UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

ADRIANE FIGUEIRA BATISTA

ORDO AMORIS:
INVENTÁRIOS DAS QUATRO ESTAÇÕES EM CAIO FERNANDO ABREU E RENATO RUSSO

Versão corrigida

São Paulo
2018

ADRIANE FIGUEIRA BATISTA

Versão corrigida

De acordo, _____

Ricardo Iannace

Data: / /

Ordo Amoris:

Inventários das Quatro Estações em Caio Fernando Abreu e Renato Russo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Iannace.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

BB333o Batista, Adriane Figueira
Ordo Amoris: Inventários das Quatro Estações em
Caio Fernando Abreu e Renato Russo / Adriane
Figueira Batista ; orientador Ricardo Iannace. - São
Paulo, 2018.
142 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Comparada. 2. Cultura de Afetos. 3.
Prosa Poética. 4. Canção. 5. Estética. I. Iannace,
Ricardo, orient. II. Título.

Nome: BATISTA, Adriane Figueira

Título: *Ordo Amoris*: Inventários das Quatro Estações em Caio Fernando Abreu e Renato Russo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 15/12/2017

Banca Examinadora

Profa. Dra. **Maria Zilda da Cunha**

Instituição: FFLCH - Universidade de São Paulo

Profa. Dra. **Luana Barossi**

Instituição: IFSP

Prof. Dr. **Fábio Figueiredo Camargo**

Instituição: Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. **Ricardo Iannace** (orientador)

Instituição: FATEC - UNES (FFLCH)

*Dedico esses inventários transbordados de amor e afeto em memória de Caio Fernando
Loureiro de Abreu e Renato Manfredini Júnior, meus morangos eternos!*

Do afeto e da gratidão

Nos caminhos que se foram abrindo, por desejo e persistência, para que eu pudesse preenchê-los com excessivas doses de paixão, poesia e afeto, agradeço aos Orixás que não permitiram desistências e aos meus gurus Caio Fernando Abreu e Renato Russo – sintonizados em outra estação: *ad infinitum*!

Por ouvirem repetidamente eu tagarelar sobre as obras de Caio e Renato e todas as minhas lamentações. Pelos sorrisos, lágrimas e pela eternidade, agradeço imensamente às três mulheres da minha vida: Evelina Figueira, Louise Figueira e Juliana Figueira, sem elas nada disso seria possível. Iluminações da vida inteira, amo em todas as estações!

Agradeço ao gato mais lindo do mundo (mesmo que não possa ler essa homenagem), John Lennon, que não saiu de perto de mim nos momentos de escrita e que deitou em todas as obras teóricas e literárias aquecendo o meu coração e as minhas ideias.

Ao meu pai Luiz Batista, que mesmo de longe se fez presente nos momentos de aperto financeiro e pelas boas doses de otimismo e fé para com o meu trabalho.

Ao orientador e amigo, professor Ricardo Iannace, que aceitou mergulhar às pressas nas turbulentas águas de Eros sem que houvesse sequer botes ou boias. Agradeço pela paciência, carinho e por todas as contribuições intelectuais.

Nesse percurso quase sempre solitário que é a academia, agradeço a todos que direta ou indiretamente transformaram os momentos em *mel e girassóis*. Agradeço, sobretudo, à Luana Soares pelo aconchego, brigadeiros em dias frios, *Netflix* e pelo suporte fraternal e à Claudiana Gois pelo apoio étlico, olhar bondoso, sorriso cheio de afeto e pela confiança que estreita laços. Gratidão e muito amor por vocês!

Agradeço à família Del Valle pela força, o abrigo, almoços e jantares, especialmente à Bruna por todo apoio nas horas de correria, pelo carinho, cafés, passeios turísticos, chás, cervejas, shows e batuques, pessoa necessária nesse longo e árduo trajeto que foi o mestrado. Que sempre haja motivo para os nossos encontros!

Ao amigo e professor Paul Castro pelas viagens fotográficas, filmes esquisitos e literaturas exóticas, agradeço por seu imenso e generoso olhar que me permite acreditar

no meu trabalho e na minha capacidade. Iluminação e amizade que atravessam o Atlântico.

Agradeço à Aline Sena e Luana Barossi pelas ricas contribuições, pela amizade, paciência e disposição em ler o meu texto antes da qualificação. Muito obrigada, meninas!

Agradeço pelo encontro inesperado e o nascimento do bonde *caiofernandiano* à Camila Bertelli e Maysa Buzzolo pelo amor dividido. Agradeço muitíssimo ao querido Gil Veloso por compartilhar arquivos e momentos de tanta ternura entre as coisas de Caio F. e suas memórias afetivas.

Ao Círculo de Jaga, amigos de longe, mas nem por isso distantes: Danielle Costa, Daniel Ramalho, Lidiane Castro, Ingrid Duarte, Martinez Silva e Fagner Linhares. Obrigada!

Agradeço à gentil e dedicada Camila Borghezán pela bondade e disposição de todas as horas e a minha tia Luciana Figueira pelo apoio logístico antes e durante o processo de mestrado.

Às meninas Gabriela Lieberknecht, Poliani Carmozini e Beatriz Bueno, agradeço pela companhia e por dividirem o mesmo teto, o mesmo café e a mesma pizza doce comigo.

Agradeço aos gigantes que aceitaram compor minha banca de defesa: às professoras Luana Barossi e Maria Zilda da Cunha, e ao professor Fábio Figueiredo Camargo.

Agradeço a todos os professores que fizeram parte da minha caminhada acadêmica, especialmente à querida professora Ediene Pena Ferreira, da UFPA (agora UFOPA), e meu eterno orientador Ulysses Maciel de Oliveira, indispensáveis na minha formação linguística, literária e humana. Sem esquecer o cuidado dedicado pelo professor Maurício Salles Vasconcelos, que acreditou no meu projeto e me auxiliou no itinerário, mesmo antes do ingresso para o mestrado na USP.

Agradeço, enfim, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio acadêmico e financeiro que viabilizou essa pesquisa.

Força sempre! Evoé!

*Fonte d'água de minha vila.
Não há água mais fresca que em minha vila.
Fonte de rústico amor.*

Pier Paolo Pasolini – **Dedicatória**

*Quando mais nada houver,
eu me erguerei cantando,
saudando a vida
com meu corpo de cavalo jovem.*

*E numa louca corrida
entregarei meu ser ao ser do Tempo
e a minha voz à doce voz do vento,*

*Despojado do que já não há
solto no vazio do que ainda não veio,
minha boca cantará
cantos de alívio pelo que se foi,
cantos de espera pelo que há de vir.*

Caio Fernando Abreu – **Alento**

*Venha, meu coração está com pressa
Quando a esperança está dispersa
Só a verdade me liberta
Chega de maldade e ilusão
Venha, o amor tem sempre a porta aberta
E vem chegando a primavera
Nosso futuro recomeça
Venha, que o que vem é perfeição.*

