sobre a *Goutte  
d'Or*, bairro pobre de Paris, bairro de imigração, primeiro contato com  
a França para muitos estrangeiros em situação difícil. Eu o abordei  
como um *terroir*, uma região urbana, da mesma maneira que havia  
abordado o território occitan. Quer dizer que procurei mostrar a  
especificidade e as riquezas culturais. A *Goutte d'Or* situa-se ao pé de  
Montmartre, esse *foyer* da criação artística, particularmente ativo  
desde o fim do século XIX. Nessa periferia viveram muitas persona-  
lidades que fazem parte da história cultural da França e do mundo.  
Penso em François Truffaut, um cineasta que me é caro. Foi lá que  
ele fez sua educação sentimental e situou o ambiente de muitos de  
seus filmes que são referências. O número 42 da rua Fontaine, onde

André Breton viveu até sua morte em 1966 não é longe também. Veja, há percursos na cidade que são tão inspiradores como um belo passeio na natureza.

**G. P.:** *Você mencionou sua relação com a poesia surrealista e com os poetas de langue d'Oc. Poderia falar um pouco da atualidade da poesia na França? Como você vê o cenário da geração de escritores atualmente?*

**J.-L. P.:** Para mim é realmente muito difícil falar da poesia francesa contemporânea. No momento em que escrevo, acho que ela perdeu sua capacidade de atingir e mexer profundamente com essa parte do ser humano que faz sua grandeza e sua nobreza. Ela está abismada num olhar narcísico do «eu». Nos anos 80, se implementou um sistema de auxílio público visando ajudar os poetas. Esse sistema está se fechando sobre eles. As casas de poesia são administradas por associações de poetas que não têm mais nada a dizer e que não têm outros cuidados senão assegurar suas promoções mútuas. As bolsas e residências para escritores tornaram-se contraproduativas, delas resultam somente obras medíocres. Não pode haver poesia do Estado. É claro que existem vozes fortes, mas elas são abafadas pelo sistema. Seria preciso esperar um pouco ainda até que elas se destaquem do conjunto.

**G. P.:** *O que você pensa da relação entre linguagens artísticas e a política?*

**J.-L. P.:** A política, no sentido de arte de governar os homens e de usar o poder, não tem relação direta com a poesia. Maquiavel não era um poeta. Por outro lado, as linguagens artísticas modificando as representações do mundo e as relações humanas modificam o corpo social, fazendo com que os políticos as levem em consideração. Há discursos «revolucionários» expressos de maneira muito convencional e criações artísticas sem aparente alcance político, cuja linguagem é uma verdadeira contestação da ordem estabelecida. Na minha opinião, é antes de tudo sobre esse terreno que esperamos a atuação do artista, o que não o impede de assumir suas responsabilidades como cidadão do mundo.

*G. P.: Fale-me um pouco mais de suas impressões sobre a poesia e a música.*

**J.-L. P.:** Abordar esse assunto é para mim prestar homenagem à canção brasileira que soube realizar essa harmonia perfeita entre a escrita e a música. Inicialmente eu afirmava posições nas quais a poesia deveria ser suficiente por ela mesma, a musicalidade viria somente das palavras. Não renego essa concepção, continuo trabalhando meus textos de maneira que expressem seu próprio canto. Por isso, leio em voz alta. Mas esse caminho poético não exclui a partir de então um outro, em que as palavras vão ao encontro da música. É um caminho diferente que obedece a outras regras, que necessita uma proximidade muito forte com o músico na elaboração do texto. Esse caminho contém tanta carga poética quanto o outro.

## **Trechos de alguns poemas escolhidos de Jean-Luc Pouliquen:**

### **Atravessando a ponte**

Uma vida  
nodosa como a casca  
de uma velha figueira  
faz estalar  
a parede lisa de nossas angústias  
Na outra margem  
outros já passaram  
abandonando suas máscaras  
ao teatro das sombras

\* \* \*

Viajo  
no movimento das palavras

\* \* \*

### **Cine Truffaut**

Escrever em travelling  
    Com zoom  
    No contraplano  
a infância indelével  
    e a fuga das horas  
trazem à cena seu duplo  
    No jogo dos sentimentos  
Com uma voz neutra  
    implorar o amor definitivo  
mas fechar a grande-angular de seus olhos  
    em paixões  
    que não se dissipam.

### **Fortuna do poeta**

*para Jean Bouhier*

É preciso crer na vida  
para abrir com as próprias mãos  
as paredes do espaço

Cada palavra fraternal  
acrescenta ao humus  
as folhagens do coração

Eis que,  
com os sopros do mar  
se amplifica  
o *allégro* dos poemas

\* \* \*

## **Palavras**

Palavras  
em meio aos detritos  
entulham a esperança

Palavras  
entre o silêncio e o martelo  
deixam marcas

Palavras  
sobre a tela azul de teus desejos  
para te fazer deslizar

Palavras  
como a argila fresca  
para modelar teu corpo

\* \* \*

## ***Je demande au Poète***

Peço ao poeta  
que liberte seu canto  
das redes da razão  
para ler no mar  
o signo das origens  
Peço ao poeta  
essa imersão na tempestade  
que deixa nas palavras  
o odor das marés  
e o reflexo da madrepérola

