



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS

**UM GRITO EM RIMBAUD, RENATO RUSSO E PAULO  
LEMINSKI: ARTE EM DIÁLOGO**

Vanderley José de Oliveira

GOIÂNIA-GO  
2016/1

VANDERLEY JOSÉ DE OLIVEIRA

**UM GRITO EM RIMBAUD, RENATO RUSSO E PAULO  
LEMINSKI: ARTE EM DIÁLOGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura e Crítica Literária *Stricto Sensu* da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras: Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. José Ternes.

GOIÂNIA-GO  
2016/1

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

O48g Oliveira, Vanderley José de.  
Um grito em Rimbaud, Renato Russo e Paulo Leminski  
[manuscrito] : arte em diálogo / Vanderley José de Oliveira –  
Goiânia, 2016.  
128 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras  
- Literatura e Crítica Literária, 2016.  
“Orientador: Prof. Dr. José Ternes”.  
Bibliografia.

1. Híbridação. 2. Marginalidade social. I. Título.

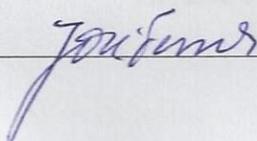
CDU 316.3(043)

**UM GRITO EM RIMBAUD, RENATO RUSSO E PAULO LEMINSKI: ARTE EM  
DIÁLOGO**

Dissertação aprovada em 25 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

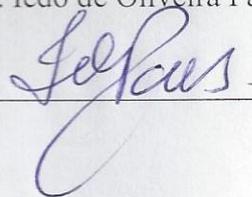
**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. José Ternes / PUC Goiás (Presidente)



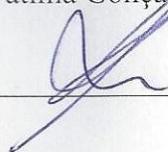
---

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes / UFRPE



---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves de Lima / PUC Goiás



---

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás (Suplente)

---

Dedico este trabalho à minha tríade feminina: mãe,  
Helena, e irmãs, Eliene e Eliete.

Inevitavelmente, de forma especial, agradeço aos meus pais, Antônio José de Oliveira e Helena Maria de Jesus, pois, mesmo desconhecendo os significados dos códigos linguísticos e literários demonstraram-me interesse por minha dedicação nesta dissertação, e instigaram-me, mesmo na simplicidade da alcova, a cumprir meu projeto de conclusão deste trabalho, sendo tão importantes para o meu caminhar como pesquisador.

Em um país onde a literatura não é tratada, pela maioria, como premissa natural de cultura, deixo minha eterna gratidão àqueles singulares professores que me possibilitaram, desde os anos iniciais escolares, a ter mais aproximação com a arte literária, podendo eu chegar ao Mestrado com asas formadas, apenas esperando o ensinamento de alçar voo como um pássaro. Obrigado a todos por terem me instigado a percorrer caminhos inusitados, amedrontadores, mas extremamente gratificantes, no desenrolar desta pesquisa.

Ao longo da pesquisa, foi inevitável deparar-me com pensadores com visões questionadoras quanto à existência de Deus. No entanto, aqui registro que foi o Criador do céu e da terra que me agregou forças para superar diversas formas de subalternidade ao longo da vida, e poder, mais uma vez, agradecer-Lo: Obrigado Deus!

Também meus sinceros agradecimentos se direcionam àqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho: aos funcionários da Escola Estadual Deusa Moraes, na cidade Paraíso do Tocantins, pela cumplicidade; à orientadora Dra. Tonia Wind, que iniciou comigo este estudo, não chegando ao fim desta jornada por motivos de mudança, e ao orientado Dr. José Ternes, que continuo comigo até o término desta pesquisa, tendo firmeza e competência nas orientações; aos professores Dr. Divino José Pinto, Dr. Iêdo de Oliveira Paes, Dr. Aguinaldo José Gonçalves, Dra. Lacy Guaraciaba Machado e Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, pelo conhecimento compartilhado.

A todos àqueles que, de forma direta ou indireta, estiveram comigo expressando amizade e compreensão deste processo produtivo interartístico.

*A poesia é um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente.*

(FRIEDRICH, 1978, p. 145).

*O poeta se torna vidente por um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos.*

(RIMBAUD, 2010, p. 57).

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta um recorte da obra do poeta francês Jean Nicolas Arthur Rimbaud e dos artistas brasileiros Renato Russo e Paulo Leminski, de forma analógica, embasado na literatura e produção cultural das décadas finais do século XIX na França e no Brasil, só que nas décadas finais do século XX. A análise dos textos está direcionada à modernidade: seus aspectos teóricos híbridos, polifônicos e dialógicos, com ênfase na marginalidade e enunciação subalterna. O objetivo é demonstrar, por meio dessas produções, os efeitos interartísticos de tais aspectos, bem como seus reflexos na linguagem e no público leitor/ouvinte: os interlocutores. Ao discutir tais temas com base nos textos da tríade, o estudo visa a demarcar o surgimento da poesia moderna, ainda no final do século XIX, momento no qual Rimbaud é protagonista. Para tanto, foi utilizado como objeto de análise, os poemas de Rimbaud: “FOME” e “O coração logrado”; canções de Renato Russo: “Teatro dos vampiros” e “Daniel na cova dos leões” e, por fim, os poemas de Leminski: “Sintonia para pressa e presságio” e “Sem título”. Nesse contexto, a pintura *O Grito*, do norueguês Edward Munch (1893), surge como a correspondência visual da arte poética e musical.

Palavras-chave: Hibridismo. Interartístico. Interlocutores. Marginalidade. Subalternidade.

## ABSTRACT

This research presents a cutout in the work of the French poet Jean Nicolas Arthur Rimbaud and Brazilian artists Renato Russo and Paul Leminski in analog form; grounded in the literature and cultural production of the final decades of the nineteenth century in France and Brazil, as well as in the final decades of the twentieth century. The analysis of texts is directed to modernity: the hybrid theoretical aspects, polyphonic and dialogic; with emphasis on marginalized and subaltern enunciation. The aim is to demonstrate, through these productions, the interartistic effects of such aspects as well as its reflex on the language and public reader/listener: the interlocutors. In discussing these issues based on the triad of texts, the study aims to mark the arising of modern poetry, even in the late nineteenth century, the moment that Rimbaud is the protagonist. Thus, was used as an object of analysis: the poems of Rimbaud: “Fome” and “O coração logrado”; the songs of Renato Russo: “Teatro dos vampiros” and “Daniel na cova dos leões” and, finally, the poems of Leminski: “Sintonia para pressa e presságio” and “Sem título”. In this context, the painting *O grito* of the Norwegian Edvard Munch (1893) emerges as a visual correspondence of poetic and musical art.

Keywords: Hybridity. Interartistic. Interlocutors. Marginality. Subalternity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I - VOZES REBELDES NA POÉTICA DE RIMBAUD.....	13
<b>1.1 O Fetiche Rimbaudiano</b> .....	17
II - EM CARTAZ TEATRAL: UM GRITO DIALÓGICO E POLIFÔNICO.....	30
<b>2.1 Renato Russo e sua Arte Polêmica</b> .....	37
<b>2.2 Tédio como Doença Capitalista da Contemporaneidade</b> .....	48
III - POESIA, ANALOGIA E MARGINALIDADE .....	54
<b>3.1 Cachorro Louco</b> .....	54
IV - A SUBALTERNIDADE PROIBIDA EM RIMBOAUD, RENATO E LEMINSKI .....	71
<b>4.1 O Coração Ferido do Vidente Marginal</b> .....	71
<b>4.2 A Enunciação Proibida em Russo</b> .....	87
<b>4.3 Um Leminski Versátil</b> .....	97
<b>4.4 Antes que a Análise Termine</b> .....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	113
REFERÊNCIAS .....	116
ANEXOS .....	119

## INTRODUÇÃO

Esta produção realiza um estudo analógico e interartístico sobre artes, fazendo observações de estudantes, jovens e amantes de diferentes culturas artísticas, em sua maioria, que ouvem músicas e/ou leem literaturas, mas não analisam criticamente a produção artística produzida em seu contexto, tão pouco fazem correlações de uma arte com outras artes. Tendo em vista a importância de tal análise e da abordagem da Literatura para leitores, profissionais da área das letras e para pesquisadores, este estudo propõe investigar, averiguar e indagar se a produção poética do francês Jean Nicolas Arthur Rimbaud demarca um novo tempo para a poesia, e se esta propicia diálogo tanto com as canções de Renato Russo quanto com a poesia de Paulo Leminski, ambos brasileiros. A pesquisa também tem como proposta verificar se os textos escolhidos refletem gritos modernos, marginais e subalternos e como esses rompem os limites do texto para chegar até o leitor contemporâneo.

Sabe-se que a arte, em especial a literária, por meio dos séculos e dos diferentes povos, tem contribuído de forma efetiva para que o homem se questione, busque respostas para a vida e seu acaso. Ao se encontrar subjetivamente em uma obra de arte, o ser humano se depara com discursos, situando-se no limiar no interior da obra, ao se ver ali nas entrelinhas.

Daí, forma-se um dialogismo que Mikhail Bakhtin (2013) defendeu, dizendo que a literatura é fonte de construção e de reconstrução dos discursos. A partir desta proposição bakhtiniana, pode-se ver certo recorte polifônico e discursivo que tende a minimizar as dificuldades que afastam leitores e objetos artísticos, no que se refere ao leitor que se encontrar no discurso artístico, pois, se o sujeito se ver na obra, ele pode correlacionar contextos e temáticas da arte para atenuação de seus próprios conflitos, ou seja, aqueles inerentes à existência humana numa interação comparativa de si com a obra, sem, contudo, inferir que conhecerá de todo os mistérios da arte, no caso especial a arte literária.

As nuances inferenciais expressas nas produções de Arthur Rimbaud, Renato Russo e Paulo Leminski, de forma comparativa, têm como base a literatura e a produção cultural da música desses artistas, produzidas em meados do século XIX (simbolismo francês) e do século XX (década de 80 - *rock* nacional e poesia marginal moderna). O destaque recai sobre os contextos interartísticos ligados ao hibridismo, à marginalidade e à subalternidade proibida, de forma a sugerir analogias polifônicas e dialógicas dessas produções artísticas.

Quanto à especificidade contida nesses objetos artísticos, analisam-se as influências dos aspectos culturais e históricos tanto na vida quanto nas obras desses transgressores da linguagem poética e musical. Sem a pretensão de relacionar história e literatura, uma como

dependente da outra, trilha-se o pensamento de que uma produção artística não pode ser vista como uma “ilha”, sem contato, sem relações, sem sentido com diferentes realidades. Não que a arte literária se prenda a isso, mas que apenas estabelece elos com o mundo, sendo lida e entendida sob diversos reflexos de um indivíduo e de um povo.

Sobre isso, no livro *Vanguarda européia & modernismo brasileiro* (TYNIANOV *apud* TELES, 2009, p.41), destaca-se o que o autor dispõe para respaldo dos diálogos permitidos entre arte literária e leitor em diferentes tempos e contextos: “cada época procede diferentemente da outra, combatendo-a, completando-a ou repetindo-a, quer dizer, tentando repeti-la”. Provavelmente, o recorte dos dois textos da tríade, que totaliza seis objetos artísticos, pode sugerir tais ideias de Tynianov, tanto no conteúdo quanto na formalidade presente nos poemas e músicas. Nesse viés, propõe-se também investigar as produções de Rimbaud, Russo e Leminski, quanto à presença de vozes modernas e rebeldes de diferentes contextos, com suas provocações e relações com os leitores atuais.

Para tanto, no primeiro capítulo, discute-se por intermédio do poema “FOME”, de Rimbaud, a possibilidade de o poeta demarcar os primeiros ecos rebeldes, marginais e híbridos da poesia moderna, em meados do século XIX na França. As vozes, em especial as contidas no poema em questão, são inferidas como híbridas, rebeldes e modernas, uma vez que tanto suas abordagens quanto suas singularidades para como o bom uso da linguagem continuam sendo fonte de inspiração para a lírica moderna.

O segundo capítulo depara-se com a canção “Teatro dos Vampiros” de Renato Russo: texto grafado e modulado que, ironicamente no decorrer da inferência, é associado a um grande palco, suporte de um espetáculo contextual. A análise prossegue e verifica também que Russo, por meio de sua canção, demonstra ter algumas características símile ao precursor da poesia moderna, o francês Rimbaud. No entanto, o foco da apreciação é o contexto social e interartístico das décadas finais do século XX, visto que o texto russeano, ao longo de sua entoada, desmistifica os conflitantes anos da década de 80 e início da de 90, no Brasil.

No terceiro capítulo, encontra-se o poema supostamente marginal “Sintonia para pressa e presságio” de Paulo Leminski. Tal objeto é elemento fundante e analógico com as produções de Arthur Rimbaud e Renato Russo. Nesse espaço, discute-se a possibilidade desses textos artísticos, com vozes de diferentes contextos, correlacionarem e dialogarem com seus interlocutores, de preferência os da atualidade. Com o apoio teórico bakhtiniano, o estudo visualiza que Leminski usa da extraposição e cria seus poemas marginais, com olhares e ângulos diversos, desde os intimistas aos extremos. As fronteiras literárias são abordadas, sendo sugestiva a presença analógica entre os três textos até então abordados.

O último capítulo traz os textos da tríade: “O coração logrado” (Rimbaud) “Daniel na Cova dos Leões” (Renato Russo) e “Sem título” (Paulo Leminski), considerando as vozes e as marcas enunciativas contidas no tecido textual desses objetos artísticos que, além de apresentarem um plano de expressão com os recursos da língua, inserem no embate a temática do subalterno-proibido: os que estão nas fronteiras, nos entre lugares; de forma a se evidenciam nessas produções, sintonias analógicas, contextuais e interartísticas. Com essas leituras de correspondências, o capítulo apresenta, a partir da identificação de diversas subjetividades subalternas, uma modernidade que não revela homogeneidade artística.

Em que se vislumbre os “EUs” rimbaudianos, russeanos e leminskianos se mostram como sendo múltiplos, fragmentados, que não se encerram na alteridade de um “EU” *versus* um “OUTRO” numa forma recíproca, mas representa um outro ser projetado por esse “EU”. Neste, percebe-se uma espécie de sobreposição que produz “eus híbridos”, capazes de ser vozes de outros sujeitos. Por outro lado, o ser “diferente” é analisado numa perspectiva andrógina, com possibilidades de se autoconhecer, de firmar-se e de ser feliz. Antes que a análise termine, há uma breve analogia<sup>1</sup> à tela *O grito* de 1893, do norueguês Edvard Munch, que dialoga com o discurso contextual e interartístico do provinciano Rimbaud.

---

<sup>1</sup>Em virtude do uso frequente da palavra analogia, é oportuno uma breve explanação quanto suas ramificações: oriunda do grego *αναλογία* é um processo cognitivo de transferência de informação ou significado, aqui, abordada nos parâmetros contextuais e interartísticos, os quais estão intrinsecamente ligados aos conceitos de associação, comparação, correspondência, metáfora e similitude.

## I - VOZES REBELDES NA POÉTICA DE RIMBAUD

Em respeito ao protagonismo histórico, literário e imaterial da obra de Rimbaud, primeiramente, as linhas que seguem seu estudo encontram-se com uma abordagem dos discursos produzidos a partir de um cenário: um grito simbolista e/ou expressionista, na poesia do francês Rimbaud, sendo tais polifonias analisadas numa perspectiva moderna.

Em um primeiro momento de análise, têm-se as palavras moderno e modernidade que derivam do advérbio latino modo, que significa recente, recentemente ou “há pouco”. Ao tratar e apropriar-se de tais termos, este estudo justifica-se pelo fato de que há na história literária uma mescla, tanto dos contextos e períodos literários, quanto das correntes de pensamentos, nos quais os gêneros e as tipologias literárias estão intrinsecamente relacionados.

Mas, há nesses espaços, independentemente do tempo, artistas que produziram obras contemporâneas, em relação à temática, à estética, à visão filosófica e à história. Para esses criadores de arte o fundamental, ao lidar com a palavra, era refletir sobre o mundo de maneira realista e fiel, de certa forma justa, ao contrário de outras correntes (impressionistas, românticas) que procuravam expressar seu mundo interior, simplesmente.

Nesse viés de interpretação de arte moderna, cabe descrever que a palavra arte também apresenta algumas definições, a partir do termo *techné*, de origem grega, que pode ser interpretado como um sentido próximo ao que se entende hoje por arte. No entanto, outra vertente, relacionada ao surgimento dessa palavra, está diretamente ligada à palavra latina *ars* (nominativo singular), *artis* (genitivo singular). Tem-se também que *aretê* é outra ramificação do vocábulo arte, que significa fazer o melhor que se pode, com arte, visando à perfeição, a beleza.

Ao se analisar esses significados do termo em questão, observando que a tendência é que a corrente mais seguida pelos grandes pensadores da literatura mundial seja a de que o significado de arte relaciona com mais proximidade com o termo derivado *aretê*, pois, além do fazer artístico, estabelece diálogo com os diversos públicos, os interlocutores. O capítulo apresenta Rimbaud, adentrando na percepção de que houve um grito moderno na poesia francesa, no final do século XIX, que almejava transmitir suas emoções e sentimentos mais profundos, de forma que a premissa tivesse a linguagem literária como norte e expressão, ou seja, uma arte poética capaz de falar do simples ao complexo, do natural ao científico e de modo sensível.

O ensejo admite um breve esclarecimento da origem da palavra poesia, visto que ela será o norte temático, o fundamento analítico, no qual se adentrará em possibilidades inerentes a fatos e feitos, tanto contextuais, quanto da linguagem literária interartística. A palavra poesia provém do grego *poiésis*, simbolicamente significa “ação de fazer ou criar algo”. Assim, nas análises e construções de sentidos dos textos poéticos, por meio da conotação dos signos e seu valor sonoro, estabelecer-se-ão reflexões sobre a criatividade e literariedade contida nos objetos artísticos.

Dessa forma, o fazer poético, o trabalho de ampliar, a significação das palavras, possibilitando-as significar ou a ter diálogos com diversas inferências, configuram-se em uma explosão de imagens, nas quais sílabas poéticas, palavras, frases, estrofes e a própria estrutura do gênero revelam melodias musicais sensoriais.

Nesse criar o poético, Roman Jakobson (2008, p. 131), no livro *Linguística e comunicação*, estabelece que, em sentido mais amplo, a poética se ocupa “da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética”.

Dessa forma, nas sílabas que constituem os fonemas silábicos, independentemente do gênero, há essa possibilidade do poético fazer parte da estrutura grafada e/ou verbalizada, se for o caso. Além de propiciar que uma mensagem verbal torne quem sabe uma obra de arte, certos poetas determinam na sensibilidade humana uma espécie de indução, um ritmo inquieto, em virtude do uso da linguagem.

Esses artistas, que aparecem na voz narradora, possuem uma voz voraz, capaz de provocar gostos e estranhamentos diversos. É preciso lê-los, não de forma linear, mas transversal, nas entrelinhas, numa perspectiva de sondagem sucessiva e diversa, na qual o espaço liso e artístico seja observado numa dimensão mutável, tensa e propensa à desterritorialização, visto que a arte possui a vitalidade interior, depara-se não com respostas, mas com possibilidades, com as sugestividades, sendo que as quais se colocam nas fronteiras, nos limites metafóricos da linguagem.

Dessa forma, Bauman (2001, p. 256) reforça o exposto dizendo que “a arte e os artistas podem ter muitas pátrias, e a maioria deles certamente tem mais de uma”. São segredos contidos em suas escrituras linguísticas que vão além das divisas territoriais do texto, pois extrapolam a escritura da palavra: são obras em movimento. É aceitável elucidar que uma obra se divide em duas partes, a historial e arte em si, dependendo do ponto de vista de estudo. Contudo, a última é a mais buscada pelo pesquisador de Literatura e Crítica

Literária, que requer uma análise da modulação artística voltada para os vestígios de literariedade.

Quanto aos críticos e leitores em geral que buscam tal percepção da literariedade da arte literária, para tal diálogo interpretativo, é imprescindível tanto conhecimento de mundo, quanto a vivência literária, para assim estabelecerem, no ato da presentificação da escritura textual, que o tempo da literatura torna-se uma confabulação entre o produtor da arte, sua obra e seu interlocutor.

Bauman (2001, p. 252), em seu livro *Modernidade Líquida*, agrega à reflexão fundamentos respeitáveis, ao expressar que “devemos nos aproximar tanto quanto os verdadeiros poetas das possibilidades humanas ainda ocultas; e por essa razão devemos perfurar as muralhas do óbvio e do evidente”. O chamamento vem de encontro às questões da boa linguagem, do desejo de desvendar alguma coisa do que está em oculto. Nesse pensamento, têm-se que muitos poetas fizeram de arte a revelação do infundável, sua arte tornou-se expandida de sentidos e instigadoras de possibilidades, de mistérios que rondam a história do homem.

Isso significa que a arte em questão não requer temporalidade, não está presa a contextos, não há muralhas que a cercam, podendo o leitor se chegar a ela, se vendo no texto com suas fracções memoriais: tendo contato com as imagens hibridadas inseridas no texto poético. Quanto ao termo “híbrido”, provém do grego *hybris*, representa uma mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia à alguma coisa desmedida: ao ultrapassar das fronteiras, tal ato exigia imediata punição. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos, aquilo que nasce da reunião de coisas diferentes, da mistura. Tomaz Tadeu da Silva acrescenta a este estudo que o termo híbrido

no contexto da teoria pós-estruturalista e da teoria pós-colonialista, tendência dos grupos e das identidades culturais a se combinarem, resultando em identidades e grupos renovados. Por sua ambiguidade e impureza, o hibridismo é celebrado e estimulado como algo desejável. Está relacionado a termos que, de forma similar, destacam o caráter fluido, instável e impuro da formação da identidade cultural, tais como mestiçagem, sincretismo, tradição e cruzamento de fronteiras (SILVA, 2000, p. 66).

Em relação ao estabelecido, vale inferir que o poeta que perfura as muralhas do tempo produz um conteúdo poético provocador, e, mesmo necessitando do hibridismo de uma história, uma reflexão sociológica: seu conteúdo poético extrapola qualquer vínculo conceitual. Os grandes produtores de arte literária não possuem pátria, são nômades, assim

como suas imagens tornam-se híbridas, falam por si e pelo outro, seja em que espaço for, por meio da obra de arte criada.

São estrofes, frases e palavras que inspiram e excitam um olhar na nuvem negra, uma averiguação, por um suposto significado, incessantemente. Os fenômenos híbridos, no contexto literário, parecem desafiar e transgredir constantemente as fronteiras que a modernidade sempre fez questão de destacar, por meio de oposições binárias, tais como: ciência/arte, proibido/livre, marginal/clássico, música/poesia - são questões opostas e postas em análise.

Nesse viés, verifica-se se o poema a “FOME”, de Rimbaud, demonstra indícios de fenômenos híbridos modernos. Em relação à necessidade de que todo estudo lírico tenha como foco e norte o texto literário, Bachelard (2003, p. 14) acrescenta tal percepção dizendo: “O que a biografia não diz a obra canta”. Em outra citação, tem-se o desejo desse canto, sempre novo, abordado por Umberto Eco (1932, p. 23), que coopera com o diálogo literário, em seu livro *Obra Aberta*, da seguinte forma “Entendendo-se por (obra) um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”.

Dessa forma, entende-se a obra com dotação própria, em contraste com o que se vive: em momento de evolução acelerado em todas as áreas, a cultura e suas relações interartísticas estão inseridas nessas mutações, a arte literária se coloca em um lugar de recusa às definições estáveis e catedráticas; visando à plasticidade intelectual e comportamental que favoreça o conhecimento de novos textos, letras musicais, novas inferências na dinâmica vida moderna, numa esfera atemporal.

Assim, esta reflexão inicia sua abordagem e seu recorte literário para, por meio do texto, analisar alguns fundamentos e características da literatura moderna, presente na obra de Rimbaud. Para tanto, o poema “FOME” foi escolhido para ser um dos objetos deste estudo para uma análise não somente sua melodia, mas fundamentalmente seu conteúdo e suas imagens.

Nesse engajamento de estudo, a ciência ou a experiência literária se presentifica devido à necessidade constante de uma reflexão em relação ao ato de criação, que é também de coragem. Bachelard, (1961, p. 55) intensifica que, antes de estudar, é primordial o ato de pensar. Infelizmente, tal disposição ou ideia, em virtude de contexto histórico, esteve mais ligada aos filósofos, nomeadamente aos gregos. Porém, deveria ser pensado e exercitado como um ato contínuo por todos que estão inseridos com o cosmo humano e suas especificidades.

Pois bem, as linhas que seguem são polifonias rimbaudianas discursivas, as quais são capazes de evocar, pelo viés de sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço, analisados por meio do gênero poema. Em relação a esses emaranhados de possibilidades interpretativas, Octávio Paz, no livro *O Arco e a lira*, bem no início de sua impressão teórica e poética, expressa que

a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações e classes (PAZ, 1982,p. 15).

É com base nessa dualidade abordada e expressa por Paz que o poema “FOME”, de Rimbaud, também está colocado como objeto de muita reflexão, confrontos e estudos em relação à sua literariedade, bem como sua revelação contextual interartística. Para minimizar prováveis equívocos, ao longo da análise do gênero poema, é cabível aludir que ele estabelece e demarca, no decorrer dos estudos, analogias à vida do poeta, mas tomando a obra em si como base ou norte deste estudo.

### **1.1 O Fetiche Rimbaudiano**

Ao estabelecer diálogos contextuais quanto o surgimento da modernidade, principalmente em relação à poesia de Rimbaud, menciona-se que as principais correntes literárias modernas surgiram em meados do século XIX, mas foi por volta de 1870, justamente com a produção inovadora e manifestada pelo poeta, que a poesia moderna firmou-se como tal.

Nesse contexto de reconhecidos nomes da literatura francesa, como Victor Hugo, Baudelaire, Étienne Mallarmé e Paul Verlaine, destacam-se como influenciadores do jovem Rimbaud, visto que esses poetas, naquela época, eram cânones da literatura, sendo que alguns demonstravam em suas linguagens características também modernas. Dentre essas referências artísticas, Rimbaud se expressou com uma linguagem extremamente rebelde, mas sem fugir do conteúdo literário. Talvez aí esteja o clímax, o fetiche em relação à sua escritura e temática, que é o foco desta abordagem: a modernidade em Jean Nicolas Rimbaud, a mesma

se estabelece num processo pós-transição histórica e de pensamento filosófico na sociedade francesa.

Mesmo vivendo no final do século XIX, época em que a realidade instável o prendia a certas ideologias políticas e históricas, sua escritura poética se apresentava nas ruas, nos cafés, nos becos e nas rodas boêmias parisienses como uma literatura rebelde, estranha e, até mesmo, marginal. Entretanto, sua escritura se revelou inovadora diante de uma França burguesa e presa a uma produção literária ainda rígida. Corroborando com a visão do poeta, Lefebve, em sua análise da “Estrutura do discurso da poesia e da narrativa”, registra que

é um facto, também, que a natureza se oferece tal como é, imutável nas suas formas e nos seus aspectos, enquanto que a arte é campo de um movimento contínuo, repudia constantemente formas que caem então em desuso, para adoptar novas, e vive, no fundo, de incessantemente se ultrapassar a si mesma (LEFEBVE, 1986, p. 09).

Dessa forma, Rimbaud, inadaptado ao mundo natural, encontra no campo artístico meios de não somente repudiar o estabelecido, mas, primordialmente, meios de recriar as formas e discursos literários e seus movimentos infalíveis. É oportuno mencionar que a França do final do século XIX ainda sofria os reflexos e os efeitos da Revolução, ocorridos algumas décadas antes.

Muitos movimentos aconteceriam nesse período, como consequência da erupção dos ideais revolucionários. Ocorria, mesmo que por cartas marcadas, um reposicionamento dos papéis de poder na França, ou seja, as pessoas ficaram inquietas com a nova ordem que surgia e começaram a pensar mais sistematicamente sobre o que as mudanças históricas, literárias, filosóficas e sociológicas significavam para o futuro.

Muitos pensadores desse contexto iluminista ficaram impressionados com a importância da ciência e da tecnologia em virtude das mudanças que testemunhavam. Nesse sentido, a Revolução Francesa significou o fim do Absolutismo e dos privilégios da nobreza e do clero. Com isso, os objetivos humanos de liberdade, igualdade e fraternidade ganharam o mundo e serviram de modelos nas relações sociais na maioria das nações. Os reflexos foram visualizados diretamente na arte, no espírito criador de seus agentes, no uso diferenciado da linguagem.

A vida do pensador Rimbaud é marcada por esse período de transição e de ruptura, em um ambiente que influencia sua carreira poética e sua vida pessoal. Como outros transgressores, vivia as euforias da modernidade, pois, naquele contexto, nascia o desejo de

um de um mundo e futuro ideal, no qual tinha o pensamento como base para as conquistas e possíveis transformações, tanto sociais como culturais.

Assim, Rimbaud é ícone não somente da Vanguarda Simbolista, mas também do expressionismo literário, que não ignora seu meio cultural, estabelecendo-se nele. Parte dele sua modulação literária, um tanto centrada no conflito estabelecido nessas relações humanas. Essas questões sugerem explicar sua rebeldia perante os grupos pontuais da sociedade burguesa em que se encontrava.

Os quadros geográficos serão demarcados, pois constantemente estão mudando: são os entre lugares de um poeta, de um meteoro que, em apenas cinco anos (1869 a 1874), apresentou ao mundo sua razão maior de viver: a linguagem literária. Dotado de uma habilidade genial com a elocução, Rimbaud a usa de modo transgressor, explorando forma e conteúdo. A exemplo, observe o poema “FOME”:

Se tenho apetite, é só  
De terra e pedras.  
Diariamente almoço ar,  
Rocha, carvões e ferro.  
Minhas fomes, votai. Pastai, fomes

O prado das sêmeas.  
Atrai o alegre veneno  
Das papoulas.

Comei cascalho britado,  
Pedras de velhas igrejas;  
Blocos erráticos de antigos dilúvios,  
Pães semeados nos vales cinzentos.

\*\*\*

O lobo uivava sob a folhagem,  
Cuspindo as belas penas  
De seu almoço de pássaros:  
Como ele, assim me consumo.

As hortaliças, os frutos  
Aguardam só a colheita;  
Mas a aranha do sótão,

Esta vive de violetas.

Que eu adormeça! que eu arda  
Nas aras de Salomão.  
A fervura escorre pela ferrugem  
E se mistura ao Cedrão  
(RIMBAUD, 2001 p. 25).

A expressão polifônica acima faz parte de um dos discursos de Rimbaud na obra *Uma temporada no inferno*, provavelmente escrita entre 1871 a 1873. O enunciado se encontra

mais precisamente em um dos textos denominados delírios, o II, expresso em: *A alquimia do verbo*. O fragmento poético é inovador e perturbador, desde sua apresentação, pois o autor vale-se de uma configuração inovadora, na qual difere do que, até então, era visto nos moldes canônicos franceses.

Hugo Friedrich (*Die Struktur der Modernen Lyrik*, 1970), sobre o meteoro e místico selvagem, é mencionado e citado por (TELES, 2009, p. 62), na obra *Vanguarda Europeia & Modernismos Brasileiro*. Teles expõe uma das falas de Hugo sobre a importância da obra do poeta da seguinte forma: “Rimbaud superou também tradições literárias que havia detrás dele, criando uma linguagem que ainda hoje continua sendo fonte da lírica moderna”.

Embriagado por essas convenções modernas, um tanto atemporais, logo na apresentação do título “FOME”, de forma expressiva e em caixa alta, Rimbaud já deixa sua primeira marca: a da expressividade poética. Para tanto, o código da linguagem é parte fundante tanto de desejo lírico quanto berrante. o vocábulo “fome” é proveniente do latim, *faminem*, sendo o nome que se dá à sensação fisiológica, pelo qual o corpo percebe que necessita de alimento para manter suas atividades inerentes à vida. Mas, partindo de uma interpretação analógica, a voz narradora vai muito além disso, denotando outros significados, outra fome. Trata-se também que os elementos retratados, aparentemente referenciais, traduzem diferentes funções imagéticas. Nisso, Octávio Paz adverte que a palavra

Imagem designa toda forma verbal, frases ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas [...] (PAZ, 1982, p. 119).

Diante as imagens transcritas por meio da linguagem literária, o apetite do poeta não se prende ao fisiológico, mas sim aos fatos relacionados à vida intimista, como também ao exterior que se liga aos elementos básicos da natureza, como terra, mineral, fogo e ar. É uma fome que pode ser pela história da arte, pela filosofia, pela linguagem e pela ciência. São fatos temáticos que ajudam na composição poética, bem como no desejo maior do poeta, que é uma nova poesia, capaz de desmistificar o estabelecido, além de estabelecer parâmetros.

Com o título “FOME”, o poema já faz um prenúncio do discurso poético e polifônico de Rimbaud. É como se o poeta desejasse um mundo novo. Para tal construção, vale-se, já na primeira estrofe, de um questionamento, no qual é apresentado duas sugestões icônicas e simbólicas, mar e sol. A impressão é de que há uma submersão utópica em relação à vida. Assim, em analogia às sugestividades inerentes ao gênero, Paz menciona que

o poema é mediação: graça a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz leitor imagem (PAZ, 1982, p. 30).

São nessas possibilidades de construção poética, por meio das imagens, as quais tornam-se categoricamente metáforas, que o poema se solidifica e se presentifica por si só no momento da criação. Deste modo, no poema em apreciação, o verbo “votai”, na segunda pessoa, imperativo afirmativo do verbo votar, expresso na última linha, fortalece e anuncia algo de um grito, no qual Rimbaud deseja uma literatura e uma poesia nova.

Bachelard (2003, p. 85) infere que “o grito é também antítese da linguagem, mas ao mesmo tempo uma energia pessoal que o indivíduo estabelece ao elaborar uma proposição linguística”. Já em relação à lapidação metafórica do grito em discurso poético, Barthes também colabora com o diálogo expondo que

literatura não é uma graça, é o corpo dos projetos e das decisões que levam um homem a se realizar (isto é, de certo modo, a se essencializar) somente na palavra: é escritor aquele que quer ser. Naturalmente também, a sociedade, transforma o projeto em vocação, o trabalho da linguagem em dom de escrever, e a técnica em arte: é assim que nasceu o mito do *bem-escrever*: o escritor é um sacerdote assalariado, é o guardião, meio respeitável, meio irrisório, do santuário da grande palavra francesa, uma espécie de bem nacional, mercadoria sagrada, produzida, ensinada, consumida e explorada no quadro de uma economia sublime de valores (BARTHES, 1982, p. 35).

Pelo exposto acima, pode se dizer que Rimbaud, de posse do poder, projeta por meio da linguagem simbólica uma escrita que expressa ruptura com os padrões estéticos pré-estabelecidos no contexto francês, final do século XIX. É como se ele assumisse o papel de guardião da palavra e, assim, demonstrasse as técnicas modernas, não só da poesia, mas da arte literária. Rimbaud desrealiza não somente a técnica clássica de produção literária, a qual conhecia muito bem, mas também se inova na temática, utilizando elementos científicos do mundo orgânico.

Nesse contexto, assinala-se o aparecimento de um outro espaço: o da modernidade e o de seus elementos científicos. O fato de o poeta dizer que tinha fome representa um apetite voraz pela novidade poética, com os fatos do cotidiano. Lembrando-se de que “O espírito moderno sabe que há uma unidade essencial e infrangível entre todos os seres. Uma obra de

arte é organismo distinto dos outros organismos, mas por sua vez ela é órgão do pensamento, da emoção, da vida total” (ARANHA *apud* TELES, 2009, p. 454).