Legião Urbana – **Perfeição**

RESUMO

BATISTA, Adriane Figueira. ***Ordo Amoris: Inventários das Quatro Estações em Caio Fernando Abreu e Renato Russo***. 2018. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta pesquisa, que é também uma ode em suas múltiplas expressões, se ergue no rastro dos afetos, do caos e do lirismo desmedido encontrados nos discursos poéticos de Caio Fernando Abreu e Renato Russo (o primeiro nos domínios da ficção literária e o segundo nos da canção de *rock*); constrói-se, também, com vistas às inquietações atravessadas pela busca do lugar da poesia no cenário da prosa e da letra de música, aqui recortadas, atendo-se ao modo como essas vozes se mantêm ressonantes e esteticamente significativas no contexto atual. Na procura por legitimar o protagonismo de Eros e seus pares dentro do universo contemporâneo e impetuoso de um mundo híbrido e desconexo, a *ordo amoris*, como linguagem coletiva e universal na erótica social, foi um modo de operacionalizar as questões centrais e organizar esses *inventários* (forjados a partir das metáforas do livro de contos *Inventário do ir-remediável* e do disco *As quatro estações*), transferindo, refletindo e redesenhando os espaços de criação, recepção e estética em literatura, que nessa dissertação borra fronteiras. A cultura de afetos, a filosofia existencialista e as contribuições sobre sujeito, coletividade, erotismo e subjetividade(s) reinventam e sustentam os debates que se edificam em espaços plurais de atuação, no desenho cartográfico que se vai formando a partir da poética de Caio e Renato e seus discursos à flor da pele. *As quatro estações* potencializam e iluminam os passos das divindades míticas e dos sujeitos líricos que se cruzam nessa pesquisa, são as vias férteis que acenam para a presentificação do agora, quando há trocas necessárias de papéis em que o *eu* se dissolve e se derrama no *outro*, na busca por essa alma coletiva da humanidade (quase) perdida e da celebração. São, principalmente, os pressupostos teóricos de Michel Maffesoli (2014a) e Giorgio Agamben (2013) que fundamentam e iluminam esse barco solto na correnteza.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, Renato Russo, Eros, *Ordo amoris*, Cultura de afetos.

ABSTRACT

BATISTA, Adriane Figueira. ***Ordo Amoris: Inventories of the Four Seasons in Caio Fernando Abreu and Renato Russo***. 2018. 142 p. Dissertation (Master) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

This study arises in the trail of the affections, chaos and excessive lyricism found in the poetic discourses of Caio Fernando Abreu e Renato Russo (the first in the fields of literary fiction and the second in the fields of rock songs), and is also an ode in its multiple expressions; it is also constructed with a view to the concerns that are crossed by the search for the place of poetry in the scenario of prose and the music lyrics, brought here paying attention to the way these voices remain resonant and aesthetically significant in the current context. In order to legitimize the protagonism of Eros and his peers within the contemporary and impetuous universe of a hybrid and disconnected world, the *ordo amoris*, as collective and universal language in social erotica, was a way to operationalize the central issues and organize these *inventories* (made up from the metaphors of the short story book *Inventário do ir-remediável* [Inventory of the Irremediable] and the album *As quatro estações* [The Four Seasons]), transferring, reflecting and redesigning the spaces of creation, reception and aesthetics in literature, which in this dissertation blurs borders. The culture of affections, the existentialist philosophy and the contributions on subject, collectivity, eroticism and subjectivity (ies) reinvent and sustain the debates that are built in plural spaces of action, in the cartographic drawing that is formed from the poetics of Caio and Renato and their impassioned discourses. *The four seasons* potentiate and enlighten the steps of the mythical divinities and the lyrical subjects crossing each other in this study, they are the fertile paths that beckon to the presentification of the now, when there are necessary exchanges of roles in which the *self* dissolves and flows itself in the *other*, in the search for this collective soul of the (almost) lost humanity and the celebration. These are mainly the theoretical assumptions of Michel Maffesoli (2014a) and Giorgio Agamben (2013), which ground and illuminate this boat adrift on the tide.

Keywords: Caio Fernando Abreu, Renato Russo, Eros, *Ordo amoris*, Culture of affections.

SUMÁRIO

INICIAÇÃO.....	11
1 O SISTEMA É MAU, MAS MINHA TURMA É LEGAL: DELINEANDO AS TRIBOS OU COMUNIDADES EMOCIONAIS.....	22
1.1 A contracultura e o movimento <i>hippie</i>	23
1.2 O <i>punk</i> Brasília.....	29
1.3 Caio Fernando Abreu: <i>apavorado viajante</i>	33
1.4 Renato Russo: <i>filho da revolução</i>	48
2 OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO: LIRISMOS, SIGNOS E IMAGENS.....	60
2.1 A dança dos afetos e o <i>ir-remediável</i>	61
2.2 Eros vs. Dionísio: interseções míticas, fronteiras borradas.....	69
2.3 Eros vs. Thanatos: a epidemia discursiva do HIV/AIDS.....	83
3 À BEIRA DO MAR ABERTO: INVENTÁRIOS DAS QUATRO ESTAÇÕES E A ALMA COLETIVA.....	100
3.1 Da morte/Verão: Caio Fernando Abreu "príncipe bailarino" e Renato Russo "animal sentimental".....	102
3.2 Da solidão/Outono: o <i>policulturalismo</i> e a poética contemporânea.....	109
3.3 Do amor/Inverno: <i>Pequenas epifanias</i>	117
3.4 Do espanto/Primavera: a <i>ordo amoris</i> e a alma coletiva.....	124
POR ENQUANTO: SUGESTÕES PARA ATRAVESSAR ESTAÇÕES.....	131
REFERÊNCIAS.....	137

INICIAÇÃO

[...] Aos poucos, um todo começou a se formar à sua volta. Aos poucos, ele começou a se tornar o centro daquele todo. Aos poucos, ele se desdobrou em faces e formas para cada um dos que o viam. E não eram muitos. Mas desses escolhidos ele escolheria o que ousasse para assassiná-lo pouco a pouco em dentadas estraçalhantes: o sangue jorraria de todas as veias abertas para regar uma semente plantada por seus gestos luzídios como o fio de uma navalha. Equilibrava-se em sua própria lâmina e morria em cada movimento, explodindo escuro e colorido no meio da plataforma. Aceitei.

Caio Fernando Abreu – **Iniciação**

A explosão de cores, sangue e de movimentos abruptos oferecidos pela epígrafe que abre esta *Iniciação* é o modo de recepcionar o trabalho a seguir, são os ritos necessários para o profundo mergulho nas revoltas e poéticas águas de Eros que se agitam um pouco mais sempre que revisitadas: iniciemos!

Nessa travessia que mistura e confunde as vozes do *eu* que se deixa levar pelo sabor da paixão e de um *nós* que tenta captar todo o afeto e transformá-lo em algo para além de um simples emaranhamento, a minha voz caminha entre a primeira pessoa do singular e do plural, encontrando lugar também na impessoalidade do discurso. A escolha dos autores é um exercício de afeto a que me propus, pois parto da intensa identificação com as obras de Caio Fernando Abreu e Renato Russo, o que significa admitir uma seleção também pautada por questões pessoais, da ordem do subjetivo.

Faço emergir um Eros adormecido e esfomeado por tomar corpos e corações, convocando-nos para uma dança interminável e irresistível. Inebriada pelos presságios líricos que me tomam de assalto, mergulho nas profundezas poéticas e, juntamente com todas as palavras encantadas (lidas e ouvidas), desenho mais um entre tantos mosaicos possíveis: a *ordo amoris*¹.

