Paulo Custódio de Oliveira

Um Estrangeiro nas Veredas da Pós - Modernidade

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

PAULO CUSTÓDIO DE OLIVEIRA

UM ESTRANGEIRO NAS VEREDAS DA PÓS-MODERNIDADE

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura brasileira).

C45/94

BIBLIOTECA
Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
S. J. Rio Preto

Orientador:
Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

UNESP

1993.

À primeira casa

Nair

Juca

Nê

Tata

Fátima

: oásis eterno

À Dalva,

corpo de luz própria.

Ao Paulo Jr.,

a própria luz.

AGRADECIMENTOS:

À C.A.P.E.S. pela concessão da bolsa que tornou possível este trabalho.

Aos outros tantos: ***UNS***

uns vão
uns tão
uns são
uns dão
uns não
uns hão de
uns pés
uns mãos
uns cabeça
uns só coração
uns amam
uns andam
uns avançam
uns também
uns sem
uns cem
uns vêm
uns têm
uns nada têm
uns mal uns bem
uns nada além
nunca estão todos
uns bichos
uns deuses
uns azuis
uns quase iguais
uns menos
uns mais
uns médios
uns por demais
uns masculinos
uns femininos
uns assim
uns meus
uns teus
uns ateus
uns filhos de deus
uns dizem fim
uns dizem sim
e não há outros.

Caetano Veloso

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao Prof. Aguinaldo José Gonçalves, orientador e amigo. Este trabalho só existe por graça de sua sensibilidade e de sua inteligência crítica.

Aos Profs. Drs. Romildo Antonio Sant'Anna e Tieko Yamaguchi Miyazaki pela disposição e pelos preciosos conselhos.

A Sérgio Motta, carnação da amizade.

Aos amigos Durval e Pina, leitores, e, sobretudo, dedicados companheiros.

RESUMO: O trabalho procura demonstrar importância da obra *O Estrangeiro*, de Caetano Veloso, para a poética da pós-modernidade. As etapas se articulam da seguinte forma: a demonstração da relevância da obra como objeto estético que cristaliza a transição do moderno para o pós-moderno; a análise dos elementos da modernidade que são importantes para a demonstração desse movimento; o levantamento dos procedimentos inovadores trazidos pelo poema.

UNITERMOS: Caetano Veloso. Literatura brasileira. Modernidade. Pós-modernidade.

ABSTRACT: The work tries to emphasize the importance of Caetano Veloso's opus, *O Estrangeiro*, to the poetic of post-modernity. The stages are articulated in the same way: the demonstration of the prominence of the opus as aesthetics objetct that crystallizes the transition from modernism to post-modernism, the analysis of the elements in the modernity that are important for the demonstration of this movement; the survey of the innovator proceedings introduced by the poem.

KEY WORDS: Caetano Veloso. Brazilian literature. Modernity. Post-modernity.

ÍNDICE

Introdução 01

O poema 05

Apresentação 08
O diálogo dos tempos verbais, 31.

O Moderno 41
Arte e sociedade, 42.
A cidade, 46.
A perda do halo, 49.
O Amaro, 51.
A dualidade sensível, 55.
O grotesco, 56.
A saturação dos sensores, 57.
A imagem ausente, 59.
O verso livre, 62.
O cego e as palavras, 66.

A visão estrangeira da modernidade 77
A cidade desencantada, 88.
A estrada principal, 89.
Os índices da última retração, 104.

Do algo ao nada 112
linguagem e *pre-sença*, 115.

A polissensorialidade 126
a música, 130.
a conformidade do instrumento, 131.
fragmento sonoro, 133.
a sombra, 136.
o teatro, 137.
a dicção, 138.
rara ave, 139.
a pintura, 141.
a técnica do divisionismo, 142.
do divisionismo ao pontilhismo, 146.

O pós-moderno 152

Bibliografia 161

INTRODUÇÃO

O estudo que passo a apresentar é o resultado de uma indagação que perseguia minhas reflexões sobre a literatura em geral e sobre a literatura brasileira em particular. Essa indagação poderia ser resumida no seguinte: de que modo se apresenta a poesia contemporânea, i.e., a poesia pós anos 60?

Depois de buscar a resposta em vários poetas desse período, pude perceber que a música popular, em alguns de seus expoentes oferecia os elementos mais decisivos para obtê-la. É claro que seria impossível ter essa resposta de maneira conclusiva, mas ao menos seria possível delinear alguns de seus fundamentos. Dentre as obras por mim "visitadas", a de Caetano Veloso demonstrou por meio de vários índices expressivos, ser aquela que da melhor forma

"resguardava o secreto". Na seqüência de sua evolução criadora, um trabalho pareceu-me singular: *Estrangeiro*, de 1989. Da articulação das composições, uma se apresentou como catalisadora do conjunto. Trata-se da música *O Estrangeiro*, objeto de análise e pretexto para algumas reflexões que passo a demonstrar.

Nessa música a metalinguagem está ligada de uma forma inquebrantável à poesia. Mas o poema não deixa entrever essa característica num primeiro instante. Analisá-lo sob este aspecto exigiu uma desmontagem de seus vários planos de sentido. Para argumentar essa ordenação metalingüística de seus elementos, as leituras foram dispostas em cinco níveis.

A Apresentação expõe a bidirecionalidade da estrutura poética, demonstrando o diálogo que há entre duas correntes paralelas que percorrem o poema. A primeira é alternada, interrompendo-se regularmente, voltando-se para o centro de cada uma das condições em que o eu-lírico se encontra; a segunda é contínua, atravessa ininterrupta e sub-repticiamente todo o poema, pondo em destaque a matéria primordial das suas lucubrações estéticas.

O segundo momento busca demonstrar que a renovação estética do Modernismo brasileiro reflete, de certa forma, a deformação que as condições específicas do Brasil impuseram às estéticas importadas da Europa. Um segundo objetivo nesse instante é detectar alguns elementos que embasaram o ato criador de Caetano. Em ambos os casos não há a

pretensão de conceituar exaustivamente o Modernismo.

Detectados esses elementos, o terceiro nível da leitura aponta algumas contradições que o movimento evolutivo da cultura revelou na poética do Modernismo. O espaço de observação crítica está localizado na poética do tropicalismo. Como movimento crítico, a Tropicália foi tomada naquilo que problematiza na relação arte/vida. O segundo objetivo dessa instância da leitura é apresentar as conseqüências que essa problematização trouxe para o campo da expressão estética.

A quarta instância, ou quarto nível da leitura, toma o poema como crise da representação lingüística. Nesse ponto, o estudo procura explicitar algumas das condições do sistema lingüístico do eu-lírico, pondo ênfase na sua cambiante posição frente às várias condições impostas pelos fenômenos que busca expressar.

Sucede essa exposição da dimensão plural da linguagem lírica, a demonstração dos vários campos de expressão estética confluentes em *O Estrangeiro*, apreendem-se nesse quinto nível as várias linguagens estéticas que participam e engendram as significações do poema.

A resultante desse painel demonstrativo do poema, desdobrado em vários níveis de leitura e em posicionamentos críticos diante de poéticas consagradas como a do Modernismo e da Tropicália, é apresentada ao final do trabalho: um desenho da condição que extrapola essas poéticas supracitadas.

Como prospecto de uma poética que apenas começa a se delinear, as formulações com as quais finalizo esse estudo não têm objetivo de fundamentar teoricamente a poética da pós-modernidade. Dadas as características do objeto desse trabalho e do instante da lírica no qual ele está inserido, falar dele é um desafio; e o que se diz tem grandes possibilidades de erro. Mas temo mais o erro que o desafio. Prefiro contribuir com uma falha a tomar uma atitude omissa ou conveniente (talvez mais sábia). Além do mais, só os tolos e os sábios não reconsideram o que dizem. Como não me incluo em nenhum dos casos, estou sempre disposto a rever meus pontos de vista.

O Estrangeiro

O pintor Paul Gaugin amou a luz na Baía de

Guanabara

O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela

A Baía de Guanabara

O antropólogo Claude Levy Strauss detestou a Baía de

Guanabara:

Pareceu-lhe uma boca banguela.

E eu, menos a conhecera mais a amara?

Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela

O que é uma coisa bela?

O amor é cego

Ray Charles é cego

Stevie Wonder é cego

E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?

Uma arara?

Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara

Em que se passara passa passará o raro pesadelo

Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e

O Amaro

Eu não sonhei:

A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia

branca e óleo diesel

Sob meus tênis

E o Pão de Açúcar menos óbvio possível

A minha frente

Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas

A áspera luz laranja contra o quase não luz quase não

púrpura

Do branco das areias e das espumas

Que era tudo quanto havia então de aurora.

Estão às minhas costas um velho com cabelo nas narinas

E uma menina ainda adolescente e muito linda

Não olho para trás mas sei de tudo

Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo.

Mas eu não desejo ver o terno negro do velho

Nem os dentes quase não púrpura da menina

(Pense Seurat e pense impressionista

essa coisa da luz nos brancos dente e onda

Mas não pense surrealista que é outra onda)

E ouço as vozes

Os dois me dizem

Num duplo som

Como que sampleados num Sinclavier:

"É chegada a hora da reeducação de alguém

Do Pai do Filho do Espírito Santo amém

O certo é louco tomar eletrochoque

O certo é saber que o certo é certo

O macho adulto branco sempre no comando

E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo

Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita

Riscar os índios, nada esperar dos pretos"

E eu menos estrangeiro no lugar que no momento

Sigo mais sozinho caminhando contra o vento

E entendo o centro do que estão dizendo

Aquele cara e aquela:

é um desmascaro

Singelo grito:

"O rei está nu".

Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o

rei é mais bonito nu

E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo

E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo.

("Some may like a soft Brazilian singer

But I've given up all attempts at perfection").

(66,encarte)

APRESENTAÇÃO

A relação ostensiva do título parece ser, num primeiro instante, a mais óbvia possível. Ao vê-lo, imediatamente imagina-se que o discurso poético que há-de-vir buscará resgatar uma percepção da realidade. Um estrangeiro descreverá os objetos que se costumam manusear no cotidiano de maneira inteiramente nova. Sua imagem dará a sensação "do objeto como visão, e não como reconhecimento". Sua descrição, pelo inusitado da representação, obscurecerá a imagem, prolongando a duração da percepção. (19,45)

É isso que se espera que o eu-lírico nos proporcione. A princípio, porém, não é possível percebê-lo capaz de operar essa singularização. Ele apresenta a visão de outros estrangeiros, como que se preparando para "estranhar" a realidade à maneira deles. Aprendida a fór-

mula, porém, inicia-se uma sucessão de imagens e discursos isolados que rompem com a expectativa criada pelo poema como painel de uma consciência em ascensão.

A composição não demonstra ser possível identificar o eu-lírico com um estrangeiro. As estrofes se desenvolvem afastando-se do título e, conseqüentemente, dessas primeiras expectativas. Só na última estrofe percebe-se uma circularidade, ela é escrita em língua inglesa, o que nos remete novamente para o título. O processo de criação dessa circularidade, porém, não obedece a princípios racionalizantes.

Acredito, porém, ser o eu-lírico o único liame que prende as diversas correntes de sentido que perpassam o poema do início ao fim. A primeira estrofe tem como istmo as imagens cariocas consagradas pelos turistas: a Baía da Guanabara, a praia do Botafogo e o Pão de Açúcar. A segunda estrofe não retoma essa linha conceitual da primeira estrofe, nem tampouco desenvolve qualquer raciocínio silogístico. O mesmo acontece na terceira estrofe, que, pelo uso da língua inglesa, evidencia a intenção de separá-la ainda mais de todo o resto do poema.

Se traduzida, essa última estrofe poderia servir de "mea culpa" do poeta pelo incômodo sentimento de perda que o leitor/ouvinte experimenta ao deixar fruir para si a sucessão de desconexões que o poema articula. Mas, acredito que a densidade poética dessa obra repousa justamente sobre essa desagregação semântica aparentemente gratuita,

que nos obriga a perseguir a atuação do eu-lírico na sua oscilação entre o ímpeto natural organizador e o fascínio pela pluralidade caótica da realidade.

A divisão estrófica obedece a uma divisão semântica (01). Isso não significa que os elementos de cada uma das estrofes tenha uma seqüência discursiva. A estrutura poética se desenvolve sobre palavras-chave ou universos semânticos que se alteram (Baía de Guanabara, Praia de Botafogo, areias, espumas, cego etc.), criando imagens que vão se "desorganizando", i.e., apesar de recuperarem um ponto da imagem anterior, projetam um sentido completamente distinto.

É interessante observar o quão fiel à realidade é o poeta nos versos que iniciam o poema. O pintor Paul Gaugin

---

(01) é uma pena não termos critério editorial para as letras de música que saem nos encartes de discos aqui no Brasil. Tomamos como forma do poema aquela que veio impressa no encarte, mas há grosseiras diferenças entre ela e o canto. Cito algumas aqui. Por exemplo:

a) O verso 1 é cantado:

O pintor Paul Gaugin amou a luz na Baía de

Mas o encarte traz "... amou a luz da Baía de"

b) O verso 32 é cantado:

Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas

Mas o encarte traz "... um velho de cabelos nas narinas"

c) O verso 33 é cantado:

E uma menina ainda adolescente e muito linda

Mas o encarte traz "E uma menina adolescente e muito linda".

d) O verso 39 é cantado:

essa coisa da luz nos brancos dente e onda

Mas o encarte traz "essa coisa de luz..."

Nesses casos supracitados seguiremos a forma do canto.

esteve no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, quando, aos dezessete anos, trabalhou em um navio mercante (seu "amor" pela luz é inferido pelo poeta, uma vez que a pintura ainda não havia dominado a sua existência, como viria a fazê-lo em 1883, quando então pediu demissão de um próspero emprego na bolsa de valores, "para poder pintar todos os dias" (02)). Cole Porter esteve no Brasil e realmente adorou as luzes noturnas da Guanabara. Isso ele mesmo declara:

> Em 1935, quando minha mulher e eu e Monty Wooley estávamos nos aproximando do porto do Rio de Janeiro de barco, era de madrugada. Minha mulher e eu tínhamos nos levantado especialmente para o evento, mas Mister Wooley havia ficado de pé a noite toda para vê-lo e durante a noite havia tomado alguns uísques-e-soda. Enquanto parávamos na proa do barco, minha exclamação foi: ***It's delightful!*** Minha mulher prosseguiu com: ***It's delicious!*** e Monty, cheio de alegria, gritou: ***It's de-lovely!*** Esta última exclamação me deu o título da canção. (Cole Porter, sobre a gênese de "It's De-Lovely").

Confirmando a relação, o cantor aparece no "clipe" da música na mesma posição que o estrangeiro Cole Porter. (03) Não foi possível obter informações sobre a presença de Levy-Strauss no Brasil.

É importante observar que esses três primeiros "convidados" se ligam uns aos outros pela repetição do ob-

---

(02) Coleção ***Os grandes artistas - Romantismo e Impressionismo***, São Paulo: Nova cultural, 1986, p 169 ss.
(03) RENó, Carlos ***Cole Porter - Canções e versos*** (participação de Augusto de Campos, Caetano Veloso e Cláudio Leal Ferreira) São Paulo: Paulicéia, 1991. Informação fornecida pelo Professor Dr. Romildo Sant'Anna, a quem agradeço.

jeto "Baía da Guanabara", mas cada um aproxima-se dela com toda sua carga emotiva, fazendo surgir algo que transcende a visualização imediata e projeta o universo de cada um nas imagens atualizadas. O pintor Paul Gaugin percebe apenas luzes, a Baía da Guanabara é apenas o ponto no espaço onde ocorre a percepção. O compositor Cole Porter vê na Guanabara apenas a vida noturna e o antropólogo Claude Levy Strauss analisa-lhe as mazelas dos aglomerados urbanos. A percepção desses três "convidados" é uma espécie de extensão sensorial dos universos que evocam. A arte impressionista simbolizada por Gaugin (04), teve como preocupação fundamental as mudanças cromáticas que a luminosidade impunha aos objetos. Para Cole Porter, o espaço mais conveniente ao seu tipo de ocupação é realmente a vida noturna dos bares. Como antropólogo, Claude Levy Strauss não pode deixar de observar a Baía da Guanabara como um objeto de sua ciência, voltando sua atenção para as condições adversas da vida nos grandes centros urbanos. Condições estas que fazem surgir disparidades às vezes gritantes: partilham o mesmo espaço monumentos naturais que atraem turistas do mundo todo por sua beleza e horríveis condições de vida, que condenam seres humanos à misé-

---

(04) No início de sua carreira de pintor, Gaugin filiou-se ao Impressionismo, todavia, interessava-se mais pelas idéias que pela captação fugaz dos acidentes da luz nos objetos naturais (essas idéias, vale dizer, faz o pintor devotar grande interesse pelas culturas primitivas, lançando as bases estéticas do Fovismo). Tal fato foi gradativamente afastando o pintor do Impressionismo, de forma que hoje Gaugin é considerado, ao lado de Van Gogh e de Cézanne, um dos maiores pintores do Pós-Impressionismo.

ria e à fome.

Organizados e conjugados dessa forma, os universos de cada grupo de versos fazem com que cada estrangeiro entenda a Baía de Guanabara segundo o seu próprio ambiente intelectual, o que faz dela uma sinédoque de toda a realidade.

Apesar da fluência dessa leitura, ela é epidérmica. Esses modelos de mundo na verdade são modelos de arte, evocados pelo eu-lírico como trampolim para se projetar no universo de sua própria poesia. Os primeiros versos funcionam como um pórtico, por onde, ao passar o leitor toma consciência de que o espaço mítico no qual acaba de dar os primeiros passos é o da arte. Por meio desses três primeiros estrangeiros toma-se contato com três das colunas básicas que atravessaram toda a obra: a pintura, a música e a poesia.

Os dois primeiros discursos (versos 1 a 4) não apresentam dificuldades de compreensão, mas a associação do antropólogo com a poesia precisa ser melhor explicitada. Sobre o assunto, Alfredo Bosi diz:

> Lévi-Strauss comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem: um e outro valem-se da técnica de *bricolage*, arranjo de materiais disponíveis em função de um novo significado. A noção de *bricolage* vem repropor uma concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos. A origem dos dados singulares importa menos que a sua estruturação. Para um teórico de vanguarda, Max Bense, cuja estética se filia a uma tendência construtivista, esses dados de base da arte já não seriam "naturais", mas culturais: a arte se faz com *signos* de cuja composição resulta o objeto estético. A

realidade desse objeto é uma realidade segunda: nos termos de Bense, a arte traz em si uma *co-realidade*, pelo seu modo específico de ser, que remete a operações ordenadoras de signos (12,17).

Os universos culturais presentificados no poema, não são, pois, tomados de sua origem como fatos reais, mas recuperados como leitura de uma consciência que, se não é distinta, pelo menos já conseguiu símbolos próprios.

Tomem-se os versos:

E eu menos a conhecera mais a amara?
Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela
O que é uma coisa bela?

Eles sucedem os que descrevem as imagens vistas pelos estrangeiros. Nesse momento o eu-lírico afirma que o contato ideal para o universo da arte é o que Chklovsky chama de singularizado, porém, não é este o caso do contato que ele mantém com o seu universo circundante. Ele ainda não consegue proceder artisticamente, uma vez que não consegue criar a "visão artística" do objeto. O verso número 08 ilustra bem este fenômeno. Primeiramente porque a proposta da visão estrangeira é ver de maneira singular, desautomatizar os objetos que se manuseiam no cotidiano. O fato de o eu-lírico adentrar o universo poético por meio de três personagens estrangeiras é uma forma de dizer que ele mesmo não pode fazer aquilo que eles podem. E, em segundo lugar, porque a interrogação é, na verdade, uma espécie de

confirmação dessa sua "cegueira": quanto menos ele a conhecer, mais condições terá de se apropriar dela de forma intensa.

Os versos 11 ao 16:

O amor é cego

Ray Charles é cego

Stevie Wonder é cego

E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?

Uma arara?,

continuam a desenvolver esse conceito de singularização artística, os convidados são cegos para a realidade, mas enxergam muito bem o universo artístico.

O primeiro aspecto relevante nesses dois primeiros momentos da leitura é que está ocorrendo um desnível na consciência do eu-lírico: apesar de ser o articulador de tudo o que se percebeu até agora, ele seria o único que não consegue desautomatizar sua visão do cotidiano, não consegue fazê-lo tornar-se arte. A impessoalidade mantida nos primeiros instantes - rompida unicamente pela "declaração de incapacidade" dos versos 8, 9 e 10 -, não lhe deu ainda as lentes estrangeiras capazes de fazer com que enxergasse a realidade pelo mesmo prisma dos convidados. Chamo a atenção para o fato porque é interessante observar que ele se dedicou até agora a "poetizar" essa ig-

norância.

A conjunção adversativa que inicia o verso 17:

Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara,

denuncia um movimento redutor, globalizante, a expressão "ao mesmo tempo" reúne o anteriormente apresentado, que é simbolizado na recuperação do objeto de seus convidados - a Guanabara -, ao seu conceito ingênuo de beleza. Em outras palavras: o que lhe "ensinaram" junta-se àquilo que ele sente. Dessa forma, de simples relator das condições ideais para a criação estética, o eu-lírico passa a criador de objetos estéticos próprios e opera essa criação principalmente pela distorção da realidade objetiva. As imagens são oníricas, mas ao mesmo tempo revelam uma intencionalidade consciente. É como vejo a oposição de "raro pesadelo" no verso 18 com o verso 21 /"Eu não sonhei:"/.

Em que se passara passa passará o raro pesadelo

Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e

O Amaro

Eu não sonhei:

Esse jogo opositivo presentifica a teoria do próprio trabalho de criação artística, para o qual são fundamentais tanto a liberdade imaginativa quanto o paciente tra-

balho artesanal.

A demonstração dessa consciência não permite mais que se considere gratuita a conjunção insólita dos signos nos versos que seguem:

A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia
branca e óleo diesel
Sob meus tênis
E o Pão de Açúcar menos óbvio possível
A minha frente
Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas
A áspera luz laranja contra o quase não luz quase não
púrpura
Do branco das areias e das espumas
Que era tudo quanto havia então de aurora.

O que evidencia o labor artístico nas imagens dos três primeiros versos é o trabalho com o som das palavras, que se vêem aflorar à margem dos sentidos que presentificam. Ocorre nesses versos uma aliteração - são seis fonemas /r/ - que, associada à velocidade com que os versos são cantados, reconstituem o movimento circular das ondas. A sucessão dos fonemas induz também a idéia de "crescimento", que dá forma sonora à imagem da onda que vem do mar aberto até a praia. A evolução finaliza no /r/ de "branca", logo depois uma elisão - "branca e" - e em seguida um "hiato" - as vogais "e óleo" não se juntam. Por outro lado, depois

do /ↀ/, a vogal tônica mais acentuada dos dois versos, há uma "freada" no canto - este só é veloz durante a aliteração -; o /i/ de "diesel" é estranhamente distendido até o fonema "líquido" /l/. O efeito mimético alicia a imagem da onda em seu "enrolar-se" violento - o /r/ - e a conseqüente explosão na "rebentação" - o /ↀ/ -, depois do que, beija suavemente a areia da praia - o /l/. As sibilantes do verso 24:

Sob meus tênis

se intercalam de forma sugestiva com as demais consoantes. Sua clara melodia é bem cortada. Os fonemas /b/ e o /m/, ambos bilabiais, forçam batidas simultâneas, que deixam evidente o hiato. Sucede-lhes uma nova sibilante que é novamente interrompida, desta vez por uma velar - o /t/ -, e em seguida tem-se outra sibilante, que finaliza o verso. Vista no conjunto, a mistura de sibilantes e oclusivas simula perfeitamente os ruídos que faz a água ao ser pisada.

Nos versos:

E o Pão de Açúcar menos óbvio possível

A minha frente

Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas

tem-se recuperada a natureza da singularização, uma vez que a imagem é construída no sentido de "experimentar o

devir do objeto", como sugeriu Chklovsky.

O final desta primeira estrofe:

A áspera luz laranja contra o quase não luz quase não

púrpura

Do branco das areias e das espumas

Que era tudo quanto havia então de aurora.

reitera internamente a desagregação que se tornará mais patente desse momento em diante. Apesar de preservar a eufonia, os versos não transmitem um conteúdo objetivo. Não existe qualquer "base lexical" para os advérbios "não", "quase" e "não", que são signos gramaticais. Isso produz uma espécie de "gagueira intelectual". Por fim, não é possível saber se a "luz laranja" realmente atuou sobre a "púrpura", se as "areias" e as "espumas" eram "brancas" ou "púrpura". Longe de causar desânimo, a impossibilidade de se reduzirem os versos a um conteúdo racional induz ainda mais o leitor à perseguição do sentido, até a última palavra do verso: "aurora". Mas como não é possível saber se as "areias" e as "espumas" são laranja, púrpura ou brancas, o leitor não se detém sobre elas, ou seja, elas se "desreferencializam", e o que fica, a "aurora", automaticamente introjeta essa profusão de cores; estas por sua vez, se tornam os únicos referentes apreensíveis desse último conjunto de signos.

A "desobjetivação" promovida pelos adjetivos do verso

o transformam em ícone. A beleza do cenário colorido substituiu a aurora. O que é a aurora senão os objetos iluminados? Os objetos, porém, não são a aurora. A aurora, como o referente palpável desses últimos versos da primeira estrofe, é luz. E só.

*

* *

Ao que parece, o eu-lírico realmente "aprendeu", como fazer poesia. A leitura de suas bases históricas, juntamente com o que poderia ser chamado de sua pessoalidade, deu-lhe subsídios para desenvolver essas últimas imagens .