Provavelmente, Rimbaud tenha em seu objeto artístico uma mistura dos organismos estéticos, mas essencialmente ligados ao pensamento e emoção, visto que, no contexto, seu “eu” caracterizava-se por ser individual e subjetivo, porém, extremamente livre em sua essência. Nesse círculo simbólico, moderno e divergente em relação aos tantos “eus” rimbaudianos, surge a ciência e seus mistérios a serem garimpados pelo poeta, assim como a linguagem e suas possibilidades. Octavio Paz diz que

[...] não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado. Toda aprendizagem principia com o ensinamento dos verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber (PAZ, 1982, p. 37).

Dessa forma, palavra e homem se fundem, no entanto, a linguagem, por transcender, apresentar e ser a prosa do mundo, fala por si. Nesse falar, na segunda estrofe, encontram-se aspectos do mundo natural, o miúdo do trigo é atraído pelo veneno da Papoila, que fica ao seu centro, abundante no hemisfério Norte, cultivada para ornamento ópio ou para alimentação. Em oposição a essa naturalidade, Rimbaud a metaforiza na terceira estrofe, quando diz:

[...]  
 Comei cascalho britado,  
 Pedras de velhas igrejas;  
 Blocos erráticos de antigos dilúvios,  
 Pães semeados nos vales cinzentos (RIMBAUD, 2001, p. 25).

O verbo imperativo afirmativo usado no início da estrofe é apenas um, mas sugere diversas inferências. É a palavra a serviço do objeto literário: o poema. Dessa forma, o poeta é como se fosse o sumo sacerdote no momento eucarístico, quando verbaliza seu tradicional discurso imperativo: “Tomai e comei todos vós, isto é o meu corpo” (Mt. 25,26) [...] “Quem come a minha carne e bebe o meu sangue, permanece em mim e eu nele” (Jo. 6,56). Só que, contrariando o ritual do cristianismo eucarístico religioso, simbolicamente, Rimbaud assume a estética do grotesco, e não mais se define como um “eu”, mas como aquele que detém o poder e, como tal, prescreve uma nova forma para a estrutura poética, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

Desse modo, ordena que a expressão e uso da linguagem não sejam mais presos a temas essencialmente velhos. Os dogmas históricos não só da igreja, mas da própria tradição

clássica, tornam-se descartados. Com essa visão transgressora, os modelos, até então escolasticamente difundidos pelas escolas literárias em relação à forma, rima, estrofe e métrica, são desconstruídos. O convite direciona-se para a possibilidade de experimentar um jeito novo de sentir e produzir uma poesia singular.

Para esse contexto, Bachelard (2003, p. 70) expôs que a inquietude de alguns fazedores de arte original, o qual Rimbaud é um dos tais, para o pensador: “É preciso, portanto, retornar à obra, instalar-se na obra que, esta sim, é genialmente estranha, nela é que se engaja o processo de originalidade”. Assim, é fato que o objeto questionador e inovador rimbaudiano, tanto sua exposição conceitual quanto natural, transcrita pelo campo artístico, fortalece ainda mais a originalidade e a diversidade de suas imagens, quando o poeta diz:

[...]  
 O lobo uivava sob a folhagem,  
 Cuspindo as belas penas  
 De seu almoço de pássaros:  
 Como ele, assim me consumo (RIMBAUD, 2001, p. 25).

Há nessa quarta estrofe de forma explícita a imagem comparativa entre as necessidades do lobo e as do poeta, só que, enquanto o lobo transita pelo mundo orgânico, natural de sua cadeia alimentar, o poeta tem fome, mas de devorar a palavra, investigá-la, estudá-la e degustá-la poeticamente. Lefebve (1986, p. 12) faz uma abordagem cabível para exemplificar os sentidos metafóricos contidos na estrofe, quando diz que “as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece imaginar-se a si mesma (o real desliza então para o imaginário)”.

Nessa linha deslizante de interpretação, palavra e verbo tornam-se o prato principal de um grande banquete, em que a fome será saciada por meio da linguagem literária. A cena transcrita é quase real, instiga a uma sensação representativa. A ideia chega a ultrapassar os limites do gênero poema. Sobre essa configuração e de uma suposta estrapolação artística, Mario de Micheli transcreve que

nunca houve época mais perturbadora pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menos. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angústia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo (MICHELI, 1991, p. 61).

Pelo contexto apresentado, arte e suas categorias se fundem. Se para as visões naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado exteriormente, de fora, para a expressionista não, ao contrário, seus artistas sejam da linguagem ou das telas desejam penetrar, fazer parte de sua obra, de certa forma, ser a obra.

Nesse sentido, a estrofe apresenta certo hibridismo, tanto em relação às categorias literárias quanto ao real e ao irreal. É fato que essa descrição formula-se na cabeça do receptor uma tela expressionista pavorosa, amedrontadora, científica, mas altamente literária. É como se nessa tela estivesse artisticamente pintado o momento exato em que o predador devora sua presa no mundo natural. Por outro lado, há a imagem de um homem que, como carpinteiro, trabalha muito, mas com a palavra, que metaforicamente é fonte de sua subsistência, seu desejo maior. Quanto à abordagem, Paz alerta sobre a influência de outra vertente artística, o Surrealismo, que também esteve a serviço dessa revolução interartística. Segundo ele, na modernidade, o

surrealismo não só aclimatou a inspiração entre nós como ideia do mundo, como também, através da mesma e confessada insuficiência da explicação psicológica adotada, tornou visível o centro do problema: ‘outridade’. Nela, e não na ausência de pré-meditação, radifica-se talvez a resposta (PAZ, 1982, p. 214).

São essas concepções que partem do pressuposto básico de que todo homem social interage com os indivíduos, que a poesia de Rimbaud estrapola a naturalidade, a mera meditação psicológica e vai de encontro da outridade poética expressionista a uma surrealidade. Sobre esse inacabado inerente aos bons objetos artísticos, Bakhtin (2013) intensifica que o ato de criação é uma forma de alteridade, o qual tem na linguagem sua descentralização. Já Iris Zavala (2013, p. 152), no livro *Bakhtin dialogismo e polifonia*, registra que para o estudioso da linguagem, “a alteridade se sentra na palavra como fenômeno social - da imagem sonora até as camadas semânticas mais abstratas”.

Deste modo, a linguagem abrange fundamentos difusos por meio do objeto textual que expressa, enxerga e sente o outro, apesar das diferenças. Por isso, no poema “FOME”, mais precisamente nessa quarta estrofe, o autor tenha de forma proposital levantado hipóteses, para que o leitor atento perceba além do que está explícito no poema, visto que a obra é mais que sílabas, palavras, linhas e estrofes. O poema

é um depoimento e quanto mais direto, quanto mais próximo do estado que o determinou, melhor estará. A obra é um simples transmissor, um pobre transmissor, o meio inferior que ele tem de dar a conhecer uma pequena parte da poesia que é capaz de vir habitá-lo (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 541).

Na sequência do poema, há apresentação de elementos característicos do mundo animal, insetos, e do reino vegetais, fazendo inferências dos reinos naturais que esperam por algum movimento externo a eles. Os frutos ficam inertes pela sua própria natureza, enquanto a aranha se mantém inerte por estratégia de caça, de saciar sua fome.

[...]  
 As hortaliças, os frutos  
 Aguardam só a colheita;  
 Mas a aranha do sótão,

Esta vive de violetas (RIMBAUD, 2001, p. 25).

Nesta quinta estrofe, os termos hortaliças e frutos evidenciam o trivial em relação ao mundo natural, plantio e colheita, espera pelo movimento alheio de algo que faça o fruto mudar de posição: seja colhido. Já o inseto faz alusão ao movimento literário que, até quando parece estar inerte, está em posição estratégica de si mesma. Em relação à literatura, há uma angústia implícita, que se manifesta diante uma monotonia na produção literária, algo de simulacros, de repetição. Fatos esses inexistentes na linguagem poética de Rimbaud.

No entanto, o surgimento da aranha na construção do texto poético é o que há de mais moderno, a novidade, visto que esses insetos são grandes predadores, assim como os leões e os tubarões. Algumas espécies constroem armadilhas, teias para capturar suas presas. Outras cavam buracos, cobrem lhes com terra e ficam esperando a vítima cair. Também há aquelas que simplesmente vão atrás de suas presas.

Essa é a mensagem sugerida pelo poeta para o futuro da poesia, o deslocamento que busca por respostas e por sobrevivência. Simbolicamente, o ambiente natural da aranha é o sótão, um lugar escuro e escondido em determinado lugar. Porém, a constituição de apenas uma frase na sexta estrofe: “Esta vive de violetas”, além de inovar em relação à forma, naquele contexto literário francês no final do século XIX, com o difundido e rígido soneto, sugere um ir de encontro à linguagem concisa e penetrante do discurso literário.

Alegoricamente, as violetas são flores que se adaptam em ambientes com bastante luminosidade e, se bem cuidadas, dão flores continuamente, contrariando, assim, o ambiente natural das aranhas. Por isso, a necessidade do poeta ser eco metamorfoseante das escrituras poéticas até então, pois

o grito está na garganta antes de estar no ouvido. Ele não imita nada. Ele é pessoal: ele é a pessoa gritada. Se ele for sufocado, chegada a hora ele repercutirá como uma revolta. Tu me torturas – eu me calo. Só gritarei nos dias de minha vingança. Espera, então, um grito negro na noite (BACHELARD, 2003, p. 85).

Pelo exposto bachelardiano, pode-se fazer uma relação com o que Rimbaud propôs sobre demarcar território em relação à linguagem, numa consideração de libertar a palavra, estabelecendo força rítmica mediante as alegorias. Nesse desejo de inovar, o poeta se compara a um inseto, asqueroso para muitos, mas extremamente estrategista. Com a palavra em punho, Rimbaud aborda não só um desejo de transgredir, de mudar, de modernizar, mas de esculpir e batizar uma nova poesia. Talvez seja dele um dos gritos primitivos mais contundentes da poesia, pois almejava violar o verbo, mudar a sintaxe e apresentar um estrondo poético. Nesse viés, Bachelard intensifica as ideias de Rimbaud da seguinte forma:

[...] para quem despreza o ponto de vista da primitividade como hierarquia nervosa, o grito não é mais que um acidente, uma aresta, um arcaísmo. Ao contrário, a primitividade nervosa nos mostra que o grito não é uma convocação, sequer um reflexo. Ele é essencialmente direto. O grito não chama. Ele exulta (BACHELARD, 2013, p. 85).

Partindo da premissa bachelardiana, Rimbaud com seu grito não só demarcou um momento histórico para uma nova poesia, mas também presidiu o surgimento dos primeiros ecos de linguagem, as primeiras potências sonoras poéticas livres, as quais são carregadas de elementos simbólicos e de energia. Com isso, a forma, a rima e a métrica, estabelecidas tradicionalmente pelas escolas e contextos literários, são consideradas partes não essenciais na composição poética, mas sim a capacidade de criação que a linguagem possibilita.

Para Rimbaud, o necessário em uma escritura está na possibilidade de expressar a estética do feio, perverso, deforme, grotesco, apocalíptico e marginalizado. Em consequência dessa vertente e singularidade literária, surge o princípio de irrealidade: a hibridação científica que, inevitavelmente, como forma cabível de expressão e conteúdo interfere em sua linguagem.

Assim, cabe à poesia reencontrar as memórias de um outro mundo, de um espírito voante, como acredita Bachelard. Em sintonia com a modulação estabelecida pelo poeta francês, Umberto Eco (1932, p. 28) infere-se que [...] “uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que - articula-se - volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas”.

O modelo teórico de Eco retorna o desejo de uma forma artística sempre aberta ao novo, em que exista a fresta para as relações de fruição, de probabilidade e as inevitáveis ambiguidades. São essas características que traduzem a temática de Rimbaud, presente nessa última estrofe, que o poeta expõe, de forma alusiva, um contexto bíblico, no qual o eu poético, supostamente, deseja ser martirizado nas aras de Salomão.

[...]  
 Que eu adormeça! que eu arda  
 Nas aras de Salomão.  
 A fervura escorre pela ferrugem  
 E se mistura ao Cedrão (RIMBAUD, 2001, p. 25).

Salomão, o homem citado na estrofe, foi um personagem bíblico, filho de Davi com Bate-Seba, que teria se tornado o terceiro rei de Israel, governando cerca de quarenta anos. O poeta, nessa conjuntura, para fortalecer seu discurso, faz uso do contexto bíblico, no qual, na primeira linha, apresenta uma antítese entre os verbos adormecer e arder que, a princípio, poderiam fortalecer certo antagonismo de Rimbaud.

Porém, diante a explosão de modernidade científica, demonstrada ao longo do poema e concluída nessa citação, percebe-se que há uma dialética que coloca em cena o material e a energia, uma vez que, sugestivamente, o transcrito revela o desejo do poeta. Ao ser cremado, deseja que seus restos materiais se misturem ao Cedro, um tipo de madeira energizada rica medicinalmente e comercialmente.

Com essa mistura de organismos, é como se poesia e ciência, a partir de então, andassem juntas, fossem unas, e seus elementos naturais compusessem a realidade. Essa prática é inovadora e difere do que pensavam os clássicos, quando as separavam. Assim, com base no texto poético, o adolescente marginal moderniza sua escritura e estabelece parâmetros convergentes na linguagem poética.

A possibilidade do trabalho com o espírito, mas fundamentalmente com o científico, salvo que a razão humana, fortalece aspectos inerentes às grandes descobertas. Isso não significa que a emoção seja menos importante, pois o espírito inquieto faz voos ainda mais altos. Isso, no mundo literário, é fundamental, porque o produtor de arte trabalha com a linguagem, com o real, o espiritual, o absurdo, a metáfora, com interesse no artístico em espiral, não em quadrado. Há um depoimento de Bachelard que sintetiza o valor literário da obra de Rimbaud quando diz:

[...] só vejo três poetas que, na segunda metade do século XIX, fundaram escolas sem sabê-lo: Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud. São eles os mestres que conhecemos tardiamente, após a morte, mestres, que não se comunicavam, nem comentavam, nem explicavam (BACHELARD, 2013, p. 66).

Deste modo, o poema “FOME” aponta em suas entrelinhas não uma fome orgânica, mas uma inquietude do autor, portanto, da obra, pelo inapreensível, dissipante, desestruturante, pelo sempre novo, pelo exílio não apenas territorial, mas espacial e intimista. Para ele, a reclusão poética é sempre cabível, pois

a marca distintiva de todo exílio, e particularmente do exílio do escritor (isto é, o exílio articulado em palavras e assim transformado em uma experiência comunicável) é a recusa a ser integrado – a determinação de situar-se fora do espaço, de construir um lugar próprio, diferente do lugar em que outros à sua volta se inserem, um lugar diferente dos lugares abandonados e diferente do lugar em que se está (BAUMAN, 2001, p. 258).

A questão do exílio inerente a todo bom escritor, expressada por Zygmunt Bauman, agrega os argumentos expostos até aqui, quanto à qualidade literária da poesia rimbaudiana. Vivendo as típicas loucuras geográficas, o adolescente buscou seu exílio, de forma autônoma escreveu sua história, mas fundamentalmente sua linguagem. Para tanto, o poema “FOME” simboliza as nuances de um poeta extremamente inquieto. Porém, sua escritura é voz ativa, relevante, coisa de gênio.

White (2001, p. 15) sintetiza sobre gênio, registrando que “O gênio é impossível de ser mostrado no palco, de modo que, por eliminação, ele vai aparecer como um arruaceiro e um ingrato intolerável”. Quem sabe seu exílio pessoal o tenha deixado assim: antitético, metafórico e híbrido. Assim, mesmo tendo feito da locomoção espacial um ato contínuo em relação à sua meteórica produção, Rimbaud sentia-se um estrangeiro em relação ao ato de escrever fora de seu *habitat*.

Sugere-se que isso explique sua reclusão em Charleville, sua cidadezinha natal, ao Nordeste da França. Foi nesse exílio individual que proferiu seu maior discurso: *Uma temporada no inferno*. Obra na qual o poema “FOME” está inserido. Isso tudo fez de Rimbaud um fundador não de escola, nem períodos literários, mas de um espírito inovador em relação à poesia, ao acontecimento da linguagem viva.

O poema “FOME” é a (des)realização de uma ditadura literária clássica e, ao mesmo tempo, um marco de uma nova poesia, por meio da atitude visionária e literária de um jovem, dito marginal, que instituiu uma nova escritura poética, um marco na história da literatura moderna. Pelo canal suporte, o poema de Rimbaud é um grito por modernidade poética, por

hibridação entre matéria e energia. Sim, ele estabelece e demarca no contexto literário uma nova poesia, capaz de surpreender, afrontar e também causar espanto.

Para muitos, um poeta à frente de seu tempo, um simbolista, um romântico, um moderno, expressionista. Contudo, o certo é que Rimbaud não se define em uma linha literária, em um período histórico, pois sua escritura vai além de uma mera conceituação, sendo produzida e modulada como uma obra prima, cronologicamente meteórica.

É notório, seja diante dos primeiros poemas, fase primitiva, de incertezas, passando pelas incessantes viagens pela Europa, até chegar o momento de reclusão, no qual escreveu o poema aqui inferido, que o pequeno gênio sempre apresentou singularidade, senso de desbravador e garimpeiro da palavra. Portanto, realidade e irrealidade foram elementos híbridos em sua construção literária, na qual não revela respostas, mas expressa e sugere possibilidades de leitura e releitura, a partir do objeto literário: o texto poético.

A poesia moderna de Rimbaud, em especial o poema “FOME” apresenta os ingredientes perturbadores da modernidade, nos quais se juntam para demarcar esse momento histórico não só na literatura francesa, mas a mundial, pois, em seu íntimo, almejava uma nova força histórica destinada a substituir a burguesia e inserir a arte deles a serviço do povo, do proletário.

Em virtude dessas peculiaridades artísticas, seja admissível explicitar a coragem literária de Rimbaud naquele contexto francês de (1869 a 1875), sem se ter a pretensão de que fosse o “João Batista” da poesia moderna. Mesmo sendo um escritor provinciano e prematuro para muitos, contrariou de todas as formas o que era pré-estabelecido: não seguiu padrões literários, familiares, trabalhistas, nem regras sociais, absolutamente.

Foi realmente um rugido rebelde, mas com muita destreza com a palavra, com a linguagem e, o melhor, soube usá-la com funcionalidade. Percebeu ainda muito jovem que a arte queria continuamente fugir desse mundo aparentemente visível e sugerir enfrentamentos. Para tal, a modernidade foi o viés: ponto perturbador, no qual apropriou-se dos fundamentos da ciência, da espiritualidade e rotulada marginalidade, e, assim, situou seu grito poético, hoje, tão difundido e elemento perturbador no mundo ocidental.

## II - EM CARTAZ TEATRAL: UM GRITO DIALÓGICO E POLIFÔNICO

Enquanto Rimbaud criou sua arte no cenário francês, ainda no final do século XIX, em prol da renovação estética na poesia, no Brasil, esse desejo por modernidade poética foi fortalecido por um grupo de intelectuais entre 1911 a 1930, mas seu marco está no ano de 1922, com a propaganda Semana de Arte Moderna. Em virtude dos elos artísticos firmados nessa análise, as produções desse período não são utilizadas como objetos comparativos, mas exercem influências para com este estudo. Assim, o recorte dialógico estabelecido nesta reflexão apresenta a produção musical, mais precisamente da década de 80 e início da de 90, um século após as rebeldias poéticas de Rimbaud.

Nesse sentido, o músico e letrista Renato Manfredine Júnior é um nome símile à produção e ideais do jovem rebelde francês, sendo voz de muitos, de uma geração que vivia os reflexos de um Brasil pós-ditadura e presenciava as representações do mundo moderno em seu cotidiano. Guy Debord (2013, p. 1), em *A sociedade do espetáculo*, define o momento do registro musical do artista. Segundo o pensador, “as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Essa constatação de inversão diante da vida faz parte dos registros de Manfredine Júnior.

Ao longo da análise comparativa e de prováveis diálogos com os textos poéticos de Rimbaud e Leminski, Renato Russo está referido como letrista, vocalista e músico, pois ainda não há estudos que comprovam a literariedade de sua produção. Outro foco da análise relaciona-se ao fato do emblemático diálogo do artista com os jovens da década de 80, precisamente. Bakhtin (2013, p. 63) cita que “o diálogo permite substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa”. É presumível que esse tenha sido o papel desempenhado por Russo, embaixador de dialogismos temáticos entre textos, contextos e os sujeitos.

Além do caráter interartístico, em seus registros musicais, há indícios de provocações e os reflexos contextuais da época. Os tipos e gêneros textuais estão espalhados em todos os meios e canais suporte de informações que os sustentam. Dessa forma, o foco se volta para o texto do gênero musical como objeto de análise. Neste sentido, a produção musical de Renato Russo, mais precisamente a música “Teatro dos vampiros” (Russo, 1991, V), é objeto artístico que nos serve de base para as inferências contidas nesta investida comparativa analógica. A abordagem pretende, por meio dos textos, analisar os diferentes contextos e modos de pensamento com os quais o homem se deparou ao longo dos tempos, além de correlacionar tais pensamentos interartísticos e seus reflexos na produção cultural atual.

Infelizmente, os estudos voltados às letras musicais são ainda de pequena monta, comparados à poesia, talvez pelo preconceito de alguns críticos em relação à presença ou não da literariedade no conteúdo do gênero. Eco (1932, p. 36), em seu livro *Obra aberta*, difere e inova em relação à maioria dos críticos literários, ao expressar a seus interlocutores: “desejo lembrar que as pesquisas sobre a obra aberta tiveram início quando acompanhava as experiências musicais de Luciano Berio e discutia os problemas da música nova com ele”.

Ao se considerar o que dispõe Eco, essa abordagem reflexiva traz uma letra de música que teve impacto na sociedade brasileira, mais precisamente entre os jovens que vivenciaram os dilemas sociais, políticos e psicológicos nas décadas finais do século XX. O cenário interartístico musical do *pop rock*, como exemplo o do planalto central, apresentou o nome mais contundente de tal estilo: uma voz marcante e um letrista ainda mais instigante. Na letra musicada “Teatro dos vampiros”, ao verbalizar as seguintes expressões:

Sempre precisei de um pouco de atenção  
 Acho que não sei quem sou  
 Só sei do que eu não gosto  
 E nesses dias tão estranhos  
 Fica a poeira se escondendo pelos cantos.  
 Este é o nosso mundo:  
 O que é demais nunca é o bastante  
 E a primeira vez é sempre a última chance.  
 Ninguém vê onde chegamos:  
 Os assassinos estão livres, nós não estamos.  
 Vamos sair - mas não temos mais dinheiro  
 Os meus amigos todos estão procurando emprego  
 Voltamos a viver como há dez anos atrás  
 E a cada hora que passa  
 Envelhecemos dez semanas.  
 Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir.  
 Esquecer, dessa noite ter um lugar legal p’rá ir  
 Já entregamos o alvo e a artilharia  
 Comparamos nossas vidas  
 E esperamos que um dia  
 Nossas vidas possam se encontrar.  
 Quando me vi tendo de viver comigo apenas  
 E com o mundo  
 Você me veio como um sonho bom  
 E me assustei  
 Não sou perfeito  
 Eu não esqueço  
 A riqueza que nós temos  
 Ninguém consegue perceber  
 E de pensar nisso tudo, eu, homem feito  
 Tive medo e não consegui dormir.  
 Comparamos nossas vidas  
 E mesmo assim, não tenho pena de ninguém (RUSSO, 1991, V).

É como se o compositor Renato Russo se apropriasse polifonicamente de diversos “EUs” e, por meio do gênero musical, sugerisse e apresentasse os grandes dilemas do mundo moderno. Em “Teatro dos vampiros”, texto musicado e contido no Álbum V, de 1991, há a mescla de diferentes contextos: social, político, geográfico, libertário, esperançoso e depressivo.

No tocante à forma, o músico apresenta um texto com apenas uma estrofe constituída de trinta e três linhas, com algumas rimas aleatórias “divertir e ir”, nas linhas (16/17), não há indícios da metrificação clássica. No entanto, a melodia é sentida ao longo da exposição textual e, visualmente ou quem sabe formalmente, a letra infere a presença de um código, de um símbolo, como da conjunção /e/.

No que se refere ao plano do conteúdo, o procedimento se torna ainda mais sugestivo. A palavra teatro, por exemplo, proveniente do grego, *θέατρον*, é uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores interpreta uma história ou atividades para o público em um determinado lugar. Paralelamente aos estudos comparativos, fazem-se também algumas observações sobre as inúmeras vozes e imagens simbólicas presentes na obra do compositor e intérprete. Assim, a estrutura de uma obra que se faz aberta não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto posto numa determinada relação frutiva com seus receptores (ECO, 1932, p. 29).

Eco subsidia o diálogo ao fortalecer o argumento de que o modelo estruturalista em relação ao objetivo de uma obra não se revela apenas no aspecto histórico e literal, pois, nas entranhas de qualquer obra, de uma “fome” poética rimbaudiana a um gênero musical, existem as diversas possibilidades de leituras, sugestivas, negativas, enfim, de fruição em relação ao leitor. Quanto à canção de Renato Russo, por se tratar de uma relação entre letra e melodia, expressa o que está por trás da forma musical, visto que há sempre uma força entoativa que tende a regularizar a melodia no interior de seus compassos.

Essa relação simbólica está retratada no híbrido teatro apresentado musicalmente pelo letrista: é o mundo real com suas mazelas, encenações, indefinições e contradições, mas com nuances intrapessoais. Os verbos no pretérito e presente logo na introdução do texto musicado podem nos revelar isso.

Sempre precisei de um pouco de atenção  
Acho que não sei quem sou  
Só sei do que não gosto  
Desses dias tão estranhos

Fica a poeira se escondendo pelos cantos  
[...] (RUSSO, 1991, V).

Nesse início polifônico verbalizado musicalmente, surge um eu lírico que necessita de proteção, o qual em virtude dos traços inferenciais sugere um ser humano revoltado com o mundo e consigo. Há a presença de símbolos que denunciam as complexidades psicológicas dos indivíduos, ou seja, o desejo à reclusão, a se esconder, a ser um casulo. São características da tão difundida modernidade: estilos que também contradizem escolas literárias.

O crítico que inferir e relacionar o fragmento ao romantismo não estará errado em virtude de suas características. No entanto, não é só isso que Russo quis tratar, ele foi além: pretendeu abordar a morbidez na modernidade. Nesse sentido, percebe-se que há sintonia entre a visão de Rimbaud e a de Russo, o desejo de estar à frente, pensar, sugerir, problematizar. É interessante que, enquanto o francês preocupava-se em com seu poema “Fome” inaugurar uma nova poesia, com liberdade literária, filosófica, religiosa e científica, Russo, já conhecedor das teorias, tanto poéticas quanto musicais, escancarava em sua letra o que há de mais moderno no final do século XX: a linguagem sobre a instabilidade do ser.

Assim, o estar só é um estado que coloca o sujeito em profundo desespero: a solidão, a melancolia, a angústia, revelando o mundo, o ser no mundo moderno. Tais sentimentos são carregados de dúvidas e incertezas. O verso “Fica a poeira se escondendo pelos cantos” é o que há de mais simbólico e imagético no início do texto. Contudo, para obter certa compreensão dessa expressão escrita, infere-se de igual modo o que propõe Bakhtin (2009), ao dizer que um texto é sempre diálogo, conflituoso por sinal, em que as vozes sociais emergem num entrecruzar discursivo.

Desta forma, essa quinta linha traduz não só a temática moderna abordada por Russo, que é a doença da alma, dos sujeitos viventes nos grandes centros urbanos, principalmente, como também revela um músico, que igualmente como Rimbaud, preocupou-se em expor por meio da linguagem discursiva a violência psicológica e social. Com isso, suas letras são bastante difundidas/verbalizadas pelos jovens, por meio de canção, em total estado de fruição, uma vez que seus textos musicais, em especial “Teatro dos Vampiros”, direcionam o ouvinte para diversas pistas que denotam um grito por socorro, por cuidado. Sua linguagem expressa um senso crítico aguçado, um desejo de não só expressar os males da alma, mas do mundo exterior. Segundo Eco,

entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia

executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas não também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (1932, p. 37).

Nesse viés de ser o compositor da maioria de suas músicas, Russo se impôs com um jeito peculiar, tanto de voz em sua interpretação quanto de certo sarcasmo nas improvisações. Em “Teatro dos Vampiros”, além de ironizar no título, a voz narradora estabelece também liberdade de inferências aos interlocutores. Diante dessas imagens, cabe questionar: quem são os vampiros sugeridos pelo músico?

Sabe-se que vampiro é um ser mitológico que sobrevive alimentando-se da essência vital de criaturas vivas. Sugestivamente, Renato Russo, apenas com o título do enunciado musical, faz menção de que a grande massa é uma plateia sem voz, inoperante, estática. Enquanto isso, sarcasticamente, o músico revela que os sanguessugas estão na operacionalização, na manipulação do sistema e dos sujeitos que se tornam vítimas do caos que assola o mundo moderno. Assim, “Teatro dos vampiros”, nas mãos e na voz do músico, sugere uma contextual metáfora.

Sobre metáfora, é muito pertinente evocar para este diálogo Paul Ricoeur (2005, p. 39), que em *A metáfora viva* enfatiza que “são necessárias sempre duas ideias para fazer uma metáfora e que ela é a transferência de uma coisa para o nome de outra”. Dessa forma, a ideia do produto de vigilância, que monitora e controla de forma ininterrupta os desejos da sociedade, dita apenas uma suposta verdade, simboliza analogicamente um poder, um objeto inanimado que, simbolicamente, produz uma voz manipuladora na linguagem do músico. Com isso, trazem-se à baila os conceitos de Jean Baudrillard que, em seus intrigantes debates teóricos, traz à lembrança que tal produto é o panóptico do mundo moderno, ele questiona que a

verdade que não é verdade reflexiva do espelho nem a verdade perspectiva do sistema panóptico e do olhar, mas a verdade manipuladora, do teste que sonda e interroga, do *laser* que explora e que corta, das matrizes que conservam as vossas seqüências perfuradas, do código genético que manda nas vossas combinações, das células que informam o vosso universo sensorial (BAUDRILLARD, 1981, p. 42).

Dessa forma, a suposta imagem teatral é desmistificada, surge por meio do símbolo tecnológico panóptico, o qual corresponde à observação total, produzindo poder disciplinador e controlador na vida dos sujeitos: os simulacros que ocultam a realidade e inserem na mente dos indivíduos uma suposta verdade. Foi esse sistema mimético do real, instaurado na

sociedade brasileira no final do século XX, que Russo registrou e verbalizou musicalmente não aceitar. Além de imperar a exterioridade dos simulacros, da multiplicação e manipulação teatral do eu, são, de certa forma, modelos persuasivos, coercivos que o músico não aprova, denuncia-os por meio de sua linguagem musical angustiante e densa.

Para fortalecer sua visão e aversão ao panoptismo contextual brasileiro, Russo estabelece diálogo com Foucault e, dessa forma, a música torna-se canal suporte, talvez único, de expressão dos sujeitos no contexto brasileiro do final do século XX. Em “Teatro dos vampiros”, o cenário apresenta os condenados, os sujeitos que estão na travessia sendo controlados, observados. Foucault menciona que

o panoptismo é um dos traços característicos [...]. É uma forma de poder que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas. Este tríptico aspecto do panoptismo – vigilância, controle e correção – parece ser uma dimensão fundamental e característica das relações de poder que existem em nossa sociedade (FOUCAULT, 2005, p. 103).

Provavelmente, por meio de sua construção musical, Russo tenha demarcado e denunciado esse controle e vigilância ininterrupta do sistema para com os sujeitos. O conteúdo de sua produção traduz, o que há de mais importante dentro de suas letras, é sugestivo que esteja sua principal sugestão: o alcance social de sua arte, pois, mesmo sendo uma produção musicada, é preciso que o leitor leia entre as palavras, para assim compreender a mensagem e também ser voz revolucionária. É a arte musicada, utilizando-se do contexto real, para de certa forma mimetizar e, ao mesmo tempo, ser esta realidade. É como se ambas fossem uniformes, uma consequência da outra, enfim, unas.

Platão (451 a.C.) já lembrava que a música é feita de sons que se manifestam em movimentos ordenados. Seu bem específico está na capacidade de apresentar ordem e beleza à vida, além de ser arte mobilizadora, educadora que, ao penetrar na alma dos indivíduos por meio dos sons, inspira desejos intimistas e perturbadores. Foram esses sentimentos que “Teatro dos vampiros” sugere ter causado em seus interlocutores, seus ouvintes. As palavras, a harmonia e o ritmo penetraram o imaginário de milhões de jovens e causaram impacto em seus sistemas nervosos de forma que a liberdade, tanto pessoal quanto interpessoal, foi fator mobilizante. Isso significa um tal movimento de

libertar-se de algum tipo de grilhão que obstrui ou impede os movimentos; começar a sentir-se livre para se mover ou agir. “Sentir-se livre” significa não experimentar

dificuldade, obstáculo, resistência ou qualquer outro impedimento aos movimentos pretendidos ou concebíveis. [...] Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem outros ultrapassam nossa capacidade de agir (BAUMAN, 2001, p. 27).

Pelo exposto, pensa-se sobre o que significa essa relação entre aprisionamento e liberdade. O vocábulo liberdade é entendido como supostamente sem sentido, para muitos uma utopia. Entretanto, Bauman subsidia o leitor com sua reflexão ao enfatizar que tal palavra só haverá sentido caso haja equilíbrio entre imaginação e ação dos sujeitos. Nesse viés de pensamento, a voz musical e provocadora de Renato Russo insinua numa certa medida, no tom sugestivo de precisão, as bases simbólicas contextuais, não conformistas, por uma ação imaginária suposta de libertação introspectiva e de cunho coletivo, visto que

cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas (ARANHA *apud* TELES, 2009, p. 418).

Dessa forma, são essas atitudes e ações mobilizadoras por liberdade não só do músico, mas de seus seguidores, que ganharam forma perante o sistema em contexto. Luiz Tatit (2003, p. 8) se junta à abordagem inferencial, ressaltando que “a presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gosto personalista no interior da canção”. Os ouvintes do músico apreenderam até seus gestos e trejeitos, inseridos na melodia produzida por sua polifonia, bem como fortaleceram as compreensões em relação à tematização verbalizada.

Russo utilizou-se da arte musical para manifestar repúdio à manipulação política e midiática, transparecendo assim certo distanciamento do subjetivismo. O compositor procurou focar na passividade entre o homem e o universo, mas agregando a sua polifonia um espírito dinâmico e moderno, que tem na arte o acompanhamento dessas mobilidades que se deslocam independentemente do eu.

Dessa forma, esses gritos de não conformismo e de negação às ideologias panópticas da TV também são metáforas do grande “Teatro dos vampiros”, instaurado no Brasil nas décadas finais do século XX. A imagem metafórica se personifica e se impõe perante o estabelecido social, por meio da TV. Concernente a isso, retoma-se o teórico Ricoeur (2005, p. 60).

Este autor intensifica que “a metáfora surpreende e dá uma instrução rápida, e é nessa estratégia que a surpresa, acrescida à dissimulação desempenha um papel decisivo”. São essas imagens que sustentam os argumentos musicais de Russo, de forma intimista: primeiro sente, depois fala para o mundo, canta as mazelas urbanas brasileiras numa batida quatro por quatro, algo de primitivo que lembra uma modinha, um xaxado, um xote, sem esquecer que seu corpo segue essa batida rítmica, sincronicamente.