Peço ao poeta  
que escreva num ímpeto

no sol da manhã  
no infinito horizonte

Peço ao poeta  
somente uma canção  
quando a cidade fria  
sequestrar a primavera

mas no céu  
que seus dedos tocam  
Busco respostas  
que ele não pode me dar

*(Tradução de Gaspar Paz)*

# Traços derridianos que se mesclam entre as linguagens artísticas<sup>29</sup>

Escrever, como disse Blanchot, “não sobre Derrida, mas com sua ajuda” (BLANCHOT, 2010, p. 449) é aceitar o desafio da experiência da escrita, do jogo, da interpretação. Tais vivências em seus trabalhos extravasam limites e são moldadas pela “diferença”. Uma diferença que não esconde seus traços, seus deslocamentos, suas margens... O caráter político e filosófico dessas interpretações é um convite ao envolvimento com diversas situações contemporâneas. Interessamos aqui, em particular, a extensão dessa temática em face do universo artístico, sobretudo na articulação de um diálogo em torno de linguagens como a cinematográfica e a musical.

O primeiro viés nos foi incitado pela leitura de *Cinéma et philosophie*, de Dominique Chateau (*Paris: Nathan, 2004*), especialmente pelo capítulo dedicado às filosofias da diferença, no qual o autor parte

---

29 Esse escrito foi publicado inicialmente no livro *Heranças de Derrida: da linguagem à estética*, organizado por Rafael Haddock-Lobo, Carla Rodrigues, Alice Serra, Georgia Amitrano e Fernando Rodrigues e publicado pela Nau Editora em 2014.

de uma pergunta sobre a “desconstrução” e sua possível renovação da análise textual do filme. O segundo viés, concernente à linguagem musical, busca uma abertura perceptiva que vê na “práxis sonora” contemporânea um vasto espaço para a liberdade criativa e a prática da alteridade. Esses aspectos aparecem em nossa exposição na medida em que valorizam a crítica de Derrida ao logocentrismo metafísico, à centralização cultural do Ocidente, bem como, a todo tipo de coerção e normatividade.

Sabe-se do entusiasmo de Jacques Derrida pela relação entre filosofia e literatura, que o permite, aliás, discorrer mais amiúde sobre o “entrelugar”, que é justamente o lugar da diferença. Segundo Benedito Nunes é por esse espaço que o autor de *Margens da filosofia* chega à ideia de desconstrução, na medida em que almeja “desconstruir os textos, isto é, descentrá-los”, ou seja, vislumbrá-los sem um sentido nuclear. Tal método ou antimétodo se depara com “o continente submerso da literatura e, na literatura, descobre o imprevisível e desprivilegiado movimento dos signos escritos” (NUNES, 2009, p. 64). É, portanto, pela literatura e a problematização da escrita que a “desconstrução” se vincula a certa tendência estética, como bem ressaltou Dominique Chateau (CHATEAU, 2004, p. 121).

Nesse sentido, Derrida procura um discurso que leve em conta “questões filosóficas, fenomenológicas, antropológicas, históricas sobre a escrita, e questões de literatura, da relação entre palavra e escrita etc” (DERRIDA, 2003, p. 22). Ou seja, um discurso que se depreende daquilo que Jean-Luc Nancy chamou de um “gesto histórico” e uma “nova crônica do mundo”. Em outras palavras, uma atitude de descentralização, que ao mesmo tempo abala o “edifício da tradição filosófica (ou metafísica) e o autoposicionamento histórico dessa tradição” (NANCY, 1990, p. 117).

Com o desmontar das estruturas, manifestam-se os traços ou as marcas das rupturas que nos colocam em xeque diante da linguagem. Por exemplo, quando em *Touner les mots*, Derrida comenta a “finitude de toda grafia, em particular, a cinematografia” (DERRIDA; FATHY,

2000, p. 16). Esse instigante livro que Derrida divide com Safaa Fathy nos conduz aos bastidores do filme documentário *D'ailleurs, Derrida*. Trata-se de um desmonte interpretativo de diversos aspectos do filme, mediante um abecedário não convencional, onde os autores buscam refletir sobre a linguagem cinematográfica num sentido metalinguístico. De fato, é a experiência de vida de Derrida, seus posicionamentos político-filosóficos e suas ideias acerca da linguagem que estão em cena. O cenário, diga-se de passagem, é muito peculiar e explora o imaginário, o fictício. E tudo isso anima a ação de “filmar as palavras”, mas também revolvê-las, encontrá-las, inventá-las... Para eles, “o filme é um fato” que procura restituir um diálogo entre imagem e palavra. Assim, a montagem e a *découpage* do filme é também a montagem e o corte da escrita e da fala.

Sob esse ângulo, a filmagem deve contorcer as palavras e ao mesmo tempo flagrá-las em sua improvisação, em seu fluir. Isso também significa expô-las num sentido social e cultural. Dito de outro modo, Fathy e Derrida procuram vivenciar a força poética da invenção verbal, “não para isolar o linguístico ou o discursivo enquanto tal”, mas para compreender a linguagem a partir da “singularidade dos traços sociais, históricos, culturais” (DERRIDA; FATHY, 2000, p. 106).