Os inventários das *Quatro estações* envolvem as produções literárias de Caio Fernando Abreu (Santiago do Boqueirão, Rio Grande do Sul, 1948 - Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1996) e Renato Russo (Rio de Janeiro, 1960 - Rio de Janeiro, 1996), em prosa e em versos, respectivamente; passeiam e se desenham por meio de leituras artísticas e teóricas que foram se estabelecendo para o exame das produções desses dois autores brasileiros que, na contemporaneidade, são atravessados por processos de resignificação e reinvenção em terrenos distintos de criação: o primeiro no âmbito da literatura e o segundo nos domínios das letras de música.

Ler a produção de Abreu e Russo implica considerar um debate emergencial que cerca o universo contemporâneo e nos conduz a uma reconfiguração ampla da erotização pulsante dentro dos domínios sociais, sexuais, políticos e de criação artística. A cultura dos afetos ocupa hoje um lugar privilegiado; estes afetos e ecos reverberam na alma coletiva do mundo hibridizado e metaforicamente rasgam caminhos em busca de novas vozes e tonalidades.

¹ Termo empregado por Michel Maffesoli, na obra *Homo Eroticus* (2014a), a partir do pensamento do sociólogo Max Scheler. *Ordo amoris*, em termos gerais, na visão de Maffesoli, é a ênfase dada aos afetos no meio social e o papel que desempenha na erótica coletiva.

Evadem-se das escrituras de Caio Fernando Abreu e Renato Russo rastros que nos permitem potencializar as forças de um Eros rebelde e questionador, expondo-nos constantemente ao conflito com uma parte de nós que parece não nos pertencer. Esta dissertação atém-se a esses dois nomes da cultura contemporânea brasileira, estabelecendo temas e recortes para análise que visam iluminar as tortuosas e férteis rotas trilhadas em esferas e meandros de suas linguagens.

Os capítulos e as seções que a compõem recebem nomes remissivos a trechos de músicas, contos e falas dos/sobre os autores ou excertos relevantes de suas composições – nesses casos, tais títulos aparecerão grafados em itálico, ocasionalmente acompanhados de notas explicativas. O capítulo inicial constitui o coração teórico desta pesquisa, pois carrega em si os conceitos e debates mais pertinentes em relação à temática que percorre toda a dissertação – é a partir das contribuições dos pensadores e estudiosos citados nesta primeira parte que todas as análises se descortinarão.

O intuito é, de antemão, seguir pelo gráfico ou esquema (ver Fig. 1), como prefere seu criador Michel Maffesoli, na obra *Tempo das tribos* ([1982]2014b)², ampliando seu projeto com contribuições advindas de outros campos de conhecimento e de suas obras seguintes, para então firmar um mergulho intenso em busca da “alma coletiva” e das emoções à flor da pele às quais estas reflexões e os textos poéticos nos encaminham.

Figura 1 – Esquema sobre o deslocamento das tribos de acordo com sua atualização temporal.

Fonte: Maffesoli, Michel. (2014b, p. 11)

² Ano da primeira edição da obra, seguido do ano da edição que aqui está sendo utilizada. Algumas edições de outros autores aparecerão grafadas do mesmo modo.

O primeiro capítulo propõe mapear as manifestações crescentes do “lirismo” em Caio e Renato a partir das contribuições teóricas de Michel Maffesoli sobre tribos urbanas e comunidades emocionais; para tanto, determinam-se recortes culturais, históricos e sociais a fim de delinear as formações de subjetividades na contemporaneidade. Evocando as figuras mitológicas de Dionísio e Eros, as pontes serão erguidas para esta travessia pelos domínios do “nós” da alma coletiva, orquestrada por essas duas figuras-conceitos (divindades reintroduzidas em contexto de fim de milênio).

O campo de discussão favorece, por contiguidade, o exame dos contextos históricos e culturais em que cada artista está inserido: Caio Fernando Abreu na geração de 1970 com a contracultura (especialmente, os elos a serem examinados com o movimento *hippie*) e Renato Russo, sobretudo nos anos 1980, em diálogo com a revolução *punk*. A constituição desse quadro resultará em uma cartografia dos inventários, observando-se como as questões sociais e políticas estão presentes e incrustam-se nos discursos poéticos de ambos, como se dá a interação entre público e autores, assim como as razões pelas quais suas vozes poéticas, ainda hoje, continuam ressonantes e significativas.

Com o advento da internet e a popularização das redes sociais, Caio e Renato ganharam mais admiradores e alcançaram espaços que se reconfiguraram após a morte deles. A legião de fãs não parou de crescer e as mensagens proclamadas pelos dois não pararam de ecoar desde então. As tribos foram se formando e se fortalecendo, as mensagens se espalharam como forma de celebração de um sentimento coletivo. A visão singular dos sujeitos poéticos foi pluralizada e cedeu espaço à disseminação desses discursos, por meio da leitura e divulgação das obras e do contexto cultural, histórico e social em que foram recebidas.

Esse espaço plural é marcado por choque de experiências vastas, pontos de vista divergentes, contextos caóticos em que sistemas heterogêneos se abrem e culminam no aparecimento de outras dinâmicas. Tem-se aí a alteridade como mote que faz girar a roda do conhecimento e aponta para uma estética capaz de conjugar traços comuns que reavivam o lugar do sujeito e do outro dentro do espaço sociocultural contemporâneo: “[...] existir a partir do outro e não em si mesmo, para si mesmo. É o outro (natural, social) que me cria e me faz nascer para a existência.” (MAFFESOLI, 2014a, p. 96-97). Os discursos artísticos são, pois, edificados a partir da contemplação e da vivência dos

autores sobre aspectos da vida social e emotiva, do ponto de vista individual e coletivo, não se esquecendo de avaliar como certas questões são encaradas e tratadas.

Mostram-se exponenciais, nos campos da filosofia e sociologia, as colocações de Michel Maffesoli, sobre eventos como tribalismo e comunhões emocionais; ganham mais observação as forças atribuídas ao social, o trânsito entre as pessoas, seus modos de sentir e apreender as realidades dinâmicas nas sociedades depois da modernidade. Giorgio Agamben, na sua proposta de *comunidade inessencial* (a partir da discussão estabelecida anteriormente por Maurice Blanchot em *A comunidade inconfessável* e Jean-Luc Nancy em *A comunidade inoperante*), traça panoramas das relações de inclusão e exclusão culturais, mostrando de que modo o ser é reinventado no tocante à sua subjetividade e à do outro em sua relação de singularidade e pertencimento. Todas essas discussões serão reintroduzidas nos capítulos seguintes e ressignificadas a partir do contato com os textos poéticos de Caio Fernando Abreu e Renato Russo.

As contribuições de Peter Pál Pelbart em seus ensaios sobre biopolítica e comunitarismo permitem uma maior interação entre as teorias apresentadas no primeiro capítulo, pois o autor lança mão de questões centrais sobre a vida e as potências políticas que movem o capital e que promovem mudanças drásticas na postura das comunidades. Importante ressaltar a proposição de *mapa* (ou cartografia) oferecida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seus *platôs*. Segundo os filósofos do pós-estruturalismo, tal *mapa* organiza as experiências e as ultrapassa borrando o lugar-comum, desenhando rizomas que se conjugam e estão, constantemente, se transformando e forjando novos lugares de atuação e experimentação.