Assim, observa-se que essa batida, de certa forma simples, sempre está agregada a um baixo, um teclado, uma bateria e uma guitarra. Ritmos e cordas que deixavam o músico confortável para interpretar suas canções e, assim, alertar por meio dela o contexto encarcerado vivido, explorado e encenado. Todo esse “teatro vampiresco” contextual verbalizado fez do músico um símbolo, uma influência mais marcante do *rock* brasileiro, sendo, provavelmente, seu embaixador.

## **2.1 Renato Russo e sua Arte Polêmica**

O cenário dos simulacros musicais foi inevitável, estando Renato Russo com sua arte vinculada a outros cenários, mas numa perspectiva social. Nessa percepção de vínculo, Jean-François Lyotard (1979, p. 29), em seu livro *O pós-moderno*, expressa que “a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem se dirige, e o referente que ela interroga”. A linguagem musical interpretada pelo músico ressalta esse jogo, esse questionar uma impetuosidade na leitura inferencial que ele faz do mundo em sua volta, a qual sugere ter vínculo social. Se tal relacionar infere-se ao social intimista e revolucionário, isso diminui sua arte?

Para essa questão, adentra-se no questionamento: o que é arte? Para que serve? Arte tem função social? Para responder a tais indagações, infere-se lembrar-se de que no Brasil, em meados da segunda metade do século XX, surgiram os grandes centros de industrializações. Com isso, a produção em série de tantos objetos ou produtos tornou-se bastante acelerada. Tal fato atingiu maciçamente o mundo da arte, de muitos gêneros artísticos. Por esse motivo, a arte, em seu sentido generalizado, passou a ser vista como um produto de interesse, tendo como objeto qualquer veiculação, como a palavra para a literatura, a música, entre outros, servindo como mercadoria para o consumo.

A arte, em sentido lato, para os críticos, tal como a arte literária, que tem como objeto a linguagem, está à disposição apenas para uma minoria da sociedade, que dela usufrui. Por

outro lado, é pensado que tal arte precisa ser propagada ao maior número de pessoas. Para tanto, têm êxito de ser difundida por meio da comercialização, assim como todos os outros no sistema inevitável do capitalismo.

Nesse embate, João Cabral de Melo Neto, em seu manifesto, “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, fala de forma categórica: “A crítica que insiste em empregar um padrão de julgamento é incapaz de apreciar mais do que um pequeníssimo setor das obras que se publicam” (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 533). Este é um dos fatos em relação ao embate: a crítica não consegue ter uma leitura nem uma visão total e global do que se produz em termos artísticos. Outro fato instável refere-se à ausência de conceitos pré-determinados universalmente quanto a gosto, a uma suposta arte autêntica e singular. Diante disso, o caráter, o parecer individualista e predominante da crítica assemelha ser insolente.

Sobre isso, questionamentos são inevitáveis: Como escrever um bom livro, música, peça, filme, e ao mesmo tempo ser vendável? Como conciliar os dois, muitas vezes postos em extremos? É claro que o ideal seria que todas as obras de arte fossem de alta qualidade e, ao mesmo tempo, consumidas pelas massas. A arte como reprodutibilidade técnica é percebida no texto musical de Russo, em relação a algumas de suas letras, nas quais a música “Teatro dos vampiros” se enquadra, pois foi cantada por uma geração, tendo recorde de vendas e premiações. Mas, será que tal massificação inferioriza sua produção? De acordo com Walter Benjamin,

os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formação de exigências revolucionárias na política artística (1994, p. 166).

A visão do que é ou não arte perfeita, tanto na polifonia musical de Russo quanto no fundamento teórico benjaminiano, está em conformidade com a reflexão acerca da produção artística na contemporaneidade, ou seja, para muitos, os movimentos sociais, históricos e revolucionários, ocorridos em meados do século XX, trouxeram empobrecimento do que é realmente a arte perfeita, dotada de formas estéticas, de singularidade e de brilhantismo.

Em relação ao embate literário, Mário de Micheli (1991, p. 212) argumenta que, no novo contexto, existe “a necessidade de ser moderno, de aprender a verdade de uma vida transformada pela era técnica, a necessidade de encontrar uma expressão adequada aos tempos da revolução industrial”. Para o estudioso, é inevitável deixar de considerar o destino

do homem na engrenagem mecanicista instaurada, não somente no Brasil nas últimas décadas do século XX, mas em todo mundo.

Há quem argumente dizendo que tais transformações, por meio do tecnicismo acelerado moderno, favoreceram àqueles desprovidos de poder, os quais a partir de então, passaram a usufruir da arte pelos meios midiáticos, o canal mais democrático. Outros tantos, que só de ouvirem outro estilo mais provocador, sentiram-se instigados a pensar diferente sobre sua vida, seu meio. Contudo, torna-se sugestivo que o contato com as letras polifonizadas por Russo mudou sim o jeito de pensar de muitos, de uma geração que era obrigada a calar-se, a não dizer o que pensava, nem sentia.

Diante esse silenciamento forçado, a música foi a libertação, a oportunidade de gritar contra um sistema repressor e altamente conservador, estando a arte mais acessível para os que estavam à margem de uma possível ruptura com modelo formal de viver. Russo se saltou desse astigmatismo para a ascensão promulgada pela consciência crítica, usando os canais difusores da cultura no contexto analisado para, ironicamente e camufladamente, difundir outras maneiras de se pensar a realidade. Sendo voz na TV, falou da TV, das suas amarras, dos seus cortes, de seus ideais, de seu jogo manipulador. Isso foi possível porque

o olho da TV já não é a fonte de um olhar absoluto e o ideal do controle já não é o da transparência. Este supõe ainda um espaço objetivo (o da Renascença) e a onnipotência de um olhar despótico. É ainda, se não um sistema de encerramento, pelo menos um sistema de quadriculação. Mais subtil, mas sempre em exterioridade, jogando na oposição do ver e do ser visto, podendo mesmo o ponto focal do panóptico ser cego (BAUDRILLARD, 1991, p. 42).

De certo modo, o canal comunicativo ajudou o músico a escancarar, por meio de sua escritura, as mazelas psicológicas e sociais dos moradores dos grandes centros urbanos. Os jovens, os desempregados e as vozes dos guetos suburbanos ecoam na voz do intérprete. Sujeitos que a sociedade de forma indiferente finge que não os veem, como também finge que os ouvem: ironicamente ocorre um jogo de antagonistas classes.

Entretanto, as rebaixadas passaram a ser protagonistas de um momento histórico cultural e social. Tais fatos inserem a produção musical de Renato Russo dentro do contexto de arte musical, simbolicamente, referência artística, visto que, no processo do discurso inferencial, no jogo malicioso com as palavras, descreveu e produziu liberdade deducional por parte do interlocutor, tornando-se, nesse viés, a arte musicalizada

acessível quando o crítico reconhece nela a função primordial da existência humana, que é dar sentido à própria existência no momento de dar sentido às coisas. A

literatura é um dos exercícios da liberdade, num mundo interiormente vivido por dentro (IMBERT, 1986 p. 194).

Apoiando o argumento positivo no tocante à escritura moderna de Russo, o crítico Anderson Imbert (1986) faz uma reflexão da importância da literatura no exercício contínuo de tentar conhecer melhor o “eu”. Assim, essa liberdade, agregada a fatores atitudinais, transita em diferentes contextos de uma literatura nacional com outra, nacional com internacional, concretas e comparadas. É como se de repente, de forma híbrida e desterritorializante, Russo se reportasse para o contexto francês de 1873 ou vice-versa e, juntamente a Rimbaud, escrevesse e cantasse uma metáfora da fome por liberdade de pensamento, política, religião, por cuidados intimistas, com uma linguagem poética musical. Nesse invólucro artístico, poder ver que “cada parceiro de linguagem sofre por ocasião dos ‘golpes’ que lhe dizem respeito um ‘deslocamento’, uma alteração, seja qual for seu gênero, e isto não somente na qualidade de destinatário e de referente, mas também como remetente” (LYOTARD, 1979, p. 31).

É como se ambos fossem os cavaleiros da palavra e, com a linguagem em punho, realizassem a grande batalha, e a espada em movimento, que é seu objeto artístico, fosse o meio produzisse os golpes referentes ao gênero poético e, em seguida, o cavaleiro musical, os contragolpes, com seus sons estridentes, densos e pesados. Dessa forma, tanto a voz artística francesa quanto a brasileira, por meio de um deslocamento contínuo, retinisses, ora golpes enunciativos, ora receptivos, de forma que a flexibilidade de suas linguagens fosse percebida como jogos sociais. Tanto “Teatro dos vampiros” quanto em “FOME” revelam esse jogo, esse duelo contra o tédio, a apatia e a falta de perspectivas dos jovens, além de uma súplica por uma linguagem capaz de superar o natural e o científico e os libertar de qualquer estado marginal.

A modernidade surgiu em virtude do deslocamento acelerado em busca de poder territorial. O homem nesse processo mutável e dinâmico sentiu a necessidade de ir além. Assim, a conquista do espaço significou a produção de máquinas ainda mais velozes, capazes de diminuir distâncias, de aproximar pessoas ou de distanciar-las.

Pois bem, é inevitável o momento de convergência tecnológica sem precedentes que a sociedade atual vive, para muitos, ainda um reflexo da revolução industrial, sua terceira fase. Quanto ao assunto, Zygmunt Bauman (2001) faz um recorte interessante em relação a essa terceira fase da revolução industrial, dizendo que tal fase está dividida em duas partes: modernidade pesada e líquida.

A modernidade pesada, simbolicamente do *hardware*, está relacionada à era das grandes conquistas territoriais, do poderio volumoso, das máquinas, das grandes fábricas e seus arsenais, ou seja, está intimamente ligada às turbulências contextuais das décadas finais do século XX. A outra vertente, a qual acredita ser a de transição entre o contexto de Russo, final do século XX e início do XXI, é o estágio da modernidade leve, capitalista e instável, ou seja, do *software*, das interligações em redes, controle social, vigilância ininterrupta, das viagens em virtude da luz, da globalização dos espaços. Para Bauman

a modernidade leve permitiu que um dos parceiros saísse da gaiola. A modernidade 'sólida' era uma era de engajamento mútuo. A modernidade "fluida" é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Na modernidade 'líquida' mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível (2001, p. 27).

A cultura, a música, e, em especial o campo da linguagem literária, como fator primordial deste contexto interartístico, sempre em transição, não pode ficar indiferente às transformações sociais, com vista no desenvolvimento em todas as dimensões: social, tecnológica, científica e literária. Nesse sentido, promover estudos e reflexões sobre o fazer artístico e seu reflexo fruidor é primordial.

“Teatro dos vampiros” é objeto que, simbolicamente, representa a sociedade das décadas finais século XX e, porque não, do século XXI. O letrista com base na vertente urbana abordou seus vícios, o poder, a marginalidade, o medo, a solidão e a morbidez. De certa forma, as pistas descritivas levantadas por ele trazem à lembrança um cenário panóptico, não o de Bentham, no século XIX, analisado por Michael Foucault em *Vigiar e punir* (2013), mas de um panoptismo contemporâneo, em que

a visibilidade é uma armadilha, cada um, em seu lugar, está bem trancado em sua cela de onde é visto de frente pelo vigia; mas os muros laterais impedem que entre em contato com seus companheiros. É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito de uma comunicação (FOUCAULT, 2013, p. 191).

Assim, o pensador moderno autentica a análise ao afirmar que a visibilidade, aqui personificada simbolicamente em TV, torna-se objeto persuasivo que atinge a grande massa, visto que de forma instantânea controla disciplinarmente os indivíduos, por meio do suposto entretenimento. A TV, a partir de uma cadeia hierárquica vindo do “poder central”, silenciosamente, domina e amordaça a todos. É como se por trás da tela panóptica, ininterruptamente, houvesse alguém vigiando, controlando os pensamentos, as ações sociais,

cognitivas, políticas, gerando coerção e imposição ideológica perante os indivíduos da sociedade moderna. Sobre essas proposições, Bauman volta a mencionar que

o panóptico de Bentham/Foucault ou sintomas recorrentes de retomada da maré totalitária, foi identificada com a ideia de ‘modernidade’. Não é surpreendente, pois, que quando os velhos medos foram afastados do palco e novos medos, muitos diferentes dos horrores da iminente *Gleichshaltung* e da perda da liberdade, surgiram no primeiro plano (2001, p. 39).

Pela citação acima, vê-se que podem ser contraditórias as vertentes do medo, quando estiver relacionado a castigo, a buscar esclarecimento de algo ou a direcionar o olhar para o sentido de que, nos palcos de outrora, o medo punitivo era bem nítido, explícito, quase um *show* em praça pública. No entanto, na sociedade brasileira do final do século XX, tal medo não foi mais visto assim: como um espetáculo teatral.

Surgem os novos medos, novas formas de punição, novos sujeitos, em virtude da instabilidade do ser, dos conflitos, da compulsiva e obsessiva busca por modernização e deslocamento, enfim, pelo fazer, refazer e fazer de olho na produtividade e competitividade. Essas novas questões, pautadas no individualismo representado pela figura do homem, têm reflexo direto na tendência existencialista.

A produção do músico agrega esses conflitos, os quais o pensamento contemporâneo inevitavelmente está ligado a um modelo sistêmico de poder com base na autoridade, isto é, ideia de direito, violência, dominação e fundamentações ideológicas, as quais interferem diretamente nas relações sociais. Outro fato contundente em seu texto diz respeito às características modernas, marginais e dialógicas contextuais. O texto “Teatro dos Vampiros”, além de provocar para com tais dilemas, revela uma preocupação com a estética e com a boa linguagem.

[...]  
 Este é o nosso mundo:  
 O que é demais nunca é o bastante  
 E a primeira vez é sempre a última chance.  
 Ninguém vê onde chegamos:  
 Os assassinos estão livres, nós não estamos.  
 [...] (RUSSO, 1991, V).

O fragmento musical é instigante. Nele, Russo universaliza o que há de mais comum nos homens, em especial, os que vivem na modernidade: a capitalista. Assim, a sede de poder e a sensação de prisão que o mundo moderno causa, de forma antitética, são explicitadas e confirmadas. É como se a conquista do dinheiro nunca fosse o bastante. Em contrapartida, há

a confirmação de uma prisão, explícita e implícita, de certa forma antagônica e panóptica, visto que a

formação de uma sociedade disciplinar nesse movimento que vai das disciplinas fechadas, espécie de quarentena social, até o mecanismo indefinidamente generalizável do panoptismo. A antiguidade foi uma civilização do espetáculo [...] a idade moderna coloca o problema ao contrário: Proporcionar a um pequeno número, ou mesmo a um só, a visão instantânea de uma grande multidão (FOUCAULT, 2013, p. 214).

Isso posto, enquanto na Idade Moderna os instrumentos de vigiar as pessoas eram tidos e vistos como um espetáculo, na contemporaneidade, tais meios apresentam outras funcionalidades desses modelos. Aqui, o “Teatro dos vampiros” se organiza para um grande espetáculo, no qual os capítulos são encenados cotidianamente e, o pior, beneficiam um número singular de indivíduos. Os outros não somente no expresso musical, mas real, estão presos como indivíduos encarcerados em uma suposta liberdade.

Diante esses fatos, Renato Russo é categórico: deseja com sua voz disseminar o conhecimento e libertar mais e mais pessoas do ocultismo da “verdade” no contexto instável do século XX. Ao invés de isolar-se, o artista propõe reformar o mundo. Essa preocupação leva-o ao sentimento revolucionário que o aproxima ideologicamente dos movimentos culturais e libertários brasileiro, como exemplos mais expressivos: a Semana de Arte Moderna 1922, o Golpe Militar 1964, as Diretas Já 1984. Contudo, o artista é símile a Rimbaud nos movimentos literários e revolucionários dos inigualáveis anos de 1871 a 183 em Paris. Assim, são desejos agregados a fatos contextuais, mas com premissa dos aspectos interartísticos da linguagem.

Além dessa embriaguez interartística, um fato particular em relação ao conteúdo russeano está no bom uso da língua. Com propriedade, utiliza-se dos recursos imagéticos para enfatizar seu discurso musical. É interessante que, nessa fase do texto, ele se liberta do pronome pessoal de primeira pessoa do caso reto “eu” e insere o de segunda “nós”, como vítimas de um mundo em total instabilidade. Na terceira linha, usa as palavras “primeira e última” de forma paradoxal. Na quarta, o dêixis adverbial “ninguém” é sugestivo, irônico. Talvez porque esse “ninguém” possa ser qualquer um. Na última linha, o músico adiciona o adjetivo “livres”, o qual conota que a liberdade, para a grande maioria das pessoas, é inexistente, um tanto utópica.

É um jogo tão bem planejado que, aparentemente, transmite certa democratização política. Porém, suas entranhas ideológicas são controladoras, manipuladoras e não

libertadoras. Tais constatações vão justificando seu título: é como se a cada palavra e linha uma nova cena fosse exibida, evidenciada. Por outro lado, sua linguagem musical ganha força, sendo voz e até algo mais, pois,

[...] o artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não-univocidade – igual à que o cientista prevê entre o fato que descreve e a descrição que dele oferece, ou entre sua imagem do universo e as perspectivas que é possível traçar sobre esse universo – tudo isso não significa absolutamente o desejo de procurar, a qualquer preço, uma unidade profunda e substancial entre as pressupostas formas da arte e pressupostas formas do real (ECO, 1932, p. 30).

O mundo moderno implica uma necessidade de vivenciar as coisas do imediatismo. Com isso, vê-se como desinteressante não admitir as nuances históricas, filosóficas, geográficas e artísticas inerentes a esses fatos. Não que se deve focar apenas nesses modelos de análise, mas, como adverte Eco (1932), torna-se preciso estabelecer conexões entre as várias linhas do saber.

Isso não significa que as pessoas devam esquecer-se do classicismo e dos cânones literários, mas importa que elas realizem suas leituras de forma crítica e reflexiva, ao menos, atendo-se para a conexão entre a voz do “eu” produtor e do “tu” receptor, de forma a ver que estejam em sintonia, em estado de fruição, por visualizarem sinais àqueles que absorvem as mensagens e seus códigos utilizados pelo canal suporte do gênero musical.

Nisso, adentra-se no que Bakhtin (2013) ressalta em relação ao dialogismo, já que o autor propõe uma análise quanto a materialidade da linguagem, suas sutilezas e formas no tocante ao eu/outro. Assim, é inevitável que essa alteridade da linguagem insira no homem sua condição existencial, no seu meio, na sua história, visto que

é no processo da interação com o outro que nos tornamos sujeitos. O *eu* só existe relacionado a um tu: ‘ser significa comunicar-se’, e um ‘eu’ é alguém que, por sua vez, é um ‘tu’ para outro. A onipresença da voz é equiparável à ubiquidade do outro em nossa existência, de tal modo que a construção do eu, mediante o verbal, passa pelo diálogo como forma primária de comunicação e pensamento e, mais ainda, como concepção do sujeito e seu ser. O *outro* representa a intersubjetividade – outro sujeito, o outro da linguagem (ZAVALA, 2013, p. 156).

Dessa forma, a produção do jovem músico é crescente no cenário cultural moderno brasileiro. Suas músicas são expressões compostas não em cima de palavras, mas a partir de palavras, que polifonizam e mantêm o diálogo como premissa na interação comunicativa. É a arte verbalizada de base e forma metafórica em total diálogo entre os sujeitos e seu tempo.

Assim, Russo expressou por meio de sua música os problemas dos que estavam e, ainda, estão à margem da reflexão social:

[...]  
 Vamos sair - mas não temos mais dinheiro  
 Os meus amigos todos estão procurando emprego  
 Voltamos a viver como há dez anos atrás  
 E a cada hora que passa  
 Envelhecemos dez semanas.  
 Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir.  
 Esquecer, dessa noite ter um lugar legal pra ir  
 Já entregamos o alvo e a artilharia  
 Comparamos nossas vidas  
 E esperamos que um dia  
 Nossas vidas possam se encontra  
 [...] (RUSSO, 1991, V).

Com esse convite, uma das características notadas na obra do músico diz respeito aos aspectos sociais. Com isso, apreende-se uma profunda denúncia às mazelas, à falta de perceptivas dos indivíduos diante o contexto e, à constatação de retrocesso por causa de uma suposta entrega ao sistema corrupto e manipulador. No entanto, ao individualizar a angústia: “Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir / Esquecer dessa noite ter um lugar legal pra ir”, o letrista explicita um chamamento à diversão, mesmo que por uma noite, pois tem esperança de dias melhores. Essas peculiaridades de expressão dos dilemas humanos caracterizam sua obra como moderna, engajada socialmente.

ninguém duvida de que a arte seja um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico): o que sempre foi dito, mas se tem sempre posto em dúvida, é, ao invés, que a arte pode dirigir seu curso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela unicamente através desse modo de forma; ao mesmo tempo que, somente pelo exame da obra, como modo de formar (tornando modo de ser formada, graças ao modo como nós, interpretando-a, a formamos), podemos reencontrar através de sua fisionomia específica a história da qual nasce (ECO, 1932, p. 33).

“Teatro dos vampiros”, de forma híbrida, apresenta aspectos da personalidade de seu músico, com também um contexto interartístico. No entanto, o que há de mais contundente na obra de Renato Russo é a singularidade na linguagem musical. É sugestivo que isso, de forma metamorfosante, explicita o fruidor que, ao longo da entoada leitora ou musical, analisa, dialoga e reencontra uma nova voz, um novo código, possibilidades de significados. Nesse

caminhar musical, Russo expressa-se de forma intolerante diante os acontecimentos contextuais, nos quais o sistema político brasileiro estava inserido.

O músico, apesar de contemporâneo, revela em sua escritura características diversas: o romantismo é uma vertente, no entanto, assim como Rimbaud, poeta o qual Russo era leitor voraz, a escritura musical de Russo está muito bem inserida no período em que viveu, moderna, contemporânea. Com vestígios de uma preocupação com a linguagem artística e com os dilemas humanos, o intérprete articula uma produção artística envolta de sentidos: social, política, contestadora e intimista. Eco recorda que

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor (1932, p. 34).

Eco chama a atenção para o fato de que uma obra de arte não se fecha em si mesma, há sempre algo inacabado por vir à espera de uma nova inferência. Enquanto Rimbaud foi o jovem que inaugurou uma nova poesia, rica literariamente, capaz de instigar e provocar tanto os leitores daquele contexto quanto os posteriores, Renato Russo utilizou-se de sua brilhante formação intelectual e da capacidade produtiva musical para sugestivamente denunciar e confrontar o sistema hodierno e pós-Ditadura, bem como alertar os jovens no tocante à necessidade de sua ação mobilizadora em prol um Brasil melhor.

É pertinente pensar que sua linguagem musical tenha despertado nos jovens desejos de mudanças no Brasil de 1991, visto que as ruas, praças e avenidas, naquele contexto, serviram como palco central, no qual em cena os novos personagens, os sem partido, estrearam. Um eco eclodido pelas vias dos grandes centros brasileiros, após a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, bem como sua primeira eleição direta: os jovens se apresentavam com suas caras pintadas, vestindo as cores do Brasil e cantando o hino nacional, em forma de protesto. O *impeachment* foi decretado.

Esse contexto social de fins do século XX, pelo menos nos registros legais, expressa a possibilidade de novas conquistas republicanas de cunho humano no Brasil. A Constituição de 1988 traz garantias sociais tidas como bens jurídicos constitucionais: garantidas por uma ordem que, ao positivar tais direitos, propõe segurança e proteção aos mesmos.

O artigo sexto dessa Lei Maior define os direitos sociais à educação, à saúde, à alimentação, ao trabalho, à moradia, ao lazer. São direitos adquiridos e garantidos pela ordem

jurídica do estado brasileiro. Incorrendo tais bens em lesão, os cidadãos podem reclamar e exigir que os mesmos sejam garantidos (BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1998).

Esse assunto está retratado para a abordagem do discurso de Renato que, tantos anos após esse momento histórico, ecoa de forma antagônica ao texto constitucional. Demarca um contexto doente, no qual seus líderes não se preocupavam com seu povo, tão pouco com os registros expressos em sua Lei Maior, mas com seu controle social, com suas amarras políticas, tendo atitudes especulativas e de espetáculo para mascarar uma realidade.

o espetáculo é herdeiro de toda *fraqueza* do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas categorias de *ver*, assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo *especulativo* (DEBORD, 2003, p. 20).

O comungar das ideologias expressas nas ruas, praças, calçadas e avenidas representa uma atitude mobilizadora de insatisfação diante o vivido, de não aceitar o sistema de espetáculo e vampiresco montado pelo comando, mas um desejo de mudança na possibilidade de um país mais justo e menos desigual. As polifonias dos “sem partido”, naquele contexto, significaram exercer cidadania plena por uma sociedade melhor para todos, não para poucos ou pouquíssimos. Quem sabe uma forma de afrontar os projetos de pensamento impostos até então no País.

Se Russo com sua canção acrescentou tons de revolta e promulgação de ideias e ações mobilizadoras no Brasil. Rimbaud não foi diferente, além de registrar poeticamente, viveu os momentos fecundos da história da França no final do século XIX. Seus lemas - igualdade, fraternidade e liberdade - agregaram-se não somente na filosofia de vida dos revolucionários franceses, mas de todo o mundo.

No Brasil, tem-se que Renato Manfredini Júnior tenha se planejado teoricamente e musicalmente em função desse possível diálogo como seus interlocutores, isto é, os fruidores de sua produção musical. Os efeitos desse contrato de leitora, de certa forma, inconsciente entre autor e interlocutor, foram percebidos de forma mais contundente na década de 80 e início de 90. No entanto, os reflexos polifônicos dessas produções são, até os dias atuais, ecoados por milhares de legionários que, culturalmente, propagam a produção de Russo como *status* de boa música, provocadora e embrionária.

## 2.2 Tédio como Doença Capitalista da Contemporaneidade

A contemporaneidade, nas décadas finais do século XX, depara-se com um conjunto de ideias políticas e econômicas capitalistas que defendiam a não participação do estado na economia, bem como total liberdade de comércio e corrida tecnológica. Isso possibilita uma aproximação entre os povos e, ao mesmo tempo, um profundo afastamento entre os homens. Assim,

ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo 'adiantamento da satisfação', como sugeriu Max Weber, mas por causa da *impossibilidade* de atingir a satisfação: o horizonte da satisfação, a linha de chegada do esforço e o momento da autocongratulação tranquila movem-se rápido demais. A consumação está sempre no futuro, e os objetos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes (BAUMAN, 2001, p. 40, grifos do autor).

Essas buscas compulsivas e obsessivas, observadas por Bauman, não somente dos indivíduos no contexto final do século XX, mas também desde as configurações iniciais de mudança de pensamento, ainda no século XIX, colocam a figura do sujeito em busca do incompleto, da produção, da rivalidade. Visão essa fundamentada em *status* e dotada de poder que infelizmente supera os princípios relacionados à moral, à ética e ao caráter.

Tais reflexos desse ciclo capitalista e burguês são visíveis, no qual o homem é peça de uma engrenagem, talvez em virtude de sua capacidade de criar, montar, desmontar e vender seu trabalho. São relações sociais que têm em suas bases no domínio das forças produtivas, bem como no adiantamento constante da autossatisfação, do incompleto.

“Teatro dos vampiros” é arte permeada de metáfora contextual, escancara um contexto o qual a força da mão de obra foi substituída pelas constituídas de técnica. Assim, o indivíduo se defronta diante de alterações e coages produtivas que, por sua vez, provocam mudanças nas formas pelas quais os homens se relacionavam. É interessante que esses tecnicismos interferem na canção de Russo, especificamente em “Teatro dos vampiros”: canção de expressões inconformistas, dentre elas, as “vampirescas” alertadas pelo músico no conflitante e engenhoso contexto.

As normas sociais ditadas pela globalização fizeram e fazem com que as sociedades se interajam numa rapidez incontrolável. Os meios de comunicação também contribuem para

com essa massificação da informação e, conseqüentemente, os produtos anunciados por esses canais, sejam eles ideológicos ou não, acabam sendo enquadrados por uma banalização.

Isso equivale dizer que a moda, o comportamento, a religião e o meio social são aspectos que influenciam a vida das pessoas que, na maioria das vezes, não encontram respostas para os questionamentos, já que estão inseridos nesse labirinto construído por essa mesma sociedade. Esses dilemas são reflexos dessa sociedade capitalista que prioriza o ter, raramente o ser. Tal atitude inferioriza e até definha, cada vez mais, a figura humana, em virtude dos objetivos e metas desse poder capital. Lembrando-se de que

a modernidade sólida era, de fato, também o tempo do capitalismo pesado – do engajamento entre capital e trabalho fortificado pela mutualidade de sua dependência. Os trabalhadores dependiam do emprego para sua sobrevivência; o capital dependia de empregá-los para sua reprodução e crescimento (BAUMAN, 2001, p. 182).

A reflexão baumaniana, mesmo após o alerta do pensador alemão Marx (1818-1883), em plena modernidade, reacende uma antiga prática: o convívio forçado e antagônico, o qual a empresa é o endereço onde seus prisioneiros estabelecem sua força. Esse *hábitat* é o campo de batalha, no qual mecanicamente as peças são disciplinadas, direcionadas a um distanciamento do ser, do contato com o outro, que os tornam seres altamente mecânicos. Guy Debord, em seu ousado “Projeto periferia”, grafado no livro *A sociedade de espetáculo*, dispõe que a

fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação da de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do *parecer*, de forma que o ‘ter’ efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última (2003, p. 17, grifos do autor).

A crítica em questão suscitada por Guy Debord, em relação à modernidade e seus inevitáveis ranços, apresenta no contexto o mundo real metamorfoseado. O homem como imagem é posto em sena, repleto de conflitos, soberbo, sempre em busca de si, mas incapaz de olhar para dentro de si. O resultado desse processo hipnótico é um domínio capitalista, uma insensata segregação, imposição, constrangimento e coerção social.

O diálogo agregado à polifonia, contida nas entre linhas musicais e contextuais de Russo, não pretende estabelecer, nem defender um marxismo engessado, mas apontar falhas nos sistemas que têm na riqueza desde suas origens mais longínquas a singularidade da

exploração fixada numa base contraditória, pois uns nascem em berço de ouro, outros de madeira, outros de capim, papelão, jornal ou sem berço.

O argumento é conflitante, tendo em vista o pensamento vigente no interior das grandes empresas modernas que é produzir cada vez mais. Com isso, os aspectos relacionados à organização social revelam desigualdades contraditórias, as quais privilegiam os que controlam o sistema de produção. Nesse sentido, pensadores e músico buscam respostas para os dilemas e conflitos humanos. Porém, as respostas a esses questionamentos teóricos não são simples diante dos fatos e fenômenos que a modernidade se encontra.

Renato Russo tinha convicção de que os grandes pensadores da linguagem não deveriam ser plateia, mas exercer seu papel de liderança e mediação da linguagem, por uma sociedade menos dominadora. Visão essa ecoada em muitas das suas produções musicais, como em “Teatro dos vampiros” que, de forma ainda mais contundente, contém uma linguagem sugestiva do contexto político-social e da consciência intelectual do músico. Como era muito realista em suas colocações, sabia que a grande doença do ser humano na modernidade era a solidão, reflexo desse processo desestabilizador que inferiorizava o ser. Observe o desfecho da letra musical:

[...] Quando me vi tendo de viver comigo apenas  
 E com o mundo  
 Você me veio como um sonho bom  
 E me assustei  
 Não sou perfeito  
 Eu não esqueço  
 A riqueza que nós temos  
 Ninguém consegue perceber  
 E de pensar nisso tudo, eu, homem feito  
 Tive medo e não consegui dormir.  
 Comparamos nossas vidas  
 E mesmo assim, não tenho pena de ninguém (RUSSO, 1991, V).

Ao se observar o trecho acima, nota-se que, além da hibridez histórica e filosófica inserida em sua letra, tem-se a continuidade de riqueza linguística ao longo da produção vampiresca narrada por Russo. O dêitico temporal introdutório, por exemplo, é revelador, pois desmascara os defeitos não só do músico, o qual é símbolo de outros “eus”. Novamente há a supressão do pronome “eu” (quinta, décima e décima segunda linha). Quanto ao teor, há nesse término musical indícios da depressão, doença dos tempos modernos, uma mistura de *stress* e conflitos pessoais e existenciais.

A solidão é uma temática que encontrou em Renato Russo seu difusor. Suas canções trazem a angústia e o desespero, muitas vezes, encarados de forma natural, com uma perfeita

integração com o músico e vice-versa. Em alguns momentos, há a impressão de que o criativo está pontado de desesperação e descrença, seus versos em explosão de dores da alma. Isso decorre em função à não adaptação ao mundo real, o músico sente-se perdido no mundo, não se adapta às convenções sociais e torna-se um solitário.

Renato Russo cantou essa solidão, suas letras são repletas desse sentimento. Chegou a verbalizar que “o mal do século é a solidão”, demonstrando que sua solidão não é isolada, mas um mal, o qual a sociedade moderna está sofrendo. Em entrevista no livro *Renato Russo de A a Z* (1996), ele fala desse sentimento que o machucava e ao mesmo tempo é fonte de inspiração: “O sucesso faz aparecer muita gente em volta de você. Mas me sinto só”.

Na configuração desse e de outros estados de solidão e reformismo presente no texto musical, além de diversos conectivos e vertentes gramaticais, um chama mais a atenção: a sequência, do uso da conjunção aditiva “e”, por exemplo. Segundo Tatit (2003, p. 9), tal sequência provoca e é vista como se a “tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete”. O recurso da assonância “e” e seu uso por nove vezes, principalmente no início das frases, em “Teatro dos vampiros” é sugestivo de revelação de uma continuidade da obra em si. Assim, em virtude da cadência e prolongamento melódico, o qual a expressão vocálica é mais nítida do que a corporal, prolongar provoca, dessa forma, certa introspecção, a qual também revela revolta e frustração, algo próximo da vertente passional.

As melodias com características passionais, em geral, oscilam entre o grave e o agudo de maneira sistemática, não havendo repetição. Há uma transposição melódica, uma ansiedade de ocupar o espaço produzido na mudança de agudos para o grave e vice-versa, os saltos de uma parte a outra. A canção passional, além do estar ligada às paixões, apresentando uma descontinuidade, um sentimento de falta, como na canção “Teatros dos vampiros”.

A gradação, por exemplo, constitui-se de forma decrescente quando analisada do início da melodia até a décima terceira linha “Voltamos a viver como há dez anos atrás”. É como se a negatividade contextual atingisse diretamente a vida não só do músico e, assim, o tempo parasse ou retrocedesse. Na sequência, o sentimento gradativo volta a oscilar, no entanto, há indícios de esperança, algo por vir, uma espécie de anseios. Algo similar aos desejos dos autores de vanguarda, em geral mexe com a surpresa, com a descontinuidade. Em “Teatro dos vampiros”, há um pouco de muitas coisas: seu passionalismo explora e espera isso, a surpresa, o inusitado, mas um basta nos buchichos contextuais que atinge a vida dos indivíduos.

Esse jogo híbrido é sintoma e representação da enorme pressão social e política sofrida pelo homem nas últimas décadas do século XX no Brasil: a instabilidade financeira, política, a falta de perspectiva e a grande quantidade de informações levaram esses sujeitos ao isolamento, tornando-se vítimas de uma época. São elementos perturbadores que se agrupam para, de certa forma, metaforizar a modernidade em questão - instável, fluida e líquida. Em referência, Bauman

[...] anuncia o advento do capitalismo leve e flutuante, marcado pelo desengajamento e enfraquecimento dos laços que prendem o capital ao trabalho. Pode-se dizer que esse movimento ecoa a passagem do casamento para o 'viver junto', com todas as atitudes disso decorrentes e consequências estratégicas, incluindo a suposição da transitoriedade da coabitação e da possibilidade de que a associação seja rompida a qualquer momento e por qualquer razão (2001, p. 187).