Apesar de apresentar a arte como o discurso completo da realidade, pelo menos é essa a impressão que se tem ao findar a leitura da primeira estrofe, o eu-lírico retoma esse discurso de maneira crítica na segunda, apontando algo além.

> Estão às minhas costas um velho com cabelo nas narinas
>
> E uma menina ainda adolescente e muito linda
>
> Não olho para trás mas sei de tudo
>
> Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo.

Ao arrepio dos críticos, o que creio ser os símbolos da arte "estão às costas" do eu-lírico: o "velho com cabelos

nas narinas" - toda a tradição artística que auxiliou o eu-lírico no projeto de sua criação - e a "menina ainda adolescente" - a proposta pessoal, marcada pelos "olhos livres" com que este vê essa tradição.

Não obstante à aparência de ruptura com tudo que lhe é inerente - a tradição e a natureza original do eu-lírico -, o que na verdade ocorre é um congraçamento de experiências, que articulando-se no espaço de sua consciência projetam sempre uma direção distinta. Como diz Anatol Rosenfeld, não é mais segredo

> que o homem não vive apenas 'no' tempo, mas é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa de uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (53,82)

Na verdade então, sub-repticiamente, o eu-lírico não rompe com nada. é o conjunto de acontecimentos passados que projeta suas possibilidades futuras. A nível de enunciação, porém, a intenção de ruptura é clara.

O movimento prossegue. Nos versos:

> Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
>
> Nem os dentes quase não púrpura da menina,

o eu lírico afirma peremptoriamente sua decisão de romper com sua tradição e consigo mesmo. Mas, insinuando-se entre parênteses, qual discurso desgarrado de contexto, a arte, numa mistura de performance e "pensamento sobre", retorna como a dizer num sussurro que o que virá não pode mais se livrar dela:

> (Pense Seurat e pense impressionista
> essa coisa da luz nos brancos dente e onda.
> Mas não pense surrealista que é outra onda)

A figura isolada de Seurat, dentro do movimento conceitual da leitura, atua como alusão e refração ao universo da arte. É claro que suas obras não possuem essa mesma condição dúbia, mas as pesquisas no campo da Física e da Química empreendidas por esse pintor evocam um universo paralelo ao da arte: o da técnica. Muitos críticos consideram Seurat um neo-impressionista pela contribuição que suas pesquisas no campo da óptica trouxeram à arte impressionista. Seurat se deu conta de que, embora esses artistas - com suas cores e técnicas arrojadas - tivessem libertado a pintura dos liames da tradição, o Impressionismo também tinha um alcance limitado. Seurat iria mais além, buscando na Física os fundamentos teóricos que haveriam de transformar o Impressionismo numa arte tão eterna quanto a arte dos museus. Essa atitude científica de

Seurat não lhe trouxe muitos amigos. A maioria dos críticos de arte de seu tempo, e até mesmo artistas, acreditavam que a preocupação demasiada com a técnica não deixava fluir a essência da arte, que é a liberdade de expressão. Sabe-se do contrário, ou melhor, da relatividade desse conceito, mas isso não muda a condição de Seurat, que ao ser evocado nesses versos, traz consigo toda sua história.

Os parênteses funcionam como um espaço de transição entre o universo da arte e o da técnica. A performance, porém, subjuga o "discurso sobre": as imagens são oníricas.

As rupturas continuam nos versos que seguem:

> E ouço as vozes
>
> Os dois me dizem
>
> Num duplo som
>
> Como que sampleados num Sinclavier:

Ele, o eu-lírico, ouve duas vozes. Existe uma predisposição para se identificar essas duas vozes como sendo do velho e da menina, mas soma-se a figura de Seurat; ele também se insere no conjunto de figurantes do poema a partir de agora. Assim sendo, o eu-lírico ouve a menina - sua natureza primária -, o velho - sua formação intelectual e artística -, que por sua vez reporta a todos os personagens da primeira estrofe - e agora, pela dubiedade

da construção, ouve também a Seurat.

Esse coro de vozes é comparado a um sample (05). Entre os vários sentidos dessa palavra surge, de modo especial, o embate entre o capitalismo e a arte. A técnica não tem problemas para se localizar no sistema capitalista. Ela é um discurso que visa a otimizar a produção. A arte, entretanto, está sempre em crise com o sistema. Ela não tem "utilidade", no sentido que o capitalismo entende essa palavra, provocando choques constantes entre o universo estético e as forças de produção.

O sample, no entanto, é uma maneira de "burlar" esse fosso que existe entre a arte e o sistema capitalista. Ele transforma os símbolos mais tradicionais da produção artística em publicidade, criando consumidores para os produtos do sistema.

Dessa forma, pode-se dizer que a estrutura do poema dá origem a um discurso poético que começa a se autoquestionar, buscando estabelecer relações com os universos circundantes.

O discurso poético parece nesse momento ceder à urgência das coisas mais elementares. A arte oferece o es-

(05) A palavra origina-se de um empréstimo feito à língua inglesa. Significa, entre outras coisas, "provar, experimentar, tirar amostras". Como procedimento artístico, tem origem numa brincadeira dadaísta de Duchamp, que desenhou bigodes na Gioconda de Leonardo da Vinci. Depois tornou-se uma espécie de vandalismo profissional que adultera as obras clássicas com finalidades mercadológicas, acrescentando-lhes elementos retirados quase sempre do cotidiano da sociedade moderna. No fundo, é uma espécie de bricolage, sem, contudo, o "glamour" que essa técnica possui nas artes plásticas.

paço privilegiado de suas lucubrações eruditas a um discurso de outra natureza, todos - eu-lírico, menina, velho e Seurat - começam a falar:

"É chegada a hora da reeducação de alguém
Do Pai do Filho do Espírito Santo amém
O certo é louco tomar eletrochoque
O certo é saber que o certo é certo
O macho adulto branco sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos"

A fala vem entre aspas, denotando uma nova forma de isolamento na linearidade discursiva do eu-lírico. A linguagem impõe filtros ao real, buscando-lhe apenas os arquétipos sociais massificadores. A moral redutora dos conceitos os transforma em preconceitos. A apreensão da realidade se transforma numa experiência completamente desprovida de raciocínio.

Lembrar-se dos indivíduos que pronunciam esse discurso provoca um choque. Toda a tradição artística do passado, a experiência empírica do eu-lírico, a técnica que deu à arte tantas soluções estéticas, todos recusaram-se a raciocinar. As imagens berram preconceitos religiosos,

"É chegada a hora da reeducação de alguém

Do Pai do Filho do Espírito Santo amém

epistemológicos,

O certo é louco tomar eletrochoque

O certo é saber que o certo é certo

sociais,

O macho adulto branco sempre no comando

(...)

Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita

sexuais,

E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo

e racistas,

Riscar os índios, nada esperar dos pretos"

Tudo isso é muito assustador. Não é o caso de desmentir o conteúdo desses versos, realmente essas loucuras acontecem no mundo, mas é incômodo ouvir esses preconceitos saírem da boca daqueles que tradicionalmente lutam contra eles.

Esse intricado diálogo de signos de universos

diferentes, que acaba por eclodir na radicalização do discurso não-artístico, demonstra o objetivo das metáforas que vieram se desenvolvendo no decorrer do poema. Pelo visto, elas não visavam à montagem da tomada artística do real, como se imaginou a princípio, mas a instruir a arte a montar uma visão real. O eu-lírico veio "somando-se" aos vários personagens do universo da arte, que nesse instante, pela inércia do movimento "involutivo" da linguagem poética, se viram atirados, junto com ele, dentro da matéria disforme desse universo que geralmente repudiam.

As experiências diversas que vieram se acumulando na consciência do eu-lírico o lançam para novas condições. Como sempre, os versos:

> E eu menos estrangeiro no lugar que no momento
>
> Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
>
> E entendo o centro do que estão dizendo
>
> Aquele cara e aquela:

se desvencilham dos símbolos anteriores e engendram outros sentidos, que, embora não sejam obscuros, não facilitam a redução intelectual que organizaria o fluxo de experiências passadas. Pela primeira e única vez, surge a palavra "estrangeiro" no corpo do poema, corroborando a idéia de discurso que caminha para uma articulação provável. O primeiro verso prioriza o "estrangeirismo" - que desde o início foi identificado com a capacidade de enxergar as coi-

sas em si, seja no espaço, seja no tempo. Deve-se, entretanto, entender rapidamente que essas duas dimensões, mais do que se reportarem ao físico e ao chronos, reportam-se à própria esfera da invenção. A atitude de priorizar o tempo é ratificada no verso:

Sigo mais sozinho caminhando contra o vento

onde a clara alusão ao primeiro grande sucesso do poeta, ***Alegria, alegria***, ("caminhando contra o vento / sem lenço sem documento") não deixa dúvidas sobre o fato de que sua interpretação do presente se vale daquilo que foi o seu passado. As projeções criadas pelo poema não deixam as coisas se assentarem e o próximo verso

Aquele cara e aquela

é automaticamente associado à arte e à pessoalidade, simbolizados pelo velho e pela menina, e as imagens que vieram emergindo no transcurso da leitura são resumidas no grito de ambos:

É um desmascaro
Singelo grito:
"O rei está nu".

As aspas desse último verso, criam um vínculo com as

anteriores, identificando as metáforas que ambas limitam. O peso desagradável dos símbolos entre aspas, porém, não parece abalar a consciência do eu-lírico, pois os versos:

> Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o
>
> rei é mais bonito nu
>
> E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo
>
> E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo.

têm um tom despreocupado, quase lúdico, desfazendo a tensão entre a arte e a realidade social.

Todas as considerações até agora levantadas, desenvolveram-se no sentido de desautomatizar a visão do cotidiano, mas o que se viu ocorrer foi uma desautomatização da própria desautomatização. Se a obra de arte é construída sobre essa desautomatização, o poema se desenvolveu no sentido de desautomatizar a visão da arte.

Embora tenha dito "eu desperto", na verdade o eu-lírico é acordado pelo tudo que se reúne nesses últimos versos: a "marginália" social do "rei nu" e a arte, presentificada nas cores. Essa profusão de universos díspares dificulta a compreensão. As imagens que principiaram a surgir nas leituras perderam todo o aspecto reverente que possuíam e se diluem num niilismo irrecuperável. Não há protestos contra a arte que não vê as margens da sociedade. Não há protestos contra aqueles que não se de-

dicam à compreensão de seus universos entrópicos. Não há ironias. Só os jogos de linguagem provocando um diálogo entre esses estranhos universos que raras vezes se olham.

E a tensão que mantinha esse diálogo se esvai nos seus últimos versos:

("Some may like a soft Brazilian singer
But I've given up all attempts at perfection").

É como se os dois versos em língua inglesa, valendo-se de sua "estranheza", saíssem de um outro contexto e surgissem no final do poema criando uma nova forma de expressão, fundamentada no nada que se forma ao final da segunda estrofe. De "nadas" em "nadas", a leitura do poema acaba tão-somente com a circularidade que parece ter havido.

Olhando para o conjunto do poema, percebe-se ainda que há dois movimentos marcados pelas palavras "E eu", que se repetem nos versos oito e cinquenta e três. Essas duas referências metaforizam o processo de "resumo de experiências" do eu-lírico. O primeiro caso (verso oito) denuncia a passagem da leitura da tradição artística para a introspecção e a aplicação dela (que culminará numa crítica à alienação social da arte). No segundo caso, tem-se a busca pela "atemporalidade", momento de pausa para a reflexão crítica no transcurso da existência. Extraídos esses dois conjuntos iniciados por essas palavras, resta a

"introdução", os arquétipos artísticos recuperados nos sete primeiros versos; e a última estrofe, cujos símbolos ininteligíveis metaforizam a busca incessante pela consciência serena, que transcende as possibilidades de leitura da realidade.

Dessa forma, o fenômeno artístico revela que o poeta não quis que sua obra alterasse a vida, invertendo a tradição, ele poetizou uma incursão pelo cotidiano, sem contudo, fundamentar qualquer juízo de valor sobre as suas muitas faces.

O diálogo dos tempos verbais

Para organizar a inter-relação dessas muitas faces do poema, a narração do eu-lírico é estruturada sobre tempos verbais convenientes a cada uma de suas condições.

O estrutura conta com o seguinte quadro de tempos verbais:

presente : 29 ocorrências
pretérito imperfeito : 04 ocorrências
pretérito perfeito : 05 ocorrências
pretérito mais-que-perfeito: 03 ocorrências
futuro do presente : 02 ocorrências
Infinitivo : 07 ocorrências
Gerúndio : 03 ocorrências
particípio passado : 01 ocorrência
Não houve nenhuma ocorrência do modo subjuntivo.

No caso do eu-lírico desse poema, cada instante parece ser uma espécie de limbo onde se reúnem todos os instantes antecedentes, o que nos autoriza afirmar que o eu-lírico não está no tempo, mas ele é tempo (53,82). Dessa forma, é perfeitamente justificável a supremacia do tempo presente sobre os demais no texto de Caetano Veloso. Não há tempo verbal mais adequado que esse para definir o eu-lírico como tal. Pelo uso do tempo presente o "sujeito se inclui na história, assumindo o papel de *dramatis persona*" (apud 48,126). O eu-lírico fica sendo uma espécie de cabide onde vão se dependurando as várias personagens evocadas no poema. Considero relevante observar que em momento algum depara-se com a "essência primordial" do eu-lírico. As personagens que o acompanham ao longo de seu trajeto lírico também não são mais elas mesmas, nem mesmo são simplesmente o universo que simbolizam, mas apenas signos tomados do contexto cultural, que por sua vez, também é um signo. Ou seja, o que ocorre é uma superposição de signos sobre signos, que resultam num terceiro estágio, uma vez que todos são transfigurados pela percepção.

O labirinto da recepção desmaterializa o tempo cronológico, tornando a expressão feita no presente um sincretismo indissolúvel de experiências de diferentes instantes no tempo.

Harald Weinrich dividiu os tempos verbais em dois blocos: presente do indicativo, pretérito perfeito composto e futuro do presente como tempos que se referem ao

"mundo comentado"; e pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito como tempos que se referem ao "mundo narrado". Ressaltou ainda o lingüista, que

> em cada um desses grupos há um tempo 0, ou 'arquitempo', que apenas indica a atitude comunicativa, não marcando, como os demais, nenhuma perspectiva, retrospectiva ou prospectiva (apud 48,124).

No primeiro caso, o do "mundo comentado", esse "arquitempo" é o presente, e no segundo caso, o do "mundo narrado", o pretérito perfeito e imperfeito (tendo esses últimos ainda uma subdivisão: o pretérito imperfeito retarda a ação narrativa, o pretérito perfeito a acelera).(idem)

As palavras "E eu", que iniciam versos em pontos estratégicos do poema criam três movimentos distintos. O primeiro é constituído pelos sete primeiros versos, o segundo vai do verso oito ao sessenta e três e o terceiro é toda a terceira estrofe.

A primeira parte possui apenas verbos no pretérito perfeito. O contexto desse bloco - a tradição cultural do eu-lírico - é aberto à possibilidade de leitura sugerida pelos estudos de Weinrich. Como parte histórica do universo cultural, os símbolos desses versos estão muito próximos do próprio eu-lírico, dificultando o distanciamento necessário á narração (comentar implica introjetar e discutir, enquanto que narrar implica observar, distanciar-se). Esses símbolos não são mais originais, somente a

"atemporalidade" (energia que alimenta a historicidade de cada um deles) é que os manteve intactos até sua recuperação. é essa mesma "atemporalidade" que os mantém ativos depois da armadilha niilista que lhes é preparada pelo poema.

A terceira parte, ou terceira estrofe, não foi considerada na contagem dos tempos verbais do quadro estatístico apresentado. Todavia, existe em seus verbos sentidos que dialogam com as alegorias do poema. O primeiro verbo ("like") está no presente, fazendo subir o número desse tempo verbal no quadro estatístico, comprovando, portanto as implicações supracitadas. O verbo do segundo verso:

but I've given all attempts at perfection")

também é, como toda estrofe, uma metáfora da "retração máxima" do eu-lírico. Esse tempo verbal é um dos que não encontram similar em português. Os tradutores devem levar em conta o contexto em que ele está sendo utilizado e traduzi-lo por um dos tempos verbais disponíveis na língua portuguesa. Além desse recuo extremo do âmbito das lucubrações poéticas do eu-lírico, que revela-se no "desvencilhar-se de sua própria língua", sua estrutura é bastante sugestiva para a análise: ele é formado pela união do presente do verbo "to have" (que significa "ter"), com o particípio passado do verbo principal, o que

possibilita tomar-se a sua estrutura como uma das possibilidades de leitura do poema, que seria: "traga, ou tenha contigo, o passado". Além disso, há uma interessante oposição dentro dessa forma verbal mesmo em sua língua de origem: apesar de ser chamado de "present perfect", na verdade ele expressa uma ação passada. Resumindo, toda sua forma remete para as conseqüências atuais das ações passadas, ou seja, para a "temporalidade" delas.

Os verbos do discurso entre aspas (versos 45 ao 52) também comprovam essa harmonia estrutural do poema. Dos sete infinitivos que o poema possui, cinco estão dentro dele. A pertinência dessa forma verbal com esse instante poético reside no fato de que ela é dotada de uma tonalidade impessoal e atemporal (mesmo o infinitivo pessoal, como é o caso dos verbos desses versos supracitados, operacionaliza essa distancia temporal e espacial do sujeito). Os verbos funcionam nesse momento como ruptura com a subjetividade, fazendo emergir a impessoalidade desse espaço textual, a evolução dos vários signos cria a imagem de uma multidão de figurantes repetindo mecanicamente os enunciados.

É fundamental enfatizar a "não-agentividade" da expressão verbal "é chegada a hora". O sujeito "hora" não pratica nem tampouco sofre a ação expressa no verbo. A locução significa simplesmente que "a hora chegou". Isso torna-se importante na medida em que se reconhece no preconceito duas idéias básicas, quais sejam: o grande con-

tingente de influenciados e a "submissão irracional" deles frente ao que lhes é apresentado. A não-agentividade do sujeito desses verbos que iniciam o enunciado entre aspas ilustra, na estrutura composicional, a marca de submissão que engendra os sentidos desse instante do poema.

Outra fonte de sentidos na questão dos tempos verbais é que eles sugerem a "atemporalidade" do objeto artístico. O momento em que o eu-lírico faz metalinguagem do universo da arte, versos 22 ao 31, é o momento de menor quantidade de verbos. Ocorrem apenas três verbos ao longo dos dez versos. E todos no pretérito imperfeito.

Recordando Weinrich, o pretérito imperfeito é um dos "arquitempos", ou tempo 0, do "mundo narrado", ele não denuncia a perspectiva, a retrospectiva nem a prospectiva do sujeito que o emprega, além do que, retarda a ação da narrativa. A pouca quantidade de verbos, portanto, torna estático o instante recém-isolado, o dinamismo das imagens (a movimentação da onda provocada pelas aliterações, a superposição das cores-luz) constrói um redemoinho, cujo vértice repousa sobre esse momento parado no tempo poemático. Os signos compõem uma imagem pictórica ao mesmo tempo dinâmica e congelada, onde os símbolos mobilizados voltam-se para si mesmos, construindo um mundo fechado, um universo mítico auto-suficiente.

Como se nota, toda a estrutura desse movimento poético é pertinente às leituras feitas. A estaticidade do objeto artístico desse momento sugere a alienação da arte

frente ao processo social, cujas necessidades são tão urgentes que tornaram insustentáveis as posições meramente estéticas da arte. Uma das imagens mais marcantes que o diálogo dos tempos verbais do poema proporciona é a oposição entre a dinâmica da realidade artística e a dinâmica da realidade social. A primeira estrutura-se segundo procedimentos internos, enquanto que a segunda se vale do dinamismo mecânico. O número de verbos desses diferentes campos constrói a imagem de um furacão varrendo os universos que circundam a arte, enquanto esta se mantém impassível no dorso desse vagalhão.

*

* *

O objetivo dessa apresentação foi ilustrar dimensões líricas do poema *O Estrangeiro*. Ela não tem a pretensão de esgotar-lhe os vários níveis de leitura. O fato de a poesia ter sido a referência da leitura nesse instante não esconde a polissensorialidade da estrutura completa do poema, que conta, como já foi dito, com outros meios de expressão estética. É vital, a nível de estrutura profunda, que sejam discutidos esses vários universos convergentes.

Como amostragem, porém, detive-me apenas sobre a escritura dessa obra, expondo, a nível de ilustração, como

o eu-lírico se coloca de forma esperançosa nos primeiros versos, desdobra essas esperanças em possibilidades, para depois colocá-las em dúvida. É licito, pois, afirmar-se que o poema se transforma numa demonstração da capacidade das possibilidades que se anulam, desembocando por fim, na dúvida que duvida da própria dúvida.

O universo poético criado revela-se como um mundo sem bases sólidas, com uma fraca tendência à mimetização de dois projetos de discurso a princípio antagônicos: a realidade da arte e a realidade social. Porém, não é o caso de se considerarem aleatórios os motivos. Os elementos básicos - as imagens oníricas, míticas e empíricas - que se detectam foram manipuladas segundo as necessidades e obsessões expressivas do seu criador, não se vêem imagens poeticamente fantásticas, pelo contrário, o que se desvela é um mundo bem governado por leis rigorosas.

Essas articulações, cuja lógica interna redime as desconexões semânticas que se apresentam ao leitor desavisado, denunciam que o eu-lírico, frente às várias instâncias do poema, rompe com o "como". Ele não se comporta como um indivíduo naquela dada situação, mas ele "é" o indivíduo. Tomem-se como exemplo os dois pontos extremos da linguagem poemática: os versos 22 ao 31, onde ele é totalmente devorado e esvaziado pela construção do objeto estético; e os versos 45 ao 52, onde preocupações completamente distintas da primeira buscam, na consciência, as categorias da realidade empírica que tornam os homens ca-

pazes de dar conta de sua atividade cotidiana. Nesse último caso, o que choca não é a horrenda imagem dessas alegorias cotidianas, mas sim a naturalidade com que são apresentadas.

Dessa forma, sempre que se detém sobre uma determinada condição do poema, o eu-lírico está colado a ela de uma forma indissolúvel, estabelecendo, por esse procedimento, um padrão de iniciativas vãs, sucedidas sempre por uma frustração e por um recomeço.

A tensão poética é fundamentada justamente sobre a oscilação do eu-lírico entre a auto-entrega às condições momentâneas e a auto-afirmação diante delas.

Não obstante a explicitação de suas estruturas empírico-históricas, ou justamente por elas, o eu-lírico ico-constrói um indivíduo nostálgico, ainda preso às estruturas originais de sua própria consciência.

A LUZ

O MODERNO

Em *O Estrangeiro*, Caetano Veloso abre um espaço singular onde é possível detectar muitas preocupações da poética moderna, das quais, a mais declarada talvez seja a de presentificar os problemas sociais, pedra angular da leitura anterior.

A proposta desse capítulo é justamente perseguir algumas dessas questões, ou seja, pôr em relevo alguns apelos que o poema faz a essa lírica, depreendendo, pouco a pouco, certas fundamentações teóricas que embasaram sua criação. Portanto, o objetivo não será atingir a essência dessas fundamentações. A análise buscará apenas detectar e ilustrar essas bases, procurando estabelecer contato com a modernidade. Essa reaproximação tem o objetivo de ampliar as possibilidades de fruição dessa obra de Caetano, e não

de explicitar exaustivamente a lírica desse complexo instante da história.

Para isso, serão focalizados no conjunto de símbolos do poema, três aspectos da modernidade: o diálogo entre a arte e a sociedade; a presença marcante do ambiente urbano-industrial e as relações deste com o versilibrismo.

arte e sociedade

Na Apresentação, discutimos a tensão existente entre arte e sociedade, ou melhor, a necessidade de uma arte "engagèe". Houve no centro do poema uma involução lírica que desautomatizou a visão artística da realidade (os dois blocos iniciados pelas palavras "E eu").

Essa leitura possibilita a aproximação da estrutura poética de *O Estrangeiro* aos princípios da vanguarda modernista de 1922. Os modernistas brasileiros estavam bastante preocupados com a reintegração social do artista. Essa preocupação por uma poética mais social se revelou, por exemplo, no fato de muitos deles se dedicarem a traçar o perfil do homem brasileiro, respeitando-lhe as peculiaridades, ou melhor, elevando-as à condição de objeto estético.

É sabido que a estética do movimento modernista se constitui num sincretismo das várias tendências importadas da Europa. É natural, portanto, que sejam encontrados nela eco do inconformismo cultural europeu do começo do século. Porém,

no momento em que os dilemas estéticos de algumas vanguardas européias preteriam o destino do homem, o Modernismo brasileiro procurava delas se afastar. é o que ocorre entre o movimento brasileiro com o Futurismo Italiano.

Os futuristas italianos devem ser honrados com o mérito de terem conseguido elevar a máquina, a velocidade moderna à condição de objeto da arte. Mas a maior condenação que sobre eles recai é o fato de não terem dado o mesmo tratamento às questões que envolviam o destino do homem dentro desses elementos modernos. O futurismo italiano ignorava a individualidade dos seres humanos. Segundo seus princípios, os homens eram elos de uma corrente evolutiva que transcendia suas aspirações particulares.

A conduta revolucionária do Modernismo brasileiro foi diferente. Os brasileiros tinham a mesma ânsia de ruptura dos italianos, mas enquanto estes pregavam o engajamento social da arte como forma de otimizar a evolução em que se encontrava a sociedade, os modernistas queriam que esse engajamento mudasse para melhor o aspecto de vida do ser humano dentro da sociedade. Prova isso uma das propostas estético-ideológicas do grupo de 22, que era estabelecer contato com a cultura popular: o folclore, o falar caboclo. Em outras palavras, a vanguarda modernista brasileira queria promover o nacionalismo estético pelas peculiaridades emotivas da "massa nacional".