Com o recurso à metalinguagem e a essa espécie de sinestesia e hospitalidade cultural, pode-se perceber cada vez mais o entrecruzamento das experiências de linguagem. Representativa, neste caso, é a relação entre o cinema e a música. Nessa relação, para Derrida, sempre há algo que perdura a partir das potencialidades musicais. Em *D'ailleurs, Derrida*, a música que constitui o “corpo do filme” e satisfaz o “ator/Derrida” em seus longos trajetos de automóvel é a música judia/árabe/andaluz. Para ele, há uma verdade nesse canto que é, sobretudo, “reconciliação”. É ainda pela intimidade musical que ele sugere que se veja o filme “fechando os olhos” – como o cego de Toledo – para melhor captar sua mundanidade. Essa aposta musical nos é revelada pelo autor já em “*Ce qui reste à force de musique*”, um ensaio em torno do texto do escritor Roger Laporte “*Fugue/suplément*” o qual

ele denomina de “música textual”. É a afirmação de um sentimento temporalmente vasto que nos faz pensar na multiplicidade galáxica (se se quiser) da linguagem, “num espaço em desdobramento onde não há limite externo” (DERRIDA, 1987, p. 98). Por isso, tal linguagem se nutre constantemente.

Sempre que se refere à música ou ao cinema, Derrida trata da escrita. Ele se interessava pelo aspecto prático-teórico dessa relação, seu contributo político em certo sentido. Na intuição da música e do cinema o autor procurou se “emancipar da vigilância panóptica” (DERRIDA, 1987, p. 118). Assim, extenuou a crise da totalização e com ela a denúncia contra o logocentrismo. Por isso a alternativa da “margem” se revela fecunda. Tal olhar para as margens, de acordo com Gerd Bornheim, seria um “apontar ao outro que não ela mesma” (BORNHEIM, 1998b). O desafio do escritor e do filósofo é escavar tais significações sem se preocupar demasiadamente com o texto acabado e imbuído de todas as prestezas comunicativas. O deslocamento desse fundamento logocêntrico faz com que a escrita dê “conta da alteridade do outro em sua condição de outro” (*idem*). É nesse sentido que os reflexos derridianos se imiscuem nas expressões artísticas. Não para constituir uma estética da desconstrução, claro está, mas para instigar uma reflexão sobre a nossa própria realidade.

Nesse sentido, as expressões musicais e cinematográficas se desenvolvem como um desdobramento dessa realidade. Elas acompanham, por exemplo, a histórica crise do conceito de indivíduo ou da subjetividade. Problematização esta que se alastra até nossos dias, já que a percepção de tais expressões é muitas vezes ancorada sobre “privilégios sociais” e “distanciada do cotidiano” (ARAÚJO, 2007, p. 253). Perceber essas linguagens de forma assistemática é realmente um desafio de alteridade que pressupõe uma disponibilidade ou flexibilidade de percepção do “outro” e do todo cultural e social. O que se contrapõe radicalmente ao intelectualismo subjetivista.

Nessa difusão de variantes, as transformações das conjunturas musicais e cinematográficas se apresentam no cotidiano das cidades

e nos conduzem a uma reflexão sobre a política das relações sociais. Mas não apenas isso. De fato, elas nos convidam a uma participação mais efetiva nas práticas expressivas.

Uma olhadela na produção de dois cineastas contemporâneos, que se preocupam com essa relação entre música e cinema pode corroborar nossa opinião. São eles Fatih Akin e Júlio Bressane. Ambos procuram – cada qual a sua maneira – experimentar a cinematografia de forma não convencional. E o diálogo com a música e a literatura é muito presente em seus trabalhos.

Fatih Akin filma a Turquia como uma fonte de confluências culturais que se transforma e se modula cada vez mais. É interessante o retrato dessa pluralidade no filme *Crossing the bridge: the sound of Istanbul* (Atravessando a ponte: o som de Istambul). Nele o músico Alexander Hacke percorre as ruas de Istambul para interagir com a diversidade musical da Turquia. Ele esbarra em formações que vão do rock psicodélico, hip-hop engajado ou música eletrônica à música árabe tradicional, num diálogo com o Ocidente, estimulado em parte pela emergência das vedetes da música árabe e pelo cinema do Egito. É a diversidade da cidade do escritor Orhan Pamuk, antiga capital do Império Otomano, dividida pelo estreito de Bósforo em duas metades que correspondem a Europa e a Ásia. Esse sincretismo é encarado atualmente de forma natural, e essa pluralidade se engendra cada vez mais no crescimento urbano. A porta de entrada de negociações é por vezes a amostragem cultural, a cerimônia política na qual as negociações são esboçadas ou concretizadas. Por isso o cenário que se recheia pode representar uma interação cultural, social e econômica.

Numa espécie de etnografia, Akin revive algumas das preocupações frequentes entre os etnomusicólogos: “a rejeição da ideia de um sujeito racional unificado em favor de um sujeito social e linguisticamente descentrado e fragmentado” (PELINSKI, 2004, p. 742). Entra em pauta, portanto, a problematização das representações, das formações discursivas, da comunicação, da invalidação dos discursos em torno da dicotomia centro-periferia e a inquietação sobre a falaciosa

universalidade racional. Eis que a industrialização e a urbanização crescente implicam o pensar constante sobre a mudança democrática no mundo em que vivemos. Principalmente num mundo polarizado em que se acentua o desconhecimento do outro e da diferença cultural.