Pelo trecho, vê-se que, a época transitória e instável impregnada na expressão musical, “Teatro dos vampiros” sugere ser uma junção do advento da modernidade, das dúvidas que imperam e transitam os meios fluidos deparados. São situações liquefeitas dotadas de não sentido que configuram o desengajamento e enfraquecimento dos laços, tanto em relação a trabalho e capital, quanto os de afeto.

O letrista apoiado na melodia mostra-se músico, pensador, filósofo das massas, historiador moderno. Para muitos, o principal “poeta” do final do século XX. O certo é que seu desabafo musical o faz âncora desse contexto brasileiro e, assim, dialoga com o jovem francês Rimbaud, quando desejava inaugurar uma nova poesia, livre, com teor poético e visão no futuro, exemplificadas nas sugestivas expressões do poema “FOME”.

Renato tinha também fome de cultura, de politização, de educação. Seu grito de indignação ao longo de sua trajetória torna-se imortalizado na música vampiresca, a qual insere os dilemas da época. As encenações, os sanguessugas, a instabilidade social e do ser são pontos revelados e questionados, associando-se à modernidade desse final de milênio e início do século XXI.

É compreensível que Russo tenha sido vítima desse tédio instaurado na modernidade, pois não conseguiu enquadrar-se nas convenções sociais impostas. Assim, em “Teatro dos vampiros”, ele transcreve suas impressões inconformistas sobre a condição do ser humano no mundo. Nestes versos, percebe-se a voz voraz do intérprete como um grito por liberdade. Liberdade de todo tipo de expressão, desde a mais interior, da alma, até a mais longínqua, indiscutivelmente social.

Assim, sua linguagem musical o diferenciava. Não é de se estranhar que seus textos foram, ao longo de sua trajetória, demarcando território, sendo um tanto estereotipados, em relação aos espaços e ao seu público. Este como leitor/ouvinte que o acompanhou e, ainda, acompanha-o nos dias atuais. As abordagens sobre vertentes ideológicas contidas em suas obras, em especial no objeto de estudo “Teatro dos vampiros” revivem no interior de seus receptores amantes de sua musicalidade.

### III - POESIA, ANALOGIA E MARGINALIDADE

As revelações quanto aos dilemas humanos provocados pelo caos social, expressadas pela música icônica de Renato Russo, surgem no mesmo contexto, paralelamente ou um pouco antes, na poesia, um ícone, uma voz, um símbolo de modernidade. Um homem que não fingiu nada, desde o início, foi o mais singular poeta da marginalidade, e a expressou e escreveu com literariedade.

O mestiço curitibano Paulo Leminski percorreu seu curso não apenas na devoção de seus seguidores e amantes, mas, fundamentalmente, nas expressões de dezenas e centenas de outros os quais surgiram dos contextos suburbanos, marginais e como também ganhou em sua produção um olhar linguístico concreto, mas, antes de tudo, poético. Surge de sua mente expressões e inovações para o contexto, que causaram questionamentos e estranhamentos.

A aproximação à vertente estilística da obra fortaleceu-se devido ao fato de que suas analogias com outros artistas em foco ocorreram em relação às similaridades pessoais, à linguagem e à visão social expressas. Sendo a arte capaz de estabelecer esses diálogos, Paulo Leminski como poeta do não agrado, de forma contraditória em relação à linha literária em curso, apresenta o fato dialético em suas linhas e expressões artísticas, talvez ainda mais evidentes que Rimbaud e Renato, visto que qualquer classificação quanto às características de sua obra é um tanto indefinida.

#### **3.1 Cachorro Louco**

Sabe-se que Leminski utilizou a hibridez das vertentes literárias e transitou pelo Tropicalismo, MPB, pelo Modernismo até chegar ao concretismo. Há no imaginário, principalmente dos críticos, pelo menos uma dúvida: como ser marginal e concretista paralelamente? A marginalidade, na visão crítica, foge do eixo literário até então, no entanto, esses opostos não interferem na linguagem poética de Leminski. Dessa forma, aproveita seu alto grau de conhecimento literário, da linguagem, da erudição e promove um verdadeiro caldeirão literário não somente com as ramificações contextuais literárias, mas, fundamentalmente, com o jogo insinuante, silábico e lexical que tais palavras podem causar.

Paul Ricoeur (2005, p. 63) faz uma análise sobre o papel das imagens poéticas, dizendo que “léxis é um conjunto de versos, a metáfora aventura da palavra”. Ao se considerar isso, por ser um aventureiro da linguagem, Leminski não tende a ser encaixado ou definido por um ponto final, pois não se fixou em nenhuma zona de conforto, nem territorial,

nem literária. O poeta devido às suas extravagâncias também poéticas, um tanto proposital, exerce em seus leitores algo bastante único, extremamente pessoal.

Outra tentativa inferencial nesse percurso, além de estabelecer diálogos entre a tríade - Rimbaud, Russo e Leminski - será os ver, lê-los e compreendê-los em contextos interartísticos divergentes, mas símiles em muitas de suas visões. Eles comungam do mesmo antídoto: da modernidade, da marginalidade, além de se estabelecerem nas fronteiras artísticas tanto formais quanto sociais. Iris Zavala, no livro *Bakhtin dialogismo e polifonia*, em relação à fronteira, cita que a questão fronteiriça torna-se

[...] limite. Linha que separa um estado de outro, ou figurativo: Limite. Qualquer coisa que limita a extensão ou o alcance de uma coisa: 'Não há fronteiras para a sua ambição', diz a voz popular. Para Bakhtin, a fronteira se relaciona, também, com a exortopia: o olhar que vem de fora (ZAVALA, 2013, p. 154).

Dessa forma, Rimbaud, Renato e Leminski ainda não tiveram tempo para um repouso fúnebre, pois os reflexos de seus escritos na poesia e na música, nesse início de século XXI, fazem-se presentes na arte francesa e brasileira; com uma gama de leitores, ouvintes, imitadores e críticos que estudam a mistificação de suas expressões sobre a vida, a poesia, a sociedade. Assim, considera-se que suas artes se podem ser vistas como agrupamento ou elo que se converge para uma imagem artística uníssona que dialoga com o leitor que se vê no sugestivo mundo cultural e contextual de si e das obras.

Em virtude de seus registros, Russo e Leminski são referenciados nas décadas finais do século XX, assim como Rimbaud, numa perspectiva moderna da linguagem e da cultura interartística. São artistas que inseriram na modernidade, uma escritura marginal. A tríade embriagada pelos canais difusores da arte foge dos padrões clássicos em relação à forma, rimas e temáticas sempre difundidas, mesmo sendo conhecedores da história filosófica, além de eruditos e estudiosos da língua. Pelas obras em estudo, o jovem do gueto, o assalariado, o subalterno, o desempregado, as vertentes científicas tornam símbolos tanto de expressão musical quanto poética, como também provocadores de ideias e inauguradores de linguagem.

Leminski está vivo não apenas na metonímia de seu bigode, na qual alegoricamente representa sua marca, seu logotipo. Sua representação teatral não difere das críticas proferidas na música "Teatro dos vampiros, por Russo". Leminski com sua linguagem atinge as pessoas de todas as classes, desde uma criança, perpassando pelo jovem suburbano à classe sensível ao fascínio da arte. Nesse acordo de leitura entre obra e sua recepção,

[...] o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela lhe apresenta numa leitura anterior) (ECO, 1932, p. 43).

Pelo exposto, percebe-se o diferencial dos poetas da modernidade: há o ato dialógico com seus leitores, não apresenta respostas, mas o discurso tem uma linguagem que instiga o receptor para que este reviva leituras e vivências, de forma a formular suas interpretações sobre si e o mundo.

Leminski, ao elaborar sua obra, provavelmente almejava tudo isso, dizer e não dizer, pois, “com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez carregando-se contribuições emotivas e imaginárias do intérprete” (ECO, 1932, p. 46).

Quanto ao objeto literário, o qual norteia essa inferência analógica, aqui será explorado, por meio da escritura poética intencional e sugestiva de Leminski, mas com um olhar relativamente direcionado à transcrição marginal e para a sua provável literalidade poética. Ao transcrever para o papel o poema “Sintonia para pressa e presságio”, polifonizou:

Escrevia no espaço.  
 Hoje, grafo no tempo,  
 na pele, na palma, na pétala,  
 luz do momento.  
 Soo na dúvida que separa  
 o silêncio de quem grita  
 do escândalo que cala,  
 no tempo, distância, praça,  
 que a pausa, asa, leva  
 para ir do percalço ao espasmo.  
 Eis a voz, eis o deus, eis a fala,  
 eis que a luz se acendeu na casa  
 e não cabe mais na sala (LEMINSKI, 2002, p. 171).

Utilizando a linguagem como fundamento não só da cultura, mas de uma literatura que dialoga com seus interlocutores e, de forma marginal, colocam lhes em cena nas ações do cotidiano, Leminski, com seu poema *Sintonia para pressa e presságio*, compartilha com Rimbaud e Russo o desejo do sempre novo e da comunicabilidade pelo canal suporte da palavra, seja ela musical ou poética, as quais denotam capacidades inquietas e insinuantes, que entrecruzam sentidos, que esses artistas se propuseram expressar. Para tanto, a arte foi o princípio, verbo a ser declinado, desmistificado ou, quem sabe, apenas sugerido.

Quanto ao objeto artístico leminskiano, a princípio, o que chama a atenção é a estrutura do título, uma palavra derivada de outra, “presságio - puxa - pressa”. No tocante a temporalidade, é como se estabelecesse uma relação entre espaço e tempo, lance constatado ao longo do poema, por meio da conjugação e dos verbos no presente, salvo o primeiro código verbal no pretérito. Esses procedimentos, por vezes, metalinguísticos que expressam ideias opostas, na maioria das vezes, colocam a vertente poética com forma hermética, um tanto sofisticada. Fato que pode ser visto de forma anormal por alguns, mas quando se trata de Leminski, absolutamente normal.

Na primeira linha do curto poema, característica singular do poeta, ele apresenta o verbo no pretérito, que simboliza uma forma de expressão escrita pelos clássicos, os quais conhecia muitíssimo bem, visto que tinha formação erudita, além de um dom singular ao se expressar poeticamente. No entanto, a segunda e terceira linha são categóricas e inquietantes, pois o poeta verbaliza que nos tempos modernos grafa de forma marginal. Assim, a “luz do momento” é grafada “na pele, na palma, na pétala”: são vocábulo, que, igualmente o título se mistura, fundem-se em uma ideia híbrida e fonética. É como se o autor se estabelecesse na fronteira da linguagem e, por meio dela, interagisse com os que se encontram à margem.

A fronteira repele o centro, está nas margens, e das margens pode corroer o edifício de homogeneização criando pelo universalismo centralista, que, como força centrífuga, ou como o olho do furacão, tenta absorver tudo, engolir, para criar uma falsa ilusão de igualdade homogênea (BAKHTIN *apud* ZAVALA, 2013, p. 154).

A sintonia interativa entre a arremetida teórica bakhtiniana e o olhar perspicaz de Leminski direciona seus grafos literários a uma realidade social. De tal modo o poeta marginal não se conforma apenas com o fato de estar na fronteira, vai um pouco mais, transita e faz uso dos vários códigos. Exemplos disso são o *cartum*, a publicidade, a televisão, o *outdoor* e até a própria pele, tornam-se canais difusores da palavra, algumas nuas, alouçadas, mas desejando sempre a comunicação. Nessa inevitável deslocar-se, utiliza-se do fenômeno do grafite, principalmente para expressar uma das alternativas marginais dos indivíduos inseridos nos centros urbanos, os quais se sentiam encarcerados. Esses elementos expressivos,

às vezes, são os aparelhos fechados que acrescentam à sua função interna e específica um papel de vigilância externa desenvolvendo uma margem de controles laterais. Assim, a escola cristã não deve simplesmente formar crianças dóceis: deve também permitir vigiar os pais, informar-se de sua maneira de viver, seus recursos, sua piedade, seus costumes (FOUCAULT, 2005, p. 200).

Nesse contexto panóptico, não só as escolas, hospitais, e prisões são veículos desse aparelhamento, mas primordialmente muitos outros contextos das cidades. O não conformismo a todo esse cenário leva o indivíduo à busca de novas formas de expressão que chegam a ser, não convencionais. Assim, esse sujeito grafiteiro grafa não somente feridas, mas produz voz que tem o corpo como suporte, base de registro.

Grafos estes que, tanto na expressão musical “Teatro dos vampiros” quanto na poética, “Sintonia para pressa e presságio”, há certa analogia com Foucault, nos quais pensam e colocam as cidades modernas como verdadeiras fortalezas. As quais, de certa forma, postulam uma suposta liberdade. Nesse viés, Bauman (2001, p. 110), em suas abordagens sociológicas sobre os poderes sistêmicos que norteiam as cidades, em análise da visão de Thomas Mathiesen, sugere que a poderosa metáfora do panóptico de Bentham e de Foucault não dá conta dos modos em que o poder opera na sociedade moderna: “Mudamo-nos agora, de uma sociedade do estilo *Panóptico* para uma sociedade estilo *sinóptico* – as mesas foram viradas e agora são muitos que observam poucos”.

O instigante é que, em ambos os sistemas, o poder disciplinador opera as ações dos indivíduos, a diferença está no fato de que no passado, essa operacionalização estava ligada a um castigo ou qualquer tipo de repressão contra os sujeitos, hoje também, mas é um castigo supervisionado, de forma ininterrupta, que pode deixar marcas ainda mais evidentes e cruéis, ou seja, as normas metodológicas coercivas de regulação e sustentação da ordem de Estado podem até mudar, mas suas amarras de ideologias que mantêm no poder extremo são as mesmas.

O certo é que os indivíduos presos a esses sistemas, seja ele panóptico ou sinóptico, chegam a um ponto que não mais suportam a opressão. Assim, usam da palavra para expressarem suas angústias, de forma que os elementos ligados à coesão social, união, harmonia, sejam explorados não em uma individualidade, mas em uma ação mobilizadora que perpassa e extrapole o individual e cheguem a tribos, grupos, comunidades e sociedades.

O grafite surgiu como um grito à não liberdade, podendo ser visto como liberdade de expressão, pela ação dos sujeitos das margens. Para tanto, as paredes dos muros foram trabalhadas como a folha em branco, o quadro metrificado, a tela literária dos ditos anarquistas. Em entrevista transcrita para o livro *Minhas lembranças de Leminski*, Domingos Pellegrini registra a polifonia marginal do poeta no tocante à temática, quando ele diz: “Vejo o grafite como aquelas expressões que vêm do fundo das coisas, do fundo das pessoas, e, de repente, adquirem aquela consistência de um grito. O grafite está para o texto como o grito está para a voz! O grafite é um berro!” (LEMINSKI *apud* PELLEGRINI, 2014, p. 92).

Dessa confirmação de seu gosto pela poesia marginal, Leminski com o poema acima não só escancara esse grito, como também se torna ícone da literatura *crash, cult e pop* e das influências concretistas da poesia de vanguarda. Ele transparece que a revolução na poesia se dá antes de tudo pela forma e não somente no conteúdo.

Além do fato contraditório de ser marginal e concretista ao mesmo tempo, Leminski era um tanto *hippie*. No entanto, profissionalmente tornou-se publicitário. Essa dualidade instigou ainda mais seus leitores quanto às facetas de sua produção, um misto de visão de mundo e trabalho profissional que teve na arte o canal comercializante. Chegou a fazer coisas curiosas: posar nu, por exemplo, para promoção e divulgação de uma de suas produções.

Muitas de suas atitudes foram criticadas no contexto literário por muitos pelos críticos. No entanto, Leminski acreditava e expressava que literatura na sociedade de mercado e de consumo não era algo apenas a culto, mas sim de trâmites, de influências e de sobrevivência. O atraente é que, seja nos caminhos marginais, concretistas ou tropicalistas, manteve-se numa dialética, tanto em relação às questões históricas e filosóficas quanto de forma e conteúdo literário. Quem sabe por isso, tenha produzido não apenas textos, mas imagens, versos soltos, códigos metrificadas, de preferência curtos. Dessa maneira, mesmo inaugurando certa vanguarda,

a poesia de Leminski, que é *verbi*, palavra e ideia; é *voco*, sempre sonoridades espertamente exploradas; e é visual, sempre graficamente atenta, usando várias tipologias e tamanhos de letras, explorando grafismos e chegando ao fotopoema [...] é o que cativa novos leitores, compartilhadores do prazer de descobrir Leminski como brinquedo cultural, caixa de surpresas, gostosura artística com tempero erudito, ao mesmo tempo concedendo e exigindo (PELLEGRINI, 2014, p. 147).

Por esses atributos literários e por conseguir tocar por meio da palavra a sensibilidade das pessoas das mais variadas vertentes sociais, sua poesia não fique apenas no patamar de receituário de geometrização, extrapolando forma e conteúdo. O sucesso comunicativo predomina na relação entre a poesia de Leminski e seus leitores. Paul Ricoeur (2005, p. 23) expressa que “a poesia nada quer provar, seu projeto é mimético”. Seu campo de investigação perpassa pelas ações e representações humanas.

Porém, mesmo existindo essas que refletem o mundo, há também àquelas que refratam as ações desse mesmo mundo. Quem sabe seja esse o projeto literário trilhado por Leminski, diante de situações semióticas, as quais os grupos humanos que lidam com a linguagem se deparam constantemente, nas mais variadas situações imagéticas e metafóricas; na maioria das vezes, ligadas à *poiesis*, *mimesis* e *kátharsis* aristotélicas.

“Sintonia para pressa e presságio” é um misto: imagens compostas em um poema curto, estereotipado e encaixado no grupo de poemas marginais, mas com um conteúdo bem modulado e altamente denunciador. Talvez revele um pouco o que o artista em época de ditadura queria mostrar: o quão livre sua poesia poderia ser. Até comercializar sua obra de mão em mão, feito um ambulante, ele praticava. Obras essas que eram datilografadas, mimeografadas e grampeadas, muitas vezes, só dobradas e comercializadas. Eram de fato, “marginais”! Não só no conteúdo revelador, mas em sua essência rebelde.

Por agregar essas vertentes um tanto inovadoras, nas quais colocam os que estavam à margem como personagens e temas da arte literária brasileira, para muitos, principalmente críticos, tornou-se obra de afronta, uma não poesia. Chegaram a verbalizar que a poesia leminskiana era uma “mistura de pobre *pop* com *cult*”. Fato ironizado por Domingos Pellegrine (2014, p. 187), quando rebate a crítica dizendo que a poesia do poeta era uma “mistura nobre de *pop* com *cult*”. Apenas com a mudança de um código linguístico enaltece e valoriza a produção marginal de Leminski. Estabelecendo uma boa correspondência com a inovadora escrita do poeta que estava pronto para inaugurar um novo código, uma forma, uma mensagem, sempre em prol da ressurreição da arte. Ainda sobre, Pellegrini continua:

por *pop* entenda-se não só a fala popular, coloquial, da poesia de Leminski, mas também seu romantismo, sua ironia egolatria, seu debochado ‘martirismo’. Pois o povo é romântico, adora idolatrar, vendo-nos ídolo, como gosta de sublimar o sofrimento, drible emocional para superar as dores (2014, p. 169, grifo do autor).

Paulo Leminski, antes de poeta, era um humano que sentia para registrar palavras de sentidos poetizados. Com esse misto híbrido marginal e de linguagem poética, num contexto político com viés conflitante, dialoga com seus leitores, a priori, estereotipados, assim como com o artista em si. Ele próprio se definia um “Cachorro Loco”: loco pela novidade, feroz aguçado pela boa e inusitada linguagem.

Em relação à composição formal contida no poema “Sintonia para pressa e presságio”, percebe-se essa marginalidade, mesmo apresentando uma estrutura poética curta. Assim como em “Teatro dos vampiros”, há treze linhas distribuídas em duas estrofes; sendo a primeira estrofe composta pela maioria das linhas, um total de dez, e a segunda, três. Não há uma métrica estabelecida, visto que a contagem dos sons nos versos não é concomitante, ou seja, difere de linha para linha.

Paulo Leminski, por meio de sua profissão poética, proclama no intitulado poema acima, de forma atraente, sua inovadora produção artística. De tal modo, o espaço de

produção de outrora, para o poeta, perde o sentido, pois estabelece no hoje seu tempo, seu ideal de arte. Assim, de maneira gradativa, explicita os canais suporte de sua produção: “pele, palma e pétala”, como sendo a luz dos tempos modernos, da poesia, da arte.

A aliteração constituída por meio da repetição da consoante/fonema “p” desde o título até o último verso da primeira estrofe, aguça o argumento de que o poeta, assim como seus comparsas Rimbaud e Russo desejava uma poesia moderna transgressora, extravagante e, acima de tudo, sensível como uma pétala. Que possa também ser voz aos que precisam dela, visto que “os leitores dos poetas modernos estão unidos por uma espécie de cumplicidade e formam uma sociedade secreta. Porém, o traço característico de nossos dias é o rompimento do equilíbrio precariamente mantido ao longo do século XIX” (PAZ, 1982, p. 49).

A proposta poética de Leminski não difere do alerta proposto por Paz: cumplicidade entre leitor e escritor, pois os leitores no advento da modernidade estabelecem e formam juntamente com o gerador da obra uma espécie de sociedade secreta. Leminski era consciente da necessidade desse diálogo, e isso acrescenta valor à sua produção sempre ascendente, porque registra no tempo, no espaço, na pele, na pétala, uma teoria e uma prática literária extremamente inovadora e estimulante.

Quanto ao plano de expressão, outra sugestão de originalidade e desejo de criar, no grafo poético, está na presença dos parônimos e rimas que se direcionam numa sequência sonorizante. “Presságio, espaço, grafo, palma pétala, separa, escândalo/cala, distância praça, pausa/asa, percalço/espasmo, fala, causa, sala” são palavras usadas pelo poeta para legitimar o poder da rima, tanto consoante quanto vocálica, além de fortalecer poeticamente no tempo presente, contemporâneo, urbano e familiar, o lugar propício aos gritos abafados, silenciados, isto é, a sala. Isso demarca e estabelece um novo tempo para a poesia das margens, pela qual

o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma linguagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as formas literárias. O poema de todas as formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo (PAZ, 1982, p. 68).

A percepção da presença do ritmo é constada na leitura do poema, a priori, sua apresentação é mais cadenciada, depois a intensidade rítmica ocorre, ainda mais, com seus intervalos curtos, palavras separadas por vírgulas. O pulsar do coração é um bom exemplo de ritmo, pois sua frequência é estabelecida na medida em que o homem impõe determinada atividade, tanto física quanto mental. Se ele está tranquilo em seu cotidiano, seus batimentos cardíacos ficam entre 60 e 100 por minutos, esse número pode chegar a 160 por minutos. Para

o aumento desse ritmo, são levadas em conta algumas sensações sentidas no corpo e na mente do ser humano, sentimentos de medo, tristeza, alegria, angústia, apreensão, entre outros, além, é claro, de qualquer prática ou atividade física.

O ritmo no poema “Sintonia para pressa e presságio” prevalece uma cadência alternada basicamente em toda a primeira estrofe, no entanto, a primeira frase da segunda estrofe “Eis a voz, eis o deus, eis a fala” é algo que se rompe e, ao mesmo tempo, suscita uma expectativa em relação ao conteúdo inferencial, visto que esse ritmo incita e pressupõe um ir em direção a algo, a uma revelação.

No poema, essa possibilidade está hibridizada sugestivamente em suas marcas metafóricas, do início ao fim. Além da presença da gradação e aliteração, já analisadas anteriormente, há na quarta linha, na frase, “luz do momento”, sinestesicamente, a sugestão do poeta quanto o estado atual da poesia, que um estado de modernidade, na modalidade escrita, falada e tematizada. O contexto poético é um tanto revelador, mesmo não explicitando, nem dizendo abertamente, mas suas marcas linguísticas não mentem. É sim uma explosão de modernidade que tais ritmos acrescidos de jogo de palavras e suas imagens conotativas estabelecem no poema, ao expressar,

Soo na dúvida que separa  
o silêncio de quem grita  
do escândalo que cala,  
no tempo, distância, praça,  
que a pausa, asa, leva  
para ir do percalço ao espasmo (LEMINSKI, 1991, V).

Nessa quinta linha, surge uma sonoridade antagônica: quatro palavras explicitadas em posição de rima no poema de Leminski, criando algo de concreto, com simbologias ainda mais ricas. Essas quatro palavras, postas de forma convergentes: silêncio x grita e escândalo x cala, revelam a riqueza da linguagem metafórica leminskiana, a poesia pensando por imagens.

É interessante que, além do jogo antitético estabelecido por essas palavras, há os sinônimos, os quais ajudam a fortalecer a linguagem e o gosto do poeta pelo sempre disforme estranho e também formal. Quem é esse silêncio que grita e escândalo que cala? São questionamentos como este que coloca a obra do poeta do bigode em sintonia analógica e dialógica com a expressão musical engada de Renato Russo, em “Teatro dos vampiros”.

Contextualmente, são dois sujeitos pensantes de um Brasil amedrontador que agiram pela mordada e o silenciamento, principalmente em seus centros urbanos. Conjuntamente, suas expressões artísticas foram ecos de muitos: brasilienses, paulistas, curitibanos, os quais

estabeleceram diálogos, ora musicais, ora poéticos. Bauman (2001, p. 253) lembra-se de que há dois séculos Alfred de Musset, de forma militarista, já gritava que os “grandes artistas não têm pátria”.

Os ecos presentes na produção de Leminski, em virtude do seu arsenal literário, religioso, engajamento e de suas viagens culturais, intitula-o não mais pertencente à geografia do Sul do Brasil, especificamente, poeta que escreve o que sente, sem pudor, sem medo, com um olhar para o além lugar, para o futuro, mesmo em alguns momentos não admitindo. Seu grafo atinge os sujeitos independentemente de fronteiras geográficas.

Com sua escritura poética, Leminski é voz perturbadora de um sistema que oculta gritos e que camufla sua própria história, ou seja, sua postura literária não se estabelece apenas em demonstrar sua literariedade e, sim, dizer algo. Por considerações de Paz (1982, p. 136): “O poeta não quer dizer: diz, pois, o dizer poético diz o indizível”. Nesse dizer a linguagem ganha força, pois ela

não é *um* meio de comunicação entre outros, é ‘o fundamento de toda comunicação’, melhor ainda, a linguagem é realmente o próprio fundamento da cultura. [...]. Sabe-se que uma mensagem linguística pode aspirar a diversas funções: referencial, emotiva, conativa (ou imperativa), fática, (ou contato), estética e metalinguística (ECO, 1982, p. 73, grifos do autor).

Nesse sentido, a linguagem com suas funções ajuda o poeta a instigar não só uma mensagem impregnada de sentido, com viés social, mas a difundir uma ideia poética que suscite nos receptores sentimentos, que aguace as associações e que essa linguagem com suas artimanhas linguísticas possa provocar estranhamentos questionadores, que extrapole o texto. Outro sim, somente a linguagem poética consegue transitar pelas várias vertentes interartísticas e estabelecer diálogos analógicos com diferentes leitores de diferentes contextos.

Iris Zavala (2013, p. 153) expressa que dialogar com “a cultura alheia significa abrir perguntas ao outro, e ao mesmo tempo buscar, no outro, respostas para suas interpelações, descobrindo, assim, novas possibilidades de sentido”. Ao se considerar isto, Leminski fez isso continuamente: soube escutar os rumores sociais, como homem pensante, esteve na fronteira de inúmeros episódios literários e contextuais, mas sempre de olho nas possibilidades que a cultura do outro poderia agregar à dele e/ou de forma inversa. A exemplo, a habilidade dialógica entre os vários campos interartísticos, nos quais Leminski modula de forma exímia o poema aqui inferido, ao polifonizar que

Soo na dúvida que separa  
 o silêncio de quem grita  
 do escândalo que cala,  
 no tempo, distância, praça,  
 que a pausa, asa, leva  
 para ir do percalço ao espasmo (LEMINSKI, 1991, V).

Além das imagens paradoxais, as quais sugerem certas amordaças, a sequência do poema continua indicando as pistas para além de uma provável repressão, uma agressão física. As marcas linguísticas da oitava linha “praça” e na décima “espasmo”, de certa forma, evidenciam a presença dos conhecidos pracinhas no contexto amedrontador instaurado no Brasil da ditadura. O poeta utilizou-se da palavra “praça”, provavelmente para estabelecer certa ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que denuncia, aponta aos leitores desinformados apenas a referencialidade, que é a relação da palavra a um lugar central, ponto de encontro onde crianças brincam e adultos se divertem em uma cidade.

No entanto, o poeta deseja mais: ao introduzir no poema a palavra “praça”, de apenas cinco letras, leva o leitor a se lembrar tanto um lugar nostálgico em uma cidadezinha qualquer, quanto um soldado à paisana, bem como rima com fumaça, ameaça e desgraça. Isso confere também ao poema uma paisagem social, na qual, demonstra que é possível falar das coisas cotidianas, dos problemas urbanos, de forma simbólica e metafórica. Assim, a palavra é o objeto mutante e brincante do poeta, pois “o emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotado” (ECO, 1932, p. 83).

Diante o aparato teórico, percebe-se esse trocadilho referencial no poema, a palavra “espasmo”, décima linha, por exemplo, retrata dor, ataque, violência de forma bem mais real e menos conotativa. De tal modo, o poeta traça os contornos do contexto, e o caminho percorrido tem a linguagem figurativa como norte, forma de sugerir, mas dizendo, demarcando os tristes fatos históricos da escabrosa década de 60 e 70 e seus reflexos nas seguintes. Esses elementos conotativos “praça” e referenciais “espasmo” são símbolos que retratam a realidade de uma vida comum, tendo em sua poesia o elemento fundante de sua tessitura: medos, problemas sociais, contextuais e políticos.

Para tanto, a linguagem é canal suporte para difundir não somente gosto literário, mas visão de mundo, sendo sugestiva de fazer denúncia social. Mesmo não sendo estes os principais objetivos de sua poesia, visto que para Leminski, a poesia era uma espécie de santidade da linguagem, tinha algo de competência artesanal. Por outro lado, não se pode

negar que há certa contradição em muitas de suas falas em relação ao conteúdo de seus poemas ou, quem sabe, propositalmente quis deixar essas ambiguidades para que seus leitores as decifrassem. Provavelmente por enfrentar a vida na aventura, a poesia leminskiana apresenta-se como sugestiva e irônica, chegou a dizer:

minha poesia é a graça que em síntese a linguagem alcança e a emoção laça, e aí o leitor se encanta e vira fã, decorando para meninamente repetir o momento que lhe feriu e marcou o coração; feito a pedra no meio do caminho, Passárgada, bandeia que brisa do Brasil beija a balança, é tudo brincadeira, mesmo no poema mais “sério” o poeta brinca com as palavras, porque as palavras gostam de brincar quando se encontram com gente que não se leve a sério (LEMINSKI *apud* PELLEGRINI, 2014, p. 169).

Estabelecer verdades estremadas quanto à poesia é realmente algo perigoso, em se tratando da Leminski. Sua singularidade em inaugurar linguagens, às vezes involuntariamente, coloca-o como o bobo da corte das letras, aquele que não leva tão a sério o ato de produzir poemas, mas que consegue encantar seus leitores em virtude de sua sutileza e sensibilidade ao modular a palavra em estrofes ou, até mesmo, em figuras geometrizadas poeticamente. O leitor do objeto artístico “Sintonia para pressa e presságio” é levado a esse outro espaço, o da poesia. Ela é como um vício, só que bom para o sujeito, para sua alma. Conseguir chegar nesse espaço não é fácil, requer um longo caminho: conhecer as mazelas dos entre lugares, exilar-se com a palavra, ser sua voz.

No tocante às polifonias insinuantes contidas no poema “Sintonia para pressa e presságio” o poeta apresenta nas linhas onze, doze e treze códigos que, a princípio, evoca fatos e passagens bíblicas, nos quais se manifestam a disponibilidade dos seres humanos à vontade de Deus. Entre tantos exemplos do uso destes códigos e vocativos, há em Hebreus (10.7) “Eis-me aqui, ó Deus – no rolo do livro está escrito para fazer a sua vontade – para fazer a tua vontade”.

Porém, é preciso analisar o monossílabo “eis”, pois, além inferir uma suposta apresentação divina, revela uma assonância vocálica que confunde realidade contextual e literatura. Talvez propositalmente, já que entre as assonâncias femininas “a voz, a fala, a casa, a sala”, há ironicamente “o deus”. Palavra escrita em minúscula e não enaltecido pelo poeta, apenas citada como símbolo de um momento repressivo e de desordem, ou seja, esse dito deus humanizado está desacreditado, em virtude dos acontecimentos em foco.

De certo modo, desde a apresentação do próprio título do poema “Sintonia para pressa e presságio”, o poeta já escancara seu desejo de, por meio da literatura, realizar um diagnóstico situacional do contexto brasileiro que brutalmente silenciou vozes e esvaeceu

vidas. Para tanto, utilizou-se da riqueza das palavras, de suas sugestividades imagéticas, nas quais, por meio das deduções inferenciais, revelam um contexto, primordialmente uma forma extremamente moderna de fazer literatura, poesia, estrofe, verso, ritmo e jogo sintático.

Metalinguisticamente, Leminski no poema “Sintonia para pressa e presságio” tenta explicar, por meio do gênero poema, sua forma de escrever, sua literatura inovadora, seu desejo de diálogo com os leitores, às vezes, poético, outras, marginal, mas sempre tendo na palavra seu norte, objeto alusivo. No poema, há momentos que é nítida a observação do poeta para os fatos em ação. É como se ele, fora de cena, da ponta de uma esquina, quase que fora de si, observasse e grafasse as faces da marginalidade deparada.

Bakhtin (*apud* ZAVALA, 2013, p. 152) sugere que “na criação estética é necessário sair de si mesmo”, fato esse que o próprio pensador da linguagem. O autor também chama de extraposição, pois considera que a construção estética vista de um outro ângulo, preferencialmente exterior, será mais exitosa. Desse modo, muitas das clausuras de Leminski tiveram esses fins: o objeto literário interartístico e seu reflexo contextual.

Pode-se inferir que “Sintonia para pressa e presságio” remete para esse olhar externo, que exalta a novidade dos anos 70/80 pelo canal suporte do gênero poema. Esse gênero literário é sim elo legítimo que busca enxergar as amarras da época, da contracultura e de tristes ditaduras. Quanto ao ato de criação do poema, elucida certa extraposição, revelação dos tantos ocultismos, características peculiares do poeta. Em relação a estas referências, infere-se também não somente um olhar externo, de extraposição, mas de ação por meio da palavra, da linguagem em punho.

Dessa forma, o poeta se interessou por tudo que marcou a juventude de sua época: o medo, a filosofia oriental, as drogas, os Beatles, as tentativas de transformar as relações cotidianas. Agregou tudo isso a seu enorme conhecimento da cultura tradicional: os clássicos gregos e latinos e a obra de poetas das mais variadas origens, Rimbaud, por exemplo. Consequentemente criou uma das mais originais produções poéticas caracterizadas como modernas do final do século XX.

Sobre sua rica produção de Leminski, o crítico Haroldo de Campos (1983, p. 8) chegou a expressar de forma a sugerir comparações entre Este e Rimbaud: “Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso”. O sensato é que o crítico não foi generoso em suas comparações para com o versátil Leminski, visto que sua exímia linguagem poética apresenta um tom, um

apelo, e o que há de mais interessante em seu poema é a capacidade de inovação. Nesse viés, Bauman recomenda que

devemos nos aproximar tanto quanto os verdadeiros poetas das possibilidades humanas ainda ocultas; e por essa razão devemos perfurar as muralhas do óbvio e do evidente, da moda ideológica do dia cuja trivialidade é tomada como prova de seu sentido (2001, p. 27).