é inútil insistir na análise dessa história que por si só é tão explícita. As preocupações dos modernistas com

uma estética social foram discutidas inúmeras vezes por mais de um dos grandes teóricos da iteratura brasileira. Tornou-se necessário apontá-la aqui pela referência que *O Estrangeiro* faz, no fragmento supracitado, à necessidade de se reconduzir a óptica da arte aos problemas sociais.

Um dos movimentos na estrutura poética de *O Estrangeiro* que revelam sua preocupação com esse aspecto da estética do Modernismo pode ser percebido no início da segunda estrofe:

> Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas
>
> E uma menina ainda adolescente e muito linda
>
> Não olho para trás mas sei de tudo
>
> Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo.

Trata-se de um abandono às fundamentações culturais de uma consciência estética que se desenvolveu ao longo da primeira estrofe. O velho metaforiza os arquétipos culturais e a menina a carga particular de sensibilidade estética. "Virar as costas" a ambos significa evidentemente, romper com todos os níveis de uma "educação artística".

Esse procedimento é o mesmo das vanguardas de todos os tempos, inclusive a do Modernismo brasileiro: "estabelecer-se por um discurso que rompa com a sua época e que questione a si mesmo, como forma de provar que é capaz de levar adiante a ruptura. Estabelecer, ao mesmo tempo, um grau zero de valores individuais e coletivos".

No movimento subseqüente - do verso 36 ao 52 -, tem-se uma "descida" às sub-estruturas sociais, o que recupera, de maneira hiperbólica eu diria, o verso do discurso artístico, ou seja, essa instância do poema cristaliza o momento final da involução aspirada pelos modernistas brasileiros.

É por esse motivo que esse bloco interno do poema se transforma num libelo contra a auto-suficiência dos valores estéticos da arte. A naturalidade com que são apresentados os preconceitos do primeiro discurso entre aspas (versos 45 a 52) e a verossimilhança (a possibilidade do fato narrado ser real) insurgem-se contra a beleza retórica das imagens poéticas da primeira estrofe.

A tensão desse diálogo estrutura-se principalmente sobre a naturalidade com que esses preconceitos são apresentados. A forma de expressão não permite que sejam ignorados. Assim, esses preconceitos, cuja realidade muitas vezes passa despercebida, impõem-se aos sentidos do leitor à revelia de sua vontade, tornando a fruição do poema uma experiência incômoda.

Resguardadas certas diferenças, talvez fosse esse o sentimento da platéia que compareceu às apresentações da Semana de Arte Moderna de 1922. Não vejo outra forma para explicar a reação violenta daquele público frente as propostas estéticas dos modernistas. Os espectadores presentes, que sem dúvida traziam consigo o hedonismo da arte parnasiana, não suportaram o choque que os modernistas de-

ram nos valores estéticos de sua bagagem cultural. A reação adversa se mostrou tão veemente que Mário de Andrade não consegue compreender onde arranjou coragem para recitar versos diante de platéia tão barulhenta, ou como pôde explicar a teoria estética que fundamentava as criações alucinantes dos pintores futuristas nas escadas do teatro municipal entre risos e gozações. (12,384)

Apesar dessa reação do público, os modernistas nunca deixaram seus postos. Sua proposta continuou sendo a de renovar a cultura brasileira. Uma renovação feita pela conscientização do público consumidor de arte, como prova o grande número de "manifestos estéticos" que publicaram.

A cidade

É conhecida a predileção da poesia moderna pelo ambiente urbano. A cidade, um século e meio depois de Baudelaire, continua fascinando os poetas.

O ambiente urbano evocado no poema *O Estrangeiro* é o da cidade de Rio de Janeiro. A relação das imagens urbanas do poema pode ser feita em segundos. Elas são apenas três: a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e a praia de Botafogo. Uma outra alusão ao tema "cidade" se esconde nas formas da composição: a cidade natal do poeta, Santo Amaro da Purificação, que está presentificada no verso vinte.

Em certa medida essas imagens urbanas iluminam o resto das imagens da primeira estrofe, possibilitando,

pelo reconhecimento imediato, uma maior interação entre o leitor e o poema nesses seus primeiros momentos. A mudança para a segunda estrofe marca também uma mudança de procedimentos imagéticos: da segunda estrofe em diante não mais se percebem essas referências, pelo menos de modo imediato, ao ambiente urbano.

Trazendo marcas de um minucioso trabalho técnico o poema de Caetano Veloso demonstrou, através de sua estrutura dialógica, a profunda consciência de modernidade do poeta. Meu propósito é demonstrar essa consciência, desentranhando das imagens urbanas das quais ele se vale para a construção de seu objeto, índices desse procedimento poético na lírica moderna. Esta leitura marcha ao encontro de um procedimento lírico já bastante fundamentado por uma extensa bibliografia. Em vista disso, ela se resumirá ao levantamento de relações entre o poema e o Modernismo que vejo imersas na sua estrutura, sem a pretensão de explicitar de forma ampla e profunda a presença da cidade nas criações poéticas da modernidade. Por outro lado, não pretendo me deter sobre a descrição da cidade na poesia moderna, mas sim quais as alterações que esse elemento moderno provocou nos mecanismos de construção do objeto estético.

É lícito, pois, considerar o modernismo de *O Estrangeiro* uma ruptura com o estatismo da lírica precedente. As energias de sua modernidade são gastas no sen-

tido de fazer o trabalho inventivo e questionador da obra de arte se voltar de maneira crítica para si mesmo, ao mesmo tempo que considera suas obrigações para com as outras realidades que o circundam. A evolução dessa consciência crítica se deu ao longo dos cinqüenta e dois primeiros versos do poema.

É interessante notar, ainda uma vez, que as imagens da Baía de Guanabara, presentes no primeiro verso, não são referências ao acidente geográfico da cidade do Rio de Janeiro, que encanta muitos turistas com sua beleza singular. Colocada sob os olhos dos "estrangeiros" evocados, a Guanabara torna-se símbolo dos arquétipos culturais que percorrerão a poesia. A presença desses arquétipos é que tornará mais brilhantes as cores do embate ético-estético da poesia moderna que se desenvolve dentro desse espaço poético.

Dentro da macro-estrutura poemática, portanto, essas imagens perderam suas referências imediatas. Antes disso, no entanto, tal movimento já havia ocorrido. Dentro da estrutura de cada verso em nenhum momento da análise a Guanabara pode ser considerada como objeto real, ou mesmo um ornamento cuja função se resume a evocar a sua importância para o turismo da cidade de Rio de Janeiro. Ela é importante para o poema enquanto signo. E essa importância só será explicitada a contento se for levada em conta a industrialização e o urbanismo, as faces da modernização que elas evocam.

Com o surgimento da urbanização e das criaturas da indústria moderna (carros, trens, máquina a vapor, motores elétricos etc.) a sensibilidade artística saiu em busca de novas formas de expressão capazes de recortar esses novos elementos da realidade que não eram dominados pelos modelos de recepção anteriores. Uma das maneiras que a composição poética encontrou para conseguir isso foi introjetar as formas de viver o cotidiano da cidade moderna. Surgem então na linguagem poética a economia de expressão, a síntese, a descontinuidade, a simultaneidade, a fragmentação retórica, o estilo telegráfico. Todos esses procedimentos técnicos de construção poética surgem como resposta à velocidade dos acontecimentos, à concomitância de vários elementos de comunicação nos centros urbanos.

O poema torna-se a "multidão invisível das palavras" como referiu-se Walter Benjamin ao poema "Le soleil" de Baudelaire (09,36). No poema moderno se percebe a ambição de experimentar a completitude dos movimentos da alma no emaranhado da cidade.

A perda do halo

Nesse sentido, a experiência poética de *O Estrangeiro* é exemplar. A superposição de imagens e o minucioso trabalho lingüístico operam em conjunto no sentido de dificultarem a leitura linear ou a redução intelectual da linguagem poética, simbolizando a confusa relação da alma mo-

derna com a cidade. Quando qualquer conjunto começa a estruturar uma evolução lógica no sentido imagético ou fônico, a desarticulação de um deles engendra uma ruptura. De forma que em raros momentos tem-se uma frase de fácil redução intelectual. A título de exemplo, vejamos o caso do verso oito.

E eu, menos a conhecera mais a amara?

Aparentemente, não há o que dizer sobre sua estruturação sintática ou semântica. Dentro do contexto em que ele se insere, não há obstáculos a sua compreensão. Atente-se, porém, para o seguinte: a estrutura fônica não facilita a apreensão do sentido. A função do fonema é diferenciar-se dos demais dentro de um vocábulo. Não obstante, mesmo que ele cumpra sua função a contento no interior da palavra, sua repetição em nível de frase também provoca desvios indesejáveis para a recepção dos signos verbais. No caso desse verso, os conjuntos de fonemas /s a/, /era/, /s a a/ e /ara/ estão muito próximos, e sua repetição nos distancia do sentido.

Ao desarticular interiormente a frase sem abalar o plano semântico ou a ordem gramatical de seus termos, a estrutura fônica engendra a metáfora do homem moderno na frase. A sonoridade dos fonemas confunde o sentido - "dimensão interior da frase" - sem alterar o código funcional dos elementos. Da mesma forma as habilidades e

astúcias que o homem moderno desenvolveu para sobreviver às intempéries do mundo moderno, embora eficazes, não preenchem o vazio deixado pelos valores míticos do passado. Como na frase, a superfície tranqüila, bem acabada do homem moderno, onde os elementos estão ajustados, esconde uma dimensão interior cuja tensão melancólica não reflete, antes contraria, essa harmonia externa.

O Amaro

Vários índices presentes na primeira estrofe do poema levam-nos a deduzir que "O Amaro" (verso de número vinte) corresponde a Santo Amaro da Purificação. Só os nomes próprios e início de verso são escritos com maiúsculas. E a palavra "Amaro", que não possui nenhum desses requisitos, está escrita em letra maiúscula, provocando um estranhamento que a eleva à condição hierárquica das demais palavras assim impressas. Uma espécie de camuflagem verbal recobre essa palavra. Ao desatento, ou àquele que ignora a biografia do poeta, ela passaria desapercebida; ou seria tomada como um elemento de dispersão, cuja única função seria promover a desconexão dos sentidos. Entretanto, é perigoso ir demasiado longe na palavra como referência à biografia do poeta. Como todas as imagens urbanas do poema (e não só as urbanas), "Amaro" também foi considerado como signo.

Na verdade, ao ser atualizada no poema, a palavra ad-

quire, de imediato, o valor de símbolo arquetípico da inocência, ou da infância, uma vez que esta é a cidade natal do poeta. Sua apresentação no poema, entretanto, desencadeia um processo de ruptura, por assim dizer, entre ela e o passado biográfico do poeta. O signo passa a ser unicamente patrimônio do poema, Uma condição que o obriga a justificar-se como cristalizador de sentidos estéticos, e a contribuir com a sua carga simbólica para o desenvolvimento da tensão poética.

De fato, ele desempenha uma função na estrutura do poema. O verso que o contém pode ser considerado como encavalgamento do anterior:

> Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e
>
> O Amaro

o que deixa entrever a oposição que estabelece com "belo". Recuperando as leituras feitas, aquilo que sucederá esses versos, será a "performance" poética do eu-lírico. O que dá a entender que a criação estética que há-de-vir resgatará isso que está simbolizado em "belo" e "Amaro". Resta recuperar o valor simbólico de "belo", uma vez que o conteúdo histórico-biográfico de "Amaro" o qualificou como metáfora da ingenuidade primordial.

A palavra "belo" surge mais duas vezes nessa estrofe:

> O que é uma coisa bela?

e:

Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara

O primeiro verso é um questionamento teórico encetado pelas proposições artísticas dos arquétipos culturais do poema. Como todos eles criaram o objeto estético através do "estranhamento" da realidade, a introjeção desse conceito levou o eu-lírico a refletir sobre a "singularização artística", elemento vital para a criação estética segundo Vitor Chklovsky, daí a pergunta. O segundo verso parece ser uma síntese desses modelos arquetípicos, pois coloca os qualificativos "bela" e "banguela" atrás da Guanabara, metáfora da realidade objetiva. A terceira palavra "belo", a que antecede a "Amaro", parece ser a última dessa sucessão de antonomásias dos arquétipos culturais. Dessa forma, segundo a "teoria estética" desenvolvida nessa estrofe, a obra de arte nasce da confluência ativa de três elementos: o domínio teórico sobre os métodos consagrados de criação artística, a lucidez na organização dos elementos disponíveis no momento da criação ("Eu não sonhei:") e a "inspiração", força impulsiva (cuja história está ligada diretamente à existência do artista) que move os homens em direção à necessidade de arquitetar uma obra de arte.

O esvaziamento do referencial imediato do signo "Amaro", a perda do seu valor biográfico, só se completa

pelos sentidos que são engendrados a partir da metáfora da ruptura com os arquétipos culturais se manifestam no início da segunda estrofe:

> Estão às minhas costas um velho com cabelo nas narinas
>
> E uma menina ainda adolescente e muito linda
>
> Não olho para trás mas sei de tudo
>
> Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo.
>
> Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
>
> Nem os dentes quase não púrpura da menina

As observações em torno do signo "Amaro", ratificam "menina" como metáfora da ingenuidade. Por outro lado, esse signo retoma o tema "cidade" no poema, só que o faz criando o espaço mítico da ingenuidade primordial, que as clássicos e românticos associavam ao campo. Assim, com a atualização do signo "Amaro", tornou-se possível analisar, ainda que de maneira rápida, um procedimento de criação poética específico da lírica moderna (aliás, bastante explorado pelos concretistas): a retórica dos recursos tipográficos. Esse aproveitamento produtivo do potencial visual das palavras foi uma das mais importantes conquistas dessa lírica e influi consideravelmente na aproximação entre as artes nesse final de século, principalmente entre a pintura e a poesia.

A mais relevante "resposta poética" de *O Estrangeiro* ao crescimento urbano-industrial na modernidade está nos versos vinte e dois e vinte e três:

> A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia
>
> branca e óleo diesel

As sensações sugeridas pela imagem desses versos são desagradáveis. A viscosidade fétida e pegajosa do óleo diesel sobre as areias brancas da praia não apenas incomodam; essa mistura torna repugnante todo o contato com a praia. A dissonância desse momento demonstra o interior "barroco" do poeta moderno. Os sentimentos que ele tem pela modernidade são antitéticos. A recuperação da natureza acolhedora das "areias brancas" da praia de Botafogo traduzem o apego à paisagem, que embora natural, lembra o ambiente citadino. O avesso dessa relação é demonstrado pela "corrupção" delas pelo "óleo diesel": o repúdio às mazelas do progresso. A sensação incomoda também porque parece impossível se saber com precisão quem provoca essas tragédias ecológicas. Os "vilões" não têm rosto, são impessoais, o que impossibilita o confronto direto com eles. A ira provocada pela impunidade desses criminosos se dilui em angústia e a revolta torna-se uma energia estática, que se volta contra o seu dínamo.

Mas apesar da oscilação entre a aceitação da civilização moderna (a praia de Botafogo) e a nostálgica negação dela (o óleo diesel), o poeta quer mais é ser tragado pela cidade. Por isso, sua poesia se transforma em uma arena onde lutam dois pesos pesados: de um lado o progresso, que abre possibilidades de melhoria na qualidade de vida do homem; do outro os dejetos da modernização, que agridem, quando não destroem, o ambiente que os hospeda.

Tais revelações fazem originar no poeta sentimentos contraditórios com relação à modernidade, mas estes, por sua vez não se transformam em motivos poéticos escapistas. é impressionante a falta de constrangimento, o bel-prazer do poeta moderno frente a esses sentimentos díspares que experimenta. Ele se sente à vontade nesse mundo dual e não quer abandoná-lo. Há um brilho constante em seus olhos, mantido tanto pelos luminosos da cidade quanto pelos dejetos que se amontoam em seus becos.

O grotesco

É comum aos pensadores da modernidade tomarem as categorias negativas que nela surgem como elemento característico de sua lírica. Ressaltam sobretudo que essas categorias negativas não têm propósito depreciativo, acusando esse procedimento como clara demonstração de distanciamento entre essa e a lírica anterior. (27,20).

Nos versos isolados acima, o "óleo diesel" é um bom

exemplo dessas categorias. Sua negatividade se revela na sensação incômoda que causa, tornando a imagem agressiva. Esses versos metaforizam um procedimento que se mantém vivo por toda a modernidade: a poesia moderna rejeita a civilização industrial ao mesmo tempo que se nutre de sua tensão. A modernidade portanto, convive com uma ambivalente relação poética de amor e ódio ao progresso. No caso desses versos de *O Estrangeiro*, o progresso serve como dissonância bizarra, cujo "grito estridente", nos alivia da beleza monótona da arte clássica.

Outras imagens como "boca banguela", "óleo diesel", "um velho com cabelo nas narinas", afirmam que o poema eleva à categoria de sublime artístico não só o **belo** e o **harmonioso**, mas também o **feio** e o **dissonante.** Como muitos dos poemas modernos, esse também simplesmente não suporta a beleza clássica (27,44) e quer, a qualquer custo, livrar-se das mornas sensações dessa beleza para experimentar a dramaticidade agressiva da lírica moderna. Essa lírica que obtém prazer na imagem bizarra, que se agasta com a harmonia.

A saturação dos sensores

A aceitação do grotesco como categoria tão significativa quanto a beleza clássica está associada a um pressuposto extra-literário: para o artista moderno, a sensibilidade do homem de seu tempo está bastante reduzida

devido às proporções inusitadas das mudanças no período da modernidade. Seus sensores se desgastaram pelo esforço para adaptar-se às mudanças. Estão saturados pelo acúmulo de informações que necessitam ser processadas. Somente o grotesco teria possibilidade de atingir os "terminais sensíveis" que põem o homem moderno em contato com o mundo.

A bem da verdade, não só a lírica da modernidade importa-se em tornar "estranha" a realidade objetiva. Também o fizeram os movimentos artísticos precedentes. Estes, porém, não assumiram aquilo que Hugo Friedrich chamou de "dissonância".

> O disforme produz surpresa, e esta, o 'assalto' inesperado. Mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poetar moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional que (...) está contido também na beleza do estilo antigo. (27,44)

É justamente por isso que o grotesco se afigura como forte argumento nas teses da "insensibilidade do homem moderno". Segundo estas, a arte precisa duplicar a energia que torna suas imagens sensíveis para "excitar" os sentidos do homem.

Mas por que teria se tornado tão difícil atingir esses terminais humanos na modernidade? Para Paul Valèry

> O homem civilizado das grandes metrópoles retorna ao estado selvagem, isto é, a um estado de isola-

mento. O sentido de estar necessariamente em relação com os outros, a princípio continuamente reavivado pela necessidade, torna-se pouco a pouco obtuso, no funcionamento sem atritos do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento desse mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados modos de sentir; O comfort isola. Enquanto por outro lado identifica os seus usuários ao mecanismo. (09,43)

Para o crítico francês, o homem moderno é quase um robô. Seus sentidos são programados para detectar apenas aquilo que é produzido pela modernidade.

Dessa maneira, no discurso poético moderno, a sublimação da disformidade e do feio revela-se uma "resposta poética" à saturação causada pelo acúmulo de mensagens nos sensores do homem moderno. A arte toma as dores desse homem e se põe a trabalhar para fazê-lo "sentir" o mundo. Para sustentar a sua ideologia, ela vale-se do pressuposto de que se não for auxiliado, ele sozinho jamais perceberá o quanto o ambiente urbano, com as necessidades que criou, está exaurindo-lhe a sensibilidade.

Como conseqüência do ciclo de antagonismos e incorporação gradual da realidade urbana pelo homem, essa crise na percepção da realidade nos tempos modernos se reflete nas estruturas dissonantes da linguagem poética: as dissonâncias são um incômodo para os sentidos, mas justamente por isso não são ignoradas por eles.

A imagem ausente

Para finalizar as considerações em torno da relação

modernidade/*O Estrangeiro* via imagens urbanas, é preciso pôr em evidência um procedimento poético que, ainda uma vez, demonstra o posicionamento crítico do poeta frente à situação da obra de arte moderna. O procedimento a que me refiro é a utilização das imagens urbanas na primeira estrofe e a total ausência delas no resto do poema.

Esse predomínio de imagens visuais na primeira estrofe provoca, como já foi dito, uma maior interação com o leitor. Primeiro porque as imagens urbanas são reconhecidas e isso cria uma identificação entre obra e consumidor no momento da fruição; segundo porque as imagens visuais se dão mais aos sentidos que as demais imagens. O homem estabelece contato com o mundo mais pela visão que pelo olfato, audição, ou qualquer outro sentido. Por seu turno, o olho é o mais indisciplinado dos sensores humanos. Ele atende a quase todo apelo. Porém, inúmeras vezes, o homem é traído pela eficiência desse sensor. Todos temos uma forte tendência para encerrar o contato com a realidade nos limites da experiência visual. Os muitos objetos que existem além dessa experiência tendem a cair no limbo por dificuldade de serem apreendidos pelos demais sensores.

Para que o contato com a realidade não se torne uma experiência superficial, todo ver deve implicitar um pensar. Esse necessário refletir sobre o que se vê, entretanto, não é suficientemente praticado no tempo da modernidade. Nas cidades modernas as imagens visuais se acumu-

lam ou se sucedem de tal forma ou a tal velocidade que o pensamento dos metropolitanos se rende a sua força. Sabia o que estava fazendo o criador do "outdoor" cujo anúncio dizia: **Ninguém escapa de um "outdoor"**. E é realmente quase impossível ignorar as imagens dessa verdadeira "metralhadora de informações". Pena que não haja tempo, nem predisposição, para se pensar a fundo cada uma das coisas que são comunicadas.

Entretanto não só os transeuntes urbanos se viram cercados pelas imagens. Também a arte se rendeu à visualidade. Na Literatura é comum comparar-se a poesia parnasiana à simbolista, realçando os elementos pictóricos e descritivos daquela em oposição aos musicais e sugestivos desta. Também nas artes plásticas o mesmo acontece, a maior crítica feita aos pintores impressionistas é terem submetido seus cérebros aos seus olhos.

Em função dessa oposição superficialidade/facilidade da visão **versus** profundidade/dificuldade da reflexão baseada em conceitos, pode-se dizer que prevalece ainda a oposição já indicada nas primeiras páginas desse trabalho. O apelo à visualidade na primeira estrofe - principalmente do verso oito ao trinta e um - transforma-se numa ginástica retórica que atrai o leitor, denotando a essência sedutora da obra de arte. Esse conjunto de imagens visuais a torna mais "agradável" à recepção que a segunda, uma vez que esta última utiliza um número reduzido de imagens visuais. Porém, se essa arte agradável e chama-

tiva estacionar suas preocupações nesse âmbito, não conseguirá atingir a estrutura interior da realidade. A verdadeira compreensão da realidade, a que subjaz a esse contato primeiro, surge na evolução das alegorias do verso trinta e dois para o cinquenta e dois.

Dessa forma, a imagem urbana passa a ser um símbolo da própria criação poética, uma vez que, diante desses constantes recuos à intenção poética desses vocábulos em *O Estrangeiro*, pode-se perceber que seus sentidos originais serviram mais à criação estética que à significação lingüística.

O verso livre

A experiência do progresso acelerado da sociedade moderna colocou o poeta em posição de defesa.

Ele mantém-se alerta aos métodos de produção dominantes, mas como alguém que se mantém alerta à presença de um inimigo" (apud 57,37).

Por outro lado, ele procurou adequar o seu instrumento à situação moderna, incorporando aos meios e procedimentos expressivos da lírica, as evoluções técnico-científicas da modernidade. Depois da poesia moderna romper com as estéticas clássica e romântica, ela se volta cada vez mais para a razão e para o cálculo. A partir desse instante, se estabelece uma espécie de combate no interior do poema.

Se, por um lado, não se concebe a arte fora da liberdade criadora, por outro, a construção do objeto estético moderno exige um alto grau de consciência técnica. Assim sendo, o "vate inspirado" pelo arrebatamento lírico, dá lugar, na modernidade, ao "tecnólogo", que cria seu objeto à luz de recursos de natureza matemática. Esse choque de tendências contraditórias agita o poema e causa um colapso nas palavras. Essa complexa relação entre a arte e a nova realidade determina o que se costuma chamar de "crise da poesia" na civilização moderna.

A civilização tecnológica e industrial só permite a evolução daqueles elementos que tenham utilidade, isto é, que de alguma forma renovem e atualizem seus princípios fundamentais: a produção e o consumo. Como a poesia é anti-utilitária por excelência, esse choque é inevitável.

A poesia moderna, no que se refere a essa problemática, passou a se representar uma reação, ou melhor, um desafio, à civilização moderna, pois vive procurando demonstrar que os objetos dessa civilização, fabricados em série, não podem competir com os "objetos do espírito", que são perfeitos, entre outros motivos, por serem artesanais.

Porém, essa tensa relação que se evidencia no aspecto temático, não se dá no âmbito da forma. A poesia moderna persegue as evoluções tecnológicas, procurando inscrever-se nos avanços da modernização. Um dos mais relevantes elementos que estabeleceu a conexão entre a composição poética e a produção industrial na modernidade foi, sem

unesp

dúvida alguma, o verso livre.

No Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis ocorrido em 1961, Décio Pignatari, discorrendo sobre essa problemática relação disse o seguinte:

> O que é importante esclarecer, desde logo, é que a crise da poesia, em qualquer dos aspectos que se a tome, corresponde isomorficamente - e simplesmente - à crise do verso, tratando-se, como se trata, de uma única e mesma crise, ela mesma parcela de uma crise muito mais vasta: a crise do artesanato face a revolução industrial (econômica, social e ideológica), que se manifestou e ainda se manifesta em todos os setores artístico, para ficarmos, por ora, apenas neste terreno. Seria ingênuo pensar, aliás, que o advento da burguesia ao poder, a revolução industrial, a exacerbação contraditória do individualismo lastreado na divisão da propriedade e dos interesses, os avanços da ciência e da técnica e a consciencialização da luta de classes deixariam intactos, por verdade superior e supra ou a-histórica, o verso e/ou a poesia, e a arte, e os seus conteúdos herdados. (49,372)

O crítico revela que a ascensão do verso livre, pedra-de-toque do movimento modernista brasileiro, tem íntima relação com a arte "engagèe", uma vez que expressa uma preocupação do artista com as responsabilidades sociais e humanas que pesam sobre todos aqueles que têm consciência da condição moderna.

Mas o que é "condição moderna"?

Segundo Pignatari, um dos traços dessa condição pode ser definido pela necessidade de fomentar o contato entre a arte e a nova realidade social. Qual é, porém, a relação do verso livre com toda essa problemática?

A relação pode ser explicitada em termos de índices

informacionais (06).

A mensagem, entendida como carga de significados, é menos entrópica, é maior na prosa (êxito), e mais entrópica, isto é, menor na poesia (fracasso), que é tipicamente não discursiva" (49,380).

A prosa, portanto, alinha os significadosde seus termos de forma a criar um raciocínio, por isso torna-se mais eficaz enquanto comunicação rápida de informações.

Não pretendo discutir o binômio prosa/poesia. Interessa-me nessa conceituação o simples fato de ela se valer da informação como elemento distintivo entre os dois termos relacionados. é esse o ponto que considero mais relevante da intersecção entre o verso livre e a modernidade. Ele é uma espécie de "resposta poética" à sociedade fundamentada na informação. Porém, informar não é o objetivo último da poesia. A análise do discurso poético não pode preterir a forma e considerar apenas a sua substância. Nele, os significados se apóiam em elementos que ultrapassam o plano semântico dos termos.

Para se compreender os sentidos engendrados pelos versos livres de um determinado poema, é necessário perscrutar o poético que se encerra em suas estruturas influenciadas pelo pragmatismo e pela tecnologia da socie-

(06) Um tratado bem elaborado sobre a importância da informação na sociedade foi feito por Jean-François Lyotard. Discorrendo sobre a influência do Estado na fundamentação do saber científico, o filósofo francês diz:

a sociedade não existe e não progride a não ser que as mensagens que nela circulem sejam ricas em informação e fáceis de decodificar." (41,06)

dade moderna.

O cego e as palavras

As observações precedentes valem como uma espécie de prenúncio para a abordagem de alguns problemas relativos à modernidade lírica de *O Estrangeiro*. O fato de o poema ser escrito em versos livres é auto-referente, dispensa qualquer comentário. Assim, é mais profícuo se fazer o levantamento de algumas estruturas de sentido apoiadas na utilização do verso livre, como é o caso, por exemplo, dos versos:

> O amor é cego
>
> Ray Charles é cego
>
> Stevie Wonder é cego
>
> E o Albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem
>
> Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?
>
> Uma arara?

O fragmento transcrito possibilita vários níveis de leitura do fenômeno poético. A estrutura métrica possui uma irregularidade bastante acentuada. Os versos onze, doze, treze e dezesseis, que oscilam entre quatro e cinco sílabas, fazem contraponto com os versos quatorze e quinze, que possuem quinze e dezesseis sílabas, respectivamente. O grupo de versos possui um claro movimento cir-

cular, ele inicia com um verso de quatro sílabas, passa por versos que possuem um grande número de sílabas e retornam aos versos curtos, o último possui três sílabas métricas. Os versos doze e treze, porém, não possuem clareza métrica. As palavras são de outra língua, o que implicita alguns problemas de escansão, aliás, bastante sugestivos.

Quando se pronuncia uma palavra em uma língua diferente da materna, a tendência é transferir seus sons (aqueles próximos ao que se quer imitar) para a palavra estrangeira. Isso, é claro, só será aceito se não houver qualquer alteração no sentido final (por mínima que seja). Essa, porém, é uma das maiores dificuldades encontradas pelos falantes de língua estrangeira, ele é tentado a identificar e produzir fonemas da língua estrangeira como alofones da língua materna. Como se trata de dois sistemas sonoros diferentes, essa artimanha nem sempre funciona a contento, e as conseqüências vão das situações cômicas até às trágicas.

No caso do verso doze, essas complicações têm início logo no primeiro fonema. Não existe nenhum som da língua portuguesa que substitua o fonema /r/ do inglês:

Ray Charles é cego

O fonema /r/ da língua portuguesa, uma consoante, tem várias possibilidades articulatórias: ele pode ser alveolar, se for produzido por uma forte vibração da língua quando

em contato com os alvéolos; ou velar, se fizer a camada de ar vibrar a caixa de ressonância na região velar. Ou ainda, através de uma maior abertura da caixa de ressonância, produzir um arrolamento retroflexo, que caracteriza o dialeto do sertanejo do interior do Estado de São Paulo. Nenhum desses exemplos substitui o som desse fonema na língua inglesa, onde aliás, ele representa uma semivogal. Por outro lado, considerando-se a projeção internacional do cantor, dificilmente a vogal /a/ seria pronunciada como em português, acredito que todos farão a ditongação, ou seja, pronunciarão /ei/. Mas se pronunciarem o primeiro fonema, ou seja, o /r/, aproximando-o dos alofones portugueses eles não pronunciarão o nome do cantor, pronunciarão sim "hay" (que significa " feno", "cerca" ou parque).

O mesmo acontece com a transferência da palavra "Charles" para a pronúncia portuguesa. Em português ela é um dissílabo, cada vogal é o centro de uma sílaba, no entanto originalmente a palavra é monossilábica. O que é identificado como sendo a última vogal, na verdade, é pronunciada como uma única sibilante alveolar sonora [čə:rlz]. Essa pronúncia diferente só não altera a métrica do verso porque, mesmo em português, a sibilante (que nesse caso seria surda), faria a elisão com o fonema /e/.

Essa sucessão de contrastes fonéticos carregados de

novas possibilidades métricas, como que prepara a escansão do verso número treze:

Stevie Wonder é cego

O fonema que inicia esse verso também encerra conflitos e dificuldades de pronúncia. O fonema /s/ e o /t/ são comuns ao português e ao inglês, como também o é a seqüência em que se encontram (estar - star). Não obstante, a divisão silábica não é a mesma. No primeiro sistema, elas ficam em agrupamentos diferentes, no segundo, permanecem juntas. O falante de língua inglesa jamais encontra em português o fonema /s/ nessa posição inicial, assim, a tendência é sonorizar o /s/, adicionando-lhe uma vogal de apoio [Istar] (60,10), o que acrescenta mais uma sílaba à palavra. Da mesma forma, o fonema /v/, em português, jamais finaliza uma palavra, como é o caso da palavra "Stevie", cuja pronúncia em inglês fica [stiv]. A interferência da língua materna age, fazendo o falante adicionar uma consoante de apoio para facilitar a pronúncia. A palavra "Stevie" finalizando em /v/ e a palavra "Wonder" com semivogal /r/ - que provoca uma elisão ao se juntar a /e/ -, nos fazem enxergar sete sílabas onde ocorrem apenas cinco.

As escansões complicadas desse grupo são apenas essas. Os versos quatorze, quinze e dezesseis não apresentam dificuldades à separação silábica. Verificando o esquema métrico, tem-se:

_ 2 _ 4

_ 2 _ 4

_ 2 _ _ 5

_ _ 3 _ 5 _ _ 8 _ _ _ _ _ 15

_ _ _ 4 _ _ 7 _ _ _ _ _ _ _ _ 16

_ 2 3

A divisão **métrica** dos versos acima foi feita em função do canto. Por isso, algumas situações podem ser questionadas ao nível da divisão tradicional, no entanto, essa obra demonstra uma perfeita equivalência entre os vários níveis de expressão nela atualizados. Ao fazer a divisão **métrica** tendo em vista o que ocorre no canto, busquei ser fiel àquela organização polissensorial, que confere a cada um dos diferentes níveis de expressão, elementos que fazem convergir as leituras para um único núcleo tensivo, evidenciando o caráter evolutivo de toda a obra.

A estrutura rítmica também se divide em dois grupos mais ou menos afins. Os versos curtos obedecem a uma certa linearidade, porém, os versos longos rompem, em certos pontos, com a expectativa do leitor. Eles não possuem a linearidade melódica dos versos curtos. A sua figura rítmica se distende numa elocução quase prosaica.

Ao mesmo tempo, porém, seu ritmo vai de encontro ao da fala. Ele não reproduz a melodia das conversas descontraídas, onde as palavras são distribuídas em

"breath groups" (grupos de fôlego), que geralmente reúnem sentidos afins. Naturalmente, os enunciadores dividem a frase longa em "breath groups" de extensão semelhante. Nos versos em questão (15 e 16), a distribuição dos acentos é muito desequilibrada e o último "breath group" requer muito fôlego do enunciador. Esse desequilíbrio nos acentos servem de entrave à melodia (no sentido convencional do termo), conferindo ao discurso poético uma espécie de antimusicalidade.

No plano semântico, esses versos dão continuidade ao processo de "singularização" da realidade, ou seja, o distanciamento da "visão artística" da visão natural. Os traços de sentido do signo "amor" (um bem absoluto, apego profundo a algum valor, idealidade, perfeição) do verso onze, possibilitam tomá-lo como metáfora da arte. Ele capta a essência de todo o discurso anterior e o ratifica. Nos versos doze, treze e catorze, estão personagens que souberam criar objetos artísticos sem o auxílio da visão natural. Ray Charles e Stevie Wonder são cegos e Hermeto Pascoal é albino. Os diferentes grupos métricos, portanto, marcam também diferenças entre os personagens. Ray Charles e Stevie Wonder são **estrangeiros** e completamente **cegos.** Hermeto Pascoal é **brasileiro** e só não enxerga sob determinadas condições, **ele só fica cego quando há muita luminosidade.**

O paralelismo métrico dos dois primeiros personagens com o verso onze parece induzir uma maior proximidade en-

tre os estrangeiros e a arte... O título também parece endossar essa leitura. O movimento de aproximação é sugerido pelas pronúncias diferentes que podem gerar, nos versos doze e treze, um aumento de sílabas.

A clássica idéia de perfeição, associada à arte é metaforizada na "cegueira do amor", formalizada no verso 11:

O amor é cego

E dela vão se distanciando os demais versos. O mais distante é o verso no qual se encontra Hermeto, que possui quatorze sílabas:

E o Albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Nesse instante, a leitura dos metros torna-se elucidativa para a condição de Hermeto porque ele não é completamente cego, e nisso reside sua distância da arte, uma vez que esta, desde o início do poema, vem se afastando da visão natural. A par com isso, ele também não é estrangeiro, o que torna mais complicada a singularização da realidade, já que ele a vê todos os dias. Fundamental, entretanto, que se entendam tais considerações sob o ponto de vista semiótico e não referencial. Está em jogo o <u>signo da arte</u> e não a competência dos artistas envolvidos no discurso poético.

No verso treze, o número de sílabas cai para cinco:

Stevie Wonder é cego

Mas, como já foi dito, poderiam ser sete, caso a pronúncia dos nomes estrangeiros fosse a portuguesa. Aquele que estiver "cego" para este fato coloca esse verso - metáfora da materialização da idealidade artística - mais distante de seu modelo de perfeição ("o amor"). O verso doze segue o mesmo princípio, ocorre uma redução de sílabas (de cinco elas caem para quatro), a pronúncia, porém, deixa aberta a possibilidade destas voltarem a ser cinco:

Ray Charles é cego

O verso quinze e dezesseis se constituem naquilo que Hermeto "pode ver". No entanto, eles são bem diferentes: o verso quinze possui dezesseis sílabas, e o verso dezesseis, três:

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?

Uma arara?

Pela quantidade de sílabas do verso dezesseis, pode-se inferir a continuação do distanciamento entre a visão natural e a visão artística. Se a profundidade dessa visão "singularizada" é inversamente proporcional à quantidade de sílabas dos versos, as dezesseis sílabas do verso

quinze fazem dele o extremo oposto à "visão artística" da realidade. Nesse mesmo princípio, o verso dezesseis, com suas três sílabas poéticas, promove um retorno ao ideal estético, metaforizado nas quatro sílabas do verso onze. Como ambos são possibilidades de visão do albino Hermeto, o último verso metaforiza sua capacidade para a "singularização artística", que inicialmente parecia faltar-lhe, ou ser menor que a dos estrangeiros.

A redução das sílabas poéticas se fez violentamente, diferente do movimento anterior (16 - 15 - 5(7?) - 4(5?) - 4). Desse fato podem-se extrair elementos importantes para a compreensão do movimento que reconduziu Hermeto ao universo da arte. A rápida sucessão de signos do verso quinze o transforma em um painel de imagens:

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?

Não há possibilidade de estabelecer a ligação de um signo com outro. Não há traços de sentidos comuns entre eles. Sem a relação sintagmática, prevalecem apenas os núcleos imagéticos de cada um, ou seja, o descompromisso com o sintagma intensifica a carga de imagens visuais que cada um possui. Há excessos de imagens e, portanto, muita luminosidade... E os albinos ficam cegos quando se expõem à luz. Por isso a redução das sílabas não pode ser gradativa, nem os elementos do verso quinze terem correlação sintática. Só o excesso poderia se transformar no

"bombardeio luminoso" fatal para a visão natural de Hermeto.

O que aparentava uma apreciação crítica desfavorável ao músico brasileiro revelou-se um grande elogio (07). A sua materialização artística supera a proposta ideal do verso onze. Diferente das materializações dos estrangeiros, o verso dezesseis possui três "indubitáveis" sílabas poéticas. Além de ser capaz de "singularizar" a realidade, de modo a tornar sua visão artística, ele também pode vê-la "por dentro" de sua essência. Hermeto, num certo sentido, torna-se superior às demais personagens justamente por não ser totalmente cego. Sua superioridade reside no fato de que o seu objeto estético foi construído a partir de um evento real, singularizado por dentro da realidade (brasileira), portanto mais fiel a ela. Os padrões artísticos dos estrangeiros são diferentes dos do brasileiro, o que torna impossível para aqueles a percepção da realidade nacional. A força da arte de Hermeto vem do fato de que ele palmilha sua própria memória, cujos aspectos particulares vão sendo substituídos à medida que dá contorno a sua intuição estética.

---

(07) Aliás, essa não é a primeira vez que isso acontece. Na música *Podres poderes*, Caetano, além de colocar Hermeto Pascoal entre grandes nomes da música popular brasileira (Milton Nascimento, Tom Jobim), considera sua música, junto à música destes outros, criadora de um universo edênico:

> Será que apenas os hermetismos Pascoais
> Os Tons, os mil tons seus sons e seus dons geniais
> Nos salvam nos salvarão dessas trevas e nada mais.

*

* *

O versilibrismo é uma marca indelével da influência da sociedade industrial nos meios de expressão poética. Essa consciência orienta o poeta e sua obra pelos caminhos da modernidade. A busca do mais alto grau de êxito na comunicação ao aproximar-se da prosa (mensagem avaliada em termos de quantidade de informações e de eficiência para fazê-las circular). Porém, a poesia não salta para dentro desse universo "eficaz". Ela o compreende e desvencilha-se dele. Salta para trás. Ao invés de saciar a sede de respostas do leitor, como faria seu modelo prosaico, trabalha para aumentá-la. Depois de se apossar das formas que a oprimiam, ao invés de empregar-se como garimpeiro no sistema capitalista, a poesia sai em busca de seu próprio tesouro.

Para atender à força da industrialização da sociedade a poesia alterou sua forma, buscando o êxito das construções trabalhadas, como a justificar sua presença no mundo do capitalismo produtivo. Como é próprio dela, porém, usou "indevidamente" essa energia coercitiva: o suor de sua empresa foi derramado no sentido de manter o hermetismo e a polifonia, elementos que dificultam a comunicação.

A VISÃO ESTRANGEIRA DA MODERNIDADE

Nas primeiras páginas deste estudo foi feita uma breve análise do poema. Iniciamo-la pela discussão do imediatismo interpretativo em que se pode cair ao adotar automaticamente a palavra "estrangeiro" como metáfora da desautomatização da realidade, ou seja, o processo tradicional de singularização utilizado pela arte.

O desenvolvimento das alegorias demonstrou, porém, que essas impressões iniciais não encontravam respaldo nas propostas poéticas de *O Estrangeiro*. O poema dirigiu-se para o extremo oposto desse conceito consagrado, trazendo para o discurso poético justamente esses motivos "automatizados". Se a resultante não foi ao encontro das expectativas, deve-se considerar, justamente por isso, que a movimentação circular dos sentidos poéticos sugere a

"conquista" de uma visão estrangeira mais aguda que a arquetípica.

Assim sendo, o estrangeiro evocado no título se transforma no "the alien" da última estrofe. A estrutura composicional do texto sugere a construção de uma metáfora "por dentro" do fenômeno que se quer expressar: um brasileiro busca singularizar a visão que tem de seu país. Para conseguir isso, recua, ou abandona, repetidas vezes, seus arquétipos até encontrar a essência de sua busca, o marco zero de sua brasilidade. Como esse objeto primordial também precisa de expressão, e esta, por sua vez, vem se desvencilhando das linguagens utilizadas, o jeito foi expressá-la segundo uma nova forma, eis porque outra língua.

A resultante desse movimento circular permite afirmar que são as bases de formação estrangeiras que possibilitam o contato do brasileiro com a sua própria brasilidade. Sabe-se, no entanto, que as limitações do observador brasileiro, a ampliação dos seus horizontes estará vinculada aos propósitos e às possibilidades de seus modelos. É natural, portanto, que na primeira estrofe, as alegorias sejam todas construídas a partir de pontos turísticos brasileiros. Essa é a imagem agradável do Rio de Janeiro que é divulgada no exterior. O Brasil que os turistas conhecem é o modelo "cartão postal", simbolizado nas visões de Paul Gaugin e Cole Porter ou a "boca banguela" vista por Claude-Levy Strauss, metáfora da "marginalidade e da misé-

ria sem controle do país". Dito de outra forma: o observador vai detectar nos objetos de sua análise, se ela se mantiver presa a sua história, apenas aqueles motivos arquetípicos consagrados por sua formação erudita.

Segundo esse mesmo princípio é natural também, que a partir do momento em que as reflexões do observador brasileiro vão tendo um alcance maior, seja possível a ele atentar para a realidade que extrapola aquelas visões arquetípicas. Um aprofundamento nas concepções teóricas herdadas desvelará, é o que revelam as metáforas da segunda estrofe, várias faces da brasilidade, cuja "realidade" a natureza da formação dos nossos intelectuais dificulta detectar.

No capítulo anterior, demonstrou-se como essa visão de realidade metaforiza a concepção estética da moderna lírica brasileira, ou seja, o embate lingüístico-ideológico ativo na teoria estética do movimento modernista. De forma semelhante ao observador (ou eu-lírico), a arte brasileira se vale também de uma constante retração para se consolidar frente às tendências estéticas européias que a influenciaram. Metaforizando esse processo de ruptura, o poema vai se afastando dos arquétipos culturais em direção à essência mais primitiva da sociedade que seria a arte "engagée", uma das principais preocupações dos modernistas de 22.

As alegorias dos primeiros movimentos do poema (iniciados pelos versos 1 e 8) constituem um movimento

circular, fechado, uma vez que busca fundamentar a utopia da estética modernista: a abordagem da brasilidade por aquilo que ela tem de essencial, isto é, a identidade nacional (o folclore, as lendas nativas etc). O terceiro movimento, compreendido entre os versos 53 e 63, é, porém, uma retração, uma retirada desse universo dinâmico e fechado:

> E eu menos estrangeiro no lugar que no momento
> Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
> E entendo o centro do que estão dizendo
> Aquele cara e aquela:
> é um desmascaro
> Singelo grito:
> "O rei está nu".
> Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o
> rei é mais bonito nu
> E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo
> E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo.

Como afirma o primeiro verso, o eu-lírico nesse momento já "está" estrangeiro, quer dizer, já consegue ver com olhos mais críticos as questões que agitaram a poesia modernista. A passagem de um movimento para o outro é evidente; primeiramente, pelo fato de que as duas primeiras palavras do bloco estão surgindo pela segunda vez, uma repetição que demonstra ritmo. Em segundo lugar, se um dos traços de

sentido da palavra "estrangeiro" é ver diferente o que já foi automatizado pelo cotidiano, ser "estrangeiro" é conhecer de forma mais intensa e profunda a própria realidade. Assim sendo, esse verso reitera a assertiva inicial do título inscrevendo os sentidos do poema na ordem de uma crescente "tomada de consciência".

Outrossim, como já foi dito, essa "conscientização" está ocorrendo mais em função do tempo (mais estrangeiro no momento) que do espaço (menos estrangeiro no lugar), ou seja, levando-se em conta toda a história da consciência do eu-lírico. O próximo verso, o de número cinquenta e quatro, reúne esses elementos (a consciência "estrangeira" e a "histórica"). Tome-se o verso:

Sigo mais sozinho caminhando contra o vento

Os tempos verbais ("sigo" - presente do indicativo - e "caminhando" - forma gerundiva) sugerem despreocupação com o devir. O Presente, pode ser usado como tempo universal, absoluto, sem restrições de ordem temporal e o gerúndio expressa uma ação em desenvolvimento (48,128). Dessa forma, não há como focalizar um momento: "Sigo" não implicita um "ir a", mas um caminhar para frente sem intencionalidade específica, o dinamismo da forma gerundiva não pretende, por seu turno, presentificar nem um "estar vindo" nem um "estar indo". A imagem mantém a idéia de continuidade sugerida pelas instâncias anteriores do

poema, no entanto, não deixa entrever nos seus termos uma expectativa, um objetivo para a caminhada.

Nesse sentido, a dinâmica dos verbos sugerem um "andar a esmo", que se torna trágico não só pela ausência de objetivos, mas também pelas dificuldades com que se realiza: o vento é um obstáculo inelutável e a vitória de cada passo faz também lembrar a falta de horizontes e, conseqüentemente, o caráter infindável da caminhada. São esses elementos que fazem o verso dialogar com a música ***Alegria, Alegria*** (1968).

Além do paralelismo imagético ("Caminhando contra o vento / Sem lenço sem documento"), uma das possibilidades de leitura de ***Alegria, alegria***, como nesse fragmento de texto, é avançar por um caminho pura e simplesmente para desfrutar de cada instante:

> por entre fotos e nomes
> os olhos cheios de cores
> o peito cheio de amores vãos
> eu vou
> por que não? por que não?

Os olhos do andarilho urbano são bombardeados pela propaganda cultural: "fotos", "nomes", "cores" querem tornar-se muito importantes para o observador, mas, na verdade, sucedem-se, confundem-se e se neutralizam.

Aparentemente, a estrofe se transforma no panorama de

uma consciência resignada com a sua condição de "objeto da mídia", mas, fechando um pouco mais o foco da câmera, vê-se que ocorre o contrário: essa consciência revela uma inconformidade titânica. Apesar da inelutável condição do vento (metáfora do bombardeio cultural do ambiente urbano), nada a demove da idéia de seguir em frente. Ao todo, ocorrem oito expressões "eu vou" ao longo do poema, o que revela uma resistência inabalável, que quer vencer seus obstáculos.

Além dessas similitudes textuais, a própria intertextualidade é fundamental para a dinâmica evolutiva de *O Estrangeiro*. A música ***Alegria, alegria*** foi uma das primeiras manifestações do movimento na música popular brasileira denominado Tropicália. Embora fosse restrito à música, ele procurou revitalizar as teorias estéticas da literatura modernista.

O passo do tropicalismo

O Modernismo se fez pela implosão das correntes estéticas européias do começo do século. Como movimento vanguardista, impôs um "começar de novo" muito semelhante às vanguardas brasileiras anteriores: a importação de ideais estéticos. A diferença se revela, porém, no fato de que a sociedade brasileira, nesse instante, possui estruturas mais complexas que no passado, o que lhe dá certa determinação interna. A estrutura da estética importada

torna-se mais difícil de ser percebida dada a personalidade do elemento nacional que a ela se associa.

O tropicalismo, como movimento subseqüente, não recorre mais à importação. Ele é uma planta brasileira que cresce fortalecida por adubos nacionais: o Modernismo. Dessa forma, embora seja possível discernir lampejos da estética importada na produção cultural brasileira percebe-se uma crescente autonomia.

Como argumento teórico, esse raciocínio é bastante forte. é necessário demonstrar, porém, um movimento dinâmico representativo dessa evolução. Isso pode ser feito tomando uma das peculiaridades da vanguarda artística de 1922: a relação da arte com o seu público.

O movimento modernista brasileiro foi promovido por uma elite intelectual que gozava de facilidades culturais, muitos podiam viajar à Europa e trazer para o Brasil as notícias das evoluções que aconteciam no campo da literatura e das artes, e quase todos freqüentavam concertos e exposições de arte em São Paulo (12,377). O grupo que propôs a renovação do quadro literário brasileiro não possuía representantes das camadas sociais que sua arte buscava identificar. O nacionalismo defendido pelos modernistas estava próximo ao primitivismo, à cultura folclórica, não-erudita, encontrada nas camadas mais populares. Essa situação não tem nada de estranha. Só a elite de intelectuais curiosos e bem intencionados, ainda que com essas contradições, poderia renovar o quadro cultural brasi-

leiro.