Por sua vez, Júlio Bressane trabalha para extravasar e mesmo recusar a narrativa tradicional. Para Olgária Matos, “Bressane desfaz qualquer ordem linear de acontecimentos e narrativas” (MATOS, 1995, p. 22) e intensifica assim, como ressaltou Ismail Xavier, a verve do *Cinema novo* de “conciliar a invenção estética e a inserção no campo de cinema de mercado, por força de uma vontade de intervenção imediata no debate político” (XAVIER, 2011). Segundo Xavier, Bressane e Rogério Sganzerla procuram um papel mais experimental para o cinema.

A câmera de Bressane não se posiciona num ângulo fixo “seus filmes dizem o inesperado, abalam a inércia” (MATOS, 1995, p. 25). Ele anseia que as situações cinematográficas transbordem da tela. É isso que procura, por exemplo, quando filma a literatura de Machado de Assis. Assim, *Brás Cubas* e *A erva do rato* são filmados em busca dos limiares das situações cinematográficas e das circunstâncias literárias. Ele trata a narrativa machadiana a partir de reversões, avessos, citações, iconografias... São relances, farpas, fragmentos imagéticos, que exploram ao máximo as aproximações e as distâncias focais. É flagrante que essa condensação de imagens e perspectivas apareça nos roteiros de Bressane interligada ao intercurso sonoro de maneira crucial. A música em seus filmes tem um papel muito importante. Tais inquietações são atentas a um claro-escuro musical que faz parte da consecução das imagens. Ele reformula a ideia de Abel Gance que diz que “cinema é a música da luz”. Para Bressane, “o filme é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é portanto a música” (BRESSANE, 1996, p. 37). Essa concepção caminha junto com a transgressão proposta por seu cinema.

Apresentam-se aí, portanto, as possibilidades para outros intercursos interpretativos. E neles, possivelmente, os traços derridianos serão impressos de alguma forma.

## Referências

- ARAÚJO, S. Música e diferença: uma crítica à escuta “desinteressada” do cotidiano. *In*: DIAS, R.; PAZ, G.; OLIVEIRA, A. L. de (org.). **Arte brasileira e filosofia**: espaço aberto Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.
- ARAÚJO, S.; PAZ, G. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, 2012.
- BARTHES, R. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BLANCHOT, M. Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida. *In*: BLANCHOT, M. **La condition critique**: articles 1945-1998. Paris: Gallimard, 2010.
- BORNHEIM, G. Um filme: Miramar, de Júlio Bressane. *In*: BORNHEIM, G. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998a.
- BORNHEIM, G. O idiota e o espírito objetivo. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998b.
- BRESSANE, J. O experimental no cinema nacional. *In*: BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSANE, J. Cinema Deleuze. *In*: BRESSANE, J. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CHATEAU, D. **Cinéma et philosophie**. Paris: Nathan, 2004.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, J. Ce qui reste à force de musique (1979). *In*: DERRIDA, Jacques. **Psyché**. Paris: Éditions Galilée, 1987.
- DERRIDA, J. **Sur parole**. Paris: Éditions de l’Aube, 2003.

- DERRIDA, J.; FATHY, S. **Tourner les mots**. Paris: Éditions Galilée; Arte Éditions, 2000.
- HADDOCK-LOBO, R. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- HADDOCK-LOBO, R. **Para um pensamento úmido**. Rio de Janeiro: Nau; Ed. PUC-Rio, 2011.
- MATOS, O. A ordem e seus avessos: Júlio Bressane, A cidade dos homens, A cidade de Deus. *In*: VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (org.). **Júlio Bressane**: Cinemapoética. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- NANCY, J.-L. Las diferencias paralelas. *In*: CRAGNOLINI, M. B. (org.). **Deleuze y Derrida**. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2008.
- NANCY, J.-L. **La communauté désœuvrée**. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- NETTL, B. Musique urbaine. *In*: NATTIEZ, J.-J. (org.). **Musique**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2005. (v. 3, Musiques et cultures).
- NUNES, B. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAZ, G. Interpretação e canção popular. *In*: PAZ, G. **Para ouvir uma canção**. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2011.
- PELINSKI, R. L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne. *In*: NATTIEZ, J.-J. (org.). **Musique**: une encyclopédie pour le XXI siècle. Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 2004. (v. 2, Les savoirs musicaux).
- XAVIER, I. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. *In*: SILVA JÚNIOR, I. (org.). **Filosofia e cultura**: festschrift em homenagem a Scarlett Marton. São Paulo: Barcarolla, 2011.