No segundo capítulo, propõem-se leituras conjugadas visando à contemplação de fenômenos afetuais, potências sexuais – o lirismo que pulsa forte nos dois autores: Caio Fernando Abreu, reconhecido por sua prosa, e Renato Russo, proclamado como poeta do *rock* graças às suas fortes letras de música. Em suas produções, ambos indiscutivelmente revelam a preocupação estética com a escrita, acenando direta ou indiretamente a temas filosóficos pertinentes a questões existenciais e de teor coletivo: incluem-se a subjetivação e o apurado trato com fenômenos inventivos.

Há pontos de interseção atribuídos ao comportamento transgressor tanto de Caio Fernando como de Renato Russo; há também os distanciamentos, como o modo de encarar a dureza dos problemas pessoais incisivamente intrínsecos à obra de ambos, que permitem as vias analíticas nas quais esta pesquisa se aporta.

Navegaremos pelas rotas abertas a partir dos elementos poéticos presentes nos textos dos autores. As metáforas cunhadas por eles servirão de bússola: iluminarão os passos de Eros e a relação que essa divindade estabelece com outros seres oníricos e mitológicos. Os afetos, a sexualidade, a solidão e outras paixões serão condensadas em um grande mosaico lírico.

Os afetos se encontram em infinita dança e são, nessa pesquisa, o ponto analítico central. Vislumbrados pela lupa dos debates traçados em campos distintos de problematização e pensamento, a cultura de afetos vai sendo erguida, guiada pela filosofia da linguagem e filosofia existencialista mediante as transformações do universo contemporâneo. O professor e pensador Vladimir Safatle em sua obra *O circuito de afetos* (2015) oferece um mapa sobre essas transformações sociais e políticas que “afetam” os indivíduos e a sociedade que as recebe. Sob a égide da psicanálise, a filosofia de Safatle vai colidindo e é somada aos estudos iniciados e em curso sobre a temática das paixões (emoções).

A estudiosa Suely Rolnik confia lugar privilegiado aos desejos humanos, apresentando novos olhares ao tema na obra *Cartografia sentimental* (2006). Segundo Rolnik, forças atravessam-nos movidas por ondas de sentimentos, corpos em metamorfoses caminham por novas subjetividades, novos devires intensificam o trabalho do “cartógrafo” que oferece a língua (mecanismo de comunicação) e abre caminho para afeições, conferindo novos domínios. Mundos são erguidos a fim de romper as barreiras dos afetos contemporâneos que se ascendem e acedem no âmbito das transformações sociais e temporais.

No rastro de Eros, avançaremos com os conceitos e as problematizações expostas pelo filósofo, escritor e crítico literário Georges Bataille, em sua obra seminal *O erotismo* ([1957] 2013), que apresenta a experiência interior de transgredir a linguagem, o interdito, os limites do corpo e do humano culminando no dilaceramento do lugar-comum, apontando novas direções a respeito dos mitos criados em torno do erotismo. Também serão recuperadas as considerações de Platão sobre Eros, Dionísio e Thanatos, num panteão mítico acerca da erótica, da estética e da ética que envolve questões intelectuais que desaguam em conceitos contemporâneos sobre amor, sociabilidade e subjetividade, a partir da leitura de *O banquete* a propósito do belo, da verdade, do desejo e do absoluto. As inferências de Michel Maffesoli na obra *A sombra de Dionísio*

(1985), em que debate o protagonismo de Dionísio em parceria com Eros numa sociologia para além da orgia e do erotismo, vêm integrar a discussão.

No tocante à “escrita autobiográfica”, Abreu e Russo são sugestivos; eles transitam, ao que parece, de maneira espontânea por ela – ainda que, de certo modo, revelem-na extremamente dolorida e confusa. A fortuna crítica dedicada à obra dos dois autores mostra-se relativamente extensa, principalmente em relação a Caio Fernando Abreu, um ficcionista cuja obra é vasta e estudada no meio acadêmico. Renato Russo, por sua vez, é um cantor e compositor de música popular, mas encarado como poeta; quando estudado na academia, reconhecem na sua escrita uma potência de cancionista que lhe confere o *status* de poeta do *rock*.

Quando nos anos 1980 houve a eclosão da epidemia HIV/AIDS³ no Brasil, a classe artística e intelectual tratou a temática não apenas como um problema de saúde pública: buscou-se sair do puramente moralista e melancólico, expressando esteticamente o HIV/AIDS como um episódio a ser vivenciado. Isso desencadeou uma série de fatores, transformações no comportamento e em um acirramento dos julgamentos morais contra qualquer um que tivesse uma conduta não-convencional. Como é sabido, Caio Fernando Abreu e Renato Russo foram vítimas desta moléstia; porém, cada um encarou o problema de maneira peculiar. Tal fato será desenvolvido no decorrer do segundo capítulo, dedicado à trajetória dos afetos que são lidos aqui como o modo de resistência e criação artística.

A linha que separa o discurso trivial da “escrita urgente”⁴ se estabelece por meio da quebra de tabus da linguagem. É a maneira como autores se desnudaram frente ao público, fazendo com que seus dramas íntimos invadissem a vida de desconhecidos. A escrita urgente foi uma saída para artistas que se encontravam em estado extremo, um elemento articulador da resistência e permanência de Eros.

Pensar sob esse ponto de vista o texto escrito, advindo seja das páginas de livros de ficção, seja das melodias que os discos produzem, é um desafio que aqui se propõe – de que modo, pergunta-se, Caio Fernando Abreu e Renato Russo e suas personas literárias apresentam-se para a crítica, dentro do contexto da poesia, da literatura, da estética, da canção, e como essas produções admitiriam recepção nas teorias vigentes e

³ Nesta dissertação optou-se pela utilização das duas siglas juntas: HIV (Human Immunodeficiency Virus) e AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome).

⁴ Termo utilizado pelo professor e ensaísta Ítalo Moriconi para designar a escrita artística sobre fenômenos extremos, tais como a escrita das vítimas do HIV/AIDS. A escrita urgente é denominada por ele como um gênero discursivo.

fora do lugar-comum das análises propostas. Um convite à leitura poética de textos em prosa e letras de música é o que se lança, considerando-se o protagonismo de Eros no universo contemporâneo.

No capítulo três retomarei, de maneira mais incisiva, as trajetórias pessoais de Caio Fernando Abreu e Renato Russo fazendo uso das imagens forjadas por esses artistas; seguirei, desse modo, nos quatro inventários. Tecendo os fios de análises com as teorias conhecidas e debatidas durante todo o percurso dissertativo, guio-me pelas palavras de Susan Sontag: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida, mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.” (1986, p. 87)

Ressalto que o ponto de chegada é sempre o texto, seja escrito ou cantado, por meio do qual se verificará em que medida a vida se confunde com a ficção, com a poesia, e como esses artistas caminham rumo à “imortalidade”, pois suas obras encontram no divino social da alma coletiva um lugar cativo para expandir territórios, seja do ponto de vista simbólico, sensorial ou estético, inserindo-se na política que suplementa o *estar*, o *ser* dentro do agora.