O fato, porém, tem profundas implicações. Como tendência artística, a estética da modernidade não encontrou respaldo popular nem em seus países de origem. E é válido lembrar que na Europa se faziam sentir com maior intensidade os motivos do descontentamento que originou tais tendências culturais. Era de se esperar que essas condições se tornassem mais complicadas no Brasil, onde os desequilíbrios não eram tão evidentes.

Eis porque se pode dizer que o Modernismo brasileiro se desenvolveu por um processo completamente autônomo. Não havia contato estreito entre a realidade social e a estética importada. Além do que, o Modernismo agredia com violência conceitos estéticos ainda muito fortes na literatura brasileira. Não há porque estranhar sua incompatibilidade com público e crítica de então. O movimento vanguardista brasileiro de 1922 nasceu impopular e nunca conseguiu inverter esse quadro, pois apesar de se estruturar sobre a exaustão das estéticas anteriores, não pode ser considerado uma resposta a anseios do seu público.

Isso não escapou à lucidez crítica de Mário de Andrade, um dos mentores do Modernismo brasileiro. Em uma conferência denominada "O movimento modernista", em 1942, vinte anos depois da "Semana", Mário se declara descontente com os resultados do Modernismo e condena o elitismo do grupo de 22:

(...) Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo, por vezes, em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período melhormente chamado "modernista", fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal. (02,234)

E continua o poeta modernista:

"(...) uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o melhoramento político social do homem."(idem)

As palavras de Mário reiteram a assertiva de que uma das grandes ambições do Modernismo brasileiro foi ser uma revolução literária endossada por um público. A grande quantidade de "manifestos" prova isso. Também o prova o trabalho em torno da cultura popular. A preocupação com as raízes culturais, além da questão da busca por uma temática nacional, tinha também, acredito eu, a intenção de granjear a simpatia dos consumidores de arte.

As obras modernistas realizaram este objetivo? Do ponto de vista estético, não há dúvidas, existem inúmeros momentos felizes na produção artística do movimento, porém, ele nunca deixou de ser "impopular". Mesmo depois de passada a chamada "fase combativa", a situação não se inverteu. Além do mais, esgotada sua condição de crise, essa impopularidade, que é no fundo uma postura tradicional no universo da arte, se revelou mais uma forma de condiciona-

mento. O que era marginal virou norma.

Nesse sentido, pode ser considerado como sendo um dos passos mais longos do tropicalismo, o que mais o distanciou do Modernismo, o fato de ter conseguido atingir um público maior. Comparando-se o Modernismo com a Tropicália, fica bastante clara a evolução que este último movimento promoveu no sentido de estabelecer contatos mais intensos com o público consumidor.

Porém, que não se incorra no engano de creditar essa conquista a uma possível "superioridade" do tropicalismo. Vários aspectos devem ser considerados na mensuração dessa continuidade evolutiva. Acredito que o mais evidente deles seja a intensa agitação social, intelectual e política dos anos sessenta. A efervescência social daqueles momentos encontra eco nas composições do tropicalismo, transformando-o numa espécie de "companheiro de viagem" na revolução social que todos esperavam que acontecesse. Dessa forma, as massas conseguiam enxergar, na música marcadamente "show-business" de Caetano Veloso, um reflexo de suas próprias aspirações.

O tropicalismo, portanto, concretiza um ideal estético do Modernismo sem se distanciar de tudo aquilo que este movimento significou para a lírica brasileira. O "estrangeirismo" desse fragmento do poema por nós isolado é metaforizado pela consciência crítica frente à poética do Modernismo.

Ainda um outro elemento denuncia essa nova retração

do eu-lírico: é também significativo o paralelismo que se estabelece entre as aspas do verso cinquenta e nove e as do conjunto anterior, mas ele será melhor explicitado quando for analisada a polissensorialidade desse poema.

A cidade desencantada

A tentativa de fundamentação do caráter nacional da expressão artística é, na verdade, um sub-projeto do labor artístico. É da natureza da expressão estética superar essa questão da nacionalidade. E esse problema se mantém com tanta energia na literatura brasileira porque é também da natureza dessa literatura buscar sua identidade. As condições em que se deram a formação cultural do país obrigam os artistas brasileiros a "correrem atrás" do que seria a brasilidade.

Sob tal tensão se estruturam as lucubrações poéticas do poema *O Estrangeiro*. Porém, a fundamentação do nacional faria do poema uma atualização restrita da questão própria da literatura e da arte como expressão do patético humano, que é universal. A metáfora dessa consciência está nos versos:

("Some may like a soft brazilian singer

but given up all attempts at perfection").

O poema, ao envolver-se com o contingente, ou seja, a

questão da nacionalidade da literatura, transformou-se no seu exato contrário: a superação dessa particularidade.

Dessa forma, a última retração metafórica do poema atraiu a leitura para dentro dele mesmo, desvelando-a como uma simples possibilidade de sentido. O estrangeiro se transformou no "the alien", mas isso não deu fim às indagações poéticas de *O Estrangeiro*. Atualmente a arte é nacional? é "transnacional"? Depois das sucessivas respostas que foram sendo conseguidas nas discussões em torno da moderna lírica brasileira, essa última retração apresenta-se como continuidade questionadora do poema.

A retração poética ocorrida na estrofe "alien" nada acrescenta, enquanto resposta, à caminhada rumo à situação da arte brasileira; pelo contrário, ela revela um olhar além dessa condição, um olhar vítreo sobre o caminho da linguagem. Aquele que olha não importa a que distância está a cidade, não importa nem mesmo saber se ela existe (muito embora suas atitudes revelem que ele acredita em sua existência). Importa apenas caminhar.

A estrada principal

No final/início do poema, a busca pela nacionalidade se transformou na busca pela própria matéria da poesia: a língua. Releva-se a natureza de sua modernidade, uma vez que a

poesia moderna é, sobretudo, aquela em que a busca pelo começo se explicita através da consciência de leitura: a linguagem do poeta é, de certo modo, a tradução/traição desta consciência. Neste sentido, começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que - indício de um trajeto de leituras - aponta para a saturação dos usos da linguagem. (06,14)

Como ponto de estranhamento entre *O Estrangeiro* e essa postura lírica da modernidade, aponte-se o fato da última estrofe se desvencilhar inclusive dessa conceituação última. No movimento contínuo de retração poética dessa obra, tem-se o Modernismo refletindo a história de sua evolução (ao mesmo tempo que apresenta "na" criação estética os reflexos dessa consciência histórica), a Tropicália refletindo (e, mais uma vez, presentificando na criação os índices dessa reflexão) sobre o moderno: o embate "entre a linguagem da poesia, que individual e solitária, e a condição do poeta buscando interpretar a voz social." (06,17) A última retração representa, sobretudo, a "saturação dos usos da linguagem"; porém, ela mesma é metáfora de uma impossibilidade. A fundamentação da brasilidade, grande preocupação da maioria dos movimentos estéticos do país posteriores ao Romantismo, implicaria uma redução qualitativa no objeto estético; a arte perderia com essa conquista a sua universalidade. Sem falar na diminuição em que isto também implicaria em termos de expressão do patético humano, que estaria condenado a transitar somente dentro de parâmetros espácio-temporais pré-

determinados.

Determinado como crise da representação, o poema se transforma na expressão dos modos possíveis da relação entre o poeta e a realidade (objetiva ou subjetiva), o que confere a sua criação um lugar de destaque entre as obras que buscam compreender as relações entre o homem e a realidade moderna. Por isso o eu-lírico se torna, neste instante, o principal elemento da análise.

A pergunta anterior é transferida para o universo poético e as alegorias do poema passam a sugerir outros sentidos. Todos intimamente ligados àqueles que já foram apresentados, é claro, mas com novas possibilidades de leitura.

Como já foi dito, a cada nova condição do eu-lírico, há uma conseqüente entrega. Um momento suplanta todos os demais e ele sempre se vê completamente envolto por sua ocupação momentânea. As reflexões ocorrem sempre depois das ações, o que confere ao poema um padrão regular de frustração.

De forma geral, os meios de expressão se voltam para a fundamentação de três posturas diante do mundo: a arte, a filosofia e a barbárie moderna (ou a consciência mítico-mecânica do cotidiano). Pelas diferenças existentes na visão de mundo presente em cada uma dessas unidades, pode-se dizer que cada uma delas corresponde a um campo determinado, sobre o qual se estrutura a linguagem do indivíduo que nele transita. A relação do eu-lírico com cada um

desses momentos gera três posturas lingüísticas diferentes: a expressão artística, a gnosiológica e a unidimensional (08).

O poema se divide em três estrofes, sendo que na primeira e na segunda destacam-se essas unidades em tensão. A terceira estrofe se isola das demais tanto pela pontuação - é limitada por parênteses e aspas -, quanto pela língua - é escrita em língua inglesa. A repetição das palavras "E eu", definem, como já foi dito, quatro movimentos no poema. O primeiro compreende os versos 1 ao 7; o segundo, os versos 8 ao 52; o terceiro, os versos 53 ao 63 e o quarto, os dois últimos versos. Existem outros momentos em que se percebem mudanças na estrutura da linguagem poética, o que aumenta o número de movimentos, quais sejam: os dois pontos do verso 21; o ponto final do verso 31; a conjunção adversativa que inicia o verso 36; os dois pontos do verso 44 e a conjunção adversativa que inicia o verso 60. Somando-se todas, são oito rupturas, que decompõem o poema em nove blocos. Cada um desses blocos se

---

(08) As duas primeiras unidades foram facilmente nomeadas, mas a nomeação da terceira foi problemática. Inicialmente surgiu o termo "empirismo". Todavia, a idéia de "sensação inicial" - empírica por excelência -, defendida por Paul Valèry em *Discurso sobre estética*, me é também muito cara. Eu queria a idéia de "superficialidade", e a encontrei em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman. O correlativo objetivo desses versos, os indivíduos nele metaforizados

não tem ego, nem id, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas idéias, suas necessidades, até seus dramas 'não são deles mesmos'; suas vidas interiores são 'inteiramente administradas', programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. 'O povo se auto-realiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas'" (apud 11,28)

estrutura sobre uma substância que o difere dos demais. A reunião de todos esses blocos cria uma densa atmosfera ontológica, a qual é sustentada por uma não menos densa e tensa preocupação construtiva. Os vários fios de sentido dessa consciência ontológica e dessa técnica inventiva dão origem, quando tecidos, às novas formas poéticas dessa instância de minha leitura. Busco detectar, assimilar e explicitar os meandros de uma linguagem poética que, estrategicamente, fazem convergir para cada bloco todos os argumentos disponíveis no arsenal lingüístico do eu-lírico, necessários à fundamentação de cada uma dessas condições.

A relação entre o signo lingüístico com a realidade que atualiza foi analisada por Bakhtin. Para o filólogo russo, "Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes." (05,32)

Assim sendo, para entender a relação que os signos lingüísticos mantêm com a realidade que (na qual se) atualizam e compreender também a tensão que alimenta a lírica de *O Estrangeiro*, é de suma importância considerar três princípios básicos, retirados também das teorias de

Bakhtin.

1) realidade e signo lingüístico são fenômenos permutáveis entre si. Embora a realidade seja auto-suficiente enquanto sentido, ou seja, coincida inteiramente com sua natureza, ela pode ser lida ou recuperada por um símbolo. (05,32)

2) Esse processo de interação não é inocente. A realidade, ao ser transformada em signo lingüístico, se submete às imposições da língua: o processo de codificação do signo lingüístico obedece a uma lógica interna, particular, no que o objeto sofre alterações. A realidade atende ainda a um conteúdo determinante para ela e ideológico para o indivíduo que discursa, o que também altera as relações de sentido viabilizadas pelo signo. Em todos os casos ela sofre "escoriações".(05,32)

3) O indivíduo que transporta a realidade para o signo ou toma o signo a fim de recuperar a realidade não participa ativamente do processo acima descrito. Salvam-se os casos em que seu posicionamento ideológico altere as recuperações que ele faz. José Luiz Fiorin diz que

> o discurso não reflete uma representação sensível do mundo, mas uma categorização do mundo, ou seja, uma abstração feita pela prática social. A percepção pura não existe. Pelo contrário, certos dados da psicologia autorizam a dizer que a percepção é guiada pela linguagem. Porque o homem age e transforma a realidade, não a apreende passivamente. A forma de apreensão depende do sujeito cognoscente, isto é, do gênero de prática, acumulada na filogênese e na ontogênese, de que dispõe. (24,54)

Mas ainda assim, considerando-se a ideologia um terreno interindividual, melhor dizendo, sociológico, a alteração imposta pelo indivíduo tem, de certa forma, um vínculo com a comunidade, não sendo, portanto, só dele.(05,79)

Resta ainda uma explicitação terminológica. Os meios expressivos de cada bloco são chamados de **fala** (09). Esta é particular, contingente, busca apenas fundamentar a essência de cada bloco. Como se trata de nove blocos são, portanto, nove **falas** presentificadas por um único eu-lírico. Elas se opõem a **discurso**, que é a estrutura lingüística subliminar deste que articula as diferentes **falas** no decorrer do poema.

Vejamos agora os nove blocos do poema:

Primeiro bloco (do verso um ao sete):

O pintor Paul Gaugin amou a luz na Baía de

Guanabara

O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela

---

(09) Os termos são fornecidos por Fiorin, no entanto, para que sirvam de instrumento para esta análise, fiz neles algumas alterações, sem, no entanto, romper com a essência de sua relação. Aquilo que aqui é chamado de **fala**, Fiorin considera como sendo **discurso**. No **discurso**

> o falante lança mão de estratégias argumentativas e de outros procedimentos da sintaxe discursiva para criar efeitos de sentido de verdade ou de realidade com vistas a convencer seu interlocutor. O falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor etc. (24,18)

Fala, é tão-somente "a exteriorização psico-físico-fisiológica do **discurso**". Reservamos a termo **discurso** para a postura lingüística subliminar do eu-lírico que atualiza as várias **falas** do poema.

A Baía de Guanabara

O antropólogo Claude Levy Strauss detestou a Baía de

Guanabara:

Pareceu-lhe uma boca banguela.

A relação de Gaugin com a "luz" (Impressionismo); de Cole Porter com a "noite" (o compositor) e de Levy Strauss com a "boca banguela" (a discussão antropológica), feita na apresentação do poema, explicita que os campos profissionais (sinédoque do universo ontogenético e filogenético citados por J. L. Fiorin) delimitam as possibilidades de visões de mundo de cada um dos personagens. No que concerne à relação do eu-lírico com os sentidos desse bloco, percebe-se, através da linguagem (o enunciado está em terceira pessoa), que há uma distância entre ele e o mundo. Essa distância contudo não é espacial nem temporal, mas ontológica. (10) Distância, aliás, determinada pelo caráter excessivamente ôntico dessa relação. A relação ôntica implica, a princípio, um envolvimento ocupacional com o mundo. A neurose da sobrevivência se sobrepõe à neurose da existência, de modo que o homem se perde na lida cotidiana procurando produzir, tratar, cuidar de alguma coisa, preterindo as perguntas mais incisivas sobre sua constituição essencial, aquilo que ele mesmo é. Dessa forma, a distância que há entre o eu-lírico e o mundo nesse ins-

---

(10) "termo utilizado para designar o questionamento teórico explícito do sentido do ser" (35,38).

tante, se dá justamente por sua extrema proximidade a ele.

Segundo bloco (do verso oito ao trinta e um):

E eu, menos a conhecera mais a amara?

Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela

O que é uma coisa bela?

O amor é cego

Ray Charles é cego

Stevie Wonder é cego

E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?

Uma arara?

Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara

Em que se passara passa passará o raro pesadelo

Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e

O Amaro

Eu não sonhei:

é importante destacar que esse bloco se inicia com uma pergunta. Notam-se nele quatro pontos de interrogação. Olhando para o conjunto, percebe-se que estes são os únicos de todo o poema. A interrogação deve ser considerada aqui como um ato tenso de relação entre o eu-lírico e o mundo. A expressão "E eu", conduz os sentidos para a individualidade, todavia, não é uma interrogação segura das respostas, como é de praxe nesse tipo de pergunta que envolve o eu e o mundo. Geralmente, o homem sabe desde sem-

pre o que ele mesmo é (um professor, um pós-graduando), suas possibilidades. Quando se auto-interroga sobre essa questão, normalmente é porque preexistiram as respostas. Não obstante, a interrogação a respeito de si mesmo, nos moldes propostos pelo poema tem tonalidades angustiantes. A pergunta tenta atingir aquilo que ele mesmo é, por meio da negação da relação ôntica com o mundo, justamente aquilo que dá segurança a esse tipo de "pesquisa interior":

> E eu, menos a conhecera mais a amara?

A interrogação revela o momento tenso em que o eu-lírico descobre sua condição na lida não preocupante que caracteriza sua natureza ôntica. Esse momento tenso gera a angústia, e esta, por sua vez, desdobra-se no pensamento ontológico.

Na estruturação desse bloco se faz, sobretudo, a indicação da incômoda situação do eu-lírico ao desvelar sua "incapacidade" para, nas atuais circunstâncias, estabelecer um contato real com o mundo. Desconforto, aliás, que não mais o abandonará durante todo o poema.

Terceiro bloco (do verso vinte e dois ao trinta e um):

> A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia
>
> branca e óleo diesel

Sob meus tênis

E o Pão de Açúcar menos óbvio possível

A minha frente

Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas

A áspera luz laranja contra o quase não luz quase não

púrpura

Do branco das areias e das espumas

Que era tudo quanto havia então de aurora.

O que se vê ocorrer nesse momento é uma tentativa de materializar aquilo que o eu-lírico considera como sendo sua essência: o "belo" e o "Amaro". Como metáforas de sua formação, esses dois signos remetem para sua história coletiva e pessoal (coletiva = a historicidade dos arquétipos culturais; pessoal = o sentido de primordialidade aliciado pela alusão à cidade natal do poeta, Santo Amaro da Purificação). O "fazer" poético revela-se uma forma de "vestir" aquilo que foi desnudado pelas indagações do bloco anterior. O eu-lírico, depois do balanço existencial, procura se re-localizar no mundo por meio disso que parece ser suas origens mais remotas.

Quarto bloco (do verso trinta e dois ao verso trinta e cinco):

Estão às minhas costas um velho com cabelo nas narinas

E uma menina ainda adolescente e muito linda

Não olho para trás mas sei de tudo

Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo.

Entretanto, uma vez "caído" dentro do universo ontológico, o eu-lírico jamais se mostrará bem trajado. Nesse bloco, encontram-se negações ao universo estético-formal presentificado no bloco anterior. O eu-lírico parece refletir sobre a substância daquele bloco, não estando mais, portanto, no âmbito daquelas relações nele simbolizadas. O verso trinta e cinco deixa entrever a consciência que o eu-lírico tem de que ambas são "recortes lingüísticos" da essência do seu **discurso.** Ele se considera um "cego às avessas", vê somente "o que deseja". A retração revela uma espécie de "desconsideração", ou pelo menos uma crítica, aos conhecimentos adquiridos através da filosofia e da arte.

645/94

Quinto bloco (do verso trinta e seis ao quarenta e quatro):

Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
Nem os dentes quase não púrpura da menina
(Pense Seurat e pense impressionista
essa coisa da luz nos brancos dente e onda
Mas não pense surrealista que é outra onda)
E ouço as vozes
Os dois me dizem
Num duplo som
Como que sampleados num Sinclavier:

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

Continuando a ironizar o universo representado pela arte e pela filosofia, o eu-lírico presentifica nesses versos uma outra **fala:** a da técnica. As palavras "impressionista" e "surrealista" remetem para a teorização do universo artístico. A palavra "sampleados" (vide nota número 05) alicia sentidos mais próximos ao virtuosismo formal que à "liberdade criadora consciente da forma", associada ao fazer estético.

Sexto bloco (do verso quarenta e cinco ao cinqüenta e dois):

"É chegada a hora da reeducação de alguém
Do Pai do Filho do Espírito Santo amém
O certo é louco tomar eletrochoque
O certo é saber que o certo é certo
O macho adulto branco sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos"

Esse foi considerado o ponto extremo oposto da abstração artística e filosófica dos primeiros instantes do poema. A linguagem presentifica apenas as formas fenomênicas da realidade. Acontece que estes fenômenos são também parte da atividade social, portanto, estes não são os pontos finais da busca pela essência da realidade; suas formas

ainda são particulares, não são o **discurso**. Como **fala** do eu-lírico, ela identifica-se com a unidimensionalidade da consciência mítico-mecânica do cotidiano.

Sétimo bloco (do verso cinqüenta e três ao cinqüenta e nove):

> E eu menos estrangeiro no lugar que no momento
> Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
> E entendo o centro do que estão dizendo
> Aquele cara e aquela:
> é um desmascaro
> Singelo grito:
> "O rei está nu".

Partindo da realidade "apresentada" dos primeiros instantes (os arquétipos culturais), o eu-lírico chegou até ao fenômeno social (plano semântico do bloco anterior). Como se viu, porém, esse fenômeno não é a essência da realidade, uma vez que a **fala** unidimensional é a representação de uma consciência social (e esta, por sua vez, não é natural, mas já fruto da relação humana). A retomada da questão é percebida principalmente pelo retorno à abstração e pelo movimento engendrado pelas palavras "E eu". A **fala** começa a buscar, então, aquilo que está além do empirismo.

Oitavo bloco (do verso sessenta ao sessenta e três):

Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o

rei é mais bonito nu

E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo

E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo.

Esses quatro versos parecem resumir as propostas dispersas nos blocos anteriores. Eles iniciam com a conjunção adversativa "mas", revelando um movimento contrário à **fala** imediatamente anterior. Nesse caso existe uma mudança radical no tom do enunciado do bloco anterior para o desse. No bloco anterior, o eu-lírico está assombrado diante da nudez do rei. Ele se expressa "gritando". O contrário acontece no bloco atual. Nesse último ele não só aceita a beleza da nudez do rei, como também a toma como idealidade.

Ao "se calar frente ao fato", significado emergente do verso sessenta, o eu-lírico recua a linguagem e institui a prevalência do fenômeno. Ao fazê-lo, ele parece recuperar as várias possibilidades discursivas por que passou, detendo-se em alguma coisa diferente delas. E isso se associa à presença do mesmo referente - o signo "rei" - que revela a consciência de uma relação entre todas as **falas** anteriores e esta. A palavra "rei" reúne os três últimos blocos. No sétimo bloco, as aspas a identificam com a **fala** do sexto. O bloco atual retoma, portanto, dois universos distintos de maneira crítica. Em outras palavras, embora a conjunção adversativa "mas" opere um movimento sintaticamente contrário, a presença do signo "rei" na

frase que sucede essa conjunção, com todas as implicações acima referidas, reconsidera a negação. Ela é a negação da negação. Por esse procedimento, aquilo que é negado read-quire a antiga importância, ficando no mesmo nível do que está sendo afirmado.

Nono bloco (verso sessenta e cinco e sessenta e seis):

("Some may like a soft Brazilian singer

But I've given up all attempts at perfection").

Por serem os dois últimos versos do poema cresce a expectativa por uma definição do eu-lírico frente as **falas** que atualizou durante todo o poema. Mas ocorre, ainda uma vez, mais uma retração. O silêncio semântico desses últi-mos versos operacionaliza um retorno ao momento estático precedente à caminhada do poema: a decisão pelo nome que se daria a essa movimentação lírica.

os índices da última retração

O mundo contemporâneo se desenvolve sob a vistoria atenta da tecnologia. A comunicação evoluiu de tal forma que o conhecimento dos fatos é quase concomitante ao mo-mento mesmo em que estão acontecendo. Não obstante,

pensamos, erroneamente, que temos uma memória mais apurada por nos defrontarmos diariamente com um

elenco variado de informações. Mas o fato é que nos esquecemos rapidamente do que vemos e ouvimos. Recebemos mais informações do que nas décadas passadas. Elas, porém, circulam de uma forma que impede, ou pelo menos dificulta muito a apreensão de seu fundo. A informação já não é um signo com conteúdo e forma, é algo que se processa e desaparece rapidamente, dando lugar a outra informação e assim sucessivamente. Tudo isso está vinculado à idéia de uma força que está fora da possibilidade de experimentação. (67,49)

No Brasil, uma das correntes estéticas que mais demonstram essa consciência é o Concretismo. A **téchne** concreta leva às últimas conseqüências as transformações encetadas pelo Modernismo, quando então já se fazia sentir esse tipo de coerção comunicativa. As "palavras em liberdade" do Concretismo são bem mais revolucionárias que as de Marinetti. Ao declarar a destruição da frase e do verso em favor das estruturas nominais que se relacionam no espaço em branco da página, o Concretismo revolucionou a poesia moderna de uma forma jamais imaginada pelo revolucionário poeta italiano. A teoria estética desse movimento é toda dirigida no sentido de levar adiante a capacidade de articulação e renovação constante da linguagem poética, elevando a potência da comunicação lingüística ao seu nível máximo, o que demonstra consciência da condição dos sensores humanos no mundo moderno.

A poesia de *O Estrangeiro* reflete bem esse estado de coisas: nela encontramos relações de sentido não só na horizontalidade, como é tradicional, mas também na posição vertical, fato que potencia o aspecto informativo do

poema. Para conseguir tais "potenciações" o poema se vale não só das palavras, mas também de todos os sinais que possam veicular sentidos. Insere-se nessas inovações a já aludida retórica tipográfica, aqui desenvolvida de maneira expressiva pelos parênteses e pelas aspas da última estrofe.