Demolir as muralhas em busca do criar e recriar novas possibilidades é tarefa inerente à condição humana, no entanto, no mundo real, empiricamente, essa prática é vista como sendo dos pensadores, dos artistas, dos poetas. Bauman, no espaço da modernidade, instiga a pensar sobre a distanciar dos tantos ocultismos, muitas vezes, inerentes ao ser humano e, ter uma prática criativa que assemelhe aos grandes pensadores.

É lógico que Leminski como pensador atual saiu de si, esteve na fronteira, foi os olhos de muitos. Contudo, sua linguagem literária, além de dialogar com os que estão à margem, revela não os privar do ocultismo literário, tão pouco dos ímpetos sociais. Quis, nesse desvendar poético agregado de insinuações, apresentar sua profissão literária grafada na sincronia dos termos Sintonia/prensa/presságio, sem esquecer do jogo de palavras substantivas pele/palma/pétala, quando almejou sair de si mesmo, usou da referencialidade dos advérbios tempo/distância/prança, sem esquecer de incitar a dúvida e a ironia inserindo os signos voz/deus/fala.

Além da distribuição já mencionada de treze versos poéticos, com palavras com três acentos rítmicos, bem como a possibilidade de dividir o poema em grupos de três versos, essas inferências, em relação ao texto leminskiano, traduzem e fortalecem o argumento para o fato de que seu o poema não se estabelece apenas no nível de poemas visuais, ou algo do tipo, mas na rica hibridez de expressão e conteúdo, ou seja, quanto mais se o lê, mais pode ser percebido que ele rompe com as estruturas da sintaxe, do significante. Nessa linha, o objeto literário torna-se altamente instigador, pois suas imagens as denunciam continuamente, estabelecendo poder formal e de conteúdo, sendo labirinto expresso em linguagem pura.

Nesse instigante percurso pela fonte poética leminskiana, além das analogias abordadas em relação aos outros objetos artísticos, de base moderna, ambos podem ser estudados pelos postulados da visão de Eco (1932), pois são essencialmente obras abertas. Provavelmente por isso, há essas possibilidades de diálogos relacionados à escritura literária moderna.

Bakhtin (*apud* BRAIT, 2013, p. 67) sintetiza: “o diálogo permite substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa”. Assim, as obras “FOME”, “Teatro dos vampiros” e “Sintonia para pressa e presságio” não se fecham em si mesmas, mas se acendem em seu interior, principalmente em relação ao diálogo com seu receptor, fazendo elo com qualquer contexto, algo de novo, revelador, extravagante, mas possível de ser lida, relida e até modificada.

Rimbaud, com sua arte intitulada “FOME”, estabeleceu paradigmas literários, isto é, uma modernidade na literatura aberta aos questionamentos filosóficos e científicos, a uma visão futurista, mas não presa à tematização. Torna-se uma fissura sempre ao encontro do fazer literário que busca pelo tom poético, mesmo que, para isso, repudie os ditos estabelecidos no passado, aos discursos retóricos e eclesiásticos.

No Brasil, um século depois, na arte musical, aparece outra jovem voz, forte e eloquente: Renato Russo, em “Teatros dos vampiros”, do mesmo modo que o prematuro poeta francês. Russo canta sobre as mazelas do mundo moderno. Para tanto, a música foi o canal que o letrista utilizou para dialogar com as pessoas, principalmente os jovens, os amantes do *pop*, do *rock* e do *punk*.

Para contribuir dialogicamente com os gritos poéticos de Rimbaud e ecos musicais de Russo, Leminski com sua poesia “Sintonia para pressa e presságio” exibe uma literatura acessível, marginal, com certo formalismo e boa linguagem literária, capaz de dar visibilidade a um simples bar ou praça, não importa o espaço ou canal de divulgação. Quanto mais o caminho for atípico ou à margem do estabelecido tradicionalmente, melhor.

Em relação à tríade, outro fato que evidencia analogicamente suas produções é o de que estas estão relacionadas a seus “EUs”, os quais possuem resquícios de solidão. Assim, Rimbaud, Russo e Leminski utilizam-se do mesmo antídoto diante a necessidade de se expressar a linguagem artística. Inebriados desse dom, como verdadeiros garimpeiros da palavra, após momentos de sofrimento individual, fato inevitável àqueles que primeiro vivenciam, para depois explodir, serem ecos de muitos.

Assim, estabeleceram, demarcaram e inauguraram linguagens não somente poéticas, eruditas, mas acessíveis aos sujeitos. Permaneceram sempre a serviço de algum movimento criativo, como fonte de sobrevivência contínua. Devido a essas adjetivações, transitaram pelos estilos literários, mas se estabeleceram na modernidade devido à riqueza de suas produções musicais e poéticas. Sem dúvida, são textos que não perderam o poder de contagiar e influenciar os leitores ao longo dos tempos. Continuam exercendo fascínio literário e musical e diálogo com os leitores da modernidade: jovens, críticos, pesquisadores, amantes da arte.

Além dessas harmonias quanto o poder de produção musical e poética, a tríade se constitui por ser transgressora do modelo artístico da época. Suas produções basearam-se na originalidade, com isso, seus estilos de vida sugerem certas convicções. É como se ambos, mesmo nos primeiros escritos, como fases de adolescentes, já imaginassem que seriam lembrados por aquele texto, aquela música, aquela extravagância. Por citar tais excessos, é cabível o emprego de certo desdém quanto ao fator morte ou ao indício para tal fato, por esses marcadores de cultura, visto que morrem jovens, 37, 36 e 44, respectivamente. O mais intrigante é que sabiam que tais demasias os levariam para outro lugar. O certo é que gostavam de satirizar suas vidas, Leminski, por exemplo, um dia disse

Tirei meu passaporte sem entrar em fila. E não poderia terminar este meu pós-jorro de palavras sem lembrar tantos colegas de copo, Poe, Hemingway, Pessoa, Rimbaud, Maiakóvski, Faulkner, Cervante, que só não bebeu tudo que podia porque passou preso boa parte da vida; então, ao menos estou em boa companhia (LEMINSKI *apud* PELLEGRINI, 2014, p. 167).

Em contrapartida, tomaram mitos, ícones da linguagem, tiveram vida curta, porém, deixaram uma arte tão brilhante quanto duradoura. Consequentemente, esses gritos musicais e poéticos ganham *status* de produções vivas, que são lidas, cantadas, não somente no ontem, mas, no hoje e, provavelmente no amanhã. São obras que dialogam com os sujeitos que expressam sentimentos intimistas, de fruição, futuristas, revolucionários, mas fundamentalmente literários.

Tais protagonismos desses três rebeldes da cultural interartística libertam o homem a um novo olhar de si e do outro. Sim, o ato fruído entre esses fazedores de história musical e literária dá liberdade para o surgimento de novos gêneros textuais, e o melhor, sintonia analógica entre eles, pois, abordam e escancaram em suas escrituras o que há de mais efervescente na modernidade, os dilemas humanos.

Outro ponto símile, na obra desses artistas, está no fato de que é visível a atuação, seja do poeta ou músico de uma estadia nas fronteiras, com cuidado ao trabalhar forma e conteúdo, além de incitar para os fatos e vertentes sociais. Talvez, uma imagem mais adequada que a da fronteira, para o caso, seja a de limiar – noção benjaminiana (1994), que, quando comparada com aos textos de Rimbaud, Russo e Leminski, signifique resultados positivos não somente para uma geração, com pretensão para influências futuras, mas para o enriquecimento da linguagem tanto poética quanto musical.

Dessa forma, tanto o poema “FOME” de Rimbaud, escrito no contexto francês de 1871/1873, quanto à produção musical de Renato Russo, “Teatro dos vampiros” e poética de

Paulo Leminski em “Sintonia para pressa ou presságio”, registradas no final do século XX, caracterizam-se por serem textos modernos e abertos, pelos quais sugerem novos estudos, continuamente novas investigações literárias, contextuais e dialógicas. Esses estão na soleira, no conflito, no limite, tornando-se ainda mais incitantes.

São gêneros textuais que apresentam aos leitores da modernidade fluida e um tanto instável, a possibilidade de estudos comparativos, com vista nas possibilidades imagéticas das produções, nas diferentes épocas, sugerindo contradições filosóficas, históricas e sociais. São textos que, de alguma forma, ecoam à baila da percepção do leitor, por meio de um “eu” poético/musical no imaginário de jovens, estudantes e amantes da linguagem na atualidade.

#### IV - A SUBALTERNIDADE PROIBIDA EM RIMBAUD, RENATO E LEMINSKI

Neste capítulo, a análise prossegue com foco na reflexão sobre o possível grito inserido na obra e na vida de Rimbaud, Renato e Leminski, como estudo interartístico que aborda os aspectos ligados à subalternidade, especificamente a de identidade de gênero, expressa e inferida numa visão proibida. Não se objetiva fazer referência ou apologias aos diversos termos difundidos na contemporaneidade para com a temática, mas pretende-se promover, por meio dos objetos artísticos em estudos, discorrer os aspectos poéticos inerentes à conjuntura francesa, meados do século XIX e contemporaneidade, especificamente as décadas finais do século XX, de forma a estabelecer sintonias interartísticas entre os contextos, além de instigar leitores e pesquisadores para o fato da relevância dessas produções e seus produtores na atualidade.

Assim, os textos artísticos “O coração logrado”, de Rimbaud, “Daniel na cova dos leões”, de Russo e “Sem título”, de Leminski, são os objetos que norteiam o diálogo demarcador de um possível eco subalterno proibido nos diferentes contextos, francês final do século XIX e brasileiro, também no final do século, só que cem anos após. Tais analógicas interartísticas possibilitam-se a fazer uma abordagem social, histórica e política, sem se desvincular, é claro, do texto musical e poético, os quais são os alicerces dessa inferência artística.

##### **4.1 O Coração Ferido do Vidente Marginal**

Neste tópico, suscita-se que, ao abordar a temática do subalterno no pós-colonialismo francês, o contexto artístico escancara de forma desmistificadora seus problemas sociais e seus vícios morais, os quais são tratados pela indiferença, o diferente. “Conceito que se refere às diferenças culturais entre os diversos grupos sociais, definidos em termos de divisões sociais tais como, raça, etnia, gênero, sexualidade e nacionalidade” (SILVA, 2000, p. 42).

O tratamento diferente para com esses é foco perturbador que instiga os artistas a produzirem palavras e imagens, que servem de andaime para os de espírito artístico, para os que escrevem, analisam ouvem e cantam. Porque esses sabem que o ato de escrever, segundo Melo Neto (*apud* TELES, 2009, p. 532), “é feito de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir”.

Essas palavras de João Cabral de Melo Neto aludidas por Teles em *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*, nesse contexto inferencial capitular, além de estabelecer as diversas faces do produtor textual perante sua escritura, coloca-o como o vidente, o servo da escrita: aquele se desvincula das nuances mundanas para, com a palavra em punho, ser seu registro e grito.

Gritos esses demarcados e expressos pelas produções de tais contextos, bem como aludidos em virtude dos ideais protagonistas de seus artistas e recursos fundantes quanto à ruptura na produção estética até então, além de intermediarem recursos artísticos na abordagem do diferente. Propõem inovação na linguagem literária e de pensamento, pós essas manifestações inquietantes e intrigantes, sem sombra de dúvidas, modernas. Em relação ao contexto francês, nas últimas décadas finais do século XIX, Teles é categórico em suas proposições:

Com a enorme repercussão de seu simbolismo, Paris se tornou o centro cultural de maior evidência na Europa, refletindo por um lado a euforia de sua ‘belle époque’ e, por outro lado, o pessimismo decadentista do ‘fim de siècle’. No meio, como um sistema de equilíbrio, a tendência renascentista, revalorizadora das tradições culturais da latinidade (2009, p. 42, grifos do autor).

É nesse híbrido caldeirão cultural que Rimbaud se fez presente, não se contentando apenas como espectador, mas sendo ator, protagonista de um momento pensante, o qual a ciência, a história e a religião contribuíram para a inquietação espiritual dele e de tantos outros que presenciavam o surgimento de um novo tempo para a linguagem, um prenúncio de certo vanguardismo. Nessa transição, até mesmo os termos constituídos e usados ao longo da história para referir aos indivíduos ou grupos, sofre interferência, em virtude do contexto. O subalterno é um deles.

É importante salientar que o termo subalterno foi introduzido nas teorias marxistas, em substituição ao termo proletariado empunhado por Gramsci, para tentar escapar da censura, mas, como nota Gayatri Spivak, “[...] a palavra logo abriu novos espaços, como as palavras sempre o fazem, e incorporou a tarefa de analisar aquilo que o termo “proletário”, produzido sob a lógica do capital, não era capaz de cobrir”. (SPIVAK *apud* REIS, 2003, p. 20). Foi nesse caminhar, que a palavra subalterno agregou-se no subsídio de novas temáticas, bem como em terminologias.

Em consequência, na contemporaneidade, os estudos e as análises não somente da sociedade, mas de sua produção cultural, com conceito ligado aos grupos do subalterno, foram sendo ampliados, obtendo resultados incisivos no contexto interartístico. A crítica

literária é uma das responsáveis, em virtude de seu objeto de estudos, o qual está relacionado à análise das relações de poder no tecido social, e suas representações. Dessa forma, os diversos “outros”, certamente os “subalternos” de raça, credo e gênero, inferem no âmbito das investigações literárias um novo olhar, para com esses tratados e inferidos como estranhos e diferentes, principalmente no âmbito social.

Em virtude de que o outro sempre esteve à margem em razão de um julgamento moral, por uma sociedade imoral, é que os objetos poema e canção ganham força para ser voz cantante e dialogante: gêneros, ritmos e conteúdos que se unem e estabelecem correlações contextuais interatísticas entre os meados dos dois séculos XIX francês e XX brasileiro. Esses recortes temporais que demarcam as fronteiras de pensamento trazem a temática proibida e, com ela, os momentos marcantes da história, da ciência, da arte e seus dilemas humanos.

Aqui, essas fronteiras estão ligadas às análises de (SILVA, 2000 p. 42) que defendem que o “pós-estruturalista assinala tanto a possibilidade de transitar entre diferentes identidades, vistas como fluidas e instáveis, quanto entre diferentes formas de conhecimento, cujas fronteiras são vistas como pouco nítidas e distintas”.

São essas vertentes fluidas e instáveis que a modernidade possibilita um transitar pelos contextos, um olhar na neblina que oculta ideologias, e o pior, colocou-as em prática. Práticas essas que ao longo de anos efetuaram inúmeras crueldades, tanto físicas quanto psicológicas. Entre tantos “outros” inferiorizados, o estudo utiliza-se do termo subalterno para discutir a questão do desejo proibido, relativo à identidade de gênero, devido à abordagem cruel e o tratamento intolerante para com esses sujeitos ao longo da história.

As crueldades, muitas delas físicas, incitaram na sociedade uma outra, camuflada e perigosa, a qual exclui e amordaça os sujeitos, desde o seio familiar, perpassando por muitas instâncias sociais, colocando-os em total situação de subalternidade. Seja provável que os críticos, dentre eles Spivak (2010), tenham se pautado no viés problematizador “Pode o subalterno falar”? Para dar visibilidade à questão segregadora no advento do pós-colonialismo.

Paralelamente, surge principalmente no âmbito artístico, vozes que impossibilitadas de combater tais desconfortos quanto à autonomia dos sujeitos; usam da arte literária, da música e da linguagem para no mínimo minimizar esses conflitos carregados de preconceito. Rimbaud, por exemplo, com seus poemas provocadores e berrantes, sintetiza os sentimentos de muitos, que sofrem por terem desejos ditos proibidos, numa sociedade altamente contraditória. Dentre os diversos escritos sobre a questão do proibido na literatura

rimbaudiana, esta reflexão traz o antitético poema intitulado “O coração logrado”, no qual o poeta polifoniza:

Meu triste coração baba na poupa  
 meu coração coberto de caporal;  
 Lançam-lhe jatos de sopa,  
 meu triste coração baba na popa:  
 sob os gracejos da tropa  
 que emite um riso geral,  
 meu triste coração baba na popa,  
 meu coração coberto de caporal!

Itifálicos e soldadescos  
 tais gracejos o depravaram!  
 No leme seveem arescos  
 Itifálicos e soldadescos.  
 Ó fluxos abracadabrantescos,  
 tomai meu coração, que seja lavado!  
 Itifálicos e soldadescos  
 tais gracejos o depravaram!

Quando tiverem esgotado seu tabaca,  
 como agir, ó coração roubado?  
 Serão soluços báquios  
 quando tiverem esgotado seu tabaco:  
 terei sobressaltos estomacais,  
 se meu coração for aviltado:  
 quando tiverem esgotado seu tabaco  
 como agir, ó coração roubado? (RIMBAUD *apud* WHITE, 2010, p. 54).

A escolha do poema justifica-se pelo fato de o texto demarcar e ser voz de um momento histórico na França no final do século XIX, bem como instigar uma reflexão sobre a enunciação da subalternidade, especificamente em relação à temática proibida, instaurada no período. E, assim, analisar as possibilidades de fatos enigmáticos, contraditórios e excitantes contidos no objeto. Sobre o momento de produção do poema, o pensador Valéry agrega bons argumentos, quanto à importância do contexto francês, seus objetos e artistas. Segundo ele, a França apresentava

uma surpreendente riqueza de invenções líricas que se manifestou, durante o último quarto do século XIX. Por volta de 1875, vivendo ainda Victor Hugo, Leconte de Lisle e seus aspiradores à glória, vimos nascer os nomes de Verlaine, de Stéphane Mallarmé e de Arthur Rimbaud, esses três Reis Magos da poesia moderna, portadores de presentes tão preciosos e de tão raras substâncias aromáticas que o tempo que transcorreu desde então não alterou nada o brilho e nem a força de seus dons extraordinários (VALÉRY *apud* TELES, 2009, p. 57).

Obviamente Valéry não foi bondoso nem para como contexto, tampouco na referência de tais magos da linguagem, visto que estes estabeleceram paradigmas literários. O poema

que hora denuncia essa análise traz um pouco dessas singularidades inspiradoras, as quais incitam a produção poética vinculada ao aspecto moderno, de olho no futuro, mas sem se desvincular dos dilemas humanos intrapessoais presenciados, especificamente.

Quanto à expressão poética, além de intrigante e incomodadora, há outros títulos para o poema: “O coração de um palhaço” e “O coração roubado”. O certo é que Rimbaud apresenta um texto com forma e conteúdo; a sugerir, para demarcar e investigar sempre. Como foi uma alma extremamente livre, tinha no coração sentimentos impregnados, paixões humanas, mas fundamentalmente artísticas.

Diante disso, o poeta insere no papel não somente as sensações empíricas, inerentes à sua condição humana, mas também a expressão de dezenas, centenas de outros que, segundo Spivak (2010, p. 12), são de fato “àqueles que cuja voz não pode ser ouvida”. Para tanto, o artista abusa-se de seus singulares recursos teóricos, de vidente da arte, alguns oriundos do medievalismo francês e produz o poema triolé, em forma de estrofes de oito versos, em duas rimas, com a seguinte disposição: abaaabab. O primeiro verso se repete como quarto e sétimo, e o segundo, como último. De posse dos elementos linguísticos ligados à personalidade, o jovem gênio inicia seu relato intrigante, dizendo

Meu triste coração baba na poupa  
 meu coração coberto de caporal;  
 Lançam-lhe jatos de sopa,  
 meu triste coração baba na popa:  
 sob os gracejos da tropa  
 que emite um riso geral,  
 meu triste coração baba na popa,  
 meu coração coberto de caporal! (RIMBAUD *apud* WHITE, 2010, p. 54).

Ao explorar o pronome possessivo, “meu”, Rimbaud coloca-se diante de uma suposta situação conturbadora, para os críticos ou leitores impetuosos, aparentemente um estupro. Nesse contexto de produção (1871), o jovem poeta, envolvido pelos ideais da Comuna de Paris, o primeiro governo comunista implantado na história, faz-se presente na capital francesa, vê de perto todo tipo de sofrimento: fome, devastação e, provavelmente os exageros sexuais, em detrimento da grande quantidade de pessoas que povoavam a cidade.

Em território parisiense o belo jovem, de um metro e setenta e dois, olhos claros, cabelos longos e loiros, é o pivô da discussão sobre o conjeturado teor sexual violento contido no poema. De certa forma as imagens, até repetitivas ao longo da primeira estrofe “meu triste coração”, conotam para um hipotético defloro sexual, já que o termo *caporal* em francês designa militar de baixa patente, um soldado, um pracinha, um cabo.

No entanto, tal palavra pode ter também outro sentido, fumo de mascar. Isso confere ao texto outros significados, insere no poema uma ambiguidade, quem sabe, proposital, visto que o poeta era mestre na modulação de cenas, nos exageros e estava em total deleite com a atmosfera nervosa da cidade em luta. Edmundo White, o americano que registrou, segundo a crítica, o melhor ensaio bibliográfico do jovem talento, cita que

Paris em crise agia como um ímã para milhares de jovens fujões. Se centenas e milhares de pessoas da classe média tinham abandonado a cidade, seus lugares estavam sendo rapidamente ocupados por todos os jovens vadios do império que desmoronava (WHITE, 2010, p. 51).

Há no poema indícios dessa mobilidade espacial dos jovens franceses e abandono por parte da burguesia, haja vista o grande número de soldados espalhados por toda a cidade, além da importância simbólica do momento em relação à produção literária do precoce Rimbaud. É como se ele, a partir daquele contexto, recebesse a maioria não somente em primaveras, mas de poder literário, unção linguística.

Diante o vivido, quem sabe o poeta teve a sensação de que poderia enfrentar o mundo, desterritorializar, não mais obedecer aos costumes provincianos, atravessar suas fronteiras, firmar-se como um sujeito que representava uma coletividade, um momento, uma literatura. Com essa postura, certamente Rimbaud adquiriu coragem e autonomia para expressar e ser voz dos muitos sujeitos subalternos não somente os de gênero, estereotipados como proibido, mas religioso, político social e, fundamentalmente, literário. Atitude símile à crítica indiana contemporânea, Spivac (2010, p. 14) expressa que “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar”.

É notório que o espaço criado pelo poeta é o da arte e, por meio dela, seu grito revolucionário chegam a clamar pelo fim dos regimes presidencialistas e dos impérios, abominam as práticas dos colonizadores pelos continentes e desejam, literalmente, a morte dos tiranos que estão no poder. Talvez por isso e por muito mais, não seja viável realizar uma leitura do poema “O coração logrado”, de forma superficial, nem mesmo realizar análises baseadas em “achismos”: é preciso ler nas entre linhas, nas entre palavras, nos intercontextos, pois nesses estão as supostas verdades, não verdades absolutas, mas pistas destas. Na sequência do poema, o poeta transcreve

Itifálicos e soldadescos  
tais gracejos o depravaram!  
No leme seveem arescos  
Itifálicos e soldadescos.

Ó fluxos abracadabrantescos,  
 tomai meu coração, que seja lavado!  
 Itifálicos e soldadescos  
 tais gracejos o depravaram! (RIMBAUD *apud* WHITE, 2010, p. 54).

A palavra que inicia a segunda estrofe é originária de fático, um tipo de moeda grega cunhada entre 500 e 463 a.C. que traz no anverso, cara, um fauno itifático sequestrando uma ninfa. Isso significaria um fauno despido com falo ereto carregando uma ninfa. No entanto, essas moedas celebravam a fertilidade da terra e eram vistas sem preconceito ou restrições de ordem moral, igualmente refém de serem aos amuletos priápicos, usados em festas antigas dedicadas aos deuses Baco e Dionísio.

Novamente, o poeta faz uso do jogo imagético para sugerir tanto uma cena obscena quanto um trecho poético, o qual o metro itifático é signo e símbolo, ou seja, intensifica e brinca com a dualidade que somente a linguagem possibilita, coisas de Rimbaud. É como se o belo, a partir de então, para o poeta, se apresentasse por mediação e contornos da estética canônica do passado, porém, agregado com as efervescências e extravagâncias do presenciado, do visto, do vivido, ligados diretamente ao inusitado: o feio, o deforme e o desestruturante.

Para (VOLTAIRE *apud* MIORANZA, 2008, p. 113), o belo - *tokalón* - é muito relativo, “como o que é descente no Japão é indecente em Roma, o que é moda em Paris não é em Pequim”. Essa relatividade está ligada ao belo, ou seja, do ponto de vista de que a beleza depende diretamente de quem as vê. Para o diabo, por exemplo, o belo está no seu par de chifres, longas caldas e garras afiadíssimas. Já o negro jamaicano vê a beleza associada a uma negra oleosa, olhos cravados e de nariz achatado. São pontos de vista e referências de beleza diferentes. Rimbaud, como artista, compreendeu que o belo, *tokalón*, era relativo e que poderia estar ligado à linguagem literária. Assim, com a palavra em punho metaforizou brilhantemente um momento asqueroso e feio da história da França. No entanto, produziu uma arte eficaz, inovadora e bela.

Arte essa expressa no poema, por meio do uso das palavras itifáticos e soldadescos que, além de estarem ligadas por uma rima, há a conjunção aditiva, “e” que alude para o fato de uma junção, quem sabe uma cena proibida! É como se de súbito chegassem soldados de todas as direções. A palavra leme, simbolicamente e linguisticamente, sugere isso: infere o norte destes malfeitores, provavelmente a França em descontrole político, religioso e social.

Diante disso, Rimbaud até brinca com a situação, ao apresentar o neologismo, “abracadabrantescos”, lança a ideia de um grande picadeiro, o qual ele também é plateia,

porém, constituído de voz desfavorável não somente aos vícios sexuais cometidos em exagero no contexto francês. Em a História da Sexualidade, o uso dos prazeres, Foucault (2014, p. 104) cita que “o desejo do prazer é insaciável e tudo o excita no ser desprovido de razão”. O clima contextual de irracionalidade francês tenha suscitado, além dos excessos sexuais, os descontroles humanos provavelmente efetuados.

No decorrer da exposição poética, o estranhamento, causado pela exposição das palavras em cada linha e verso, é sentido pelo receptor. No entanto, verbalizar que tenha ocorrido uma prática sexual, talvez forçada por parte da tropa para com o poeta, é um tanto perigosa. Enid Starkie, em sua boa biografia publicada em 1937, com base nesse poema “O coração logrado” insiste na tese de que o ato violento ocorreu, e que, só a partir de então Rimbaud deu uma virada em sua vida. Em seu relato analógico argumenta:

[...] fica bastante óbvio pelos poemas que escreveu antes de abril de 1871 que ele ainda não tivera nenhuma experiência real e sobretudo pouca curiosidade sexual; até mesmo sua imaginação permanecia inocente e infantil. A única pessoa que tinha despertado suas emoções era Izambard. [...]. Aos dezesseis anos, quando foi para Paris, ainda parecia uma menina, com sua baixa estatura, sua compleição delicada e seus longos cabelos ruivo-aloiados. É provável que tenha passado então por sua iniciação ao sexo, de uma maneira tão brutal e inesperada que o deixou sobressaltado e ultrajado, e que isso tenha repercutido com fascinada repugnância por toda a natureza. [...] Foi uma repentina e ofuscante revelação do que era o sexo de verdade, do que o sexo poderia lhe causar, e que lhe mostrou como tinha sido falsas todas as suas emoções imaginadas [...] Nunca mais foi o mesmo (STARKIE, 1937, *apud* WHITE, 2010, p. 52).

Ao insinuar dúvidas quanto o teor e veracidade da biografia de Starkie (1937, *apud* WHITE, 2010), Edmund White (2010), em sua análise sobre “Rimbaud a vida dupla de um rebelde”, é ponto singular na montagem ou remontagem dessa colcha de retalhos, com recortes literários, históricos e de personalidade. A saber, que a questão central não se restringe apenas em torno da discussão que envolve se houve ou não um estupro, mas analisa-se a ocorrência de um grito subalterno capaz de espantar, mas também alertar ou, quem sabe, denunciar.

Será que esses soldadescos citados no poema são realmente os pracinhas, marinheiros do império ou os guardiões da moral e do bom costume inseridos no contexto? A resposta é intrigante, justamente porque não se pode sabê-la ao certo. A maestria artística de Rimbaud, com sua linguagem aguçada, deixa seus leitores diante da dúvida propulsora de estudos literários.

Nesse jogo de expressões que evocam a moral, a violação do ser se expressa pelo suposto estupro com indução de obriedade. Edmundo White (2010, p. 53) argumenta que é

óbvio, “era uma freudiana convicta e inventiva, em busca do trauma que teria agido como o momento decisivo da vida subsequente de Rimbaud. Esse momento, é claro, tinha que estar ligado ao sexo”.

Sobre esse aspecto, sabe-se que houve períodos ao longo da história que a questão da sexualidade, em especial da homossexualidade, foi tratada pela ciência de diferentes maneiras: do extermínio de dezenas e milhares de seres humanos às cirurgias bizarras, como as do neurocirurgião português Antônio Egas Moniz, que ironicamente chegou a ganhar o prêmio Nobel de Medicina em 1949 por essas atrocidades, as quais consistiam em uma técnica cirúrgica que cortava um pedaço do cérebro dos supostos doentes psiquiátricos, mais precisamente nervos do córtex pré-frontal.

Tamanha crueldade baseou-se nos estudos freudianos ainda desenvolvidos nas décadas finais do século XIX. June Singer (1979, p. 40), em sua conveniente pesquisa rumo a uma nova teoria da sexualidade, é categórico: “Freud acreditava que a maioria das ‘doenças’ decorriam de problemas associados à sexualidade, e especialmente de experiências traumáticas na primeira infância”. Consequentemente, os reflexos de tais fatos marcados pelas concepções absolutistas de Freud são constatados ainda em meados de século XX, visto que a homossexualidade, por exemplo, era atribuída à procedência patológica, uma espécie de defeito genético.

No tocante à leitura inferencial do conteúdo do poema, outro fato que pode ter influenciado a análise e conclusões precipitadas foi o envolvimento pessoal e intelectual entre Rimbaud e Verlaine, no mesmo contexto de produção do poema, “O coração logrado”. Salvo conduto que a biógrafa era conhecedora dos excessos e prazeres vividos pelo poeta, ou seja, dos fatos que podem ter influenciado suas proposições analíticas.

Outro episódio inerente ao contexto de produção e análise do poema refere-se à extenuação praticada pela ciência, a qual trata também a temática de forma patológica e, por isso, buscava uma resposta racional. Em sua análise da história da sexualidade, Foucault traz uma reflexão que corrobora com a análise contextual, ao dizer

que os gregos da antiguidade e idade clássica aceitavam muito mais facilmente que os cristãos da Idade Média, ou que os europeus do período moderno, certos comportamentos sexuais: pode-se muito bem admitir, igualmente, que as faltas e as más condutas nesse campo suscitavam, então, menos escândalo, e expunham a menos retorsão, tanto mais que nenhuma instituição – pastoral ou médica – pretendia determinar o que, nessa ordem de coisas, é permitido ou proibido, normal ou anormal (FOUCAULT, 2014, p. 46).

Inevitavelmente, tanto no contexto de produção do poema quanto no de suas análises posteriores, por críticos ou não, como bem explicita e compara Foucault, há nas entrelinhas vozes contextuais que veem certos atos pautados na sexualidade, e aqui cita-se os de identidade de gênero como algo anormal, extremamente proibido. Nisso, vê-se uma contradição levantada pelo pensador moderno: é como se a modernidade em que o poeta e seus críticos viveram, nesse foco temático, tivessem retrocedido.

Talvez sejam essas dicotomias contextuais que fortalecem o teor do conteúdo e enigma contido no poema. O atraente no texto, mesmo pertencendo ao gênero poema, está nas nuances, nas sugestões, nas criações verbais, na contradição, no dialético, no romper do discurso descritivo inserindo até elementos narrativos.

Esse desvendar enunciativo do discurso faz parte da vida cotidiana dos que lidam com a produção cultural. Em suas palavras sobre o discurso, o também contraditório Bakhtin (2013) diz que um discurso se constitui em oposição a outro discurso. É essa oposição entre os discursos que dá historicidade ao texto, ou seja, é a partir da leitura de diversos dados bibliográficos, históricos e literários que os indivíduos constituem o provável conhecimento. Sobre isso, em entrevista para o livro *Bakhtin, dialogia e polifonia*, Boris Schnaiderman afirma que

Em Bakhtin há sempre mais de uma voz, ele está sempre dialogando. Ele é marxista, mas a adesão dele ao marxismo não é uma coisa convencional, por conveniência. Nada disso, ele é marxista, percebe-se que ele é marxista, e, ao mesmo tempo, é um homem profundamente religioso. Só aí já há uma contradição tremenda porque, embora tenha vivido a teologia da libertação, na verdade o marxismo é contra a religião, não há como negar. E Bakhtin é marxista e é religioso ao mesmo tempo (SCHNAIDERMAN *apud* SOUZA, 2013, p. 227-228).

Não há como negar que as proposições dialógicas bakhtinianas servem de base para sustentar essa análise analógica e interartística, uma vez que elas não se contentam apenas em estacionarem-se no campo artístico, mas extrapolam-se: ser elo e perpassar pelos aspectos religiosos e, inevitavelmente, os problemas sociais inerentes aos contextos. Essa literatura, imbuída de carga metodológica e hibridismo na linguagem, expressa tanto pelos pensadores quanto pelo poeta algo de desejo. Desejo esse personificado por Rimbaud ao dar vida à sua poesia por meio de seu discurso criativo, o qual batiza o poema.

Diante desse quadro discursivo, um tanto almejado, percebe-se que a obra de Rimbaud, em especial o poema “O coração logrado”, possibilita não só aos biógrafos, mas ao público leitor uma revelação enunciativa subjetiva de um “eu” que é múltiplo, duplo e

enigmático. Sua lírica é fruto de uma expressão psicológica e organizacional, a qual o indivíduo se projeta. Por isso, há a necessidade de os leitores o ler de forma a se verem, pois o “eu” rimbaudiano, não se finda na alteridade de um “eu”, mas na forma dêitica enunciativa dialógica, a qual extrapola a sobreposição e produz uma voz dos subalternos, que simboliza um montante incalculável, dezenas, centenas de sujeitos. Em relação ao assunto, o próprio poeta verbalizou que

EU é um outro. Se o cobre desperta clarim, não é por sua culpa. Isso me é evidente: assisto à eclosão de meu pensamento; contemplo-o; faço um movimento com o arco: a sintonia faz seu movimento no abismo, ou de salto surge na cena. [...] Se os velhos imbecis não houvessem encontrado do EU apenas a significação falsa, não teríamos que varrer estes milhões de esqueletos, que há um tempo infinito, acumularam os produtos de sua inteligência caolha, proclamando-se autores! (RIMBAUD, 1994, p. 132-135).

Essa voz narrativa revela as alusões elencadas acerca do poema “O coração logrado”. Tal movimento demográfico envolve poder, experiência de tradução, heterogeneidade, além de uma confissão formal e velada num só contexto. O enunciado subalterno agrega, além do eu falante e do eu falado, um lugar de onde se fala. No caso de Rimbaud, um sujeito proletariado, provinciano, camponês, mas embriagado, totalmente fascinado pelas palavras, principalmente as esdrúxulas, retóricas e marginais. Ao escancarar o deslocamento do EU e o jogo de linguagem entre o sujeito falante e sujeito falado, estabelece seu maior grito dentro da história da poesia moderna.