Borrando as fronteiras das tribos *hippie* e *punk*, dissolvendo e misturando num todo complexo que é esse lugar presentificado, no curso desta dissertação, optou-se por não seguir sempre a ordem cronológica para a apresentação do *corpus* – quer seja a narrativa de Caio, quer seja a letra de canção de Renato. Preferiu-se mapear proposições estéticas dos autores em estudo, em suas épocas, a partir das imagens-conceitos fornecidas pelo livro de Caio Fernando Abreu, *Inventário do ir-remediável* ([1970] 1995), e do disco de Renato Russo com a Legião Urbana intitulado *As quatro estações* (1989). Porém faz-se necessário que nesse último capítulo a cartografia parta, inicialmente, dos textos recortados das obras já mencionadas, porque elas são os fios metafóricos que tecem essa cadeia lírica.

O título da dissertação faz referência direta às produções supracitadas dos dois autores abordados, o modo estético como se articulam e projetam simbolicamente imagens e significados, em eterna dança de afetos, na ordem do amor que se desenha nessa nova *era* de socialidade e subjetividade. Esta *ordo amoris*, pautada principalmente pelas considerações de Michel Maffesoli, e não apenas pelas colocações de Max Scheler⁵

⁵ O texto “Ordo Amoris”, de Max Scheler foi traduzido, organizado e revisado por Artur Morão, da Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal e distribuído no endereço eletrônico da Biblioteca Online de Filosofia e Cultura, no ano de 2012. Ver: http://www.lusosofia.net/textos/20120726-scheler_ordo_amoris.pdf

quando descreve o duplo movimento dos termos – ora restritivos/normativos, ora descritivos, numa ordem que domina o humano e é expressa em todos os seus movimentos de paixão, seja de ódio ou amor.

O conceito de *policulturalismo*, termo cunhado por Michel Maffesoli, funcionará como espécie de farol que propõe uma mudança de paradigma: se na modernidade a política obscurecia as trocas e impedia seus fluxos, na pós-modernidade é o “clã”⁶ que conduz o que está por vir e transforma a política e sua práxis. O que o sociólogo define por *lógica dionisíaca da socialidade* é essa nova estrutura de organicidade que nos põe frente a frente com o estrangeiro – a alteridade –, para que novas dinâmicas transitem e que os sujeitos se mantenham autônomos a suas vontades, movimento que favorece as trocas e destitui dicotomias totalitárias.

Essas considerações visionárias germinavam em Maffesoli no final da década de 1980 e são protagonistas nos seus estudos até o momento. Esta dissertação sustenta-se, do início ao fim, do pensamento do sociólogo francês e da interlocução estabelecida com as fervilhantes ideias de Giorgio Agamben sobre a *inessencialidade* e o *ser contemporâneo*, a inadequação do sujeito comum e da vida comum. Retornaremos a alguns de seus principais conceitos sobre o comportamento coletivo e a cultura de afetos na era contemporânea, bem como o diálogo entre a cultura e a poética.

O resgate do lugar de Eros na dinâmica pós-moderna é a tônica desse capítulo que se preocupa em trazer diferentes pontos de vista sobre as relações dessa divindade no campo político, ético, cultural e estético dos corpos e da atemporalidade dos discursos poéticos que são aqui a base do pensamento, recuperando as contribuições de Georges Bataille sobre erotismo em suas múltiplas formas de manifestação.

Nessa busca esbarraremos nas contribuições do crítico de literatura, o português João Barrento, em sua obra *O mundo está cheio de deuses* (2011); nesse estudo, o autor atém-se à crise e à crítica social e literária na contemporaneidade, que consiste nessa plataforma plural, global em que o sujeito é constantemente convocado a participar, a alterar os novos cenários. Para ele, é o “novo” intelectual, o artista como “inventor”, que carrega o importante papel no jogo político, com vista ao lúdico, ao simbólico. Ainda que Barrento insista na retomada de valores e direitos universais individuais, ele o faz a partir do externo em que a internalização é o modo singular que cada um tem de se

⁶ Outro modo de se referir a tribos, tribalismo e comunidades contemporâneas de que Michel Maffesoli se vale.

inserir no coletivo, retomando a humanidade usurpada pelos sistemas que a engolem, pela máquina capitalista que afunda o mundo em mesquinhez, miséria e solidão, mas que nos conduz, mesmo sem querer, por vielas de profunda transformação.

Serão também vislumbrados os elos que estabelecem a relação entre a *ordo amoris* no espaço da cultura, da linguagem poética e a subjetivação no contexto das décadas de 1970 a 1990 a partir do legado artístico deixado por Caio Fernando Abreu e Renato Russo. A preocupação com as manifestações da *ordo amoris*, nas obras dos autores escolhidos, e o modo como contribuem para a formação de comunidades contemporâneas ligadas por vínculos afetivos, culturais e subjetivos, enriquecendo os campos estéticos e a convivência entre o corpo social, constituirão os debates desse capítulo.

Num exercício estético de perseguir canções, contos e histórias sem me ater demasiadamente a projetos completos e cronológicos de discos ou livros, sigo o trajeto desenhado pelos afetos nas vozes poéticas de Caio Fernando e Renato Russo – são os rastros de Eros, esse *dragão* rebelde e inapreensível e suas cintilações que protagonizam as múltiplas nuances do mapa ou cartografia em interminável construção.

Contrariando estações

Da verão: começos

Caio Fernando Abreu (Foto Adriana Franciosi)

Renato Russo (Foto Maurício Valladares)

1. O SISTEMA É MAU, MAS MINHA TURMA É LEGAL: DELINEANDO AS TRIBOS OU COMUNIDADES EMOCIONAIS

[...] Mas cada homem não é apenas ele mesmo; é também um ponto único, singularíssimo, sempre importante e peculiar, no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais. Assim, a história de cada homem é essencial, eterna e divina, e cada homem, ao viver em alguma parte e cumprir os ditames da Natureza, é algo maravilhoso e digno de toda a atenção.

Hermann Hesse – **Demian**

*Ver as cousas até ao fundo...
E se as cousas não tiverem fundo?
Ah, que bela a superfície!
Talvez a superfície seja a essência
E o mais que a superfície seja o mais que tudo
E o mais que tudo não é nada.
Ó face do mundo, só tu, de todas as faces,
És a própria alma que reflectes*

Álvaro de Campos – **184**

*[...] Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.
Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa.*

Clarice Lispector – **Água viva**

1.1 A contracultura e o movimento *hippie*

A experiência estética é o que faz das modulações subjetivas um modo de sentir em comum, permitindo a ultrapassagem de um simples espaço de referências individualizantes, uma vez que a paixão pela troca, pela *socialidade*, pelo viver em conjunto, mostra-se como realidade incontornável, a comunhão dos sentimentos permite-nos ultrapassar o espaço de individualização. Por meio da estruturação simbólica é possível se agregar, se transmutar em outro, apresentando a criatividade de um determinado grupo como o traço que o diferencia, que propulsiona um “nós” em gestação.