O histórico dos parênteses nesse poema começa nos versos 38, 39 e 40. Eles isolam a **fala** voltada para a explicitação de teorias estéticas:

> (Pense Seurat e pense impressionista
> essa coisa da luz nos brancos dente e onda
> Mas não pense surrealista que é outra onda)

Essas teorias, evocadas pelos nomes "impressionista" e "surrealista" não vêm colocadas logicamente, mas materializadas de forma também artística. E é esse o motivo pelo qual se encontram separadas por parênteses. O bloco em que se encontram é denominado **fala** da técnica por dois motivos: pela presença de Seurat e por estar em acordo com o movimento interno que o poema faz no sentido de se libertar das estruturações imagéticas do universo artístico. Nessa instância poética não cabem, portanto, as imagens oníricas que esses versos possuem, ainda que seus referentes possam ser associados à compreensão da mecânica do trabalho artístico.

Nesse mesmo sentido, devem ser analisadas as aspas

que isolam a **fala** unidimensional, que vai do verso 45 ao 52. Pelo teor dessa **fala**, infere-se que a ruptura imposta pelas aspas são bem mais incisivas que a dos parênteses, o que de fato ocorre, uma vez que a mecânica dos preconceitos é tomada de forma imediata, sem nenhum traço de reflexão. E realmente, a **fala** unidimensional é mais primitiva que a da técnica, pois apesar desta não ultrapassar a mecânica dos objetos, interpreta-os por meio de uma atividade reflexiva.

O movimento em direção à "primitividade da linguagem", portanto, está inteiro demonstrado nos últimos versos do poema:

("Some may like a soft Brazilian singer

But I've given up all attempts at perfection").

a) Fora dos parênteses estamos no campo da arte. Todas as lucubrações lingüísticas não destituíram o poema de sua condição de objeto estético (muito pelo contrário). Ao se deparar com os parênteses, portanto, estamos vindo do universo artístico.

b) Os próprios parênteses são uma freada nesses pontos de vista mediatizados pelo objeto estético. Eles isolam, como nos versos 38, 39 e 40, a **fala** da técnica da **fala** da arte, no que simbolizam portanto, a **fala** da estética (ou a crítica de arte)

c) As aspas simbolizam a passagem da técnica para a

dos preconceitos (que são pré-teóricos, imediatos). A primitividade dessa **fala** se apóia unicamente no fato de ser menos reflexiva que a anterior. Na verdade a essência de um preconceito é um conceito, só que o conceito possui "relatividade", ao passo que o preconceito ignora esse elemento, atualizando tudo de maneira inconclusa, antidialética. Por se estruturar sob um conceito, o preconceito não é uma experiência primordial, primitiva.

d) Dentro das aspas não se encontra a experiência primordial. Para o conjunto do poema, os signo de dentro das aspas são significantes sem significado. Eles estão fora do contexto de comunicação.

Embora no plano semântico essa **fala** seja um "silêncio", isto é, um "Nada", ela deve ser considerada um elemento ativo no plano da composição. Seu niilismo revela a impossibilidade de se atingir a essência metafísica do fenômeno. O máximo que se pode fazer no sentido de se apreender um fenômeno de maneira intensa, como requer a compreensão metafísica, é transformá-lo em linguagem. Acontece que essa transformação, justamente por ocorrer no interior do homem é sempre suscetível de alterações. Como disse J. L. Fiorin, "não há apreensão pura". Durante o processo, portanto, sempre há perda da primordialidade do objeto transformado em linguagem. Não há como recuar para além dele e expressá-lo em sua essência primeira.

A **fala** "silêncio" é tão-somente mais uma **fala**. Diferente de todas as anteriores, mas ainda assim uma delas. A

nova posição é mais uma retração do eu-lírico.

Pode-se assim dizer que não houve nenhum posicionamento efetivo do eu-lírico frente às várias **falas** presentes no poema, ou melhor, todos os posicionamentos foram efetivos, mas como cada **fala** se volta sempre para a sua substância, e estas substâncias são opositivas, o poema termina sem engendrar uma articulação para a multifacetária condição da linguagem poemática. De dentro dessa situação surge a indagação: o eu-lírico domina as **falas** ou é dominado por elas?

Apesar de não existir uma resposta incontestável para essa pergunta, pelo menos um elemento dessa questão foi relativizado: o eu-lírico não é senhor absoluto do **discurso.** A prática social delimita os campos por onde pode transitar a linguagem. Não obstante, deve-se pensar melhor antes de declarar o fato social como substância primordial do **discurso.** Observando o eu-lírico de *O Estrangeiro*, percebe-se que ele teve uma postura lingüística para cada uma das **falas**, como se, no momento em que as atualizasse, cada uma delas fosse a única "verdade" do mundo; porém, a cada retração, demonstrou sempre uma postura crítica. A sucessão de frustrações e reconsiderações deu origem a um **discurso** que questiona até a própria atitude de questionar. A última retração se revela como sendo a consciência que sobrepuja as imposições momentâneas simbolizadas por cada uma das **falas.** A criação de uma coisa ininteligível nesse instante poemático seria mais uma retração

circunstancial, como o foram as demais.

Consciente disso, o poeta elabora um construto estético que nos obriga a determinar a estratégia que ele utiliza para apreender poeticamente o seu objeto; não há porque percorrer as particularidades de cada uma das falas.

A estratégia nos reporta à retórica tipográfica: a justaposição eficiente dos parênteses e das aspas cria, no espaço poético, o circuito desvelador de uma circularidade perfeita.

ESTROBOSCÓPICA

DO ALGO AO NADA

A voz que ecoa em *O Estrangeiro* é a de uma única entificação (11). Por mais diferenças que se possam encontrar entre as falas do poema, não se distingue ali senão um enunciador. Apesar disso, a distância entre esses vários momentos "diferentes", dificultam defini-lo como uma entificação monádica, quer dizer, sem partes. Tentar estabelecer um vértice comum aos sentidos das várias falas do poema é tarefa que jamais será cumprida de maneira satisfatória.

---

(11) A entificação - ou ente, ou entidade - pode ser conceituada em termos de gênero e espécie. Ela é particular, pode ser classificada, ser isolada por um conjunto de características. Isso fica mais claro quando se a opõe à universalidade do "ser", o "ser" é evidente por si mesmo. Diferente da entificação ele não pode ser concebido como ente, nem determinado acrescentando-lhe um ente. (35,29)

Apesar disso, percebe-se um movimento evolutivo no poema. Cada uma das **falas** apresenta-se como uma reflexão sobre a precedente, o que conduz os sentidos à imbricação absoluta da **fala** estrangeira (ou o "silêncio", como foi aqui denominado).

Essa sucessão de "reflexões sobre" permite uma ligeira digressão sobre o fenômeno do pensamento que acredito ser fundamental para a compreensão dessa estrutura poética pluriforme. Sempre que pensamos, pensamos "alguma coisa", isto é, não existe pensamento conceitual sem objeto. Porém, o ato de pensar é uma retração na medida em que o objeto real, que se torna objeto do pensamento, é preexistente à atividade reflexiva. O pensamento, portanto, é um campo "atrás" do seu objeto. Alguém que queira atingir a essência do pensamento, o momento primordial e anterior a todos os objetos que nele são representados, deve fazer vários recuos às instâncias de seu pensamento, a fim de tirar dele toda representação. O ponto extremo desse movimento é, sem dúvida, o próprio pensamento. Não há como ir mais longe nas retrações. O pensamento ao ser pensado, transforma-se tão-somente em mais um objeto do pensamento. O elemento articulador escapuliu de mais essa representação presentificada. Aquilo que nas digressões dessa pessoa não foi pensado, nunca o poderá ser, ele é, pois, um Nada. (35,12)

No poema tem-se a metáfora desse Nada. As várias faces vão ocorrendo de forma que uma demonstre um movimento

evolutivo em relação a outra, isto é, um posicionamento crítico, até chegar-se à estrofe "alien", que recusa a comunicação. Por isso, em oposição às falas, manifestações da relação entre a realidade e a língua, esta **fala** foi denominada de "silêncio". Mas mesmo o "silêncio" é, para o plano estrutural do poema, mais uma fala. Uma **fala** que conta, porém, com uma condição privilegiada, pois ela é a representação pura do fenômeno, uma vez que, como língua ela nada significa.

O poema contém, apesar desse movimento contínuo para o Nada, duas posições paradoxais. Primeiro, se a metáfora do Nada nada significa como língua, só se tornou possível aceitá-la como tal pelo movimento das estruturas lingüísticas que a precederam. Além desse fato, ela mantém com a língua certas homologias, como por exemplo, os sons que ecoam à revelia dos sentidos. Em segundo lugar, surgirão problemas para definir as instâncias do movimento evolutivo como "sentidos novos que se associam aos antigos". Isso porque não se pode dizer que elementos novos foram acrescentados à entificação denominada eu-lírico. Creio ser mais condizente com a estrutura poética afirmar que situações e/ou condições diferentes fizeram aflorar de uma matéria primordial a substância particular das **falas** poemáticas. Ou seja, no eu-lírico eram latentes todas as faces presentificadas no poema; comprova essa assertiva a circularidade criada pelas alegorias. Se o fim é a plenitude do princípio, não houve fim, muito menos princípio. O

poema é um recorte, um instante de um movimento maior. Infere-se disso que também as falas do eu-lírico não seriam apenas aquelas demonstradas.

linguagem e **pre-sença**

A estrutura poética de *O Estrangeiro* é muito ligada à analítica do ser, desenvolvida por Martin Heidegger em *Ser e Tempo*. A problemática lingüística suscitada pelo poema será melhor explicitada se antes forem abordadas as homologias que existem entre o eu-lírico e a **pre-sença** (12). Os sentidos da palavra **pre-sença** parecem estar ligados de forma inquebrantável à questão do ser. é válido tomá-lo de forma particular e explicitar por meio dele um fenômeno diferente daquele que o originou? Acredito que sim. Primeiramente, porque uma entificação pode ser "determinada

(12) Benedito Nunes, ao retomar as concepções heideggerianas no livro *Passagem para o poético*, preferiu representar essa entificação pelo seu nome em alemão: Dasein. A forma por mim adotada é a da tradutora Márcia de Sá Cavalcanti, que explorou muito bem a vitalidade criativa da língua portuguesa, como se percebe na apresentação que fez da palavra traduzida:

Pre-sença não é sinônimo nem de existência e nem de homem. A palavra Dasein é comumente traduzida por existência. Em *Ser e Tempo*, traduz-se, em geral, para as línguas neolatinas pela expressão "ser-aí", être-là, esser-ci etc. Optamos pela tradução de pre-sença pelos seguintes motivos: 1) para que não se fique aprisionado às implicações do binômio metafísico essência-existência; 2) para superar o imobilismo de uma localização estática que o "ser-aí" poderia sugerir. O "pre" remete ao movimento de aproximação, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações; 3) para evitar um desvio de interpretação que o "ex" de "existência" suscitaria caso permaneça no sentido metafísico de exteriorização, atualização, realização, objetivação e operacionalização de uma essência. O "ex" firma uma exterioridade, mas interior e exterior fundam-se na estruturação da pre-sença e não o contrário; 4) pre-sença não é sinônimo de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. Evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. é na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc."(35,V.1,309)

em seu ser sem que, para isso, seja necessário já dispor de um conceito explícito sobre o sentido do ser." (35,33) O que equivale dizer que a análise de qualquer obra de arte não coloca em jogo a localização de uma resposta definitiva para as tensões que nela se encontram. Na verdade, o que se faz ao se estruturar uma análise é montar uma visualização panorâmica de alguns sentidos da obra de arte de forma a demonstrar (ou não) a coerência destes com as impressões iniciais do leitor. Assim sendo, as respostas dadas pela análise são provisórias, dizem respeito unicamente às questões que, de certa forma, orientaram a compreensão da obra num dado momento. Está em jogo na análise, como o está na questão do ser, não uma resposta, uma fundamentação dedutiva, mas uma exposição demonstrativa das fundações.

Não houve relutância de minha parte em utilizar os sentidos da **pre-sença** heideggeriana na análise de *O Estrangeiro* também porque pelas leituras que foram feitas, as questões estéticas se aproximaram das filosóficas, de forma que, ao ser usado aqui, o termo não se encontra muito deslocado de seu campo original.

*

* *

Heidegger dá o nome de **pre-sença** ao ente que nós mes-

mos somos. O ser desse ente é sempre e a cada vez nosso. Essa questão ontológica envolve as relações homológicas existentes entre eu-lírico e **pre-sença**, que por sua vez, exigem uma posição quanto à relação do poeta com o eu-lírico. Cumpre dizer, porém, que não pretendo aprofundar essa questão, uma vez que parece-me bastante claro que a matéria do eu-lírico tem pouco a ver com a do poeta. Quando ocorrem coincidências de ordem biográficas do poeta em sua obra, como é o caso de "Amaro" em *O Estrangeiro*, estas devem se resignar à missão de erigir o poema. Qualquer inversão ou desvio nessa relação hierárquica entre biografia e obra comprometerá a qualificação do produto como obra de arte.

A dimensão lírica de O Estrangeiro consegue, por sua consciência expressiva, manifestada pelo trabalho com a linguagem, problematizar a própria noção de gênero. Constrói-se como poema lírico, mas sua tensão dramática não pode ser descartada. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento dessa tensão se dá por uma espécie de desenvolvimento narrativo que nos faz perceber "ruídos épicos" ao longo de seus blocos. Dentro desse ponto de vista, o enunciador lírico, válvula motriz desse verdadeiro fenômeno de tensões, mantém, é claro, o fio condutor, o domínio de todas as ocorrências manifestadas no espaço do poema. Esse enunciador cria, por um lado, o "o protagonista trágico", carnal, mimetizando assim a figura de um sujeito, muito próximo da realidade humana; por outro lado, esse enunciador nos faz

entrever uma entificação, na concepção heideggeriana, que só é percebida depois de se realizar todo o percurso do poema, pois ela conjuga num plano sub-reptício as possibilidades ontológicas de concretização do sujeito.

Assim sendo, existem duas ordens de homologias entre o poema e a **pre-sença**. A primeira diz respeito à **pre-sença** enquanto condição; a segunda, enquanto processo. Essa divisão pode, num dado momento, dificultar a compreensão do texto. Para evitar isso, é necessário denominar cada uma das partes, resguardando a intensa relação que possuem entre si.

A **pre-sença** é semelhante a um disco de um único cantor. Pode-se ouvir somente uma determinada faixa que se selecione, e pode-se ouvir um lado inteiro ininterruptamente. Enquanto CONDIÇÃO a **pre-sença** estaria para o panorama da face do disco, uma vez que é da natureza da **pre-sença** comportar várias entificações.

> Quer isso dizer que qualquer espécie de 'comportamento' ou de 'atividade' do homem é um modo de existência, e como tal uma possibilidade do Dasein. Cada modo de existência traz a compreensão de nós mesmos e do mundo. (45,100)

Assim como os diferentes comportamentos ou atividades do homem definem sua compreensão do mundo e de si mesmo, cada uma das **falas** de *O Estrangeiro* se apropria de uma determinada condição para se localizar no mundo. Assim sendo, a personagem que pratica as ações dos verbos das diferentes

falas será denominada **sujeito.**

Por outro lado, ao tocar uma face inteira do disco ouve-se uma mesma voz em várias condições e, se existe uma ordem na colocação das diferentes músicas no disco (no caso do disco *Estrangeiro* a primeira música é *O Estrangeiro*), pode-se inferir uma evolução. Portanto, existe também na existência o PROCESSO da **pre-sença**, ou seja, uma crescente evolução em direção à consciência de si mesma. O articulador dessas várias **falas** do poema será chamado de **voz lírica.**

Para o plano do **sujeito**, é, a princípio, inaceitável, por exemplo, a coexistência da substância da **fala** unidimensional e da substância da **fala** da arte numa única dimensão. Pela veemência com que cada **fala** é presentificada (apenas as **falas** posteriores à unidimensional atenuam a veemência de suas posições), é válido afirmar que o eu-lírico perdeu, enquanto atualizava cada uma delas, a visão de si mesmo como totalidade articuladora. Elas ficam, portanto, separadas umas das outras sem um vínculo discernível.

Ao mesmo tempo que a concomitância "espacial" das **falas** cria o mosaico representativo da condição da **pre-sença**, a sucessão temporal das **falas** aponta sua dimensão processual.

Para se compreender o plano da **voz lírica**, ou seja,

para a metáfora do movimento intelectual em direção ao ser, o poema deve ser dividido em quatro "estágios".

O primeiro é o do ser-no-mundo. A entificação que se envolve com as questões concernentes à lida cotidiana:

> O pintor Paul Gaugin amou a luz na Baía de
> Guanabara
> O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
> A Baía de Guanabara
> O antropólogo Claude Levy Strauss detestou a Baía de
> Guanabara:
> Pareceu-lhe uma boca banguela.

Esse estágio, como já foi dito, apresenta distância ontológica entre o eu e o mundo circundante. Nesse momento, apesar do contato com a realidade, percebe-se que os olhos que vêem essa realidade não são os do eu-lírico, mas os olhos dos arquétipos culturais. Para possuir uma visão "autêntica", isto é, segundo condições próprias, o eu-lírico deve se livrar das condições impostas pelos instrumentos de análise que ora utiliza.

O segundo estágio compreende os versos com interrogações (do verso 8 ao 16). A interrogação significa uma relação tensa entre a realidade e aquele que interroga. Para ter acontecido uma interrogação, houve um desequilíbrio na relação homem/mundo que só será harmonizado pelo conteúdo da resposta. A resposta, então, é uma forma

de fazer o homem reencontrar-se no universo da lida cotidiana. Quando Bakhtin apresenta elementos que comprovam a ação da ideologia sobre a psicologia, pode-se perceber claramente a função "conformadora" da **pre-sença** na resposta que recebe do mundo:

> a atividade mental é recolocada no contexto de outros signos compreensíveis. O signo deve ser esclarecido por outros signos. (05,61)

Para o filólogo russo, um sentido só pode ser compreendido se estiver associado a um outro, já de posse daquele que recebe a mensagem. A realidade circundante só pode ser considerada parte do homem se a ele se conformar.

Enquanto em contato com o mundo circundante, o sujeito deixa-se levar por suas obrigações. Por impossibilidade ou por recusa, nesse estágio ele não faz qualquer indagação a respeito de seu ser. Em termos da filosofia, ele se perde no ôntico e se distancia do ontológico.

Ocorre, na lida cotidiana, um momento em que o sujeito toma contato com uma outra possibilidade de seu ser, uma das várias entificações da **pre-sença**. O contato é revelador, pois a partir de então ele reconhece-se como possibilidade de seu ser. O sujeito reconhece, ao mesmo tempo, que está na mesma condição da entificação contatada. Com uma diferença a princípio inócua, ele está em contato com a realidade objetiva. As razões, os acasos que lhe deram essa posição privilegiada são tão gratuitos que

ele reconhece que qualquer das entificações que se revelaram no contato poderia estar em seu lugar, experimentando, como ele está, essa dimensão existencial.

Esse contato é o símbolo de uma passagem. O sujeito antes perdido no ôntico se vê tragado pelo plano ontológico.

Esse movimento destrói a tranqüilidade do sujeito, que se acreditava a completitude de seu ser, e instaura nele a **angústia**, movendo-o em direção à questão do ser.

A angústia heideggeriana é vertigem da liberdade, porém mergulhada na finitude do Dasein. Seu abrir originário, que dá a essa disposição um alcance fenomenológico privilegiado, incide no poder-ser livre, desencobrindo o fulcro da polaridade da existência, a partir da qual ela pode tanto apropriar-se de si mesma quanto perder-se na mediania do cotidiano. (45,112)

Do verso dezessete ao sessenta e três, tem-se o registro de diferentes possibilidades de ser do sujeito. Por meio de uma intensa fragmentação lírica, o discurso de Caetano Veloso apresenta, na verdade, a dimensão da **pre-sença** sucessivamente marcada pelas suas várias faces.

Os versos 64 e 65 simbolizam um estágio de reflexão e parada, anterior ao sujeito, que o vê na completitude de sua constituição e sobre ele tem poder de decisão.

A alternativa de ganhar-se ou de perder-se, a possibilidade de ser ou não ser si-mesmo, está, portanto, em jogo naquilo que o Dasein é. Determinando-o em sua conduta, tal alternativa, que lhe é intrínseca, pende de uma escolha que sempre pode fazer. Tanto a perda, no modo inautêntico em que se

demite, quanto a conquista de si, que o retiraria, ainda que por um momento, da niveladora envolvência da *gente*, do modo de ser do cotidiano, pressupõem um poder-ser próprio, isto é, um poder-ser que seja apropriado por si mesmo. (...) Considerando isso, a Analítica desce ao pivô da existência, que tanto possibilita a queda quanto a autêntica saída do cotidiano em que o Dasein permanece freqüentemente.(45,123)

Pela alegoria criada pelos últimos versos:

("Some may like a soft Brazilian singer

But I've given up all attempts at perfection").

vê-se que este não é um caso de "queda no cotidiano". O sujeito demonstrou estar aberto ao Nada. Ele está consciente de que se constitui uma condição cambiante e que todo esforço no sentido de apropriar-se de si mesmo só poderá adquirir as mesmas características do que já foi presentificado no poema, isto é, como possibilidades de ser.

Por essa conclusão, a **pre-sença** se liberta de tudo que a caracteriza, ou seja, sua ocupação no cotidiano, mantém-se desabrigada de tudo o que ela mesmo significa.

O Nada, perante o qual a angústia nos coloca, desvela o não-ser, que determina o Dasein em seu *fundamento*, (...). O não-ser corresponde à condição de um ente cuja essência reside na existência. (45,130)

O Nada apenas confirma o "não-ser da existência".

Torna mais autênticas as possibilidades de ser como tais, retirando do sujeito a ilusão de completitude que este tinha delas quando as exercitava. O Nada, simbolizado na estrofe "alien" do poema é, portanto, um momento de êxtase, onde a **voz lírica** experimenta com sinceridade suas várias faces.

Esse desvelamento da essência poética de *O Estrangeiro* é o ponto agudo de sua busca; ao fazer o **sujeito** voltar-se para si mesmo e expor a **voz lírica**, a estrutura poética demonstra

> que a poesia cria suas obras no quadro da linguagem e ela as cria da matéria da linguagem. A lida não-preocupante é a atividade agonal com as palavras, 'a mais inocente das ocupações', exercida 'sob a forma discreta de jogo'. (apud 45,198)

Esse descompromisso com a atividade lingüística do cotidiano é que possibilita à poesia deter-se sobre a essência da linguagem, uma vez que não procura fundamentar uma atividade na lida cotidiana. Só por esse veículo, puderam os últimos versos, cristalizarem-se como o não-ser tudo que já foi demonstrado.

Acontece, que tal consciência só foi possível depois que foram experimentadas as várias possibilidades de ser. E se, o pensamento se origina sempre num campo "atrás" do objeto por ele representado, é válido inferir que a consciência do Nada está para além dele mesmo. O que prova ser o Nada tão-somente mais uma instância da caminhada ontoló-

gica em direção ao ser.

A POLISSENSORIALIDADE

Foram poucas as vezes que *O Estrangeiro* foi chamado de **música** (13). Isso não é um capricho terminológico.

(13) Muitos profissionais contribuíram para que essa obra de Caetano Veloso atingisse a dimensão que possui. A ficha técnica do disco e da composição, que citaremos a seguir, aponta a participação de cada um deles:

F. T. da composição: teclados - Peter Scherer
percussão e voz - Naná Vasconcelos
bateria - Tony Lewis
guitarra - Bill Frisell
guitarra - Arto Lindsay

F. T. do disco: produção - Peter S. Sherer e Arto Lindsay
gravação e mixagem - Roger Moutenot
gravações adicionais - Francis Manzella
assistentes - Pat Dillet, Paul Angeli, Karen Bohannon (Skyline Studios). Oz Fritz (Platinum Island Studios). Jacaré (Estúdio Transamérica). Jason Baker (Creative Audio Recording).
capa - pintura de Hélio Eichbauer para cenário da peça de Oswald de Andrade O Rei da Vela na montagem do Teatro Oficina, São Paulo, 1967.
fotografia - Pedro Oswaldo Cruz
fotografia da contracapa - Jan Staller
projeto gráfico - Luciano Figueiredo
agradecimentos especiais a Barbara Moutenot, Shelly Palmer, Mike Knuth,

Simplesmente, se desde o princípio isso tivesse acontecido, ao se chegar à questão da polissensorialidade do poema, esse termo estaria desgastado, sem a tensão que possui na obra.

Mas em verdade, ainda aqui o que importa não é aquilo que normalmente se entende pela palavra **música** (a arquitetura dos sons), mas sim a intersecção desse com outros três campos de expressão artística: a pintura, a poesia e o teatro. Cada uma dessas dimensões possui autonomia dentro do universo poético de *O Estrangeiro*. é fundamental destacar o que produzem com sua simultaneidade, analisando ainda como o produto final desse trabalho com os vários meios de expressão criam uma harmonia entre o homem e seu cotidiano fragmentado.

Esse cotidiano fragmentado pode sugerir, à primeira vista, que o homem moderno perdeu sua sensibilidade. Não é difícil inferir, da fragmentada realidade moderna, que o homem não é capaz de compreender os vários segmentos do cotidiano. Todavia, essa questão não pode ser avaliada pelo prisma da "sensibilidade", isso porque não houve uma redução na capacidade dos sensores humanos. Ocorre simplesmente que, no mundo moderno a tecnologia exige grande parte da atenção outrora gasta na observação da natureza. Isso encobre a clássica noção de sensibilidade, porém, não houve realmente uma "perda de sensibilidade", houve apenas

---

Guilherme Araújo, Bob Hurwitz, Duncan Lindsay, Paulinha Lavingne, Moreno Veloso, Dedé Veloso
coordenação gráfica - Arthur Fróes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

um desvio no objetivo dos sentidos. Da mesma forma que a realidade moderna é constituída de vários fragmentos, a arte engendrou uma segmentação nos seu vários campos de expressão. Como diz Gino Stefani, a arte deste final de século se vale de vários recursos expressivos a um só tempo (51,30).