## Rilke, leitor de Nietzsche<sup>30</sup>

Começo parabenizando e agradecendo especialmente a Rosa Dias, Vânia Azeredo, Miguel Barrenechea e toda a equipe de colaboradores pela organização desse Encontro e pela proposição de diálogos abertos em torno de “*Nietzsche: intérpretes e interpretações*”, mote que nos remete de imediato aos intérpretes como tradutores-estudantes-pesquisadores-artistas-leitores e às interpretações como percepções-teorias-práticas-linguagens-performances-expressões-leituras (posições e formas experimentadas num amplo espectro tanto por Nietzsche como por seus intérpretes). Deixei propositalmente nos dois pólos finais desse elenco, que certamente pode ser acrescido de outros nomes, as palavras *leitores* e *leituras*, justamente para expressar a soltura e o caminho que quero seguir. Para mim, todas essas conotações assumem de certa maneira uma extensão, ou seja, avançam num crescendo que engloba uma pluralidade de questões e, por conseguinte, nos des-locam em pensamento/vivência/ação. A amplitude da proposta desse Encontro é, portanto, muito significativa (no que concerne aos estudos da obra de Nietzsche) e ao mesmo tempo

---

30 Esse ensaio foi publicado inicialmente em *XLVI Encontros Nietzsche: intérpretes e interpretações*, organizado Vânia Dutra de Azeredo, Rosa Maria Dias e Miguel Angel de Barrenechea e publicador pela Editora CRV em 2022.

oportuna em tempos tão calamitosos, angustiantes, fraturados, genocidados como os que vivemos.

Assim, tomo como um alento provisório a frase de Hölderlin (de quem Nietzsche era leitor inspirado): “Onde há perigo, nasce também o que salva”, pois é a contundência das interpretações nietzschianas (em momentos de crise) uma das forças que nos instiga, mobiliza, provoca, aponta saídas e nos impacta de diferentes maneiras. Por exemplo, a partir da crítica cortante aos valores morais, religiosos e à racionalidade metafísica (*vis-à-vis* a um Brasil de tantos golpes), ou se se quiser, um enfrentamento pelo riso irônico, pelas metáforas, pela verve poética, buscando a forma de engendrar os discursos, o pensamento andarilho/nômade/experimentador, a experiência estética, o perspectivismo... entre outros viéses que nos impelem a reagir a esses tempos e espaços adversos.

Essas e outras características marcaram minha formação acadêmica e artística, assim como minhas impressões como leitor dileitante de Nietzsche, autor que se emaranha e alcança outras leituras que fiz e faço de contextos e autores variados. É na perspectiva do leitor, instado por leituras que se conectam, que gostaria então de tecer algumas considerações/apontamentos a respeito de “Rilke, leitor de Nietzsche”. A pulsão que se deixa espriar do título é certamente a pulsão poética e o pensamento problematizador desses autores. Gostaria de mencionar aqui, inicialmente, os arruados que me fizeram chegar a essa aproximação. Minhas primeiras leituras de Nietzsche começaram na graduação em filosofia na UFRGS (a partir de 1993) em busca sobretudo de um diálogo entre música e filosofia. Esse diálogo se amplificou e envolveu também a literatura/poesia, as artes e as expressões culturais em geral. Foi ainda um contato instigante com importantes problematizações estéticas (como a discussão sobre a totalidade e a separação nas artes contemporâneas) e serviu como aporte especial para uma leitura crítica da história da filosofia. E vejam como são as coisas: isso se deu, principalmente, a partir da leitura de um livro de Hollinrake (*Nietzsche e Wagner e a filosofia do*

*pessimismo*), indicado pela professora Muriel Maia Flikinger, e também por uma série de conferências sobre Nietzsche e a tragédia, proferidas pelo professor Roberto Machado no Centro de Educação da UFRGS. Essas falas foram gravadas e conservadas em VHS na biblioteca da Universidade. Assisti a todas essas gravações, que serviram como substrato para o livro de Roberto Machado *Zaratustra, tragédia nietzschiana*, publicado pela Zahar em 1997. Cito aqui (em homenagem ao autor) uma passagem impactante e que foi a base para minhas leituras subsequentes:

Não há dúvida de que *Assim falou Zaratustra* é a obra de um filósofo, e, até mesmo, sua obra mais importante. Contudo, a meu ver, a dicotomia arte-filosofia – que ele denunciou em *O nascimento da tragédia*, com a crítica ao socratismo, e denunciará na “Tentativa de autocrítica” como estando presente no estilo conceitual de seu primeiro livro –, é agora neutralizada pelo projeto de fazer da poesia o meio de apresentação de um pensamento filosófico não conceitual e não demonstrativo. Um pensamento emancipado, portanto, da razão. *Assim falou Zaratustra* é um livro daquele e para aquele que, “onde pode adivinhar, detesta inferir”, daquele e para aquele que pensa ter pouco valor o que precisa ser provado, daquele e para aquele que admira a potência do “grande estilo”: “a potência que não tem mais necessidade de prova, que desdenha agradar, que dificilmente dá resposta, que não sente testemunhas por perto, que vive sem se dar conta de que existe oposição a ela, que repousa em si, fatalista, uma lei entre leis” (MACHADO, 1997, p. 22-23).

Um pouco antes dessa iniciação em Nietzsche, principalmente através das frentes culturais que eu frequentava, fiquei muito bem impressionado ao ler, do poeta Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta* e *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke* (respectivamente nas traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles).