O teórico francês Michel Maffesoli nos proporciona um exame apurado sobre os agrupamentos sociais e a importância do cultivo de afetos. Discute a formação das tribos trazendo uma diversidade de componentes subjetivos para o centro do debate, para ocupar o lugar mais importante, o lugar de *pertença*. O neotribalismo traduz a efervescência do presente vivenciado dentro da coletividade, o movimento intenso entre as tribos, o vaivém de necessidades capazes de aproximar os sujeitos, em meio a dispersões e ao compasso de uma fluidez experiencial. Sobre esses agrupamentos denominados de tribos ou comunidades emocionais, o autor assim se pronuncia:

É para dar conta desse conjunto complexo que proponho usar, como metáfora, os termos “tribo” ou de “tribalismo”. Sem adorná-los, cada vez, de aspas, pretendo insistir no aspecto “coesivo” da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideias que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais. É esse vaivém constante entre o estático (espacial) e o dinâmico (devir), o anedótico e o ontológico, o ordinário e o antropológico, que faz da análise da sensibilidade coletiva um instrumento de primeira ordem. (MAFFESOLI, 2014b, p. 34-35).

A multidão é que conjuga o individual; o emocional triunfa em relação ao racional. O mecanismo de saturação é o responsável pela “morte” das civilizações e das culturas. Esse movimento é que equilibra uma sociedade, a passagem de uma época para outra acarreta destruições de toda ordem: o caos desenha o que está por vir. As tribos contemporâneas são formações metafóricas, simbólicas e sociais que pressupõem pontos de contato, reivindicam um lugar diferenciado, divergente na cultura.

Em contraposição à Era Moderna em arte, datada do final do século XVIII até meados do século XIX, quando havia dispositivos que fomentavam comportamentos e

formatavam subjetividades, o ser contemporâneo se abriu a novas formas de pensar, sentir e estar junto. A despeito da configuração de novos dispositivos de controle, com recomposições de poder e surgimento de novos campos disciplinares, a vida deixou de ocupar um lugar secundário e passou a ser a potência protagonista do espaço/tempo social e cultural. A massa majoritariamente homogênea cede lugar a uma multidão complexa: o emocional triunfa em relação ao racional. Todavia, o *coletivo* encontra resistência ao tentar sobrepujar os traços do *individual*.

A multidão é essa figura contemporânea que conjuga multiplicidade e singularidade, que é fonte absoluta de energia e valor, que é virtualidade pura. Por isso ela está fora de qualquer medida, ela é além de qualquer medida. Na sua incomensurabilidade, ela é próxima do monstro – é o que faz, talvez, a força e a fraqueza dessa categoria a meio caminho entre o filosófico, o sociológico e o teratológico. (PELBART, 2003, p. 85).

A multidão de que trata Pelbart é esta figura ou conceito que carrega potências virtuais de desconstrução e construção, um Império, assim em maiúsculo, que desestabiliza para estabilizar, não mais uma máquina de reprodução, mas uma fonte de produção: uma *biopotência*. Vê-se uma “pós-humanidade”⁷ em ação que já não se reconhece em um único deus, ou única fonte de conhecimento e adoração, que está cada vez mais próxima de uma corporificação menos espiritualizada das coisas terrenas e do estar no mundo.

Para Pelbart há um movimento constante entre a potência de afetar e ser afetado que não é possível medir; as paixões são pulsões que aumentam ou diminuem a frequência conforme esses acontecimentos ocorrem. Os eventos podem ter extensa amplitude ou curto alcance, mas é o corpo, como veículo político de mudanças significativas tanto do ponto de vista subjetivo, como do ponto de vista coletivo, que materializa nas experimentações o que se tornará experiência nesse ciclo ao qual somos convocados diariamente para dançar, arrebatados do conforto das nossas ideias estabelecidas e de um pensamento homogeneizante para nos unirmos ao heterogêneo, ao novo, ao *outro*.

O movimento da contracultura, termo cunhado pelo sociólogo Theodore Roszak, teve seu auge nos Estados Unidos da América, no ano de 1968, precisamente, com uma

⁷ Conceito debatido por Pelbart e expandido por Suely Rolnik a partir das proposições de Deleuze e Guattari (2011) que conferem à humanidade esse novo *status*: o “pós-humanismo”. Tal conceito reaparecerá algumas vezes no decorrer desta dissertação de modo ampliado e explicitado por meio de arquétipos e debates teóricos.

sucessão de comportamentos não convencionais por parte da juventude que se proclamava indignada diante dos fatos históricos e sociais vivenciados pela expansão das sociedades de consumo e pela inércia dos mais velhos diante do domínio político e econômico do sistema social americano.

No período após a Segunda Guerra (1945-1973), o mundo foi palco de uma nova disputa por poder, agora entre as forças ideológicas antagônicas: o capitalismo que se consolidava e as réstias do socialismo que persistia. De um lado, os Estados Unidos; do outro, a antiga União Soviética. Consequentemente, a Guerra Fria (1947-1991) marcava uma nova era de ataques, dessa vez em conflitos indiretos que tinham como meta o controle hegemônico da política e economia mundial, não mais as forças bélicas.

A Segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. [...] A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. [...] Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária. (HOBSEBWM, 1996, p. 224)

A partir desses episódios, o mundo ocidental viu surgir uma nova Revolução, a revolução tecnológica. A Era do Ouro que democratizou o mercado, segundo o historiador e crítico Eric Hobsbawm (1996), o século XX, foi marcada pela substituição dos termos “modernidade” e “pós-modernidade”, na essência. Assistia-se, pois, ao caos que se instalava e instigava os envolvidos a participarem mais ativamente da vida social, cultural e política. Houve o que Hobsbawm denominou de “morte” do modernismo na segunda metade do século XX e transformações humanas extraordinárias jamais registradas na História.

Diante da crise que atingiu os Estados Unidos em 1929, conhecida como a Grande Depressão, deu-se, a partir da década de 1945, um novo temor, a saber, que o pós-Segunda Guerra Mundial trouxesse nova crise financeira. A sociedade americana daquele período vivia um crescimento populacional exacerbado causado pelo aquecimento no mercado e na economia, o consumo de bens era elevado⁸. A geração

⁸ A indústria cultural ou a indústria do divertimento, como chamaram Theodor Adorno e Max Horkheimer no ensaio *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas* (2002), direciona-nos para lugares de alienação, autoritarismos e uma espetacularização da máquina de consumo capitalista. Transforma os sujeitos em meros objetos e encaminha a humanidade para o desumano, o intolerável. Um exercício coletivo ilusório, uma liquidação de ideias, de pensamento crítico.

seguinte se volta para seus antepassados próximos de modo a negar o legado deixado por estes, o legado da sociedade consumista. Há o que Roszak chamou de antagonismo geracional e Carlos Alberto Pereira assim definiu:

Paz e Amor. Paradise Now. Desbunde. Desrepressão. Revolução Individual. You Are What You Eat. Aqui e Agora. É Proibido Proibir. A Imaginação Está Tomando o Poder. Flower Power. Turn on, Turn in a Drop out. Etc. Etc... Palavras de ordem e expressões como estas foram, num determinado momento, capazes de mobilizar multidões de jovens e intelectuais, nas mais diferentes partes do mundo. Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmavam-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio Sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical. (PEREIRA, 1992, p. 2)

Tais jovens, protagonistas desses movimentos de ruptura, assim agiram por viverem um ócio. Este estado inativo permitiu que observassem com maior atenção os fatos circundantes e preparassem o terreno para o que estaria por explodir. A revolta floresceu dentro das universidades, erguendo-se vozes de renovação e profundo descontentamento ante o que lhes era apresentado como modelo de vida em sociedade. Feridas antigas vieram à tona, choque entre gerações e uma união, mesmo que provisória, dos movimentos sociais daquela época.