Octavio Paz (1982) elucida que a poesia é um tipo de revelação, um exercício que o poeta faz surgir no poema, num ritmo próprio, numa melodia que desmistifica o inefável, o qual preenche vazios e constrói um universo novo. É nesse construir que a grandeza do homem é elevada e enaltecida pois a poesia é um estado de espírito que encontra no poema sua forma, sua matéria, seu perpetuar. Diante disso, o canto lírico de Rimbaud, em “O coração Logrado”, é sentido e materializado, é a voz de um eu, mesmo sendo outro, que assume o discurso de forma densa e propícia ao sensível: poetisa os traumas e as dores de um momento manifestado no interior de sua alma humana, mas fundamentalmente sugere no papel tais dores e dilemas.

Nessa acepção, revela sua voz subalterna, a qual colige que seu ser pertence à outra pessoa. Em uma de suas cartas, Rimbaud (WHITE, 2010, p. 56) diz: “Isto é evidente para mim: assisto à eclosão do meu pensamento: eu o vejo, eu o escuto: desfiro um lance de batuta: a sintonia faz seu rebuliço nas profundezas, ou aparece num salto sobre o palco”.

A expressão do jovem escrevente não somente revela seu desejo de que todo poeta deva possuir um enunciador vidente, como também extrapola os sentidos, ser voz dos subalternos, dos explorados pelos sistemas, mas principalmente os amordaçados desde o âmbito familiar, quase sempre em detrimento de não encaixe nas normas determinadas socialmente.

Nesse aspecto, “O coração logrado” é uma mescla de tudo: forma, grito do eu, do tu e do subalterno falando ou, ainda a própria arte se metamorfoseando, pois ela tem o poder de ser imortal ou “reino das sombras do belo” (HEGEL, 1980, p. 69). Ainda mais que o sentido poético pode sim estar no deflagrado, no obscuro, desejando revelar o real, pois a poesia possui essa capacidade de criar sons, ruídos e imagens capazes que a alma humana consegue os compreender.

Por outro lado, não se pode confundir, tão pouco admitir, que esse jogo artístico é mero fruto da imaginação. O artista embriaga-se da realidade arte literária para de fato expressar seu real artístico, seu registro é emerso de significados. Rimbaud, em virtude da conjuntura da produção do poema em questão, desejava comunicar algo, seu registro não se finda em si mesmo, mas como objeto literário revela-se de consistente alicerce, pode tomar uma base que sugere o pensante que delata a tirania de um período extremamente conflitante historicamente, mas rico artisticamente.

O poema “O Coração logrado” é canal eficiente de representação comunicativa da consciência humana que autentica a exteriorização do sujeito. Ao considerar que a manifestação estética está precedida de um movimento de ideias gerais, é perceptível também que as especulações contidas no objeto literário sejam cabíveis, visto que é uma grande obra. Assim, o jovem anarquista francês, em território turbulento e proposições iluministas, expressa seu grito expressando:

Quando tiverem esgotado seu tabaca,  
como agir, ó coração roubado?  
Serão soluços báquios  
quando tiverem esgotado seu tabaco:  
terei sobressaltos estomacais,  
se meu coração for aviltado:  
quando tiverem esgotado seu tabaco  
como agir, ó coração roubado? (RIMBAUD *apud* WHITE, 2010, p. 54).

É perceptível que seu grito persiste em suscitar hipóteses, aguçar a imaginação, pois muitas situações poderiam ter ocorrido: apanhado dos soldados, brigado com alguém, sido roubado. Enfim, Rimbaud era essencialmente um rebelde com diversas facetas e vivia numa

conjuntura em que as relações sociais eclodiam, desde o ambiente familiar perpassando pelo religioso até culminar no político.

Quanto ao uso linguístico, o qual agrega a seu grito artístico, ao usar o subjuntivo do futuro “tiverem” na terceira pessoa do plural, após o conectivo temporal “quando”, além de conduzir a cena presente para um outro tempo, o poeta volta aos questionamentos quanto as atitudes ali presenciadas de sugestivas referências de atos cruéis. Chega a expressar, “terei sobressaltos estomacais”. É como se as práticas vistas naquele contexto fossem estarrecedoras, sem a aprovação do poeta que nega veementemente, chegando a expressar que tais atitudes o levam a ter involuntariamente vontades fisiológicas, como a do vômito.

Quem sabe nessa última estrofe esteja as prováveis respostas para os diversos questionamentos sobre o conteúdo do poema “O coração logrado”, bem como as nuances enunciativas da subalternidade proibida de Rimbaud. Quanto ao estupro, ato defendido pela biógrafa Starkie (1937), mas negado por Edmund White (2010), o qual chega a ser categórico em sua argumentação.

Passar de um suposto estupro para conclusão de que Rimbaud teve prazer (eu argumentaria que, de fato, é muito pequeno o número de homens ou mulheres que de fato gostam de ser estuprados), e afirmar que esse prazer oculto moldou o resto de sua vida, é algo totalmente ilógico. É claro que, se alguém parte da ideia freudiana de que a homossexualidade é um sinal de “desajuste e sofrimento”, o clínico pode então fazer remontar essa condição perturbadora a algum trauma desencadeante (WHITE, 2010, p. 53).

Nessa acepção, a alegação de White pode ser vista como mais pertinente, pois o ser humano em hígida consciência dificilmente aprovará qualquer tipo de violência contra si, se sexual, tende a ter repúdio, não prazer. Por esse viés, retornando às concepções de Freud sobre a sexualidade, a psicóloga americana June Singer assinala que é preciso lembrar-se de que

Freud veio de uma sociedade de teor fortemente patriarcal e monoteísta em suas crenças e práticas. Nessa sociedade, Deus era divindade governante, e a consciência masculina era considerada mais valiosa, sendo associada à luz. No círculo de Viena, Freud certamente assumia o papel de patriarca, e talvez mesmo de Deus Pai (SINGER, 1976, p. 45).

Dessa forma, há a formulação de uma teoria da sexualidade, diga-se de passagem pioneira, mas impregnada de aspectos legitimistas e do pensamento científico da época, os quais direcionam seus estudos quanto à sexualidade a um contínuo afastamento entre os sexos: masculino e feminino, além de deduções de anomalias quanto à homossexualidade.

Isso porque Freud, entre outros estudiosos, fora influenciado fortemente pelos conceitos da energia física do seu tempo, provavelmente suas análises naquele contexto foram equivocadas, mesmo porque sabia pouco sobre os fundamentos da energia tal como são conhecidos atualmente. Apenas converteu tais fundamentos em sistemas psíquicos. Possivelmente, aí esteja o princípio fundante das incoerências quanto a seu estudo, já que para ele a sexualidade era vista como agente motor da psique humana, modelo fechado que, inevitavelmente, distancia-se das diversas possibilidades de explicar os fenômenos psicológicos relacionados à sexualidade.

Diante disso, é provável que a biógrafa Starkie (1937, *apud* WHITE, 2010), assim como tantas outras, tenha se fundamentado nesses modelos fechados ao expor pareceres não somente em relação ao poema “O coração Logrado”, mas em tantos outros textos poéticos ou não. Assim, têm-se vertentes de críticos e biógrafos que utilizam de tais fundamentos, ao exporem ditames fundamentalistas em objetos literários na atualidade, entretanto, há apenas sugestões conceituais.

Além das ideias até aqui discutidas sobre o objeto artístico, há também no poema outras pistas quanto a seu teor. A oração: “tereí sobressaltos estomacais” é uma delas. Simboliza a aversão do jovem para com as supostas cenas, ou seja, o verbo nesse suposto futuro traz uma pessoa oculta: Rimbaud. Esse sujeito sente vergonha, nojo, e denuncia essas atrocidades, de cunho sexual, moral ou social. Nessa sugestividade, vê-se a linguagem literária dialogar com a realidade um tanto marginal. Em virtude desse uso literário sobre tais questões rixosas, desmistifica e aguça ainda mais a curiosidade de tantos outros para o fato do suposto estupro sofrido pelo poeta no turbulento contexto de 1871.

Nessa habilidade artística, supõe-se que a voz narradora de um jovem rebelde que usa as palavras para insinuar, mas também dizer que fazia parte do mundo proibido. Era uma voz subalterna aos milhares de soldados em meio a uma Paris em caos descrito no poema. Entretanto, tinha convicção dos dilemas por vir, inerentes à sua condição proibida, sabia que, assim como tantos outros, teria que enfrentar não somente o todo social, mas ser o grito desses que estavam à margem, silenciados, sendo abusados simbolicamente pelos tantos soldadescos. Para tanto, a palavra, a linguagem, a literatura foi seu escudo, arma linguística, a qual estabeleceu parâmetros de forma e conteúdo.

Em virtude de sua visão e habilidade poética, Rimbaud expõe também uma reflexão crítica dos poetas do passado, os quais eram, em sua maioria, burocratas e funcionário públicos, que para o poeta, jamais existiram. Para ele, os poetas de verdade conquistam a linguagem literária pelo desregramento dos sentidos, abuso excessivo do álcool das drogas,

das revoluções e da loucura. Híbrido a essas temáticas marginais, símiles aos grandes pensadores e artistas, o jovem escritor desejava ser um novo poeta, o qual ainda não havia surgido na história, que pudesse antecipar fatos, prever a aurora. Chegou a proferir que

o poeta se torna vidente por um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentido. [...] Ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, de modo a se tornar entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – pois ele chega ao desconhecido (RAMBOUD, 1871, *apud* WHITE, 2010, p. 57).

Tais fragmentos expressos pelo poeta em “A carta do vidente”, no mesmo contexto de produção do poema “O coração logrado”, instituem os fundamentos da poesia moderna. Há algo de manifesto vanguardista, certamente sem nenhuma proposição sobre. Porém, esses grafos poéticos explicitam elementos temáticos e de conteúdo que ajudam na análise inferencial de conteúdo do poema.

Tudo isso se remete ao fato de que tanto a poesia quanto o poeta são indecifráveis, pois, no trabalho com a palavra, ambos, criador e criatura, estão unidos no jogo de sentidos: metafóricos e dialéticos, em que a linguagem está sempre à disposição dos que precisam dela.

O pensamento rambaudiano estabelece isso, sintonia entre obra e contexto. Para o autor, o poeta transita por caminhos nunca percorridos, do natural ao sobrenatural. Deste modo, a composição do poema “O coração logrado” é a expressão pura da convicção poética de Rimbaud; teorizou, migrou e viveu um contexto, portanto, reproduziu-o com formas e conteúdos, preferencialmente os rixosos. É interessante citar que

não há movimento artístico que não seja precedido de um movimento filosófico. E a filosofia da unidade realiza-se no objetivismo dinâmico da arte moderna. A razão desse objetivismo está na concepção estética do universo, que domina o problema da arte (ARANHA *apud* TELES, 2009, p. 456).

Inevitavelmente, sua poesia agrega muito dessas suas vivências, bem como do momento pensante, não que seja uma obra histórica. Mas essa realidade o inspirou, adicionou elementos incisivos à sua linguagem, subalterna nas entre linhas, porém, revolucionária. Assim como o londrino Karl Heinrich Marx (1818-1883), em seus propagados conceitos e pensamentos por um mundo melhor, Rimbaud também acreditava que para transformar o mundo seria necessário vincular pensamento e prática revolucionária, mas por uma vida melhor.

Talvez, essa sua postura dialética justifique sua estadia em Paris em 1971, no movimento revolucionário, além de suas ininterruptas viagens pela França, Bélgica, Inglaterra e, por último, o continente africano. Dessa forma, vê-se tal dialética não somente o poema “O coração logrado”, como em outros tantos, faz inferências subversivas à burguesia, ao clero e aos imperadores.

Tais reflexos de personalidade, dotadas de atitudes extravagantes, traziam algo inerente à pessoa de Rimbaud, nem tinha a maioria, mas já praticava atos de vagabundagens, aventuras poéticas e devaneios. Dentre tantos, destacam-se para as viagens ininterruptas entre Bélgica, França e sua cidade natal, Charleville.

Quanto ao poema em foco, outro fato que intriga é a ocorrência da busca pela forma fixa que o jovem, em contexto, estágio de transição de pensamento e produção poética, produz o poema “O coração logrado”, ou seja, nos moldes medievais. Isso acrescenta o embate em relação ao teor do poema, pois significa mais tempo para tal produção, além de tornar-se visível as facetas literárias do moderno e intrigante escritor provinciano. Após vivenciar a eclosão de sentimentos revolucionários políticos e literários em pleno solo parisiense, segundo Edmund White, à volta para casa foi a pé, em

10 de março chegou a Charleville, esquelético e arruinado por uma tosse. Mal pôs o pé em casa, a Comuna foi declarada em Paris. Rimbaud tinha afinidades como os *communards*: Como eles, era violentamente anticlerical. Como eles, zombava das autoridades, da burguesia, do monarca deposto (WHITE, 2010, p. 49, grifos do autor).

Assim seus inscritos, mais precisamente o poema “O coração logrado” demarcam de forma provocadora e irônica as hipocrisias burguesas, políticas e cristãs, constituídas ao longo do século XVIII, mas desmistificadas no final do XIX. É sugestivo que por tudo isso fosse preciso realmente que Rimbaud se encarnasse na pele de muitos outros subalternos para, quem sabe, poder ser ele mesmo, nesse meio que ainda privilegiava a virilidade como supremacia na vida do homem. Para Foucault,

o domínio dos amores masculinos pôde muito bem ser ‘livre’ na Antiguidade grega, em todo caso bem mais do que o foi nas sociedades europeias modernas; não resta dúvida, entretanto, que bem cedo se vê marcar intensas reações negativas e formas de desqualificação que se prolongarão por muito tempo (2014, p. 26).

Em oposição a essas marcas negativas de desqualificação em relação à identidade de gênero, é que Rimbaud com sua linguagem e atitude berrante afrontou as marcas segregadoras

das entranhas da sociedade. Por tratar de temáticas universais em sua obra, nessa reflexão, na de identidade de gênero, Rimbaud reacende, principalmente no mundo ocidental, a curiosidade de biógrafos, críticos, pesquisadores e amantes da literatura. São realmente estreias linguísticas, visões anarquistas e denúncias que tem em sua voz a enunciação dos subalternos como premissa.

“O coração logrado” representa o vidente, personificado naquele que foi considerado e apontado como o inventor da poesia moderna, que teve que ser tantos outros, para enunciar a própria condição social, política, religiosa, provinciana e, inevitavelmente, de identidade de gênero, estigmatizada como proibida. O cômodo é que, por intermédio de sua obra, a vida de Rimbaud se transformou numa lenda que continua atual, mas contraditória, graças aos excessos de sua rebeldia juvenil, sexualidade e sua marginalidade literária rica tanto em forma quanto conteúdo. Tudo isso agregado a uma genialidade ao decompor esses signos linguísticos em palavras, estrofes e símbolos. Isso ele fez como nenhum outro vidente.

#### **4.2 A Enunciação Proibida em Russo**

Neste tópico, vê-se que, enquanto Rimbaud na poesia fez-se voz de muitos para expressar indignação frente à condição de subalternidade de identidade de gênero, ainda em contexto europeu, final do século XIX. No Brasil do tumultuado final de século XX, Russo não se difere de Rimbaud. Expressou aversão quanto à falta de ética, de justiça e, principalmente, pelas atitudes preconceituosas. Sem alarde, com uma linguagem simples e compreensível, buscou em seu trabalho o respeito para com as diferenças, dentre elas a de gênero.

O interessante é que mesmo falando sobre o proibido, ligado ao subalterno em algumas de suas músicas, sua opção sexual só foi assumida no início dos anos 90, ou seja, no auge de sua produção musical. De certa forma, foi um subalterno em função dos ditames do sistema social, o qual demarca, separa e exclui. O atraente é que tanto o proibido rimbaudiano quanto russeano assemelham-se com os amores proibidos dos poetas românticos e simbolistas. Quando amavam uma mulher, quase sempre amavam mulheres “proibidas”, casadas ou de classe social diferente. Porém, as últimas décadas do século XX, em virtude das efervescências artísticas, tais como Bossa nova e Tropicalismo, além do movimento feminista, reacende outro tipo de amor proibido, só que ligado à homoafetividade.

Apesar de existir desde os primórdios da formação da sociedade, sabe-se que o suposto “proibido” hoje, ao longo dos tempos, oscilou em práticas sexuais normais entre os

homens do mesmo sexo. Na Grécia antiga e no Império romano, por exemplo, tal prática sexual era tida como costume cultural da época. As mulheres, em sua maioria, naquele contexto, serviam apenas para uma prática procriadora, a qual visava uma descendência. Em História da sexualidade, o uso dos prazeres (2), Foucault inicia sua análise expressando que

para compreender de que maneira o indivíduo moderno podia fazer a experiência dele mesmo enquanto sujeito de uma 'sexualidade', seria indispensável distinguir previamente a maneira pela qual, durante séculos, o homem ocidental fora levado a se reconhecer como sujeito desse desejo (FOUCAULT, 2014, p. 10).

Partindo dessa premissa de que a modernidade instiga o homem a se ver sexualmente, bem como reconhecer sua conturbada trajetória ao longo dos séculos, a parte essencial para que ele possa se firmar como sujeito autônomo surge de sua identidade sexual. Por outro lado, os contextos não diferem, ainda se baseiam numa perspectiva de que os prazeres e, aqui, expressam-se naqueles sexuais, estão presos a uma moral ética *ethiké-epistème*, ciência dos costumes que, segundo Foucault (2014, p. 32), intrinsecamente, há uma ambiguidade sobre essas palavras. Para ele, por moral, “entendesse um conjunto de valores e regras de ações propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas”, entre outros.

Em contrapartida, há na célula desses mesmos aparelhos prescritivos desvios de condutas que direcionam as regras, mas não as seguem. No entanto, muitas delas, ironicamente direcionadas ao campo da identidade de gênero, mesmo no contexto moderno, tendem a uma não aceitação: obrigações coercitivas e exigências de austeridade. Quando os sujeitos não se encaixam nos ditames desses aparelhamentos, eles são segregados em função de sua preferência sexual, por serem vistas como diferentes dos modelos desses aparelhos prescritivos que incitam a um silenciamento.

É conveniente aludir que o fato de que um dos mais antigos códigos, sendo um importante conjunto de leis no mundo, elaborado pelo Imperador Hamurabi na antiga Mesopotâmia, cerca de 1750 a.C., contenha expresso alguns privilégios que deveriam ser dados aos prostitutos e às prostitutas que participavam dos cultos religiosos. Eles eram sagrados e tinham relações com os homens devotos dentro dos templos da Mesopotâmia, Fenícia, Egito, Sicília e Índia, entre outros lugares. É interessante que o Código de Hamurabi e leis hititas reconheceram a união entre pessoas do mesmo sexo, há mais de três mil anos. No entanto, no contexto rimbaudiano e no russeano, os sujeitos estão a lutar por, no mínimo, um certo reconhecimento de si.

Por outro lado, a prática sexual desses povos da antiguidade pode ser compreendida e explicada quando leva em conta suas crenças e costumes. Na mitologia grega e romana, a homossexualidade já existia e fazia parte da cultura dos deuses hindus e babilônios, por exemplo. Muitos desses deuses antigos não tinham sexo definido. Alguns, como o popularíssimo hindu Ganesh, da fortuna, teria até nascido de uma relação entre duas divindades femininas: um prenúncio mitológico que insere a androginia como algo intrínseco à condição mitológica humana. Dessa forma, a

androginia começa com o nosso reconhecimento consciente do potencial masculino e feminino de cada indivíduo, e é realizada quando desenvolvemos a capacidade de estabelecer relações harmoniosas entre esses dois aspectos de nós mesmos. Esses aspectos podem interagir competitivamente entre si, produzindo conflito; ou podem interagir cooperativamente (SINGER, 1976, p. 44).

Mesmo diante da abordagem teórica de June Singer, esta reflexão não pretende afirmar que os artistas em questão eram ou não andróginos, mas agrega à análise essa interessante vertente de estudos da condição sexual na contemporaneidade. A androginia refere-se a dois conceitos: a mistura de características femininas e masculinas em um único ser ou uma forma de descrever algo que não é nem masculino nem feminino. Pessoa que se sente com uma combinação de características culturais quer masculinas, *andro*, quer femininas, *gyne*. Quando desvinculado do contexto mitológico, isso quer dizer que uma pessoa andrógina identifica-se e se define como tendo níveis variáveis de sentimentos e traços comportamentais híbridos, quer masculino quer feminino.

Na antiguidade, esse hibridismo nas relações, dentre elas, a sexual, era algo cultural e normal diante os parâmetros sociais. No entanto, com o advindo do cristianismo, essa visão é mudada, de prática cultural torna-se pecaminosa, proibida, tornando-se até criminosa. Foucault (2014, p. 10) argumenta que a “desqualificação das relações entre indivíduos do mesmo sexo: o cristianismo as teria excluído rigorosamente, ao passo que a Grécia as teria exaltado - e Roma, aceito menos entre homens”.

Esses pontos tornam-se opositores de um alto teor moral e até espiritual, o qual o Cristianismo, com seus dogmas, focou na castidade, na fidelidade e na natureza, em que o ato sexual é imposto como um modelo de princípios a ser seguido, diferentemente dos povos antigos, principalmente dos gregos, por exemplo. Para eles,

o comportamento sexual não procurou justificar interdições, mas estilizar uma liberdade: aquela que o homem ‘livre’ exerce em sua atividade. Daí o que pode passar, à primeira vista, por paradoxo: os gregos praticavam, aceitavam e

valorizavam as relações entre homens e rapazes: e, contudo, seus filósofos conceberam e edificaram, a esse respeito, uma moral da abstenção (FOUCAULT, 2014, p. 123).

São povos que culturalmente aceitavam que um homem casado procurasse seus prazeres fora da esfera matrimonial, visto que o casamento do homem, nesse contexto da cultura grega, não o liga sexualmente. Eram homens que acreditavam em todas as formas e expressão de liberdade, inclusive a sexual. Talvez por isso, eles tinham no âmbito familiar, além da liberdade de poder ter amantes, podiam ter belas prostitutas, sem contar que possuíam escravos em suas casas a sua disposição sexual.

Possivelmente, os gregos já tinham antecipado muito dos pares de opostos *anima und animus*, respectivamente o feminino e o masculino. Nesse enfoque, June Singer (1976, p. 207) esclarece que “o andrógino é um símbolo do *Self* por excelência. Mais do que isso, porém, o andrógino é uma representação em forma humana do princípio da integridade e da inteireza”.

Os gregos expressavam uma energia tanto do ser quanto do cosmo. Essa energia é vista como um jogo mimético estabelecido entre o homem, a natureza e seu eu. Hipoteticamente, estabelece-se um ciclo contínuo: uma ação, uma reflexão e uma ação. O homem se vê no cosmo e vice-versa, tendo assim um *feedback* altamente harmonioso que, inevitavelmente, provoca um conhecimento melhor de si mesmo.

Diferentemente dessa visão dos povos antigos, o advento da chamada modernidade trata a prática dos relacionamentos entre os sujeitos do mesmo sexo, com restrições, dentre elas, o aparelhamento religioso. Para este, tal prática foge às convenções morais impostas pela sociedade e suas supostas regras de conduta. Em virtude dessas, esse tipo de relacionamento torna-se uma espécie de amor marginal, proibido. Renato Russo sofreu muito durante toda a sua adolescência porque sabia que a homoafetividade era algo inerente a seu eu, no entanto, não sabia direito como lidar com a situação.

Criado numa família tradicional e, principalmente católica, achava que era doente, que era estranho, que, quando morresse, iria direto para o inferno. Isso acrescia dúvidas quanto sua identidade, sentia-se inseguro. Durante algum tempo manteve segredo, mas teve coragem de assumir sua opção sexual. Aos dezoito anos, revelou-se aos pais, mais tarde, assumiu publicamente, porque achava ser uma questão política, para lutar contra o preconceito, e porque queria ser honesto com seu público. Muitas de suas músicas abordam a temática tida como proibida, mas é em “Daniel na cova dos leões”, uma de suas expressões mais categóricas e, talvez, a colagem sonora mais reveladora. Assim, de posse do discurso musical verbaliza que

Aquele gosto amargo do teu corpo  
 Ficou na minha boca por mais tempo  
 De amargo então salgado ficou doce,  
 Assim que o teu cheiro forte e lento  
 Fez casa nos meus braços e ainda leve  
 E forte, cego e tenso fez saber  
 Que ainda era muito e muito pouco.

Faço nosso o meu segredo mais sincero  
 E desafio o instinto dissonante.  
 A insegurança não me ataca quando erro  
 E o teu momento passa a ser o meu instante.  
 E o teu medo de ter medo de ter medo  
 Não faz da minha força confusão  
 Teu corpo é meu espelho e em ti navego  
 E eu sei que tua correnteza não tem direção.

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco  
 A motor e insistir em usar os remos,  
 É o mal que a água faz quando se afoga  
 E o salva-vidas não está lá porque não vemos (RUSSO, 1996, A. Dois).

Nesse presságio, é importante que se pense nas categorias simbólicas presentes no texto musicado, além das sugestões de medos, dúvidas e cumplicidades que um relacionamento amoroso pode propiciar. Logo, em sua apresentação, por meio do próprio título, percebe-se uma descarga sugestiva do que se encontrará ao longo da letra musicada. Em virtude de seu conhecimento histórico e bíblico, o nome Daniel provém das leituras que obtivera do livro religioso.

No contexto cristão, Daniel foi um jovem hebreu, que Nabucodonosor, rei do Império Babilônico, levou como escravo de Jerusalém para Babilônia, no ano 605 a.C. O certo é que Daniel, mesmo em situação de subalternidade, destacou-se por seus conhecimentos linguísticos e religiosos. De dominado transformou-se no principal conselheiro do seu aprisionador.

Russo brinca com os contextos, visto que Daniel, mesmo em poder dos grandes leões babilônicos, prezou e serviu a Deus, seu juiz. Sua condição subalterna só não foi mais intensa e categórica devido à sua busca por conhecimento, cultura, desprendimento no uso da língua falada e escrita na época. Assim, o título revela alguns dos sentimentos do eu lírico na canção, que é confiança e fé acima de qualquer temor.

Pode ser provável que Renato Russo tenha se inspirado na história bíblica de Daniel para, assim como o personagem cristão, fortalecer-se diante a opressão segregadora e de guilhotinaria, estabelecida no contexto brasileiro, final do século XX. Todavia, a temática subalterna em questão diferencia-se da bíblica, é mais de gênero, de opção sexual. No entanto,

os objetivos assemelham-se: agregar dados, informações, conhecimento cultural dos povos e das línguas. Enquanto Daniel buscou isso para se libertar dos tiranos imperialistas na antiguidade, Russo posicionou seu discurso para dizer sobre as intolerâncias da sociedade brasileira moderna. Portanto, a modalidade escrita ganha nos versos musicais do letrista e intérprete expressões não mais veladas, mas reveladas, ao transcrever que

Aquele gosto amargo do teu corpo  
 Ficou na minha boca por mais tempo  
 De amargo então salgado ficou doce,  
 Assim que o teu cheiro forte e lento  
 Fez casa nos meus braços e ainda leve  
 E forte, cego e tenso fez saber  
 Que ainda era muito e muito pouco (RUSSO, 1996, A. Dois).

Esses primeiros versos demarcam o momento de entrega e identificação entre o eu e outro. Sugestivamente, o fio condutor musical do letrista deixa transparecer sua preferência sexual, para não dizer o próprio ato que é sugerido por meio de uma gradação sensorial intimamente ligada ao fato de plenitude do homem. Em contrapartida, a temática cançãoeira afronta a sociedade, que finge tolerar. Mas quem diz que tolerar é aceitar? É como se a sociedade tivesse que conviver forçadamente com os que preferem o mesmo sexo, de forma a ter apenas que suportar, não conviver pacificamente no meio social.

Assim, o respeito não acontece de forma plena, mas por obrigação, certa imposição, muitas vezes, infringida por meio da violência tanto psicológica quanto física. Sobre a questão, Arroyo (2012, p. 142) faz enfoques questionadores, ao dizer: “Se a negação do reconhecimento dos diferentes como existentes, críveis tem sua radicalidade em vê-los como inexistentes, invisíveis, sub-humanos, suas reações mais radicais serão mostrar-se visíveis, existentes, humanas”.

A questão teórica metaforiza, mas também explicita a questão dos encovados, dos ignorados, dos silenciados, dos enterrados, mesmo estando vivos. É como se esses não pertencessem e não tivessem uma história, uma base cultural, um lugar. São esses marginalizados, que de uma forma ou de outra, tornam-se indivíduos subalternos. Sujeitos que estão sujeitos a uma situação de desconforto sendo tolerados por sua condição, muitas vezes, não somente de gênero, mas de cor, social, até mesmo, de região geográfica. Esses são categoricamente “os outros”, os sub dos becos, das margens.

O fato é que tanto o vivido por Rimbaud, no período de transição feudal na França, quanto por Russo, em plena terceira revolução industrial, não diferem muito, a intolerância é a mesma, a segregação, ainda mais oculta, algo caracterizado como um simulacro das relações

sociais. Uma proliferação de imagens no cenário cultural contemporâneo, as quais os signos não remetem mais a referentes totalmente reais, e sim a outros signos: representações de representações “vivemos no reino da hiper-realidade” (BAUDRILARD *apud* SILVA, 2000. p. 100).

Conhecedor de toda essa simulação, Renato Russo utiliza-se da linguagem sinestésica para nas três primeiras linhas - “Aquele gosto do teu corpo/Ficou na minha boca por mais tempo/De amargo então salgado ficou doce” - não apenas sugerir, mas explicitar suas sensações e prazeres homoafetivos. É a convicção de quem provavelmente já tenha passado por todas as fases de fingimento e simulações, um momento consciente, um ato de coragem em sua produção, quem sabe um estágio maduro de uma possível androginia! Nesse sentido, alguém poderia questionar: como um indivíduo se torna andrógino?

A resposta é que não nós não nos tornamos andróginos; nós já nascemos andróginos. Basta sermos nós mesmos. Não é necessário *aprender* como. Isso pode parecer a coisa mais fácil do mundo, mas, para uma sociedade que se tornou perita em manipular, forçar e condicionar a psique a adaptar-se a um mundo que aparentemente exige essa adaptação, talvez haja muito a *desaprender* no processo (SINGER, 1976, p. 44, grifos da autora).

A resposta de Singer é contundente e decisiva em relação à condição andrógina, a qual denota que o indivíduo que consegue chegar a essa condição, encontra a tão desejada liberdade com o mundo e, primordialmente, em sintonia com seu “eu”. Em contrapartida, percebe-se que os indivíduos percorrem um caminho inverso para chegarem a esse autoconhecimento, o qual está ligado diretamente à sensibilidade.

Ao longo de suas trajetórias sociais, essas mesmas convenções ou, como dizia Foucault, aparelhos prescritivos diversos, de forma manipuladora e amedrontadora por meio de um julgamento psíquico, entre outros, fazem com que esses sujeitos se distanciem do seu ser sexual. São levados continuamente durante a vida a desaprender. Sem esquecer de outros sistemas fechados, a arame farpado, que, ao longo da história, interferem no modo como o ser humano pensa e age em relação à sua identidade sexual.

No entanto, mesmo diante esse círculo repressor, há alguns subversores que afrontam e libertam-se dessas amarras prescritivas fortemente vinculadas às bases sociais. Normalmente, esses têm em suas artes a base fundante de suas confissões por meio da linguagem. Renato Russo, em suas letras, não se distanciou dessas temáticas sociais, também não foi insensível quanto à lírica sentimental de um eu apaixonado.

Em relação ao jogo linguístico contido na canção, o pronome demonstrativo “Aquele” prenuncia o relato do suposto ato proibido, a presença das palavras “amargo” e “doce” infere certo paradoxo, uma vez que, para o letrista, o ceder às paixões, a princípio denota-se algo perturbador. No entanto, esse duelo sinestésico é extrapolado diante a sensação de prazer que o contato como o outro, provavelmente, o amado, traz ao músico. Ele prossegue utilizando-se da sinestesia na quarta linha, “Assim que o teu cheiro forte e lento/Fez casa nos meus braços e ainda leve”, para intensificar que estava disposto a ser morada, mesmo diante do medo, das incertezas, cedia cego, a ser abrigo desse amor proibido. O relato prossegue:

Faço nosso o meu segredo mais sincero  
 E desafio o instinto dissonante.  
 A insegurança não me ataca quando erro  
 E o teu momento passa a ser o meu instante.  
 E o teu medo de ter medo de ter medo  
 Não faz da minha força confusão  
 Teu corpo é meu espelho e em ti navego  
 E eu sei que tua correnteza não tem direção (RUSSO, 1996, A. Dois).

Nesta segunda estrofe, o verbo fazer usado no presente, oculta o pronome pessoal “eu”, mas, na sequência o possessivo “meu”, reforça o desejo do letrista, que é estar junto ao amado. “Faço nosso o meu segredo mais sincero”: possivelmente, isso só exista no mundo das ideias, lugar onde o homem consegue enxergar o outro na sua essência mais profunda, em que um consegue saber o que o outro está pensando e sentindo.

Na oitava linha, “E desafio o instinto dissonante”, o expresso é de tal convicção que o letrista já nem se importa para com o ritmo ou desafino de sua melodia, e sim para o fato de estar em sintonia do outro. Fato esse reforçado na décima terceira linha, “Teu corpo é meu espelho e em ti navego”, essa comparação do corpo do amado a um espelho é algo desmistificador, pois, assim, o eu lírico expressa que o outro possui suas mesmas características físicas, ou seja, o espelho reproduz o sentimento amoroso pelo igual. O eu lírico é consciente das instabilidades emocionais desse seu reflexo, talvez por não ter intenções certas ou porque siga caminhos incertos. Esse mergulho insano e aventureiro é quebrado quando ele diz:

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco  
 A motor e insistir em usar os remos,  
 É o mal que a água faz quando se afoga  
 E o salva-vidas não está lá porque não vemos (RUSSO, 1996, A. Dois).

Nessa última estrofe, a restrição fica a cargo do conectivo de oposição “mas”. Este monossílabo insere no texto musical certa probabilidade argumentativa que, tanto na primeira quanto na segunda estrofe, a linha de pensamento é basicamente uma: o outro como figura perfeita. Já nessa terceira, surge um aspecto mais racional, ou seja, o letrista admite o erro, “Mas, tão certo quanto o erro de ser barco”, e o mais grave “A motor e insistir em usar os remos”.

Os elementos alegóricos do campo conceitual barco, motor e remo inferem certos cuidados, pois, assim como as incertezas naturais do curso das águas, nos relacionamentos, seja ele qual for, a cautela é imprescindível. Porém, mesmo com os perigos à deriva, a expressão musical, produzida e cantada por Renato Russo, manifesta-se uma de suas características, arrisca-se sempre, sem medo, como um barco à deriva. São atitudes, inegavelmente, símiles à abordagem moderna no contexto de reflexões voltadas à nova sexualidade

nas relações entre pessoas que internalizam conscientemente sua androginia, o amor sexual ou sublimado (isto é, “tornado sublime”) tornou-se eletrizante em sua excitação, produzindo uma energia iluminada, que pode ser voltada para dentro e para cima, ou ser expelida num fluxo controlado, ou irromper por meio do organismo galáctico. Ou pode também avolumar-se até determinada intensidade, encontrando então o seu ritmo oceânico, aquietando-se lentamente como os ruídos marítimos que vão se afastando de quem adormece à beira-mar ouvindo o quebrar das ondas (SINGER, 1976, p. 244).