E a partir daí fui adentrando na obra rilkiana. Me impressiona a sutileza com que ele descreve as coisas, a musicalidade de sua escrita, as opiniões sobre a vivência, sobre a solidão e sobre seus deslocamentos entre cidades e pensamentos, o *depaysement* rilkiano. Nessa época, ainda não percebia aproximações diretas entre Rilke e Nietzsche, a não ser a coincidência da colocação de problemas através da linguagem, do estilo poético. Não sabia que havia entre eles uma motivadora fundamental: Lou Andreas-Salomé. Não sabia tampouco, como disse Blanchot (2010), que esses dois autores incorporaram à sua maneira algumas das problematizações e da criatividade de um poeta como Hölderlin.

O estilo do poeta, que nasceu em Praga em 1875 e faleceu na Suíça em 1926 (31 anos mais novo que Nietzsche 1844 – 1900), era intenso. Ele dizia ao jovem poeta Franz Kappus:

[...] Não posso entrar em consideração acerca da feição de seus versos, pois sou alheio a toda e qualquer intenção crítica, que sempre resulta em mal-entendidos mais ou menos felizes. As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte, – seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera.

Depois de feito este reparo, dire-lhe-ei ainda que seus versos não possuem feição própria, somente acenos discretos e velados de personalidade [...] Pois bem – usando da licença que me deu de aconselhá-lo – peço que deixe tudo isso. O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo:

morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isso acima de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: “sou mesmo forçado a escrever?” (RILKE, 1998, p. 21-22)

Essa intensidade das perguntas e das sugestões rilkianas presentes, por exemplo, na conhecida assertiva “todo anjo é terrível” (das *Elegias do Duíno*) ou no poema esparso e póstumo “Rosa, ó pura contradição, prazer de ser o sono de ninguém sob tantas pálpebras” (na tradução de José Paulo Paes) impactava vários autores brasileiros como Drummond (sentimento do mundo), Cecília Meireles (elegias), Paulo Leminski (mundanidade). Há um poema de *Distraídos venceremos* em que Leminski diz, aliás, na esteira desse poema acima citado e do próprio destino rilkiano:

*Rosa Rilke Raimundo Correia*  
Uma pálpebra,  
Mais uma, mais outras,  
Enfim, dezenas  
de pálpebras sobre pálpebras  
tentando fazer das minhas trevas  
alguma coisa a mais  
que lágrimas (LEMINSKI, 2006, p. 71).

Em 1999, fui morar no Rio de Janeiro. E pelas buscas literárias, musicais, filosóficas, teatrais, assisti um dos *Encontros Nietzsche*, realizado na UERJ no final daquele mesmo ano. Roberto Machado, Rosa Dias, Scarlett Marton, Giaccioia... todas/os participaram desse evento. Foi quando conheci Gerd Bornheim, que falou de improviso sobre “Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura”. Mantivemos interlocução a partir daí e o Gerd me indicou um livro, que segundo ele era um dos mais importantes escritos sobre Nietzsche: *Nietzsche à travers ses oeuvres* (ANDREAS-SALOMÉ, 1992), de Lou Andréas-Salomé. Um livro vigoroso e, a meu ver, um tanto negligenciado nessa

época pelos estudiosos de Nietzsche (fiquei feliz em saber da recente publicação em português das cartas entre Nietzsche e Lou Andréas-Salomé. O que mostra a maturidade desses estudos no Brasil). Esse livro fundamental é dividido em três partes, onde a pensadora russa discorre sobre a *personalidade*, as *metamorfozes* e o *sistema* Nietzsche. A publicação é baseada em documentação original (cartas, diários, estudos, anotações), apresenta interpretações a partir de diálogos com o próprio autor e da leitura atenta de suas obras. E é justamente aqui que começam a surgir para mim as aproximações não apenas de Rilke e Nietzsche, mas de Nietzsche, Lou Andréas-Salomé, Rilke, Freud e outros autores. Lou se relacionava com Nietzsche, Freud e Rilke de forma intensa. Era filósofa, psicanalista, poeta e escritora. Exerceu influência sobre toda uma geração de artistas e pensadores. Na correspondência entre Lou e Rilke, mas também na correspondência entre Rilke, Boris Pasternak e Marina Tsvetaieva e entre Rilke e Rodin<sup>31</sup>, podemos compreender um pouco dessa aposta que fiz em Rilke como um leitor de Nietzsche e ainda as coincidências ou convergências no percurso desses autores. A primeira aproximação, portanto, é sem dúvida Lou Andréas-Salomé. Um segundo aspecto nos foi revelado também a partir de dois datiloscritos de Gerd Bornheim sobre Rilke (BORNHEIM, 2020). Esses datiloscritos foram interpretados na dissertação de Marina Aragão e nos dão pistas singulares dessa aproximação a partir de um estudo sobre a experiência estética rilkiana (o modo como Rilke se dedica ao exercício do ver) e pela discussão sobre a noção do “aberto”, apresentada pelo poeta na “Oitava Elegia” e discutida em sua vasta epistolografia. A aproximação

---

31 Refiro-me especialmente a três publicações da valiosa correspondência rilkiana: *Correspondance*, de Rainer Maria Rilke e Lou Andreas-Salomé, publicada pela Editora Gallimard em 1985; *Correspondance à trois*, de Rainer Maria Rilke, Boris Paternak e Marina Tsvetaieva, publicada pela Gallimard em 1983; e *Correspondance (1902-1913)*, de Rainer Maria Rilke e Auguste Rodin, publicada pela Gallimard em 2018.

poética entre Rilke e Nietzsche foi um tema para Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (segundo ele havia um modo ascensional com o qual a linguagem desses autores se fazia presente) e também nas características de uma busca de autotransformação ou metamorfoses críticas e de compreensão da realidade que um autor como Blanchot sublinha em *O espaço literário* e em *o Livro por vir*.