O questionamento dos períodos estéticos precedentes gerou um modelo de discurso poético que agora está se auto-questionando. O mesmo ocorre nas outras áreas de conhecimento. A modernidade tentou apreender o mundo em suas várias dimensões, todas as formas de apreensão (o discurso científico, tecnológico, epistemológico) revelaram sua eficácia. Hoje há inúmeras explicações para o fenômeno mundo e nenhuma pode ser considerada superior às demais. O sucesso de cada discurso demonstra tão-somente sua circularidade lingüística, fazendo o veículo de informação, a linguagem, cair no descrédito. Para Jean-François Lyotard não há mais lugar nessa sociedade para grandes narrativas legitimadoras. (41,48) A massa simplesmente não ouve mais ao sujeito cujo discurso prometa a libertação das estruturas opressivas da sociedade. Todos sabem que não existe mais um projeto único que levará à utopia da modernidade. Por exemplo:

não houve desertores americanos na guerra da Coréia em 1950; na do Vietnã, finda em 1975, houve aos montes. A massa moderna acreditava que a história (e seus países) marchava pela revolução ou pelo progresso para situações mais democráticas e felizes. Esse otimismo não existe na massa pós-moderna

(...) No plano ideológico, nos anos 70 o eurocomunismo abrandou a carranca do comunismo e as democracias sociais européias frearam a fúria capitalista. Ou seja, posições rígidas - o comunista, o facista, o capitalismo selvagem - cedem lugar a posições flexíveis, pragmáticas, em busca da eficácia a curto prazo. (...) Essa descrença no político faz a massa pós-moderna dar as costas para as grandes causas. (54,91)

A perda do poder de persuasão dos discursos é um reflexo do descrédito para com a linguagem, que, nos períodos Clássico e Romântico, se quis imparcial, manifestação sincera de seu articulador e expressão direta da realidade. No entanto, fica cada vez mais provado, à medida que avançam as ciências da linguagem do século XX, que

o conteúdo da consciência individual é dado, até à sua maior profundidade, pelos conteúdos da consciência coletiva (apud 30,164).

é como dizer que cada caso é único e que solucioná-lo é, de certa forma, agir como todos agiriam. Na tentativa de recuperar esse poder de persuasão, o signo estético superdimensiona seu material, buscando um contato mais intenso com o fruidor da obra de arte. As quatro dimensões da obra - a dicção, a escritura, os sons e as cores - articulam-se em-canto, tornando-se um chamariz para a sensibilidade. Cada uma dessas dimensões expressivas estrutura uma significação com seus componentes. Cada uma delas "diz" um conteúdo, que, coerentes entre si, lançam, por meio de semi-símbolos afins, um complexo estético coeso em todos os

sentidos do interlocutor, possibilitando-lhe vários níveis de leitura. Ao mesmo tempo que a arte chega aos sentidos do homem para dialogar com eles a realidade etérea da condição humana, a concomitância dos vários meios expressivos se constitui de uma forma de manifestar a consciência da eficácia circular (ou auto-referente) de um único discurso.

Embora *O Estrangeiro* apele para procedimentos técnicos de cada uma das linguagens, a sua polissensorialidade não se resume a um arrolamento de regras formais, e sim a algo que projeta essas formas para o interior da mensagem, dando à matéria de que dispõe uma condição inteiramente nova. Para Pierre Boulez

> não é inútil lembrar (...) que a todos esses métodos é preciso dar um ***sentido***. (...) Que nossa imaginação aguce nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação; sem esta reciprocidade de ação, a investigação tem todas as possibilidades de ser quimérica. (12,22)

*

* *

a música

A história da sintonia entre a alma popular e as obras de Caetano Veloso já foi citada páginas atrás. Com sua vivacidade e seu talento, Caetano soube unir a ex-

pectativa de sua geração à ousadia fértil de sua produção poética. Não há como negar que suas preocupações filosóficas, estéticas, sociais e espirituais retratam o típico estrato pequeno-burguês da sociedade contemporânea. É no momento em que vaza artisticamente a expectativa de seu público, trazendo-o para o interior de suas obras, que esse poeta consegue potenciar essa proposta fundamental do movimento modernista.

A análise toma agora a arquitetura dos sons, buscando isolar de sua matéria aqueles elementos que de certa forma revelam coerência com as propostas líricas de *O Estrangeiro*.

a conformidade do instrumento

A música de *O Estrangeiro* é composta à base de sintetizadores. Esses "chips" eletrônicos, quando foram inventados, eram programados para imitar os outros instrumentos através de impulsos elétricos. Sua função era substituir os instrumentos tradicionais. Assim sendo, é óbvio que tudo faziam para omitir o som metálico do impulso elétrico que os alimentava. Só que em *O Estrangeiro*, eles não escondem sua condição de eletrônica.

E há conformidade entre a proposta lírica de *O Estrangeiro* e essa presença da eletrônica. A história da música reserva um capítulo especial para a codificação cultural que recebem os mais variados instrumentos musi-

cais. Cada um, além de produtor de sons, articula também uma espécie de "clima" abstrato obtido simplesmente com a sua participação na composição. Como exemplos, Gino Stefani cita

> A flauta, idílica, arcádica e um pouco felina; imagine substituí-la por algum outro instrumento em *Prèlude a l'après-midi d'un faune*, de Debussy. O clarinete, romântico, nobre e patético, perfeito para a cena *E lucean le stelle* da ópera *Tosca* de Puccini. (59,47)

É justo, portanto, os sintetizadores serem considerados como índice do modernismo de *O Estrangeiro*, uma vez que eles simbolizam, por sua participação, os elementos arrojados da modernidade. A musicalidade dissonante dos ruídos, os sons metálicos que evocam o trabalho das máquinas, basta para demonstrar a consciência do valor estético desse universo da tecnologia. Sobretudo porque em sua música ficou claro que esse elemento-símbolo da máquina na composição está numa relação dialógica com os demais instrumentos musicais. Eles subiram de "imitadores" para "criadores" de sons (14).

---

(14) É muito fácil se perceber a ascensão da instrumentalidade eletrônica no universo da musica moderna, basta nos reportarmos à bossa-nova brasileira. Ela resistiu até o último acorde à influência do rock - a música internacional -, e é válido lembrar que a Bossa-nova brasileira foi a última das "barricadas" artísticas a se renderem à influência da arte estrangeira, mas foi impossível barrar a influência da sonoridade metálica do rock. Que não se esqueça a importância e o "heroísmo" da Bossa-nova, mas o próprio Caetano, entre outros exemplos da mesma época da Tropicália, compôs *Alegria, alegria* para guitarra, deixando de lado o violão, símbolo da Bossa-nova. O gesto polêmico deu "muito o que falar", mas serviu

A articulação sóbria de uma das criaturas da tecnologia - o sintetizador - na composição de *O Estrangeiro*, revela não só uma inequívoca consciência de modernidade, mas também um talento singular, apoiado num meticuloso trabalho de criação. O conjunto dessas energias faz de *O Estrangeiro* uma obra que iconiza todo um universo em movimento, onde o ambiente urbano-industrial conquista o direito de ser um objeto estético.

fragmento sonoro

A composição instrumental explora de maneira provocante a melodia. A "aspereza" dos acordes metálicos e percussivos não conduzem à tranqüilidade. O efeito é desconfortável principalmente nos sons da segunda estrofe.

O bizarro dessa composição se mostra, como já foi dito, na utilização dos sintetizadores. Eles não só substituem os instrumentos consagrados - o teclado substitui o som do piano, por exemplo -, como também produzem ruídos, que participam da composição de uma maneira dissonante.

A música se mantém numa única frase durante quase todo tempo. Mas logo depois dos sete primeiros versos (ou a **fala** dos arquétipos culturais), a bateria marca a entrada de um ruído metálico que se manterá por toda a estrofe. Isso metaforiza a ascensão da máquina dentro da hierarquia dos elementos poéticos de *O Estrangeiro*.

---

para demonstrar que os tempos haviam mudado.

Na passagem de uma estrofe para a outra, percebe-se também um ruído metálico "cortante", é como uma "cisão" na frase musical, mas na verdade é só um tempo; a música retorna com a mesma frase constante, matizada aqui-acolá por vários ruídos metálicos. Essa "cisão" representa para a frase melódica o mesmo que a arte "engagèe" significa para o esteticismo puro.

A composição seria monótona se observada pela frase melódica que a atravessa. Mas, no conjunto, são justamente os ruídos a ela mixados que a salvam da monotonia.

A "irregularidade dos ruídos", colocados de maneira a confundir a expectativa do ouvinte, atende aos sentidos da letra. A música dialoga com o sentido das alegorias durante quase todo o tempo, como ocorre, por exemplo, nos versos:

"É chegada a hora da reeducação de alguém
Do pai do Filho do Espírito Santo amém
O certo é louco tomar eletrochoque
O certo é saber que o certo é certo
O macho adulto branco sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos"

Nesse momento um ruído que acompanha a frase constante da melodia rearticula o significado da **fala:** ouve-se nitida-

mente o som de pancadas de martelo num ferro. Não há como evitar a associação desse construto de verbo e som com a idéia de "formação de preconceitos". Ou melhor, pela veemência da imagem, o correto seria dizer que o ruído mimetiza o "forjamento dos preconceitos".

No espaço entre a segunda e a terceira estrofe, a música retoma o som "puro" do piano que a inicia, criando uma circularidade. Mas esse movimento dura pouco na composição. O ruído dos sintetizadores é logo reiniciado.

Esse retorno à melodia inicial metaforiza uma tentativa feita pela composição no sentido de recuperar a simplicidade inicial, mas depois de tudo por que passou (depois do ser-no-mundo ter caído na dimensão ontológica da **pre-sença**), parece ter reconhecido que já não consegue mais voltar a ser o que era.

Os dois últimos versos são cantados ao som dessa melodia "ruidosa"; e o "canto" termina no exato momento em que termina a música. Isso é bem marcado. A obra inteira se interrompe deixando clara a noção de corte. O choque estabelecido entre a densidade sonora da música e o silêncio que se intensifica quando ela acaba produzem uma sensação incômoda: o interlocutor, que vinha acompanhando o movimento musical se sente como que arremessado para um nada. Lidos assim, como ecos de uma intencionalidade poética, fica claro que a melodia, no seu discurso metalingüístico, apresenta a arte como recorte discursivo do mundo. Os movimentos musicais da obra não só "constroem" o

seu discurso mas ainda "destroem" a possibilidade de identificação deste com o "absoluto". Ao "recusar" a continuidade melódica em gradativa redução, finalização tradicional da maioria das composições, a obra determina os limites dentro dos quais transitou. Do som ao silêncio: do ser-no-mundo ao Nada.

a sombra

é fundamental o trabalho musical feito nesse momento. O cantor é acompanhado pela voz de Naná Vasconcelos, cujos efeitos de mixagem, feitos por Roger Moutenot dão a impressão de várias vozes, ou melhor, de um coro. Esse acompanhamento é feito com uma pequena diferença de tempo. O coro como que espera o pronunciamento do cantor para repetir-lhe o discurso. O procedimento mimetiza tanto a massificação dos conceitos quanto o pacífico adestramento social. Na alegoria figuram os produtores de conceitos - a arte, a filosofia, a religião -, que são originariamente dialéticos, e o universo social atingido pela comunicação em massa que, ao manipular os conceitos, provoca, por meio de um achatamento na relatividade deles, um pré-conceito.

*

* *

o teatro

As referências ao universo do teatro começam na capa. Trata-se da pintura de Hélio Eichbauer para o cenário da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, na montagem feita pelo Teatro Oficina de São Paulo em 1967. Os olhos do poeta de 1989, data do disco *Estrangeiro*, pousam nos anos mais frenéticos da Tropicália, que por sua vez, recupera o Modernismo na peça de Oswald de 1937.

A fotografia da contracapa, feita por Jan Staller, contracena com a pintura da capa. A foto parece ter sido tirada durante um movimento, Caetano não olha diretamente para a câmera, mas volta seu rosto como se fosse olhar para trás (para a capa). O diálogo dessas imagens parece reproduzir o diálogo da música *O Estrangeiro*. A contracapa está "atrás" (melhor seria dizer "refletindo sobre") do disco *Estrangeiro*, que está "atrás" do tropicalismo, que por sua vez está recuperando o Modernismo.

Percebe-se pelos olhos semicerrados e pelo movimento dos cabelos que há um vento forte vindo de encontro ao seu rosto, o que nos reporta, ainda mais uma vez, aos versos considerados como reflexão do tropicalismo sobre o Modernismo:

Sigo mais sozinho caminhando contra o vento

a dicção

A dicção é considerada como elemento das artes cênicas. A música não expressa sentimentos; o máximo que a ela se pode ligar nesse sentido são os movimentos da sentimentalidade. Dessa forma, a dicção contribui na associação dos movimentos emotivos à arquitetura dos sons. (33,121) Para o modelo clássico, o ideal é que a voz persiga a melodia, numa altura e ritmo ainda mais modulados do que se dá no fluxo da linguagem oral, criando uma confluência harmônica entre som, voz e sentido. O espírito moderno, entretanto, espera uma revolução nesses cânones. Em *O Estrangeiro*, acontece um interessante trabalho vocal feito nas palavras "Guanabara", presentes nos primeiros versos. O cantor prolonga estranhamente a penúltima vogal da palavra.

Para se produzir tal som, intui-se a necessidade do cantor abrir a boca um pouco mais do que o exigido para uma situação normal de produção dessa vogal. Dessa forma, durante os seis primeiros versos, o cantor prenuncia o que acontecerá no sétimo: a identificação do significado "Guanabara" com o significado "boca banguela". O canto se torna uma mistura de cena e sentido (15).

---

(15) Demonstrando profunda consciência desse procedimento artístico, no disco **Circuladô**, de 1990, Caetano Veloso explora bem a sonoridade da arquitetura sonora e do conjunto de palavras que constituem a música "cu do mundo". As palavras "cujo", "curva" e "ú" (esta última inclusive com grafia esdrúxula na letra do encarte), são organizadas de forma a obrigar o cantor a reproduzir na expressão facial

rara ave

As sílabas métricas dos versos 11, 12, 13, 14, 15 e 16 criaram um paradigma entre os personagens Ray Charles, Stevie Wonder e Hermeto Pascoal. Os dois primeiros, por serem estrangeiros e cegos estão mais próximos, num primeiro instante, à proposta estética do poema. O verso de número 11, com suas quatro sílabas métricas, seria a metáfora da idealidade guardada nessa proposta. Ray Charles (verso com quatro sílabas métricas) e Stevie Wonder (verso com cinco sílabas métricas) seriam superiores ao músico Hermeto Pascoal, cujo verso possui quinze sílabas métricas. A superioridade dos primeiros está apoiada principalmente em sua cegueira, uma vez que o verso que guarda a idealidade do fenômeno artístico reza que:

O amor é cego.

Esta característica Hermeto também adquire, mas de uma forma bem mais apropriada: **ele fica cego depois de muito ver.**

Reduzindo para o código de sílabas poéticas da obra, ele chega às três sílabas métricas do verso número 16 depois de ter passado pelas dezesseis do verso número 15.

Mas seria só o número de sílabas que estaria promo-

---

a imagem visual.

vendo a relação entre o verso dezesseis e o verso onze? Ou, reduzindo as metáforas, entre Hermeto e a música?

Não. Na verdade, o último verso tem características particulares bastante interessantes. Ao cantá-lo, Caetano acelera de tal forma a produção dos fonemas, que a impressão que se tem é a do som produzido pela própria ave. Esse signo artístico rompe com a arbitrariedade do signo lingüístico que utiliza, fazendo unir significante e referente numa única matéria, ou seja, transformando o signo estético em ícone. Em outras palavras, a "arara", significante em questão, desaparece do cenário, deixando só o significado, que por sua vez, também não é mais abstrato; o som produzido remete diretamente para a ave, é como se o próprio animal ali estivesse se manifestando. Nesse processo de iconização, a imagem visual articulou-se com a sonora, recuperando integralmente a experiência da recepção do objeto. O ícone, por seu turno, depois desse movimento motivador - engendrado pela métrica, pela imagem visual e pelo canto - atua, principalmente pela influência do último elemento, como metáfora do universo artístico de Hermeto: a música.

Pelo canto Caetano recupera a identificação completa do verso número 16:

Uma arara?

com o verso número 11. A dicção acelerada, fundamental

para a iconização desse signo, transforma em tônica a última sílaba do verso número 16. Porém, essa identificação não é mais lingüística (o verso já está iconizado), mas musical: a voz da arara iconizada, "onomatopeizada", o próprio nome, o que nomeia, mostram, incorporam, intensificam a relação entre significante e referente, ponto máximo da desestruturação saussuriana.

Essa finalização apoteótica do diálogo dos metros desses versos conta ainda com um sentido subliminar, a palavra **Arara** [Do tupi a'raraJ é uma designação comum às aves psitaciformes da família dos psitacídeos, todas de grande porte, cauda longa e bico muito forte, e que se alimentam de frutas e sementes em geral , porém, com a transformação da sílaba átona final em tônica a palavra se transforma em **arará**, um signo possivelmente originário do tupi, cujo significado é "aleluia". é válido considerar que a poesia faz uma "saudação jubilosa" ao músico com a raiz mais primitiva da cultura brasileira.

*

* *

a pintura

A evocação do universo das artes plásticas ocorre três vezes no poema: a primeira no verso 1:

O pintor Paul Gaugin amou a luz na Baía de

a segunda no verso 38:

(Pense Seurat e pense impressionista

e a terceira no verso 40:

Mas não pense surrealista que é outra onda)

As referências apontam para a arte impressionista. Porém, essas alusões têm valor referencial; as homologias estão ao nível do procedimento de construção do poema.

a técnica do divisionismo

Para situar bem as inovações propostas pelo Impressionismo, é necessário analisar o movimento diacronicamente. No que concerne ao movimento imediatamente anterior, o Realismo, pode-se dizer que o Impressionismo a ele não se opõe quanto à intenção de ser fiel à realidade. O mesmo não se pode dizer da relação que o Realismo mantém com os seus precursores. O Realismo se estrutura a partir da exaustão das estéticas neoclássicas e românticas. Nas palavras de Courbet, um dos líderes do Realismo nas artes plásticas, os realistas tinham como objetivo corrigir três princípios básicos de seus antecesso-

res, quais sejam:

> a visão idealista das coisas (embora o idealismo romântico expressasse a nostalgia da República Francesa e o Neoclassicismo a nostalgia da República de Platão), o pecado da imaginação (embora o primeiro se referisse a um mundo subjetivo e o segundo ao mundo greco-romano) e o pecado de pintar fantasias, coisas que nunca se viram. (04,16)

Não obstante, não se pode dizer que os realistas, que fugiram do idealismo, do imaginativo e do fantasioso em nome de uma representação mais **exata** da realidade, tenham conseguido atingi-la. É impossível se desvencilhar do fato de que o quadro é uma **representação** dessa realidade.

É nesse ponto que os impressionistas entram em cena. Eles saíram em busca de uma técnica que colocasse suas obras um pouco mais próximas da realidade que as obras dos realistas. As pesquisas empreendidas pelos impressionistas conseguem levantar e explicitar a questão da luminosidade cambiante da realidade (16). Eles então ficam obcecados por reconstituírem essas alterações em suas pinturas, recuperando na íntegra o objeto natural.

Porém, essa aproximação máxima entre a obra e a realidade esbarrava numa grande dificuldade: como fazer com que a estática condição da cor no quadro representasse o processo (dinâmico) de interação das cores na realidade

---

(16) As cores dos objetos se alteram em função da luz que sobre eles incide, ou seja, o sol a determinadas horas do dia (manhã, meio-dia, ocaso etc). Alteram-se também em função das próprias cores dos objetos próximos, que se misturam às suas num único reflexo.

objetiva?

A solução foi recriar a **atmosfera** que envolve o objeto que se pinta. Nas pesquisas de Isaac Newton (17) os impressionistas tomaram conhecimento de que existe

na cor-luz as cores primárias, ou seja, aquelas que quando misturadas, produzem todas as outras. São elas: laranja, verde e azul-violeta. Porém, os pigmentos usados para pintar as cores primárias (ou básicas) são: amarelo, azul-cerúleo e vermelho magenta; justamente as que são secundárias na cor-luz (04,30).

Ou seja, a natureza mistura as cores-luz primárias formando três outras; os pintores fazem o processo inverso para conseguirem as cores primárias.

Movidos por essas pesquisas, os impressionistas dedicaram-se à decomposição das cores com a finalidade de reuni-las da mesma forma que a natureza o faz. Ao conseguirem as cores primárias, eles as colocavam dialogando sobre a superfície do quadro, produzindo a impressão de atmosfera que existe entre os objetos reais. O diálogo das cores primárias é conseguido, dentre outras formas, pela redução na nitidez das arestas que circundam os detalhes dos desenhos.

Para ilustração desse procedimento foi selecionado um quadro de Georges Seurat. Embora esse pintor seja considerado neo-impressionista, a obra que segue, uma das

---

(17) O fruto dessas pesquisas encontra-se no tratado denominado *Óptica*, editado em fins do século XVIII.

primeiras, ainda não traz a linguagem que marcará seus quadros futuros.

Seurat, Georges *O talhador de pedras* (detalhe);
1882. 15 x 24 cm.; Coleção Mellon, Washington.

Esse diálogo das cores pode ser encontrado nos versos:

> A áspera luz laranja contra o quase não luz quase não
>
> púrpura
>
> Do branco das areias e das espumas
>
> Que era tudo quanto havia então de aurora.

A desobjetivação das imagens recria a atmosfera da aurora. As cores, que geralmente são qualificativos dos objetos,

estão aqui dificultando a apreensão dos mesmos. Os significantes **areias** e as **espumas** têm reduzido, devido à confusão sintático-semântica (ver página 19), o poder de evocar seus significados. As cores (branco, púrpura e laranja) no entanto não sofrem com isso qualquer alteração. Pelo contrário, a **desrealização** dos objetos sobre os quais elas incidem lhes dá maior destaque. Sobrevém, então, o único sentido facilmente apreensível, a aurora, que, **na realidade**, nada mais é que a mistura das cores sobre os objetos. Essa técnica de dividir as cores recebeu o nome de **divisionismo.**

do divisionismo ao pontilhismo

Mas os impressionistas não cessaram suas pesquisas. Tal empenho nas pesquisas formais dão cunho fundamentalmente técnico às descobertas desse movimento das artes plásticas. Ele foi, na verdade, o primeiro a preferir voltar a atenção para novos procedimentos de construção que para a descoberta de novos temas. A referência a Georges Seurat, o pintor que talvez tenha ido mais fundo nas pesquisas técnicas do Impressionismo, no verso 38, é um dos motivos pelos quais a **fala** destes versos recebeu o nome de **fala** da técnica:

(Pense Seurat e pense impressionista

essa coisa de luz nos brancos dentes e onda

mas não pense surrealista que é outra onda)

A fim de se libertar das preocupações e motivos da literatura, o Impressionismo voltou-se para a representação da natureza, mas de uma forma imediata, veloz, objetiva, sem as interferências da intelectualidade. Como disse Anatol Rosenfeld:

os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa, certamente não desejavam exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejavam, precisamente, reproduzir apenas a aparência passageira da realidade, a impressão fugaz do momento. De certa forma eram realistas ao extremo. (53,87)

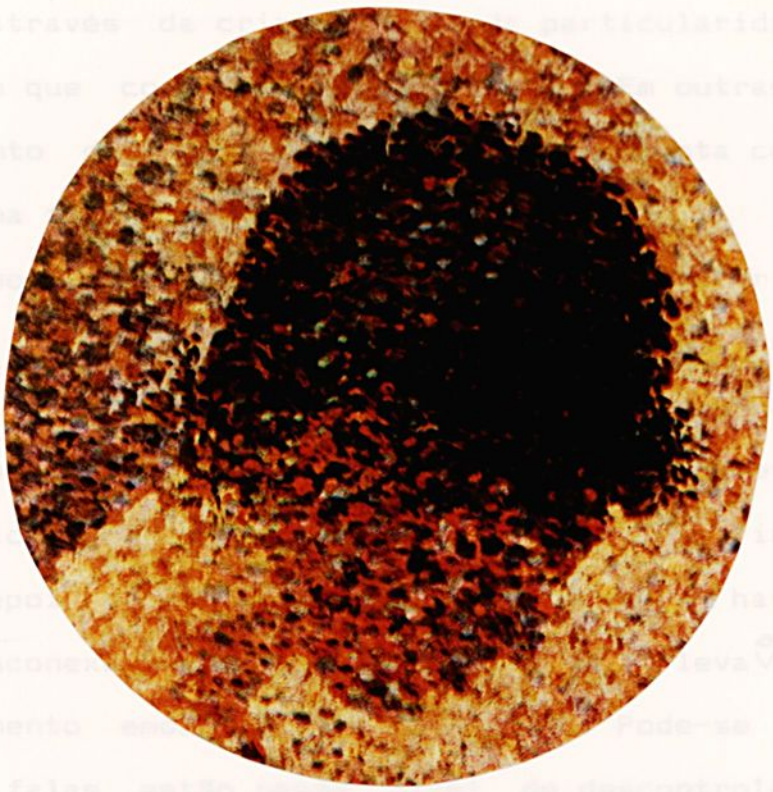
Em suma, defendiam a primazia do olho sobre o pensamento.