No ano de 1968 as rebeliões estudantis dos jovens militantes universitários se adensavam, os movimentos sociais se consolidavam: operários combativos, os negros e a militância *black power*, uma nova onda do feminismo e movimentos que reivindicavam os direitos das comunidades *gays*. Inúmeras bandeiras foram levantadas a fim de oxigenar de uma vez por todas a sociedade americana e combater os avanços rápidos da tecnocracia.

A tecnocracia não é simplesmente uma estrutura de poder que controla uma vasta influência da natureza material; é a expressão de um grande imperativo cultural, uma verdade profundamente mística endossada pela população. É, portanto, uma grande esponja capaz de absorver enormes quantidades de descontentamento e agitação, muitas vezes, muito antes de deixar de olhar excentricidades divertidas ou aberrações gratuitas. (ROSZAK, 1981, p. 12, tradução nossa)⁹

⁹ La tecnocracia no es simplemente una estructura de poder que controla una vasta influencia de naturaleza material; es la expresión de un gran imperativo cultural, una verdadera mística profundamente refrendada por la plebe. Es, pues, una gran esponja capaz de absorber inmensas cantidades de descontento y de agitación, a menudo mucho antes de que dejen de parecer divertidas excentricidades o aberraciones gratuitas.

Ecos dessa rebelião foram ouvidos até meados dos anos 1970. A contracultura havia surgido para contestar a estabilidade econômica que gerava crises sociais em todos os níveis. Os programas de governo financiavam instituições de ensino a fim de promover uma educação mecânica capaz de atingir muitas pessoas ao mesmo tempo, uma linha de produção que estava sendo criada para controlar o capital, denominadas de fábricas de conhecimento, um processo que culminou na insatisfação em grande escala que acarretou ocupações, greves e toda a gama de manifestações populares e o fortalecimento dos movimentos sociais. Assistia-se a ataques ao capitalismo e à visão tecnicista e cientificista que dominavam a política e a economia no mundo ocidental do pós-guerra.

Comunidades alternativas foram se erigindo, as pessoas passaram a usar o corpo como forma de protesto. Recusavam-se a utilizar produtos "sujos", assim cunhados porque vinham da exploração de mão de obra operária, das indústrias (toda uma linha de produção orientada para o imperialismo econômico, para a máquina de guerra americana). A defesa do amor livre, a liberdade sexual, com o intuito de subverter os manuais de conduta social, de romper com as regras preestabelecidas, surge como hino do movimento.

A máxima *zen* "Faça amor, não faça guerra" ganhou, nesse período, novos significados; por conta da permissividade em que era promovido o imperialismo – máquina de guerra mais aperfeiçoada e administrada tecnocraticamente –, o amor aí era uma forma de não-alienação, um rompimento com o sistema opressor vigente.

Experiências com drogas alucinógenas também foram fonte de experimentações e as questões ambientais faziam parte das reivindicações dessa comunidade. Um número crescente de jovens manifestou o desejo de liberdade em todas as suas formas; com isso, surgiu o movimento *hippie* durante os tumultuados anos 1960 nos Estados Unidos da América, levando às ruas manifestações pacifistas de apelo social que modificaram de uma vez as páginas da história ocidental. Uma revolução cultural que ensaiava seus primeiros passos, nas réstias das revoluções sociais e históricas passadas, avançava por domínios outros em que o sujeito era o centro.

[...] Para eles, o importante era sem dúvida não o que os revolucionários esperavam conseguir com suas ações, mas o que faziam e como se sentiam fazendo-o. Não se podia claramente separar fazer amor e fazer revolução.

Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do

Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção.
(HOBSBAWN, 1996, p. 326)

A Europa também foi palco de manifestações da contracultura. A indignação foi geral nos países ocidentais que tiveram alguma relação com as duas grandes guerras que assolaram a primeira metade do século XX e foram responsáveis por mudanças significativas nos comportamentos sociais, nos pensamentos político e econômico, e na corrente do sistema capitalista. Questões humanitárias foram postas à prova, conduzindo o mundo ocidental para um conflito ético, moral e financeiro – uma valorização das liberdades individuais em detrimento da família tradicional e imposições feitas pelo Estado à sociedade; da busca pela satisfação pessoal e pelo desejo.

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, tardiamente, o Brasil abraçou as bandeiras levantadas pelo movimento *hippie*, que, a esta altura, já havia perdido fôlego nos Estados Unidos, mas em solo brasileiro ganhava adeptos, influenciando e gerando uma onda artístico-cultural totalmente inovadora que atendia as urgências intelectuais e identitárias daquele período de grande repressão e violência.

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário dos discursos das esquerdas, para ele “não há proposta, nem promessa, nem profeta, nem procela”. (HOLLANDA, 2004, p. 63-64)

Um grupo de compositores e letristas, liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinam, funda o tropicalismo¹⁰ e marca significativamente seu lugar na história da cultura brasileira. Vivíamos por aqui anos obscuros de repressão, violências física e psicológica, desaparecimentos, uma ditadura militar que há pouco havia proferido o golpe à democracia nacional e decretado estado de horror.

Os movimentos artísticos que avançaram pelo Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 são aqui mencionados não apenas pela força de suas contribuições intelectuais e políticas, mas pelas transformações que protagonizaram, não somente em relação a questões estéticas. O pensamento, a criação, a cultura e a linguagem foram enriquecidos

¹⁰ O Tropicalismo foi um movimento histórico e cultural que buscava uma identidade brasileira. Influenciado pelas vanguardas que aqueceram o mundo ocidental em arte no século XX, foi responsável por mudanças significativas no cenário nacional, principalmente em música. Ver *Tropicália: a história de uma revolução musical* de Carlos Calado, publicado pela Editora 34 em 1997.

e os movimentos fortalecidos a partir de bandeiras universais, lutas diárias em busca de espaço e voz. Ecos que permanecem no presente nacional, na resistência artística e nos modos de ler o mundo.

1.2 O *punk* Brasília

Reiterando o tema discutido na seção anterior (os anos de chumbo vivenciados no Brasil a partir de 1964) e para entender o início da revolução *punk* – como esse movimento, agregado a outros fatores culturais e sociais, influenciou artistas e intelectuais no país –, é preciso retroceder alguns anos na história e retratar, mesmo que de modo bastante sucinto, as diversas transformações políticas, econômicas e sociais que ocorreram durante esse período de transição, para captar o momento de virada e a insatisfação jovem diante dos mandos e desmandos das autoridades políticas e da parcialidade dos setores burgueses da sociedade brasileira da época, ainda que hoje tenhamos um cenário muito problemático, semelhante ao do passado em inúmeras instâncias.