Diante do exposto, a polifonia contida na melodia nessa última estrofe de “Daniel na cova dos leões” e as colocações de Singer se misturam e revelam um “eu” crível à androginia, dotadas de poder, bem como de uma consciência que extrapola qualquer racionalidade veiculada à coibição, mesmo ela existindo. No entanto, o âmago de Russo sugere estar aberto ao sublime, ao movimentar das águas, à curtição de sua maresia, a uma entrega. Tudo isso o faz sentir-se completo, pleno de si mesmo. Inevitavelmente, o sentimento de estar apaixonado pode irracionalizar o ser, torná-lo cego, mesmo ele tendo conhecimento do real.

Ainda sobre os aspectos formais, a canção infere uma preocupação do letrista, visto que a maioria dos versos é composta de doze sílabas métricas, a minoria de onze e dez. Esses versos apresentam tons fortes e graves, com terminações paroxítonas, sílabas tônicas nas penúltimas sílabas. As rimas são exploradas de diferentes formas: na primeira estrofe, por exemplo, as rimas internas e externas, “Aquele gosto amargo do teu corpo”, apresentam os códigos “gosto e corpo”. Dessa forma, no verso, percebe-se o enaltecer do som vocálico, do uso constante da vogal “O”.

Por outro lado, o adjetivo que representa o gosto do corpo do outro, amargo, pode ser inferido também como uma metáfora. Inusitadamente, o corpo do outro no texto é referido diferentemente das demonstrações explicitadas nos clássicos, sugere um sabor não agradável. No terceiro verso - “De amargo então salgado ficou doce” - além da rima interna amargo - salgado reforçada pela repetição das vogais *a – a – o*, há uma metáfora gradativa um tanto sinestésica, algo de aproximação entre os amados, assim como na sequência dos versos cancioneiros.

No entanto, enquanto o eu lírico é mais presente, o amado distante: fato esse justificado pela alternância até de suas rimas, principalmente na segunda estrofe: ABABCDCD, ou seja, até mesmo no jogo de palavras, o músico usa da forma do gênero musical para expressar uma realidade amorosa, que também joga sempre em estado de oposição.

O desfecho da expressão musical encontra-se a rima soante “-emos”, demonstrada pelas palavras remo e vemos. São códigos que remetem ao teor simbólico contido no texto em relação à fé, quando relacionado à devoção de Daniel no contexto bíblico. Por outro lado, o estar apaixonado deixa o letrista em estado de irracionalidade pura: acredita tanto que já não tem consciência sobre o que é certo ou errado. Talvez isso deva ser irrelevante para o “eu” lírico, em virtude de seu desejo platônico pelo amado.

Em virtude dessa exímia habilidade de modulação, tanto de forma quanto de conteúdo, é que a expressão cancionista de Renato Russo foi ao longo de sua carreira, marcando presença no cenário musical, não apenas como letrista e cantor, mas como cidadão participante. “Daniel na cova dos leões” foi mais uma de suas sempre instigantes produções musicais, de forma específica, reveladora. Escancara sua condição sexual, um tanto já bem consciente, além de suas controversas visões de mundo, suas multifacetadas experiências de vida, as quais eram excludentes, mesmo provindo de uma base familiar padrão, não se sentia aceito, não apenas pela família, mas, fundamentalmente, pela sociedade, era mais um “eu” subalterno entre tantos “outros”. Essa angústia, acrescida de um poder intelectual, delineou ao lado de uma genuína rebeldia, o mito Renato Russo que sempre tinha o que dizer sobre política, comportamento, música, literatura.

Talvez por isso, tenha usado da música para dialogar com seu público, pois não é somente em “Daniel na cova dos leões” que propõe esse diálogo, mas tantas outras canções que servem de canal polifônico entre o autor e seus interlocutores. Foi um cérebro antenado com as ondas de seu tempo preservava carga atômica de sensibilidade para abordar dores, inquietações, impasses e anseios. Um deles é liberdade de escolhas quanto à identidade de

gênero, que não exista meio termo, que as pessoas não se sintam meio respeitadas, tão pouco toleradas. Entretanto, sentiam-se acolhidas em qualquer contexto como seres humanos livres, capazes de produzir, criar e amar. Certamente, esse seu desejo exprima seu “eu” andrógino, o qual não é encontrado em receituários, nem nos divãs psicanalíticos, mas na capacidade inerente a todo indivíduo, que é promover seu autoconhecimento, continuamente, mas se podado, rever isso, em qualquer fase da vida.

É certo que a obra de Renato Russo é um legado de genialidade musical e de inteligência artística, além de uma conexão singular e contínua com seu público. Nesta leitura, em virtude do conteúdo da canção “Daniel na cova dos leões”, a subalternidade massificada como proibida pelos aparelhos prescritivos foi o foco. Porém, as nuances do músico são vastas, é a polifonia mais respeitada e questionada do *Rock Brasil*. Aquele que achava que o amor não é uma coisa importante, porque as religiões dizem que seja ou então porque é de natureza humana, mas porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações. Quem sabe foram essas reflexões e sensações grafadas e musicadas em “Daniel na cova dos leões”, pois inferem e traduzem o inevitável: um grito poderoso, grafado e modulado tendo a arte musical como suporte.

### **4.3 Um Leminski Versátil**

Ao se considerar a versatilidade dos objetos em estudo, é inegável que os grandes músicos, pintores e poetas, no advento da modernidade transgrediram as fronteiras expressas ao longo da história da cultura e da arte. Tais rompimentos com os modelos prontos de produções artísticas os fazem ser destacados como participantes de uma modernidade híbrida, isto é, de uma contemporaneidade artística que vislumbra diferentes formas de expressões culturais e de arte.

Diante dessa dinâmica ou versatilidade artística, discorre-se sobre uma rearticulação de debates, na qual permeiam-se contextos tratam de forma camuflada e com restrições a identidade de gênero encontrada nas entrelinhas das obras em estudo.

Tal camuflagem dessa realidade versátil de escolhas identitárias que abrangem as relações sexuais diz respeito a como muitas propagandas, carregadas de ideologias machistas e separatistas constituídas nos dois últimos séculos, tratam essas minorias. Em meio às manifestações temporais, de tais grupos, no Brasil dos meados do século XX, surge Paulo Leminski assumindo o papel de embaixador desses grupos minoritários, vistos pela sociedade como não pertencentes a ela. Quanto a isso, aborda-se sobre a subalterna imagem de

identidade de gênero já prenunciada por Rimbaud em “O coração logrado” e Russo na canção “Daniel na cova dos leões”. Arroyo lembra o leitor de que

essa articulação dos diferentes em presenças afirmativas nas mesmas fronteiras de luta confere aprendizados identitários coletivos novos, mais radicais. Terra, raça, etnia, gênero se articulando e reforçando como fronteiras de afirmação como existentes críveis. Fronteiras diversas onde se produzem, afirmam, aprendem identidades coletivas (ARROYO, 2012, p. 135).

As distâncias relacionadas por Arroyo abordam sobre as possíveis articulações entre as fronteiras diversas de identidades, podendo haver aprendizados de ambos os lados. No âmbito subalterno de identidade de gênero a arte tem sido o canal que consegue ultrapassar as barreiras e as fronteiras do mundo de supostas convenções morais.

A literatura, como expressão máxima da cultura de um povo, está inserida nas questões de promoção e interação entre emissor e receptor, entre grupos. Por meio dela, busca-se desmistificar os grandes dilemas dentro do contexto social, isto é, os dilemas próprios do ser humano são falados sem serem cerceados. A literatura não se exime de falar do dito, do proibido, do não dito, sendo elo entre vozes, entre contextos que contenham os perdidos no labirinto da sexualidade. Em virtude da grandeza artística presente na obra de Leminski, essa abordagem define-se pelo poema literalmente “Sem título”, no qual o poeta grafa:

Eu tão isósceles  
 Você ângulo  
 Hipóteses  
 Sobre o meu tesão  
 Teses sínteses  
 Antíteses  
 Vê bem onde pises  
 Pode ser meu coração (LEMINSKI, 2013, p. 130).

Pelo fragmento, observa-se pela leitura pausada o que cada palavra, frase e seus códigos simbólicos presentes no pequeno poema do versátil Leminski sugerem dizer e significar sobre a identidade de gênero. As divergências entre homo e heterossexual formam imagens estereotipadas de um suposto reflexo humano visto pela sociedade. Diante disso, muitos preferem viver no silêncio, na clausura de sua própria sexualidade. Singer explicita que

com o colapso dos modelos sexuais tradicionais, as pessoas ficaram livres para experimentar; diversas vezes, porém, acabam se vendo em grandes dificuldades e buscam ajuda para sair do emaranhado labirinto do sexo e da alma. Muitas das que ainda pretendem estar confortavelmente instaladas nos papéis heterossexuais convencionais, na realidade não estão. Há muita confusão em torno de quem pertence a qual categoria sexual (SINGER, 1976, p. 209).

Tais tensões implicam uma nova teoria da sexualidade ou, pelo menos, um novo olhar. Dessa forma, questionam-se os rótulos massificados desde sempre, quanto à sexualidade: heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade. Acredita-se que os que são levados a pertencerem a uma dessas categorias sexuais as usam e as rotulam, mas isso não é bom, pois o indivíduo não é como uma cápsula para ser manipulado e rotulado. Diante dessa articulação dialógica, subsidiada pelo poema “Sem título”, analisam-se sua forma, estrutura e conteúdo referente às comparações, metáforas e as antíteses.

A escolha do poema decorre de que, numa primeira pesquisa, não ter sido encontrados muitos estudos sobre o objeto, tão pouco sobre a temática da subalternidade com foco na identidade de gênero, com um olhar às novas correntes e estudos da sexualidade, em especial a androginia. Daí, tomam-se as vertentes tematizadas: o poeta pode ter se motivado a buscar sentido de cunho mais científico para a existência de conflitos entre grupos e entre o próprio ser em si, e em sintonia com Rimbaud, com seu poema “O coração logrado”, instigar-se a uma reflexão sobre esses assuntos.

A complexidade em relação à leitura analítica do texto existe, mesmo porque a poesia é passiva de diversas interpretações, no entanto, essa análise busca relações no jogo dialógico discursivo, nas expressões das palavras incógnitas e salientes, presentes no texto poético. Umberto Eco (2001, p. 32) enfatiza: “Dizer que a interpretação [...] é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria”. Logo, essas inferências levam em conta algumas convenções, as quais estão inseridas no interior da dimensão textual, espaço, tempo, lugar, pensamento e sujeito.

Essas dimensões dão legitimidade à expressão da língua na sociedade que, de forma direta, depara-se com diversas formas de segregação, dentre elas, a de identidade de gênero, a qual carrega em suas entranhas dezenas, centenas de subalternos. É respeitável que mesmo sendo heterossexual convicto, o poeta não omitiu a temática da diversidade de gênero em sua obra, mas a suscitou, talvez, por acreditar na necessidade de liberdade inerente ao ser humano.

Nesse contexto, a leitura veicula-se hipoteticamente o poema “Sem título” à poesia marginal e subalterna, isto é, à poesia que se apresenta com um texto pequeno, aparentemente simples, porém, sua estrutura e conteúdo, além de comunicar com seus receptores, instigam a

uma temática que envolve os leitores. Daí a necessidade de pensar sobre a comunicação entre linguagens literárias, sendo que se torna

evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 534).

João Cabral expressa as nuances em relação ao poeta da contemporaneidade, o qual trabalha na composição de sua obra à sua maneira, cria um estilo pessoal, um tipo de poema, um conceito de arte que não segue um padrão determinado. A modernidade possibilita ao artista viver sua estética, porém, é inconcebível apenas a preocupação em exprimir algo sem ter o desejo de comunicar.

Diante disso, observa-se que o diálogo com seu público é uma tarefa nunca plenamente finalizada. Nessa busca contínua pela boa forma, conteúdo e comunicação inserem em toda produção uma história pessoal ou social, que interfere nos discursos: o discurso poético. Este, embora não esteja totalmente condicionado a essas vertentes, também não está imune a elas, ou seja, não existe a prevalência do discurso do emissor, pois todo enunciado está interligado a uma rede de outros enunciados que se constituíram de forma antecipada, bem como os que eventualmente surgirão.

Em relação a esses discursos, Bakhtin (2000) expõe que sobre uma linguagem que se lê emerge sempre outra que amplia ou abrevia seu sentido, são fundamentos essenciais no jogo inferencial das imagens poéticas. Em relação ao artista e objeto em foco, Leminski foi eficaz na tarefa de jogar e insinuar por meio da linguagem poética as diversas perspectivas e interpretativas cerca de seus poemas. Instigou leitores e críticos, inovou formas e temáticas, até mesmo, com sua própria identidade, ele brincava, estereotipava. Gostava de ser referido por diversos nomes: “filho de polaco e negra, o samurai malandro, o judoca poeta. Tais adjetivações e atitudes extravagantes são pontos que podem auxiliar na análise do poema, no qual o poeta expressa:

Eu tão isósceles  
Você ângulo  
Hipóteses  
Sobre o meu têsão (LEMINSKI, 2013, p. 130).

A configuração do pequeno poema é ponte entre a literatura e os que estão na travessia, na fronteira, os que veem sem lugar. É o discurso poético que não se prende a barreiras, limites, apenas cria elos no tumultuado contexto da modernidade. Desse modo, traz indeléveis marcas da poesia marginal, versos brancos e livres, ausência de simetrias evidentes, mas com rima que implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas. Para uma leitura rápida, aparentemente os versos são jogados, no entanto, o poema de Leminski se estabelece em um intrincado jogo de associações sonoras. São oito versos distribuídos em apenas duas estrofes.

Charles Baudelaire (*apud* FRIEDRIECH, 1978, p. 45) defende que “Para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra”. Antítese é uma dessas palavras, visto que sempre aparece em sua obra ou, quando não, implicitamente sugere. Por meio de sua arte, Leminski ainda continua instigando o jogo, o paradoxo, o talvez, enfim, a antítese. O mergulho na sugestividade da linguagem leminskiana não se restringe apenas em um código linguístico, mas nas dezenas de criações de palavras-chave dotadas de significação e jogo simbólico presente em sua poesia, seja ela para expressar indignação frente a um sistema, voz de outros, seja para simplesmente contemplação poética.

No caso da poesia “Sem título”, há um contexto leminskiano, marco para algumas tribos tidas marginais, vistas e tratadas de forma subalterna, principalmente, no período pós-guerra, e silenciadas nos longos anos militaristas. As categorias sexuais tanto no advento do movimento feminista na década de 60 quanto de identidade de gênero influenciadas pelo *punk rock*, movimento que surgiu na década de 1970, tiveram como alvo a abordagem de ideias políticas anarquistas e revolucionárias ou os temas sobre relacionamentos, diversão e sexo.

Mesmo diante desse cenário interartístico agressivo que, de certa forma choca, foge ao que até então era pensado sobre as questões da sexualidade, assuntos dessa natureza ainda são tratados como categorias fixas, inferidos no imaginário social como rótulos. Nesse sentido, distancia os indivíduos de um possível estado de mente fluida, capaz de o libertar de tais amarras. Diante desse encaixotamento, a

‘identidade sexual’ é uma preocupação profundamente arraigada até mesmo para a geração do pós-guerra, cujas atitudes sexuais foram em grande parte formadas quando ainda eram crianças, inadvertidamente incorporando as concepções de seus pais (SINGER, 1976, p. 209).

Concepções essas incorporadas e condicionadas no nível inconsciente dos antigos padrões morais, mesmo que esses movimentos tentassem incutir no pensamento dos

indivíduos uma consciência nova quanto às categorias sexuais. Tal configuração acrescenta ao poema os dilemas contraditórios da condição humana, e, bem provável, da sexual. Dessa forma, a poesia moderna, em especial a marginal leminskiana, supõe na relação entre poesia e leitor o fator de estranhamento, causando no seu receptor um tipo de choque.

Nesse sentido, a linguagem poética utiliza-se de combinações, quem sabe das técnicas marginais, por ocasião frente ao contexto de Leminski. Este infere e cria novos códigos, novos significados, os quais, em virtude de sua liberdade inovadora, impossibilita um só parecer frente às alternâncias interpretativas da poesia moderna.

Hugo Friedrich (1978, p. 143) afirmou que “a tensão dissonante é um dos objetivos das artes modernas”. Em se tratando do tom poético leminskiano, há essas tensões conflitantes e esses desarranjos propositais. Inevitavelmente, essas proposições vão ao encontro do modular poético de Leminski, o qual reflete no poema o momento em que os indivíduos ainda se deparam frente a um estado pessoal terrível de solidão e isolamento.

Por outro lado, sua poesia denota um aspecto protagonista de construção e de organização denominado poesia marginal. É como esses, ao se sentirem não pertencentes, apontados como os diferentes, encontrassem na arte uma forma de liberdade, de reconhecimento.

Frente a esses distanciamentos, uma das alternativas para amenizar tais conflitos, que a visão do arquétipo causa no meio social com dimensões subalternas, seria, como destacou Singer (1976, p. 210), “considerar o princípio da androginia fora do domínio dos arquétipos, do domínio da mente, e verificar quais são as suas manifestações na experiência humana, que inclui o ser humano total”. Numa relação em seja provável que criador e criatura expressem isso: não a nenhum arquétipo, mas a um fluir natural tanto nas relações de vida quanto de universo poético.

Esses registros quando relacionados à formalidade, no poema em análise, inserem no primeiro verso o pronome de primeira pessoa “eu”, como foco da apresentação. Tal apresentação estranhamente se caracteriza por ser comparada a uma figura geométrica, que tem por definição a mesma medida angular, supostamente de alguém que possui as mesmas características fisiológicas. Assim, trava um duelo hipotético que tem, nessa inferência, a identidade de gênero como norte inferencial. Na breve segunda estrofe, ao grafar os signos poéticos,

Vê bem onde pises  
 Pode ser meu coração (LEMINSKI, 2013, p. 130).

O poeta continua com o capricho de sempre, com suas pretensões linguísticas. As três primeiras palavras substantivas femininas contêm em suas estruturas o recurso estilístico da letra “t” em seu interior. Assim, a repetição do fonema “t” na quinta e sexta linha sintetiza o objetivo de tal foco intensificador, ou seja, remete ao tesão explícito graficamente na quarta linha.

Dessa forma, o recurso linguístico imprime expressividade ao poema, pois o relaciona ao som intimamente ligado às figuras existentes na estrofe poética: aliteração e assonância. Outro fato perceptível na composição é a preocupação com a forma, mesmo o poeta usando de toda liberdade e inspiração criadora. O uso da letra “t” no centro das três palavras não é aleatório, mas pensado, premeditado. Nesses extremos do fazer literatura, é

Impossível apresentar um tipo ideal de composição, perfeitamente válido para o poema moderno e capaz de contribuir para a realização do que se exige modernamente de um poema, temos de nos limitar ao estudo do que as ideias opostas de inspiração e trabalho artístico trouxeram à poesia de hoje (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 539).

A produção vivida e externada por Leminski é um misto de suas vivências, além de contraventor de um contexto, ele era primordialmente um estudioso da palavra. Talvez por isso, o trato no poema “Sem título” esteja hibridado a essa preocupação quase que de um joalheiro, mas, por outro lado, uma exposição despojada aparentemente, porém, reveladora em sua essência. Sobre essa poesia moderna Friedrich (1978, p. 145) a denomina como “uma criação auto-suficiente, piriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente”. Não é contraditório afirmar que Leminski configura no contexto de tensões artísticas brasileiras, meados do século XX, como um dos poetas mais emblemáticos.

O intrigante é que gostava de vender esse rótulo. Quem sabe esteja nele os indícios da *self* andrógina da consciência pessoal a qual representa os indivíduos na modernidade. Se ao longo dos contextos, a identidade de gênero foi sempre debatida, questionada e reprimida, até pelos canais e veículos literários, Leminski com seu tesão não só pela linguagem, mas pelos fatos que o rodeia, não camufla nada. Primeiro se encontra, depois sente feliz pelo que faz, assim, expressa-se de forma criativa frente aos dilemas humanos, dentre eles, o sexual ligado à subalternidade de identidade gênero.

Dotado dessas peculiaridades, com a caneta em punho dá forma ao poema, estrutura-o em torno de alguns paralelismos, sobretudo, na primeira estrofe. Os versos vão de quatro a sete sílabas, na ordem linear das estrofes: 5/4/4/5 e 5/4/6/7 sílabas. Numa tomada visual, o poema infere também certo concretismo, uma estrutura geométrica que alude ao código *E*; fato esse não intensificado nessa análise.

Os códigos da linguagem aludem de forma expressiva sobre outros, a exemplo, os vocábulos isósceles (primeira linha), hipóteses (terceira linha), sínteses (quinta linha) e pises (sétima linha), além do uso das figuras aliteração e assonância no final dessas palavras, as quais ajudam nas rimas tanto entre as frases quanto estrofes. Lembrando-se de que a últimas palavras de ambas as estrofes; *tesão/coração* dão continuidade às rimas e o abuso da assonância, ou seja, uso do mesmo timbre vocálico tônico no final da palavra: “ão”.

No tocante ao conteúdo inferencial, sabe-se que a questão do reconhecimento quanto à diversidade de gênero ainda é contraditória e em suas proposições há controvérsias, pois a sociedade, mesmo no advento de modernidade, não tem um consenso a respeito. Na última estrofe, percebe-se que a abordagem revela, nas entranhas da sociedade, um distanciamento em aceitar pacificamente o diferente, o não convencional. Ocorrência essa que intensifica a camuflagem cotidianamente.

O poeta chama a atenção para tal fato e, ao mesmo tempo se coloca como participante do conflito segregador: “Vê bem onde pises/Pode ser meu coração” (sétima e oitava linha respectivamente). O pronome possessivo “meu” é o código linguístico que insere o poeta na temática da diversidade e identidade de gênero na modernidade, de forma que a linguagem poética é canal mobilizador, voz que sonda e provoca uma reflexão. Talvez, Leminski, em seu ambiente contextual, tivesse percebido que a felicidade não se estabelece nos rótulos sexuais, nas impetuosas convenções sociais, tão pouco literárias.

A leitura não pretende categorizar aspectos de androginia em Leminski ou proferir que ele era adepto a qualquer rótulo sexual, mas por meio de sua linguagem poética, especificamente com o poema “Sem título”, instigar uma reflexão discursiva e temática. O estado de androginia não está ligado apenas ao masculino e feminino, bissexualidade, heterossexualidade ou homossexualidade, porém, na capacidade de felicidade dos indivíduos na relação entre os contrários, no fluir entre eles. Isso Leminski não somente com a expressão poética acima, mas por meio de sua linguagem, fez muito bem, soube usar o tom preciso para dialogar com os indivíduos desde os de vertentes marginais aos da academia. Deste modo, expressou uma atitude de indivíduo andrógino

capaz de encontrar o seu próprio nível e de deixar sua impressão sobre o mundo sem qualquer esforço especial para fazê-lo. A água é dócil e suave; todavia, desgasta a rocha. É forte porque não se opõe à natureza, nem a natureza se opõe a ela. Assim pode ser com quem escolhe o caminho da androginia (SINGER, 1976, p. 248).

O exposto por Singer é símile ao debatido até aqui quanto à busca pessoal constante de fluir por parte de Leminski, seja no âmbito pessoal, seja no literário. Seu poema “Sem título” é mais uma de suas insinuantes marcas de evolução individual: um de encontro, não ao desencontro. Um navegar entre o ser, seja ele masculino ou feminino, em busca do deslizar na medida certa, para que seu espírito e alma estejam em paz e feliz.

Não é de se estranhar que sua linguagem ainda prevaleça viva não somente nas estantes, mas na mente de seus amantes que, gota a gota, a saboreia, a descobre, a usa. Isso devido à característica peculiar de seu criador que é promover visibilidade às vozes provindas dos guetos, dos becos, das ruas, dos outros.

Muitas leituras tendem a pressupor que os andróginos sejam invariavelmente estereotipados nas categorias sexuais, o que não é verdade, uma vez que a androginia ou é um caráter do comportamento e da aparência individual de uma pessoa ou mesmo com sua condição psicológica, nada tendo a ver com condição sexual ou orientação. Quando na verdade o ser andrógino pode se identificar como homossexuais, heterossexuais, bissexuais e, o melhor, em qualquer fase da vida. Quando não podado, castigado e subalternizado, esses estados tendem a minimizar conflitos pessoais e intrapessoais. É inevitável a comparação poética do instigador do poema “Sem título” com as nuances e peripécias artísticas desse que foi e continua a ser o poeta ícone dos ditos marginais.

Diante do exposto de estudos com foco da subalternidade proibida, bem como o contexto poético revolucionário francês e militarista brasileiro, observa-se que ambos colaboram para compreensão dos tempos de agora, pós-moderno. Sobre estes tempos, Rocha (2013, p. 123) afirma que o “Contemporâneo é a experimentação crítica nos interstícios dos acontecimentos [...] a concepção de contemporâneo como atualidade, como o friso que dobra o que se passa em torno de nós e o que acontece em nós”. A importância de se discutir o hoje e intervir no agora traz uma possibilidade maior de acertar nas inferências de um contexto que ainda não passou.

Desse modo, os objetos artísticos modernos: “O Coração logrado”, de Rimbaud, “Daniel na cova dos leões”, de Renato Russo, e “Sem título”, de Leminski, tenham sido expressões das vivências reais de seus artistas diante a instantaneidade de fatos e acontecimentos históricos culturais. Os quais tiveram no conflito o elemento desestabilizador

devido ao *Apartheid* social, desterritorialização geográfica e, fundamentalmente, a segregação humana subalterna ligada à identidade de gênero.

Em virtude disso, a tríade não se eximiu de fazer uso de seus dons artísticos para falar dos dilemas do hoje, do agora, dos que estão às margens, seja ela qual for. Uma vez que “a principal tarefa do artista consiste em indagar seus movimentos mais profundos e seu significado fundamental, e em recriá-lo” (MICHELI, 1991, p. 76). Esses textos analisados, em virtude das mentes criadoras, libertam o que antes era mais fechado, trancado, escondido, por meio da música com seus “entoabarulhos” e da poesia dotada de palavras livres.

o eco, muitas vezes imediato, dessa experiência. É uma maneira que tem o poeta de reagir à experiência. O poema traduz a experiência, transcreve, transmite a experiência. Ele é então como um resíduo, e neste caso é exato empregar a expressão ‘transmissor de poesia’ (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 539-540).

Rimbaud, no melhor momento cultural da história francesa, meados do século XIX, Renato e Leminski, contexto repressivo e silenciador brasileiro, final do século XX, escancararam o que havia de mais atual em suas escrituras: os não pertencentes, os renegados, os marginalizados. Por isso, suas temáticas tornam símiles e atuais, sendo produções que dialogam com seus ouvintes e leitores, amantes da boa linguagem. É como se não houvesse uma linha demarcadora de tempo, são visões e expressões modernas que, por meio de “eus” também incompreendidos, serviram de vozes destes subalternos. João Cabral, em seu emblemático manifesto poético, proferiu que

o autor de hoje, e se poeta muito mais, fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos, capaz de percebê-los. Aliás, sabendo que poucos serão capazes de entender perfeitamente sua linguagem secreta (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 551).

João Cabral de Melo Neto, sensível ao ato poético, expõe magistralmente sobre ato criador. Esse falar sozinho de si mesmo ganha vida quando interagido e assimilado àqueles de sensibilidade apurada, os que conseguem ser cúmplices e compartilham segredos. Essa é uma das analogias, a qual o percurso analítico propõe estudar, desde suas primeiras exposições, pois acredita-se que o artista da modernidade individualiza recortes artísticos de si e do outro, podendo ser visualizados na tríade em estudo.

No entanto, é um falar sozinho que extrapola seus “eus”, que busca um interlocutor, mesmo não o tendo momentaneamente, que instiga um desconstruir ideológico, no qual a arte

é premissa. Esta provoca o homem que lê, a se ler, a se encontrar. Ora, essa leitura é um ato individual em benefício de uma coletividade. Por isso, a arte não se resume em um ato solitário e limitado, ela é algo mais: aguça possibilidades comunicativas, mobilizantes e desestruturantes, as quais somente a linguagem pode causar.

Rimbaud, Renato e Leminski acreditavam na força de seus feitos artísticos como forma de instruir, questionar, intervir, mas diminuir distâncias quanto aos estereotipados diferentes. Nesse caminhar, poesia e canção se respeitaram, são cúmplices por uma linguagem trabalhada de forma literária pelas vertentes próprias de casa autor. Nessa linha, José Miguel Wisnik (2001) defende que a música e a literatura podem ser vistas como complementares de diálogos com uma linguagem una, que evoca para si seus sentidos pelo viés artístico da poesia, da canção, entre outras.

Em relação à questão demarcadora temporal, os artistas diminuíram as distâncias quanto intolerância de identidade de gênero, por meio de suas artes. Entretanto, em pleno século XXI, ainda há muitas barreiras de pensamento, sendo pertinente estudos com tais abordagens que aguçam diálogos entre o ser humano e o ser arte.

Em suas reflexões sobre o homem e o universo, já dizia o grande sofista Sócrates (320 a.C): “conheça-te a ti mesmo”. É inegável que toda capacidade humana de inovação, criatividade, abertura ao diferente, diálogo e teoria resida no próprio indivíduo, mas o grande desafio é o mergulho no seu eu. Não basta tirar sua *self*, é preciso garimpar as preciosidades humanas sem reservas, isto é, seu interior, pois é o universo o qual somente a própria pessoa tem a chave, porém, muitas vezes, não abre por saber que lá esconde muitos segredos, dos quais o próprio indivíduo tem medo.

Portanto, as entrelinhas artísticas tornam-se base para uma reflexão da liberdade de ver a si e o outro: a arte, a qual expressa integralmente o seu eu sem esconder nada. Certamente seja esse o pensamento no advento moderno, visto que exige mentes ampliadas, quem sabe, andróginas para a vida, assim como as expressas em Rimbaud, Russo e Leminski.

Mentes que não ignorem nem apenas tolerem, mas expressem um olhar diferenciado e atento para com o contexto social dos segregados. Que a indiferença perante qualquer indício de separação não seja uma postura normal, mas de reação e de busca do direito à vida e a liberdade de qualquer sujeito. Que surjam mais produções musicais, no momento silenciadas, que colaborem e dialoguem com Renato Russo. Que a poesia, além de encantar, conte, relate, desmistifique os dilemas universais dos que estão à margem.

Visando à mudança deste cruel cenário, entende-se a importância tanto das vozes dos que produzem a arte, como as dos agentes interlocutores dessas produções. É imprescindível

essa interconexão, pois os danos expressos pela intolerância podem ter cicatrizes por toda uma vida, mudando a trajetória de uma perspectiva sonhadora para uma vida em cavernas, cheia de dor e escuridão. Os objetos de estudos tentaram dizer isso: o reconhecimento do direito à vida de tantos outros excludentes só se estabelecerá na medida em que a sociedade se enxergar, por dentro, fazendo parte, certamente, muitas situações conflitantes seriam evitadas, sofrimentos poupados e vidas, restabelecidas.

Em virtude dessa capacidade de sensibilizar, é que essas produções estejam vivas entre ouvintes e leitores, que veem em seus textos motivos e relevância em suas vidas, muitas segregadas ou apenas toleradas. Já mencionava os grandes pensadores gregos Platão e Sócrates, nos séculos V e IV a.C, que, segundo uma antiga tradição, “a morte é muito melhor para os bons do que para os maus”.

Aí, pode ser que esteja uma provável explicação, um tanto cômica, para que a tríade persista viva na memória de seus interlocutores, que, leem a intolerância relacionada à identidade de gênero como forma de proibição, propagada pela indiferença na sociedade contemporânea. Dessa forma, a linguagem torna-se o elemento difusor e de estreitamento nas relações, sendo fonte experiências de pessoas livres para entender o eu encontrado na obra em si que dialoga com o outro: o leitor.

#### **4.4 Antes que a Análise Termine**

Em relação ao refletido até aqui, torna-se pertinente finalizar esta análise interartística, correlacionando-a com a obra expressionista *O grito*, de 1893, do norueguês Edvard Munch. Lembrando-se de que “O expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente” (TELES, 2009, p. 137).

São essas imagens acrescentadas à análise que legitima o frenesi contextual do híbrido caldeirão cultural francês nas décadas finais do século XIX, o qual Munch se fez presente com sua arte. Talvez esteja nessa tela, a transposição visual angustiante de gritos por modernidade, os quais Rimbaud, Renato e Leminski expressaram por meio da palavra metrificada, sonorizada e grafada. São expressões que revelam ruptura em todos os campos: é a realidade ou a irrealidade que pressiona, que irrompe, que decide os novos caminhos da arte e seus movimentos.

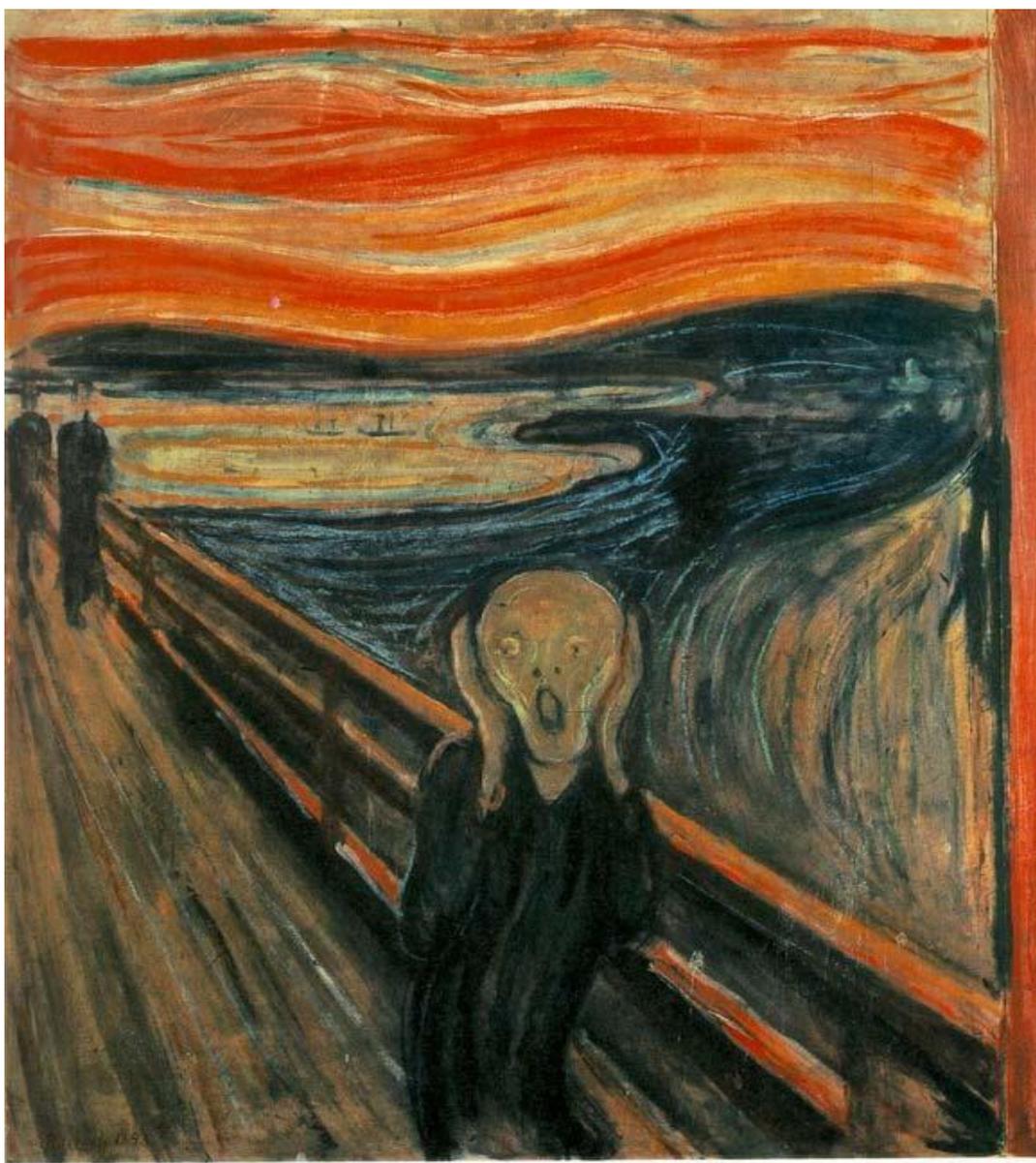


Figura: *O grito*, de Edvard Munch, de 1893

Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Grito\\_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_(pintura))>. Acessado em: set. 2015.