Seurat partiu dessas premissas, procurando dar um fundamento seguro ao Impressionismo. Aplicando-se com vigor à pesquisa, ele observa que:

O que atinge a retina e o que compõe o jogo cromático da natureza são os contrastes - contrastes de *tom*, de *tinta*, de *linha*. Se colocarmos um objeto de um cinza claro uniforme sobre um fundo igualmente cinza, só que mais claro, o objeto parecerá mais claro ao aproximar-se das suas bordas. Esse é o exemplo do contraste de *tom*. Se esse objeto, ao contrário, é verde e o fundo branco, então, aproximando-se das bordas do objeto, o fundo parecerá rosa: esta tinta rosa, que em si só não existe, mas que o olho vê, é o resultado da presença do objeto verde, pois o vermelho é a cor complementar do verde. E esse é um exemplo de contraste de *tintas*. Desta maneira, tendo cada tinta uma gama de tonalidades que vai do mais escuro, quase preto, ao mais claro, quase branco, e reclamando sempre, cada tinta sua cor suplementar, o contraste de tonalidades e o contraste simultâneo das tintas constituem o elemento da infinita variedade cromática da natureza, a qual se dispõe, em sua fenome-

nalidade, segundo o contraste das *linhas* em relação à horizontal. (23,175)

As obras que Seurat concebeu sob essa técnica são bastante interessantes. Nelas não se tem as cores compostas, só as cores primárias. Essas cores são articuladas em pontos sobre a tela. Elas se aproximam ou se distanciam segundo suas afinidades, mas, o mais importante, é que **jamais se misturam.** O olho é que fará o trabalho do pintor: a mistura dos cromos.



Seurat, Georges ***Modelo sentado, de perfil*** (detalhe);
1887. 25 x 16 cm.; Louvre, Paris.

Como se pode observar no detalhe acima, nas obras produzidas com essa técnica denominada **pontilhismo,** Seurat chegou a uma pintura de absoluto controle intelectual, renegando os princípios impressionistas de soberania do tem-

peramento e do olho sobre a reflexão.

As homologias estruturais que ocorrem entre *O Estrangeiro* e o **pontilhismo** manifestam-se inicialmente na macroestrutura do poema. O objetivo do pintor era aproximar as unidades das cores-luz para que o olho do interlocutor fizesse na tela, o mesmo trabalho que este faz constantemente na natureza, a mistura das cores primárias. Nas obras de ambos, de Caetano e de Seurat, percebem-se a intenção de criar um painel expositivo de uma determinado objeto através da cristalização da particularidade de cada elemento que compõe esse dado objeto. Em outras palavras, cada **ponto** do quadro do pintor impressionista corresponderia a uma **fala** no poema de Caetano.

O ponto de partida das pesquisas do pintor era entregar ao olho o poder sobre o cérebro, mas o que conseguiu atingir foi na verdade um alto nível de racionalidade. As obras pontilhistas são produzidas segundo severas leis científicas. No poema, parece num primeiro instante (e mesmo depois das **falas** serem apresentadas), haver uma total desconexão entre imagens. O que nos leva a inferir um envolvimento emocional descontrolado. Pode-se considerar que as **falas** estão nesse nível de descontrole, uma vez que, ao serem envolvidas pelas situações, desgarram-se da linearidade evolutiva do poema, mas não há dúvida de que, falando-se em macroestrutura poética, percebe-se no poema uma evolução lógica, racional.

Nesse sentido, o poema assemelha-se a um **dínamo:** o

movimento (mecânico) centrípeto, implosivo, de cada fala é que possibilita o movimento (energético) centrífugo, explosivo, necessário à tensão poética da obra.

A evolução do **divisionismo** para o **pontilhismo** é explorada também no nível microestrutural do poema. *O Estrangeiro* começa e termina com o Impressionismo. Nos primeiros versos:

> O pintor Paul Gaugin amou a luz na Baía de
>
> Guanabara

O desvio sintático denota a preocupação dos impressionistas com a luminosidade dos objetos. O pintor deveria deter-se sobre as luzes **da** Baía da Guanabara, entretanto, a preposição **em** mais o artigo **a**, que resultam **na**, parecem aliciar que ele está integrado à paisagem; a Baía de Guanabara é simplesmente um local, um espaço para o encontro amoroso de Gaugin com a luz.

É interessante observar que o número de versos das duas primeiras estrofes abre possibilidades para uma nova leitura: a primeira estrofe é composta por trinta e um versos, e a segunda por trinta e dois; se uma for colocada sobre a outra sobrará um verso. Alinhados os inícios de cada uma, percebe-se que ela começa com essa questão da luminosidade e termina com uma cor, pois o penúltimo verso da segunda estrofe é justamente:

E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo

A semelhança sonora das palavras **aro** e **elo** do último verso da estrofe:

E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo.

com **amarelo**, permite, por um lado, considerar as primeiras como partículas - ou melhor, pontos - da última. Ou seja, o poema refez o mesmo caminho de Seurat em busca da natureza da cor na realidade: ele começou com o problema da luminosidade, atingiu o ponto extremo da cor (o amarelo é a cor mais visível do espectro) e depois a decompôs em pontos. E por outro, é permitido também a associação dessas palavras com as dos versos 19 e 20:

Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e

O Amaro

aro e **elo** seriam essências de **Amaro** e de **belo.** A construção da forma estética se fez, como detectou Roland Barthes, pelo "desbaste" do material lingüístico disponível.

O PÓS-MODERNO

O pós-modernismo é uma condição cultural que potencia os elementos do modernismo. E o faz diante da necessidade de se atender às novas condições impostas pelo movimento evolutivo da própria modernidade. Para o crítico literário George Yudice este não é um novo "estágio", uma nova época, mas sim um momento em que se pode reinterpretar e agir por meio da reposição de estilos, imagens, estéticas e categorias da modernidade.(57,48).

Esse momento pós-moderno procede de maneira diferente daquilo que é denominado "vanguarda".

O pós-moderno, no que se refere às artes e à cultura, assimila positivamente tudo que é passado. O movimento portanto, não implica uma mudança de

elementos - daí o nome "pós" -, é antes o preenchimento de uma lacuna criada pela própria agitação evolutiva do estágio anterior.

Mas o que foi esse "estágio" anterior? Uma conceituação dessa natureza é sempre questionável, mas uma coisa pode ser dita com segurança: o moderno é caracterizado por uma intensa "relação entre o poeta e a linguagem da poesia e, entre o leitor e o poema" (06,14). Essa condição da literatura é um reflexo da instituição do poder absoluto da burguesia. A ruptura com a escritura clássica significou, a um só tempo, a instauração de uma nova forma e a inclusão da arte no sistema capitalista, onde esta deveria subsistir por meio de suas próprias possibilidades econômicas.

As tensões advindas dessa nova condição encontraram eco na expressão artística, como já se pôde ver no exemplo citado nesse trabalho: o do verso livre. No entanto, houve uma bifurcação, a certa altura da viagem. O público parece ter desaparecido do horizonte das preocupações da arte moderna. Como a arte se desenvolveu no sentido de potenciar suas expressões, o leitor médio não pode acompanhá-la por não ter os conhecimentos técnicos necessários. Esse dito poderia ser aplicado a qualquer uma das fases da história da arte, o que há de novo nessa situação é que esse momento é o que se "declara" preocupado com esse leitor médio.

E realmente o está. O que aconteceu foi um ruído nas

comunicações. O processo de decomposição formal iniciado pela arte moderna identificou-se muito com o sistema capitalista, como diz Hauser ao referir-se ao Impressionismo:

> acima de tudo, é a furiosa rapidez do desenvolvimento técnico e o ponto a que é forçado o passo que tem qualquer coisa de patológico, particularmente quando se compara o ritmo do progresso em períodos anteriores da história da arte e da cultura. Porque o rápido desenvolvimento da técnica não só acelera a variação da moda, mas também a variabilidade dos critérios de gosto estético, e, muitas vezes, origina uma mania insensata e estéril de inovação, uma ânsia, sem tréguas, do novo só porque é novo. Os industriais vêem-se forçados a intensificar a procura de produtos aperfeiçoados, recorrendo a meios artificiais, e a não consentir que se estabeleça a idéia de que o que é novo se valoriza com o tempo, se querem realmente tirar proveito das realizações da técnica. A substituição constante e rápida de artigos de uso comum por outros novos leva, porém, a uma quebra no apreço pelos bens materiais e também, não tarda, pelos bens intelectuais, reajustar a rapidez com que se sucedem as revalorizações filosóficas e artísticas à das mudanças da moda. A técnica moderna introduz, assim, na atitude perante a vida um dinamismo sem precedentes, e é exatamente este sentimento de rapidez e de variação que encontra a sua expressão no Impressionismo. (34,1049)

Esse sistema capitalista, porém, não cumpriu as promessas que sobre ele foram feitas, os avanços técnicos não puderam ser transformados em progresso humano e a opressão do sistema tecnológico racionalizador oprimiu - ao invés de libertar - grandes contingentes humanos, o que terminou por posicionar a racionalidade contra o homem. A arte moderna, que tentava acompanhar a evolução social no carro da técnica acabou colidindo com o trem da história.

O leitor se viu às voltas com uma expressão por demais identificada com o sistema que o oprimia.

Mas, em verdade, a arte não pode ser culpada por esse distanciamento. Primeiro porque a realidade é o seu ponto de tensão, preocupar-se com os elementos que a circundam é a sua maneira de contribuir para a evolução da humanidade (e os elementos mais sensíveis nesse instante são os avanços tecnológicos, que por sua vez são financiados pelo sistema capitalista). Segundo porque, como diz Balzi,

> nada nem ninguém jamais deve limitar o desenvolvimento de um artista ou de qualquer outro intelectual sob nenhum pretexto, muito menos sob aquele de 'se manter nos limites da compreensão do público'. Isto seria o mesmo que negar ao espectador sua própria capacidade de evoluir. (04,07)

Faltou alguém para explicitar essa questão para o público moderno.

Quem podia fazê-lo, porém, estava mais interessado no desenvolvimento industrial que na educação do povo, ou, no melhor dos casos, mais interessado numa cultura científica do que humanista.

Assim sendo, a arte do século XX subsiste de um grande dilema: condenar a opressão do homem pelo sistema social valendo-se dos elementos desse mesmo sistema. Sobrevém um conflito inevitável: ela tem vontade de se desembaraçar do que é; e vontade desesperada de aprofundar-se nisso que acredita não-ser para descobrir-se. Ou seja, sua forma é um paradoxo, uma vez que se constitui, ao

mesmo tempo, cúmplice e crítica das normas predominantes. A linguagem final obtida com esse processo de "depuração" é produto de um trabalho e não uma condição inata, a qual certamente seria plasmada em sinceridade.

Esse trabalho se resume na luta contra a opressão por meio da "maximalização" dos clichês que o sistema social injeta no indivíduo. Este, porém, tem reforçado o sentimento de descontentamento, e conseqüentemente, de oposição a essa realidade e aos discursos que buscam legitimá-la através da canonização de seus estereótipos.

A linguagem passa a ser cúmplice da opressão. Arrastada por esse torvelinho, a arte opta pela única atitude que acredita serautêntica, a recusa à palavra, a retração máxima em direção ao inexprimível, ou melhor, ao Nada.

A grande preocupação da arte moderna em colocar-se de maneira anti-discursiva encontrou mais eco junto às artes plásticas que junto à literatura. Isso aconteceu, talvez, porque as condições materiais da pintura sejam favoráveis a esse tipo de ruptura. Quer dizer, é mais simples para a pintura livrar-se da palavra, uma vez que originariamente ela não o é, e já não é tão simples para a palavra livrar-se de si mesma.

Dessa forma, a volta do Impressionismo nas tendências da modernidade tardia e da pós-modernidade atendem a uma série de acontecimentos sócio-culturais cujo pivô é a desconfiança para com os símbolos estéticos.

Mas, o Impressionismo recuperado por Caetano em

O Estrangeiro não é o movimento "puro", ele traz consigo os elementos semantizados por sua trajetória histórica.

Esse movimento das artes plásticas empreendeu uma verdadeira batalha contra o academicismo nos finais do século XIX. Ele recebeu severas críticas dos seus adversários por pregar o predomínio do senso ótico sobre o intelectual na apreensão dos objetos (a impressão fugaz). Muitas das vanguardas do século XX não condenaram a expressão da aparência passageira, mas sim a atitude do Impressionismo de buscar o registro puro e simples do momento real, sem uma articulação intelectual que o ultrapassasse. Os impressionistas, segundo seus contestadores, não buscam compreender o objeto envolto pela atmosfera que tanto prezam expressar em seus quadros.

Observando de perto, percebe-se que essa exigência da poética moderna de que a obra de arte projete de alguma forma seu conceito de mundo se fundamenta na crença de que o fenômeno artístico desvenda a realidade, demonstrando algo "autêntico" sob aquilo que é simplesmente captado pelos sentidos.

A tentativa do crítico de apreender um conteúdo positivo nas obras modernas não pode ser condenada, mas discutir com os impressionistas a verdade de seus instantâneos é um radicalismo que não pode chegar a bom termo. Mesmo porque, como disse Lyotard, a legitimação de qualquer objeto, ou melhor, de qualquer discurso sobre objetos, tornou-se, no mundo pós-moderno uma prática, no mínimo, in-

consistente. Todo discurso é lógico porque se instaura no espaço criado entre ele e o objeto que o originou. O discurso faz e deixa ver algo como algo, mas sua lógica só é válida para as questões que surgem durante o processo de interação língua/objeto, bem como ele só responde àquilo que se propõe nesse interim (35,77 e ss).

É a partir dessa consciência que a cristalização da trivialidade plural das **falas** de *O Estrangeiro* torna-se não a legitimação de um discurso, mas a legitimação da **consciência da impossibilidade de se legitimar qualquer discurso.** O mosaico impressionista quer chegar à "atmosfera", recriando a condição natural da luminosidade e integrar-se à paisagem social de sua época. Por esse mesmo motivo, o poema desdobra sua linguagem em várias **falas** e sua expressão em campos.

Mas esse desdobramento deslegitimador da linguagem pós-moderna também tem sido mal interpretado. É comum ouvir-se afirmações do tipo: incapaz de apreender a realidade pela negatividade, como o fazia o discurso moderno, o discurso pós-moderno a dilui.

Quero dizer que não aprovo e não me agrada essa afirmação. Como sinédoque de uma postura estética, *O Estrangeiro* não é o símbolo de uma "incapacidade" para fazer confluir para um único discurso as várias tendências estéticas da arte moderna. Suas alegorias metaforizam e proporcionam um novo contato com a a busca do conteúdo essencial da modernidade: o conjunto de problemas e

questões básicas que foram criadas pelos seus diversos discursos. O poema torna problemáticas algumas questões que antes não o eram, tais como as fronteiras entre o poético e não-poético questionado pelo contato arte/massa. Enquanto os filósofos pensavam, procuravam explicações para a crise da modernidade, o cotidiano seguiu seu curso de mudanças. Nesse panorama impreciso, a arte trabalhou para encontrar seu ponto de equilíbrio com o *homo consumens* criado pelo capitalismo. Esse ponto de equilíbrio é deveras crítico, uma vez que tende a diluir as fronteiras seguras que separam a arte erudita da arte popular, relativizando os critérios tradicionalmente definidores e valorizadores do produto poético. O poema suscita tais tensões porque ainda se supõe existente a fronteira entre esses universos. Ao passar pelo Modernismo, pela Tropicália e pelo que veio depois dela deixando em aberto uma posição poética, *O Estrangeiro* lança um desafio aos críticos: encontrar argumentos para separar a arte do que não o é. Os paradoxos estabelecidos pelas várias **falas** chamam a atenção para uma dúvida epistemológica mais recente (Será que conhecemos a diferença entre esses universos? Será que é possível conhecê-la?).

Para recuperar o poder de persuasão, *O Estrangeiro* potencia sua mensagem com o máximo de comunicações possíveis, buscando sempre a positividade das afirmações. Agindo assim o poema conjuga várias faces da persuasão. O

que se busca, porém, é apontar para a precariedade de cada uma delas enquanto discurso absoluto. O poema se desvencilha dos conteúdos legitimadores das várias faces que expõe (tanto ao nível macro-estrutural - os vários campos da arte -, quanto ao nível micro estrutural - as muitas falas), tornando-se a expressão de uma angústia: a procura de um discurso.

Não se trata de fato de que a arte, vazada na pós-modernidade de *O Estrangeiro*, deixou de ser uma questão não-problemática. Quer dizer, não está acontecendo uma degeneração da arte, mas sim uma reflexão sobre o que pode ser, na verdade, essa mesma arte, e de que maneira ela pode ser conhecida. O poema também deixou de mascarar o liame que o prende ao sistema capitalista, ou seja, ele não nega que todos os discursos atuam no sentido de fundamentar o poder; ao invés disso, ele questiona como e por quê isso acontece, tendo como objeto da investigação a política da produção e da recepção da arte.

Trilhando veredas pouco freqüentadas, *O Estrangeiro* nos mantém na excitação dissonante de seus signos. O poema empurra a realidade para a girândola da polissensorialidade explodindo-a em conjuntos de fenômenos que desenham um ininterrupto ciclo que transveste signos em signos e os oferece, como um sistema complexo que se alimenta unicamente de sua dinâmica. Impossível visualizá-lo a contento em seu movimento. Parado, pouco tem do que é.

BIBLIOGRAFIA

01. ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *OS PENSADORES*. Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165-191.

02. ANDRADE, Mário de O movimento modernista. In: ——. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 232-6

03. ARISTÓTELES Da arte poética. In: *CRíTICA* e teoria literária na antiguidade. Traduzido por David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989. p.11-57.

04. BALZI, Juan José *O Impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992. 85 p.

05. BAKHTIN, Mikhail *Marxismo e filosofia da linguagem*. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira [et al.] 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988. 196 p.

06. BARBOSA, João Alexandre *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 159 p.

07. BARTHES, Roland *Novos ensaios críticos seguidos e O grau zero da escritura*. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. 167 p.

08. BENJAMIN, Walter A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *OS PENSADORES*. Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 03-28.

09. BENJAMIN, Walter Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *OS PENSADORES*. Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 29-56.

10. BENJAMIN, Walter O surrealismo. In: *OS PENSADORES*. Traduzido José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 75-85.

11. BERMAN, Marshall *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Traduzido por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360 p.

12. BOSI, Alfredo Tendências contemporâneas. In: *História concisa da literatura brasileira* 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987. 582 p.

13. ——. *Reflexões sobre arte*. 4. ed. São Paulo, Ática, 1991. 80 p.

14. BRANDÃO, Roberto de Oliveira *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989. 92 p.

15. BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira *TEORIA* da literatura: Formalistas russos. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt Porto Alegre: Globo, 1970. p. 132-139.

16. CARPEAUX, Otto Maria *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s.d.] 195 p.

17. CHALHUB, Samira *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. 88 p.

18. CHAUI, Marilena *O que é ideologia*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 125 p.

19. CHKLOVSKI, Vitor A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira *TEORIA* da literatura: Formalistas russos. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt Porto Alegre: Globo, 1970. p. 39-56

20. COHEN, Jean *Estrutura da linguagem poética*. Traduzido por Álvaro Lorencini e Anne Arnichand 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978. 187 p.

21. COHEN, Jean Poesia e motivação. In: *LINGUAGEM* e motivação. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.] Porto Alegre: Globo, 1977. p. 100-120.

22. COUTINHO, Afrânio *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5

23. DE MICHELI, Mário *As vanguardas artísticas*. Traduzido por Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 268 p.

24. FIORIN, José Luis *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988 87 p.

25. FóNAGY, Ivan Motivação e remotivação. In: *LINGUAGEM* e motivação. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.] Porto Alegre: Globo, 1977. p. 74-97.

26. FRANCHETTI, Paulo, PéCORA, Alcyr *Caetano Veloso* 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 144 p. (Literatura comentada)

27. FRIEDRICH, Hugo *Estrutura da lírica moderna*: da metade

do século XIX a meados do século XX. Traduzido por Marise M. Curioni e Dora F. da Silva São Paulo: Duas cidades, 1978. 349 p.

28. FRYE, Northrop Teoria dos símbolos. In: ——. *Anatomia da crítica*. Traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

29. GOLDSTEIN, Norma *Versos, sons, ritmos*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1986. 80 p.

30. GONÇALVES, Aguinaldo José *Transição e permanência*. São Paulo: Iluminuras, 1989. 183 p.

31. ——. Oswald de Andrade e a poética da modernidade. In: *Revista de Letras*; v. 30, p. 1-13, 1990.

32. GOMES, Wilson da Silva Metáforas da diferença: a questão do inteiramente outro a partir da teoria da realidade como construção. In: *TRANS/FORM/AÇÃO*, v. 15 p. 131-147, 1992.

33. HANSLICK, Eduardo *Do belo Musical*. Traduzido por Nicolino Simone Neto. Campinas: UNICAMP, 1989. 180 p.

34. HAUSER, Arnold A geração de 1830. In: ——. *História social da literatura e da arte*. Traduzido por Walter H. Greenem. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. p. 881-937

35. HEIDEGGER, Martin *Ser e tempo*. Traduzido por Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1989. 2 v.

36. ——. Hölderlin y la esencia de la poesia In: *Arte y poesia*. Traduzido por Samuel Ramos. Fondo de Cultura Econômica, México, 1978.

37. HELENA, Lúcia *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. 88 p.

38. HORÁCIO Arte poética. In: *CRíTICA* e teoria literária na antiguidade. Traduzido por David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989. p. 61-77.

39. JAKOBSON, Roman *Lingüística e comunicação*. Traduzido por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. 162 p.

40. ——. O dominante. In: LIMA, Luis Costa *Teoria da literatura em suas fontes*; seleção, introdução e revisão técnica por Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 485-491.

41. LYOTARD, Jean-François *O pós-moderno*. Traduzido por Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. 123 p.

42. MARTINS, Raimundo Estilo versus clichê: o paradigma da informação na construção do significado musical *ARTEUNESP*, v 06, p. 163-169, 1990.

43. MARTINS, Wilson *O Modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. 305 p.

44. MARX, Karl Produção do sobrevalor relativo. In:——. *O Capital*. Traduzido por Gesner de Wilton Morgado. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s.d.] p. 95-128.

45. NUNES, Benedito *Passagem para o poético*: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986. 304 p.

46. ——. *Introdução à filosofia da arte*. 3. ed. São Paulo Ática, 1991. 128 p.

47. PENHA, João da *Períodos filosóficos*. São Paulo: Ática, 1987. 94 p.

48. PESSOA, Regina Maria Uma abordagem inter-oracional dos tempos verbais em "Canto do Mal de amor", de Mário de Andrade. In: *Revista de letras*; v. 30, p. 123-129, 1990.

49. PIGNATARI, Décio A situação atual da poesia no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRíTICA E HISTóRIA LITERÁRIA, 2., 1961, Assis *Anais* ... Assis: FFCL, 1973. p. 371-405.

50. POUND, Ezra *ABC da literatura*. Traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990. 218 p.

51. PROENÇA FILHO, Domício *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988. 84 p.

52. RICARDO, Cassiano 22 e a poesia de hoje. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRíTICA E HISTóRIA LITERÁRIA, 2., 1961, Assis *Anais* ... Assis: FFCL, 1973. p. 407-465

53. ROSENFELD, Anatol *Texto/Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. 270 p.

54. SANTOS, Jair Ferreira dos *O que é pós-moderno*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense 1987. 111 p.

55. SEVCENKO, Nicolau et alii *O enigma pós-moderno*. São Paulo: UNICAMP 1987, p. 43-55.

56. SIQUEIRA, Valter Lellis *O verbo inglês*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990. 92 p.

57. SIMON, Iumna Maria Linguagem poética e crescimento ur-

bano-industrial. In: *Revistas de letras*, v. 20, p. 33-47, 1980.

58. SOURIAU, Etiènne. Análise existencial da obra de arte. In: ——. *A correspondência das artes*: elementos de estética comparada. Traduzido por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983. p. 53-79.

59. STEFANI, Gino *Para entender a música*. Traduzido por Maria Bethânia Amoroso. Rio de Janeiro: Globo, 1989. 144 p.

60. STEINBERG, Martha *Pronúncia do inglês norte-americano*. São Paulo: Ática, 1985. 78 p. (Série princípios)

61. SUBIRATS, Eduardo *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984. 110 p.

62. TODOROV, Tzvetan Introdução à simbólica. In: *LINGUAGEM* e motivação. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.] Porto Alegre: Globo, 1977. p. 03-50.

63. ——. Os sentidos dos sons. In: *LINGUAGEM* e motivação. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.] Porto Alegre: Globo, 1977. p. 53-70.

64. TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira *TEORIA* da literatura: Formalistas russos. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt Porto Alegre: Globo, 1970. p. 141-153.

65. VALÉRY, Paul Discurso sobre estética. In: LIMA, Luiz Costa *Teoria da literatura em suas fontes*; seleção,

introdução e revisão técnica por Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 07-25.

66. VELOSO, Caetano *Estrangeiro*. (disco) Rio de Janeiro: Phillips, 1989. 33 rpm. estéreo. 12 pol.

67. YUDICE, George O pós-moderno em debate. In: *Ciência Hoje*; v. 11, p. 46-57, 1990.

68. ZAMPRONHA, Maria L. Sekeff Música e semiótica. *ARTE-UNESP*, v. 06, p. 129-139, 1990.