Se todas essas investidas já mostravam essa convergência, qual não foi minha surpresa quando numa das buscas de documentação (relativas à pesquisa de Marina Aragão), encontramos um texto valioso de Rilke sobre Nietzsche, traduzido e apresentado por Kathrin Rosenfield e publicado na revista *Dissertatio* em 2013. A apresentação intitulada “A melodia como luz da poesia: o impacto de Nietzsche sobre Rilke”, preludia a tradução de “Marginalia em torno de Nietzsche: “O nascimento da tragédia” 1900 [Rainer Maria Rilke]”. Conforme Kathrin Rosenfield (2013, p. 42): “As marginalien são um estudo intuitivo e associativo do texto de Nietzsche que procura fortalecer a poética do jovem poeta, não uma publicação [...]. O manuscrito encontrava-se entre os papéis de Lou Andreas-Salomé, que estimulou o interesse de Rilke em Nietzsche e Freud”. Rilke tinha 25 anos quando fez essa leitura (e já havia feito duas outras que alguns autores consideram ainda imaturas). Nela, segundo Kathrin Rosenfield (2013, p. 42), fica evidente que “Rilke se destaca pela posição aquém e além dos movimentos do seu tempo. O fascínio juvenil pelo ateísmo quase religioso de Nietzsche, a delicadeza refinada de sua violência e a sutileza criteriosa (quase coreográfica) de sua iconoclastia fazem com que suas imagens surjam-e-se-dissolvam sempre de novo em constelações melódicas e rítmicas renovadas”. Curiosamente, acontece aí uma leitura poética de *O Nascimento da tragédia* (leitura esta tão almejada por Nietzsche em sua autocrítica), onde a poesia aparece sob o signo da música. Há um papel fundamental da música, como ressalta Kathrin Rosenfield (2013, p. 43), nos tópicos rilkeanos:

A música como energia cósmica necessita ser contida nas vasilhas do canto popular;  
A música entendida como “grande ritmo de fundo” é o “livre excedente de Deus”, isto é, uma força ainda não ligada que sobrou da criação;  
Ritmo e música constituem o potencial criativo;  
Música como potência unificadora e promessa comunitária;  
Música como força à espera da imagem;  
Música como potência fusional é promessa de liberação das formas e convenções petrificadas;  
A melodia transfigura e torna dispensável o enredo (história racional);  
A música como força originária não pode ser instrumentalizada como decoração;  
O espírito da música como alma da integridade (social, política e pessoal) grega;  
Música é fluxo ilimitado;  
A criação artística (canto, imagem, drama, escultura) são esforços de captar o excesso musical.

Essas anotações mostram uma conexão marcante de Rilke com a movimentação crítica do pensamento nietzschiano. Conexão esta, obviamente, que não é uma mera influência, pois como não poderia deixar de ser, ela se inscreve a partir da originalidade de um pensamento assaz criador como o de Rilke. Rilke é o viajante, o andarilho que encontra na errância a sombra de sua solidão e percebe na musicalidade poética, na paisagem pictural, aquilo que o faz ao mesmo tempo “apreender o mundo” e a própria percepção do “aberto”. Assim como Nietzsche, Rilke percebe que o enfrentamento da crise dos valores metafísicos diz respeito também à percepção poética, que se afirma tempestuosamente na vertigem e na perturbação, a céu aberto, dos arroubos e ruídos da modernidade.

A personalidade de Rilke se revela assim, segundo Blanchot (1987), a partir de ao menos três características formadoras. A primeira é aquela que mostra a vivência do autor como matiz norteadora de seus estudos sobre arte e de seu interesse em descobrir o sentido da realidade. Aqui está o exercício da interpretação, da percepção que ele apreende da música, dos estudos sobre história da arte e de sua relação com artistas como Rodin, Tolstói, Clara Westhof, Boris Pasternak, Marina Tsvetaïeva entre outros. Esse é um gesto importantíssimo.

A segunda é que essa vivência se confunde com a própria necessidade “vital” da experiência com a linguagem (a escrita enquanto experiência) e aqui aparece tanto o estilo (os modos de diálogo: cartas, diários, poemas), como uma noção muito interessante dessa ligação entre Rilke e Nietzsche que é a questão do “Aberto” e a problematização poética-metafísica da morte e da finitude (é onde – segundo Blanchot – Nietzsche, Rilke e Heidegger são reaparições de Hölderlin). E, finalmente, em seu envolvimento com áreas culturais, artísticas e filosóficas, subjaz uma crítica a um modo de vida alienado e inerte, que produz homens vazios (percepção de Rilke ao tomar consciência da “indigência”, blanchotianamente identificada, de seu tempo). Nesse sentido, a leitura, que no caso de Rilke só pode ser feita em consonância com a escrita, é o substrato indispensável para a percepção e a compreensão do mundo. É nessa perspectiva que Bachelard sublinha uma passagem dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* onde se lê que “Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã” (BACHELARD, 2001, p. 5). Bachelard reitera assim a importância de “viver imagens de percurso”, imagens que a imaginação nos traz.