Possivelmente, em virtude dessas difusões vistas na tela retangular em moldura, torna-se importante direcionar os estudos propostos para uma analogia com a arte poética e musical. Étienne Souriau (1983, p. 20), em *A correspondência das artes*, menciona que “por analogia, poder-se-ia pensar, sob o nome de estética comparada, num confronto dos gostos, estilos, funções artísticas entre os diferentes povos, ou em diversas épocas históricas, ou em grupos sociais distintos”. Assim, a inferência depara-se com um paralelismo extremamente significativo entre essas três das sete belas-artes; nessa análise, a poesia, a música e a pintura.

Estas expressam contextos, geografias, confrontam estilos, modos de pensamento artístico; temáticas extremamente modernas. Como é o caso da tela *O grito*, em que há o

extrapolar da palavra, da linguagem, o ir de encontro à expressividade visual, apoiadas de formas e cores, que inferem também um contexto, artístico e de época.

Mario de Micheli usa em seu livro as palavras de H. Bahr (1945, p. 84-85), do livro *Expressionismo, Bompiani, Milão*, para dar ênfase à argumentação quanto o valor do expressionismo em termos artísticos, principalmente, na abordagem analítica contextual e cultural que as correntes literárias tiveram no final do século XIX. O autor transcreve que o

olho do impressionismo somente ouve, não fala; acolhe a pergunta, não responde. Em vez dos olhos, os impressionistas têm dois pares de ouvidos; mas não têm boca. Uma vez que o homem da época burguesa só é ouvido, ouve o mundo mas não sopra sobre ele. Não tem boca; é incapaz de falar do mundo, de exprimir a lei do mundo E eis o que o expressionista reabre a boca do homem. Por demais ouviu calando-se, o homem; agora quer que o espírito responda (BAHR *apud* MICHELI, 1991, p. 62).

A exposição comparativa é o que há de mais contundente neste estudo quanto à necessidade de verbalização dos agentes de cultura, de expressão artística, tanto no contexto francês nas décadas finais do século XIX quanto brasileiro, também final das décadas, só que do século XX. Há nas entrelinhas dessa leitura a importância do expressionismo, visto que nasce sobre a base do protesto e da crítica, mas fundamentalmente nos fervorosos cérebros e vozes singulares: “eus” também indescritíveis. Rimbaud, Russo e Leminski compartilham com as vertentes ideológicas de Edvard Munch, em relação a seus contextos interartísticos, além de enigmas símiles quanto suas existências humanas e, inevitavelmente, desejos de expressá-las.

A tela de Munch condiz com tudo isso: é o grotesco que ecoa por meio de imagens e emerge algo de belo. Em *As vanguardas artísticas* (1991, p. 10), Micheli expõe que “O belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo, e que a arte consiste tão somente em saber encontrar a expressão mais completa da coisa existente”. Assim, o grotesco e os contornos invariáveis na tela *O grito* conota ao belo, ao mesmo tempo renega formas estéticas, até então, moduladas, visões moralistas e políticas, além de compartilhar da mesma “fome” rimbaudiana. Diante disso, estabelece uma estreita relação entre as artes, seja literária, musical ou pictórica, e seus interlocutores, estando em diálogo com homem em diferentes contextos e tempos. Micheli intensifica que

Paris é, de fato, no século XIX, a capital das artes e das novas ideias políticas. De fato, junto com os patriotas exilados, os refugiados, artistas, os poetas e os literatos revolucionários, ali chegavam de todas as partes artistas democráticos que queriam renovar e criar uma arte nova (MICHELI, 1991, p. 12).

Diante o expresso, *O grito*, neste contexto francês, representa uma expressão inovadora que, agregada à “FOME” rimbaudiana, rompe com o passado e estabelece um tipo de arte de vanguarda que ajuda a compreender o pensamento não só da arte naquele contexto, mas no seu caminhar. A agressividade expressa na tela expressionista da pintura *O grito* não difere do jogo linguístico e poético de Rimbaud, sugere inquietudes que revelam pressentimentos idênticos. Assim, a arte pictórica dialoga com o homem, com os fatos e com fenômenos que se manifestam na sociedade, dentre eles, as convenções moralistas e os preconceitos burgueses.

Inevitavelmente, o homem em seus contextos torna-se também o objeto de reflexão na tela *O grito*, na qual configura uma dualidade; além da de identidade de gênero, representada pela figura andrógina ao centro da tela, que intensifica esse dizer e não dizer: gritar e não querer ouvir. Há uma angústia provinda de um “eu” em conflito, que se encontra no ambiente natural sua interlocução dialógica, mesmo que um tanto anormal.

Um ser, em primeiro plano, com a boca em gritos e mãos tapando os ouvidos para não ouvir seu próprio eco que, aparentemente, infere certo delírio. O ambiente dessa também suposta realidade é expresso por formas desconexas, desenhos em ondas, tanto humanas quanto naturais, as quais os tons fortes do vermelho e preto prevalecem.

A cor preta, por exemplo, revela ausência de luz, uma mistura das três cores primárias: vermelha, amarelo e azul, que configuram certa morbidez, pois o tom negro absorve todos os elementos de onda provinda de luminosidade, aumentando a coloração de forma sombria que denota puro delírio. Por outro lado, a evidência do vermelho em fusão com o amarelo, principalmente ao fundo, personifica *O grito*, dando-lhe *status* e espírito revolucionário, que o desejo de seus criadores.

Outro traço interessante está relacionado à simetria dos elementos, os quais estão todos distorcidos, como se reproduzindo o grito dado pela figura antitética e andrógina. É como se esses elementos secundários sofressem o reflexo do berro e, assim, fossem reproduzidos em ondas sonoras. O intrigante é que os elementos naturais sofreram certa deformidade, menos a ponte de concreto, elemento construído pelas mãos humanas, bem como os dois homens ao fundo.

Provavelmente, esses dois sujeitos não conseguem captar o sofrimento angustiante do “outro”: é como se a vida para quem sofre fosse indiferente para os que apenas enxergam. No entanto, ironicamente, somente os elementos verdadeiramente naturais conseguem captar essa

dor, sente e compartilha o grito dos desesperados dos segregados. Essa necessidade de expressar

[...] na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se pretendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmo (TELES, 2009, p. 137).

No mundo interior desses artistas, há, além da busca da expressão máxima de si mesmo, uma reflexão frente ao caos social deparado pelo homem nesses contextos. Provavelmente, Munch, diante o turbulento período francês, utilizou-se da expressividade plástica para expressar não conivente e, ao mesmo tempo complacente, a Rimbaud e tantos outros pensadores e literários que almejavam uma revolução artística e uma cumplicidade entre os homens. Para tanto, a linguagem literária e arte plástica foi a vanguarda, as quais viram o findar-se de um período, tanto artístico quanto histórico, em meados do século XIX, e o nascer de outro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio deste trabalho consistiu em não fugir da vertente literária proposta, nem se embriagar nas influências do marxismo enlatado, nem mesmo se prender aos fenômenos sociológicos, que se tornam dialogantes a tal prazeroso percurso. A tessitura textual parte da análise literária dos objetos para, de forma analógica, discorrer sobre os mistérios dos contextos, suas ideologias, suas bases culturais e interartísticas, tanto francesa, século XIX, quanto brasileira, século XX, em suas décadas finais, especificamente.

Nesse caminhar, questões referentes à utilidade do trabalho comparativo pela sociedade tiveram um valor incondicional. Seus personagens, não tão conhecidos pelo grande público, foram protagonistas das investidas comparativas analógicas e inferenciais, em relação a cada palavra, frase, estrofe, musicada ou não. O desejo é que esta pesquisa não seja apenas uma reflexão estéril, mas provocadora, instigadora tanto nos meios sociais quanto intelectuais, apresentando os seis objetos textuais revelados pelos gêneros poesia, música e pintura.

A arte pictórica *O grito*, do norueguês Edvard Munch, juntou-se à esta análise em virtude de sua forte correspondência com o contexto rimbaudiano, especificamente. O certo é que as épocas e culturas foram chegando e conjuntamente às temáticas adicionando ritmo na análise dos textos de Rimbaud, Russo e Leminski, demarcando singularidade na linguagem, além de diálogo entre as obras e, inevitavelmente, seus produtores.

Em virtude disso, seja inegável a semelhança do trio, pois expressaram em suas produções a insatisfação com seu mundo interior. Suas artes expressam um diálogo com os conturbados contextos sociais relacionados à vida, o homem e, primordialmente, a arte em si.

São características que os transportam para a mesma modernidade, a qual se depararam com os dilemas da essência do ser. Diante disso, os “eus” rimbaudiano, russeano e leminskiano, apoiados na metáfora de suas artes, continuam vivos, na tentativa de desmistificar os tantos gritos, ainda exilados, marginalizados, subalternos no hibridismo da modernidade.

Paralelamente, por serem protagonistas da linguagem, descortinam em suas produções as diversas faces da morbidez social, suas supostas bases morais e éticas. As quais são direcionadas, mas não vividas, estabelecidas e não regidas, impregnadas de segregação e silenciamento: uma espécie de encarceramento que agride aquele que está à margem ou no não lugar, ou na fronteira.

O caminho percorrido, além de prover por meio da leitura musical e poética a possibilidade inferencial de obras inacabadas e abertas ao sempre novo, incitou também o confronto de ideias contextuais. Bauman (2001) diz que a poesia e a história são duas correntes paralelas e, que a sociologia está paralelamente a essas, como terceira vertente.

Assim, o referido pensador moderno chama a atenção para a importância da ciência social como condição humana no entendimento das épocas, no entanto, de forma cruel ela é vítima dos atos de seu próprio objeto, o ser, o homem muro, o indivíduo individualizado. Talvez, por isso, os objetos artísticos analisados se propuseram inferir positivamente que é possível haver uma correspondência entre a época, o social e a arte.

Nesses objetos, inferem-se essas possibilidades de diálogos, de elo entre os textos e seus contextos. Porém, de forma antecedente, há a existência de “eus” múltiplos, fragmentados, conflituosos, que não se findam em si, mas representam um “outro” ou “outros” que são projetados nesses “eus” artísticos. São gritos que conseguiram ser ouvidos, não somente em suas épocas.

Em virtude de suas agressividades artísticas, as obras em análise extrapolaram o tempo, apresentando-se tanto nas décadas finais do século XIX quanto XX, um modelo de arte moderna. Pejorativa para os que preferem o ocultismo, mas libertadora para os das margens, para os de mentes fluidas que souberam reinventar a arte no seu sentido mais profundo e significativo.

Mesmo sendo conhecidos e apontados em virtude de uma série de adjetivos estereotipados: Arthur Rimbaud “poeta vidente”, Renato Russo “O messias de uma geração” e Paulo Leminski, “O cachorro loco”. O lance é que a tríade só conseguiu estabelecer elo comunicativo com seus leitores ao longo do tempo, porque suas produções contêm algo além de escrita: uma linguagem simples, mas trabalhada com ingredientes da literariedade. Tais ingredientes não se vinculam a nenhum padrão estabelecido esteticamente, sendo arte em si para ser eco, em qualquer época e contexto.

Dessa forma, tanto a poesia quanto a música desses provocadores da linguagem sugerem ter rompido com diversos tabus impostos pela sociedade, seja em relação às questões subalternas, seja em suas posições e proposições no tocante à literatura e produção cultural de seu tempo. Os objetos de análise desta pesquisa: “FOME” e “O coração logrado”, “Teatro dos vampiros” e “Daniel na cova dos leões”, “Sintonia para pressa e presságio” e “Sem título”, além da arte pictórica “O grito”, formam o conjunto de vozes artísticas que se interligam pela arte literária.

Rimbaud, Russo e Leminski, artistas do foco deste estudo, com suas artes literárias e musicais, extrapolaram as coisas sensíveis do mundo também sensível para o universo mítico e irreal da arte literária. Suas vozes tornam-se polifonias que enfrentaram a sociedade do medo, a figura de um mundo real iluminado pela irrealidade das obras, o simulacro de uma grande arena do ser em si.

Diante disso, o silenciamento dos sem espaço, dos que estão nos entre lugares, não cabe na visão racional de mundo, tão pouco, na sensibilidade dos objetos artísticos desses artistas. Suas obras propõem a não segregação, a busca constante de leituras afirmativas, de significado na vida desses que estão inseridos na complexa e caótica fábrica de sujeitos subalternos, a qual ainda se pode presenciar. Nos objetos artísticos norteadores desta análise, veem-se obras abertas, novas de investidas literárias e confrontos contextuais, com espaços em vácuo dominados pela arte em si.

Esse universo da arte literária possibilita ao leitor fazer uma leitura desses objetos interartísticos de diferentes épocas com uma visão moderna e atual, assim como a arte o é. Os gêneros canção e poema, embriagados de linguagens rítmicas e temáticas subjetivadas, podem proporcionar momentos de descobertas, contradições, possibilidades de leituras diferentes, sendo canal interminável jogo dialógico e enunciativo.

Enfim, esses canais textuais das artes estudadas apresentaram palavras inquietas, movimentadas, vivas e salientes, que serviram de parâmetros entre os finais dos séculos XIX, no ambiente artístico francês, e XX, no cenário brasileiro. O recorte artístico evidencia que é possível estabelecer paralelo entre textos e contextos, bem como seus conteúdos formais. São marcas enunciativas que inserem na modernidade uma arte viva, aberta ao novo, às analogias artísticas e discursivas do ontem, do hoje e do amanhã.

## REFERÊNCIAS

ARROYO, Miguel G. *Outros sujeitos, outras pedagogias*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BACHELARD, Gaston. *La formation de l' esprits scientifique*. Paris: PUF, 1961.

\_\_\_\_\_. *Lautréamont*. Tradução de Fábio F. de Almeida. Goiânia: Ricochete, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michael Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin dialogismo e polifonia*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 145-169

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. *Diário Oficial da União*, Brasília, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d' Água, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas, 1971.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: projeto periferia*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>>. Acessado em: set. 2015.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a ideia e o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

IMBERT, Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Razão habitantes, 1986.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

LEFEBVE, M. Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

\_\_\_\_\_. *Toda poesia*. 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MUNCH, Edvard. *O grito*, 1893. Disponível em:  
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Grito\\_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_(pintura))>. Acessado em: set. 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ROCHA, José Damião Trindade. Relações líquidas, flexíveis, resilientes e universidade nômade. In: SANTANA, Jocyléia et al. (Org.) *Resiliências educativas*. 1. ed. Goiânia: América, 2013. p. 119-137.

RUSSO, Renato. *De A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana*. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Teoria cultural e educação – um vocábulo crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SINGER, June. *Androginia: rumo a uma nova teoria da sexualidade*. Tradução de Carlos Afonso Malferrari. 10. ed. Cultrix: São Paulo, 1990.

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

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz, Moraes Pinto e Maria Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1983.

SOUZA, Geraldo Tadeu. Boris Schnaiderman e Mikahil Bakhtin. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin dialogismo e polifonia*. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2013. p.225-238

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. 19. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

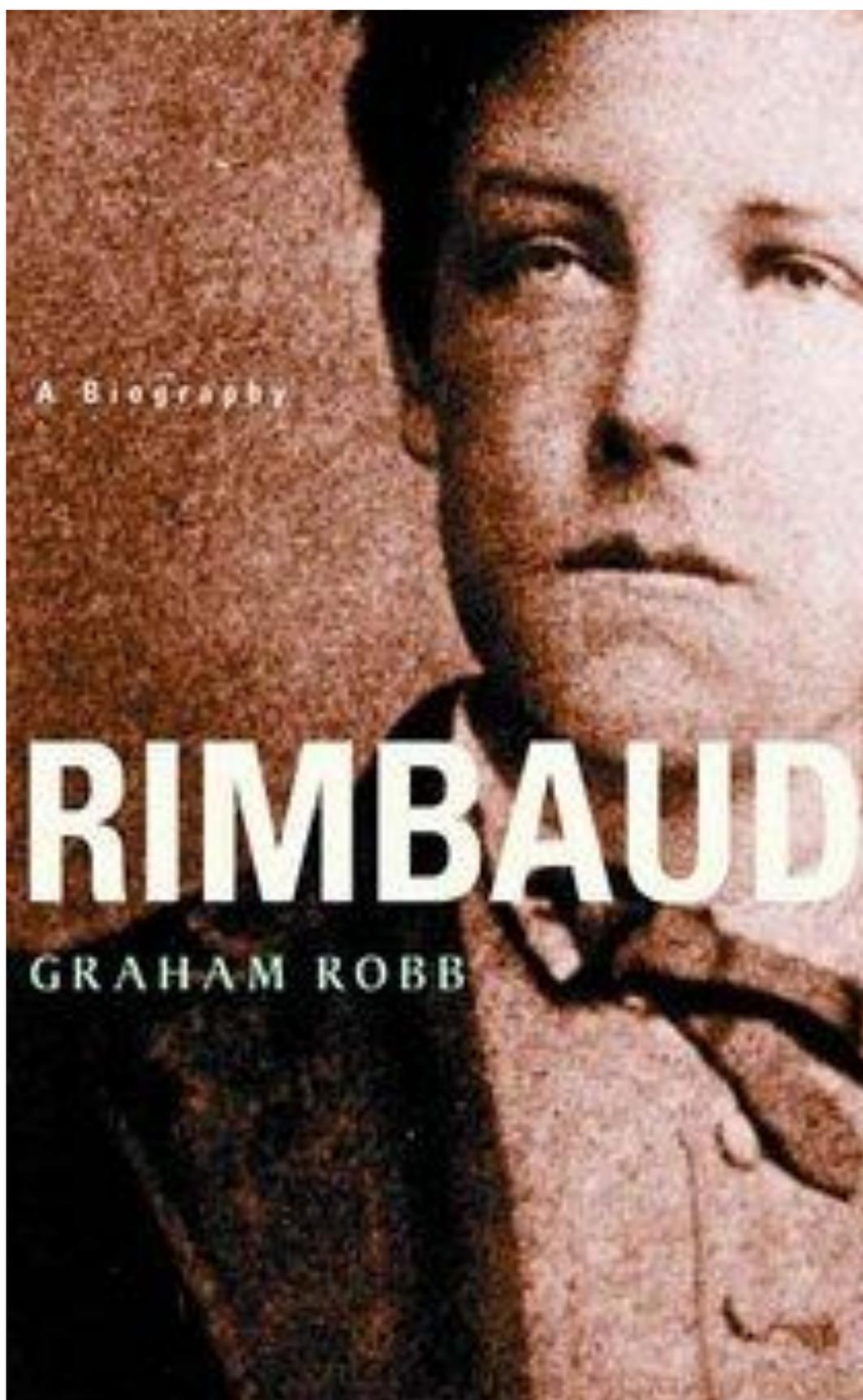
VOLTAIRE. *Dicionário filosófico*. Tradução de Ciro Mioranza e Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2008.

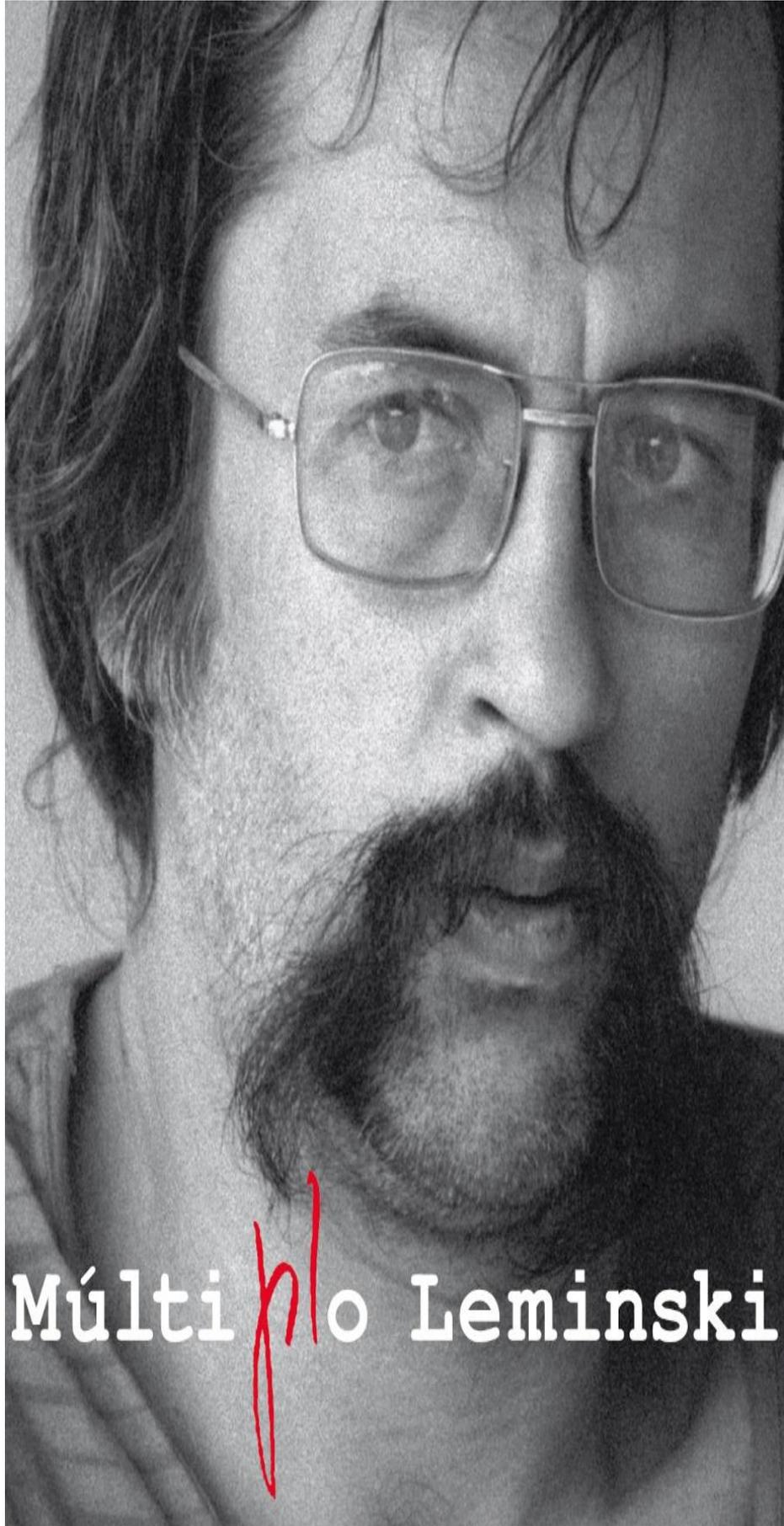
WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

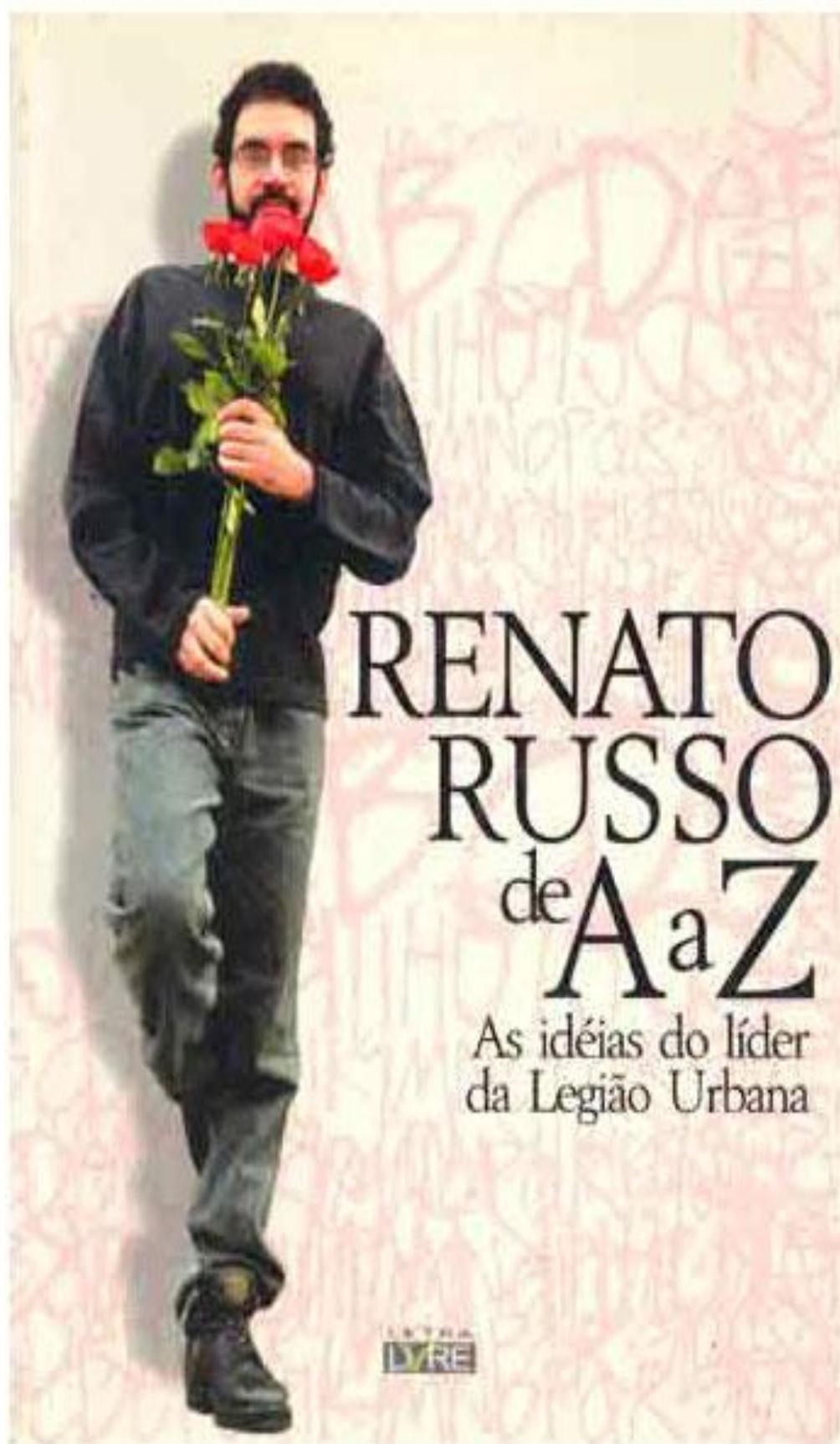
WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

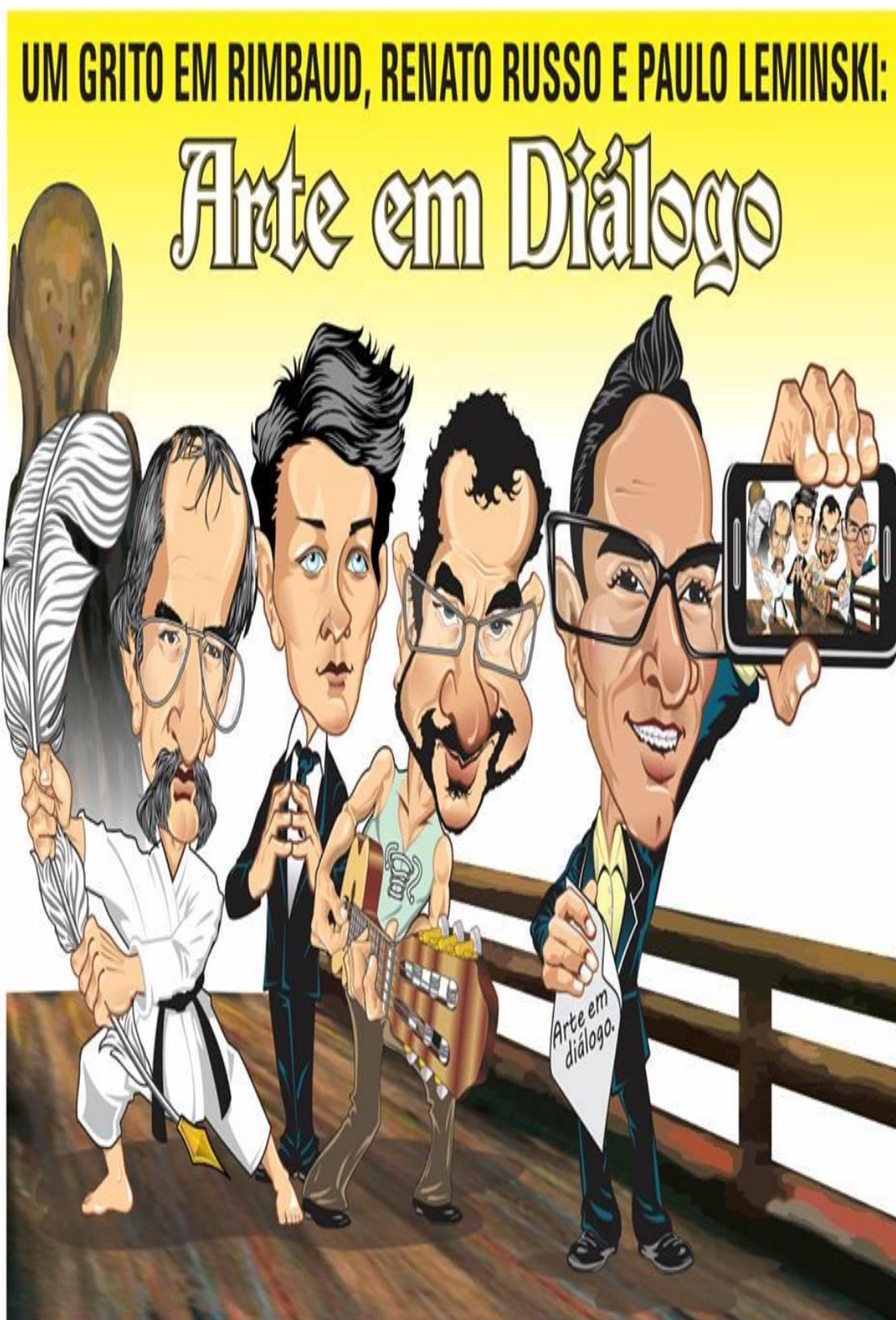
ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin dialogismo e polifonia*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 151-164

ANEXOS – as três primeiras figuras: Disponível em: <[www.google.com/imagens](http://www.google.com/imagens)>. Acessado em: fev. 2016.









Criação de Nácri Parente. Arte: Vanderley, autor desta pesquisa, tirando um *self* dos três artistas objetos deste estudo.

## POEMAS TRABALHADOS NESTA DISSERTAÇÃO

## FOME

Se tenho apetite, é só  
De terra e pedras.  
Diariamente almoço ar,  
Rocha, carvões e ferro.  
Minhas fomes, votai. Pastai, fomes

O prado das sêmeas.  
Atrai o alegre veneno  
Das papoulas.

Comei cascalho britado,  
Pedras de velhas igrejas;  
Blocos erráticos de antigos dilúvios,  
Pães semeados nos vales cinzentos.

\*\*\*

O lobo uivava sob a folhagem,  
Cuspindo as belas penas  
De seu almoço de pássaros:  
Como ele, assim me consumo.

As hortaliças, os frutos  
Aguardam só a colheita;  
Mas a aranha do sótão,

Esta vive de violetas.

Que eu adormeça! que eu arda  
Nas aras de Salomão.  
A fervura escorre pela ferrugem  
E se mistura ao Cedrão  
(RIMBAUD, 2001 p. 25).

## Teatro dos vampiros

Sempre precisei de um pouco de atenção  
Acho que não sei quem sou  
Só sei do que eu não gosto  
E nesses dias tão estranhos  
Fica a poeira se escondendo pelos cantos.  
Este é o nosso mundo:  
O que é demais nunca é o bastante  
E a primeira vez é sempre a última chance.  
Ninguém vê onde chegamos:  
Os assassinos estão livres, nós não estamos.  
Vamos sair - mas não temos mais dinheiro  
Os meus amigos todos estão procurando emprego  
Voltamos a viver como há dez anos atrás  
E a cada hora que passa  
Envelhecemos dez semanas.  
Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir.  
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal p'rá ir  
Já entregamos o alvo e a artilharia  
Comparamos nossas vidas  
E esperamos que um dia  
Nossas vidas possam se encontrar.  
Quando me vi tendo de viver comigo apenas  
E com o mundo  
Você me veio como um sonho bom  
E me assustei  
Não sou perfeito  
Eu não esqueço  
A riqueza que nós temos  
Ninguém consegue perceber  
E de pensar nisso tudo, eu, homem feito  
Tive medo e não consegui dormir.  
Comparamos nossas vidas  
E mesmo assim, não tenho pena de ninguém (RUSSO, 1991, V).

### O coração logrado

Meu triste coração baba na poupa  
meu coração coberto de caporal;  
Lançam-lhe jatos de sopa,  
meu triste coração baba na popa:  
sob os gracejos da tropa  
que emite um riso geral,  
meu triste coração baba na popa,  
meu coração coberto de caporal!

Itifálicos e soldadescos  
tais gracejos o depravaram!  
No leme seveem arescos  
Itifálicos e soldadescos.  
Ó fluxos abracadabrantescos,  
tomai meu coração, que seja lavado!  
Itifálicos e soldadescos  
tais gracejos o depravaram!

Quando tiverem esgotado seu tabaca,  
como agir, ó coração roubado?  
Serão soluços báquios  
quando tiverem esgotado seu tabaco:  
terei sobressaltos estomacais,  
se meu coração for aviltado:  
quando tiverem esgotado seu tabaco  
como agir, ó coração roubado? (RIMBAUD *apud* WHITE, 2010, p.  
54).

## Daniel na cova dos leões

Aquele gosto amargo do teu corpo  
Ficou na minha boca por mais tempo  
De amargo então salgado ficou doce,  
Assim que o teu cheiro forte e lento  
Fez casa nos meus braços e ainda leve  
E forte, cego e tenso fez saber  
Que ainda era muito e muito pouco.

Faço nosso o meu segredo mais sincero  
E desafio o instinto dissonante.  
A insegurança não me ataca quando erro  
E o teu momento passa a ser o meu instante.  
E o teu medo de ter medo de ter medo  
Não faz da minha força confusão  
Teu corpo é meu espelho e em ti navego  
E eu sei que tua correnteza não tem direção.

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco  
A motor e insistir em usar os remos,  
É o mal que a água faz quando se afoga  
E o salva-vidas não está lá porque não vemos (RUSSO, 1996, A.  
Dois).

### Sintonia para pressa e presságio

Escrevia no espaço.  
Hoje, grafo no tempo,  
na pele, na palma, na pétala,  
luz do momento.  
Soo na dúvida que separa  
o silêncio de quem grita  
do escândalo que cala,  
no tempo, distância, praça,  
que a pausa, asa, leva  
para ir do percalço ao espasmo.  
Eis a voz, eis o deus, eis a fala,  
eis que a luz se acendeu na casa  
e não cabe mais na sala (LEMINSKI, 2002, p. 171).

### Sem título

Eu tão isósceles  
Você ângulo  
Hipóteses  
Sobre o meu tesão  
Teses sínteses  
Antíteses  
Vê bem onde pises  
Pode ser meu coração (LEMINSKI, 2013, p. 130).