Por falar em imagem e para finalizar essas breves anotações e impressões, percorridas ao sabor das coincidências e da *jouissance*, mas também na necessidade de construção de resistência nos momentos em que pesa a urgência do tempo, não posso deixar de lembrar – na

recepção poética brasileira de Rilke e Nietzsche – a leitura sempre atenta do cineasta Julio Bressane, que através de Abel Gance interpreta o cinema como música da luz. Também intempestivo, o cineasta filma a imagem sem pressa. Não se prende ao caricatural, ao duplo, ao clichê, ao simulacro. Quer a aventura com o tempo-passado-a-limpo, tempo-reencontrado, um tempo que se rearticula nas geografias circunstanciais das cenas. É por isso que Bressane poetiza a crueza da imagem de Nietzsche em Turim, mostrada (entre outras coisas) pela tempestuosidade da música do próprio filósofo, pesquisada e executada por músicos brasileiros. É o mesmo signo fotodramático de Rilke que aparece aí, quando em um ensaio de *Fotodrama*, “A propos de Nietzsche à Nice”, Bressane nos desfere um trecho-golpe rilkiano “Das almas era esta a mina estranha” (Orfeu, Eurídice, Hermes). Se, como lembra Deleuze, não é possível ler e compreender Nietzsche sem “rir”, talvez pudéssemos dizer, na esteira dessa afirmação, que há também um desafio nos aforismos e fragmentos nietzschianos que nos provoca a ler Nietzsche poetizando-o a partir dos traços de seus próprios questionamentos. São essas pistas que Rilke nos faz entrever com uma sagacidade que o próprio Nietzsche reivindica em sua *Genealogia da Moral*. Para Nietzsche:

Bem cunhado e moldado, um aforismo não foi ainda “decifrado”, ao apenas ser lido: deve ter início, então, a sua *interpretação*, para a qual se requer uma arte da interpretação. Na terceira dissertação deste livro, ofereço um exemplo do que aqui denomino “interpretação”: a dissertação é precedida por um aforismo, do qual ela constitui o comentário. É certo que, ao praticar desse modo a leitura como arte, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” –, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um “homem moderno”: o ruminar... (NIETZSCHE, 1998, p. 14-15).

## Referências

- ANDREAS-SALOMÉ, L. **Nietzsche à travers ses oeuvres**. Apresentação: E. Pfeiffer. Tradução: J. Benoist-Méchin. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1992.
- ARAGÃO, M. P. **A experiência estética em Rilke revisitada a partir de interpretações de Gerd Bornheim**. 2020. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, M. Hölderlin. *In*: BLANCHOT, M. **La condition critique: articles 1945-1998**. Paris: Gallimard, 2010.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORNHEIM, G. “Estudo sobre Rainer Maria Rilke” e “O significado da noção de ‘Aberto’ em Rilke e Heidegger” (datiloscritos originais). *In*: ARAGÃO, M. P. **A experiência estética em Rilke revisitada a partir de interpretações de Gerd Bornheim**. 2020. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
- BRESSANE, J. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- CAMPOS, H. A clausura metafísica da teoria da tradução de Walter Benjamin, explicada através da Antigone de Hölderlin. *In*: CAMPOS, H. **Transcrição**. Organização: M. Tápia; T. M. Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HEIDEGGER, M. Pourquoi des poètes? *In*: HEIDEGGER, M. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Tradução: W. Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962.
- HOLLINRAKE, R. **Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo**. Tradução: A. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LEMINSKI, P. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- MACHADO, R. **Zaratustra: tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução: P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Tradução: R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- NUNES, B. A gnose de Rilke. *In*: PINHEIRO, V. S. (org.). **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, B. Filosofia e poesia; Hölderlin e a essência da poesia. *In*: NUNES, B. **Hermenêutica e poesia**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- PAES, J. P. Apresentação. *In*: RILKE, R. M. **Poemas**. Tradução: J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RILKE, R. M. **Auguste Rodin**. Tradução: M. Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**: a canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke. Tradução: P. Rónai; C. Meireles. São Paulo: Globo, 1998.
- RILKE, R. M. **Cartas sobre Cézanne**. Tradução: P. Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- RILKE, R. M. **Elegias de Duíno**. Tradução: D. F. Silva. São Paulo: Globo, 2001.
- RILKE, R. M. **O diário de Florença**. Tradução: M. Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- RILKE, R. M. **Poemas**. Tradução: J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RILKE, R. M.; ANDREAS-SALOMÉ, L. **Correspondance**. Texte établi par: E. Pfeiffer. Tradução: P. Jaccottet. Paris: Gallimard, 1985.
- RILKE, R. M.; PASTERNAK, B.; TSVETAÏEVA, M. **Correspondance à trois**. Paris: Gallimard, 1983.
- RILKE, R. M.; RODIN, A. **Correspondance (1902-1913)**. Édition: H. Hengl. Paris: Gallimard, 2018.

ROSENFELD, K. H. A melodia como luz da poesia: o impacto de F. Nietzsche sobre R. M. Rilke. **Dissertatio**: revista de filosofia, Pelotas, v. 38, n. 37, 2013.