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo. (GASPARI, 2002b, p. 12)

Em 1960 a capital federal do Brasil era oficialmente inaugurada. Brasília, uma cidade planejada, é desenhada para ser palco de grandes acontecimentos políticos, históricos, sociais e culturais – símbolo da prosperidade e motivo de orgulho dos idealizadores. No período de transição entre o governo do então atual presidente e idealizador do projeto no Planalto Central, Juscelino Kubitschek, para o novo presidente eleito por votos diretos, Jânio Quadros, houve uma série de acontecimentos que aqueceram o início da década de 1960 e foram responsáveis por mudanças significativas no panorama nacional.

Quando Jânio Quadros assumiu o comando do país, carregou consigo visões populistas e tradicionais para a sociedade brasileira, desagradando uma das grandes potências ocidentais que mantinham negócios com o Brasil: os Estados Unidos da América. Quadros governou por quase oito meses e estabeleceu políticas públicas contraditórias e polêmicas. Em agosto de 1961 comunica sua renúncia, decisão que

causa grande constrangimento e perplexidade. João Goulart, o vice-presidente, assumira o poder; naquela altura, não gozava de grande prestígio público e nem político.

O sistema de governo passou de presidencialista a parlamentarista, e João Goulart tomou posse, com poderes diminuídos, a 7 de setembro de 1961. Desse modo, o parlamentarismo, proposto por muitos como uma fórmula capaz de dar maior flexibilidade ao sistema político, entrou em vigor pela porta dos fundos. Utilizado como simples expediente para resolver uma crise, não poderia durar muito, como de fato não durou. (FAUSTO, 1995, p. 443)

O governo de João Goulart foi, desde o início, subjugado, setores políticos e militares do país estavam insatisfeitos e prontos para deferir um golpe, aguardaram momento oportuno para conjurar um novo sistema político para o Brasil, implementando medidas arbitrárias, contrárias à democracia, atropelando os poucos avanços pelos direitos individuais e humanos conquistados naquela altura: o poder concentrado nas mãos dos setores mais conservadores da sociedade brasileira; o avanço rápido e nocivo da direita liberal que tinha nas instituições militares seu poder central e contava com o forte apoio de instituições religiosas.

Nas altas horas da noite de 31 de março o golpe tinha uma bandeira: tirar Jango do poder, para combinar o resto depois. Já a defesa do governo caíra numa posição canhestra. Tratava-se de manter Jango no palácio, sem se saber direito para quê, nem em benefício de quem. As poucas forças conservadoras que, por razões de conveniência, ainda estavam associadas ao presidente, dispunham de meios para ajudá-lo, mas não tinham um propósito para mantê-lo no poder. As forças da esquerda, que tinham o propósito, não tinham os meios. A árvore do regime constitucional começava a dar sinais de que cairia para a direita. (GASPARI, 2002a, p. 87)

Com o início da ditadura imposta pelos militares no ano de 1964 e que se estendeu até janeiro de 1985, o Brasil se faz anunciado como “o país do futuro”¹¹, de acordo com o *slogan* que figurava desde os anos de 1930 na Era Vargas. A grande promessa nunca se cumpriu. Vinte e um anos vivendo sob os domínios de generais, da dor, da censura, do horror e dos pactos macabros selados sorratoriamente entre entidades políticas e militares.

Palavras de ordem, como Deus, família e valores cristãos, eram empunhadas nas ruas, nas marchas que apoiavam o horror em nome da “moral” e da “obediência”.

¹¹ Termo forjado pelo escritor Stefan Zweig quando da sua longa “estadia” no Brasil. Fincou residência em Petrópolis, no Rio de Janeiro, para fugir dos horrores da Segunda Guerra Mundial. Em 1941 lançou um livro sob o título *Brasil, país do futuro*.

Normas e leis em forma de “atos institucionais” se estabeleciam a fim de “organizar” a sociedade. Criaram-se departamentos para reter informações, pessoas foram treinadas para interrogar, torturar e julgar qualquer um que tivesse uma conduta diferente da esperada. Estudantes, militantes de esquerda, grupos de intelectuais subversivos foram interrogados, perseguidos, violados e mortos, ou, simplesmente, desapareciam.

O avanço dos anos moldou e mudou a face da juventude que conviveu desde sempre com amarras; vê-se o reflexo disso no comportamento das pessoas, no modo pelo qual expunham suas aspirações e seus desejos por um país livre e sem censuras. Artistas e intelectuais de vários setores da sociedade se organizavam em grupos e, articulados, foram, em larga medida, responsáveis pela resistência, pela luta de uma parte da sociedade que gritava contra a ditadura. Veja-se, a propósito, o fragmento da letra “Veraneio vascaína”, que faz referência aos “assassinos uniformizados”. A canção pertence à banda Aborto Elétrico (primeiro grupo musical que Renato Russo integrou, porém jamais chegou a gravar um disco).

Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente
 Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente
 Com uma arma na mão eu boto fogo no país
 E não vai ter problema eu sei estou do lado da lei [...]
 Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio
 Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
 Com números do lado, dentro dois ou três tarados
 Assassinos armados, uniformizados. (1981)

A concentração de cargos públicos para a recém-inaugurada capital federal deslocou famílias de diplomatas, políticos, funcionários públicos federais e cientistas para viverem e trabalharem em Brasília. Estes jovens de classe média alta advindos de várias partes da nação, e tendo convivido com diversas culturas e linguagens, devido a constantes mobilidades por conta de estudos e trabalho dos pais, deram passos largos em direção a novas posturas comportamentais, políticas e artísticas no início da década de 1980. Reuniam-se tanto em conjuntos habitacionais de alto padrão (lugar conhecido como “plano piloto”) quanto em lugares públicos para festejar as novas tendências musicais importadas da Europa, mais precisamente da Inglaterra, e celebrar a vida e a rebeldia. A *turma da colina* se organizava e expandia seus territórios.

O movimento *punk*, “inaugurado” no Reino Unido na segunda metade dos anos 1970 e fortemente influenciado pela cultura *underground*, pela contracultura vivenciada na América do Norte anos antes, traz para a música a indignação, a subversão pelo

excesso das cores escuras, do couro preto rasgado presente na vestimenta e das atitudes rebeldes dos membros dessa comunidade. Sons estridentes, vozes manifestadas em gritos, consumo exacerbado de drogas, comportamento nada ortodoxo e letras fortes – esse é um painel ao qual estão circunscritos os jovens britânicos daquela época que iniciavam sua própria revolução. Trata-se de um modo singular de inserção nos círculos culturais e artísticos, um novo estilo que ganhou muitos adeptos e que influenciou incisivamente todo o universo jovem do ocidente em música.

"Punk" foi a denominação dada às bandas inglesas que em 76/77 começaram a fazer um tipo de som que arremessava o rock para novas direções e numa virada tão extrema que tornou nostálgica qualquer retomada. Pela atitude musical e política, isso: o punk veio para não salvar nada (e nem a si mesmo). [...] "Punk" em qualquer contexto é sempre o que há de mais baixo e vil, por vezes é insulto - e a palavra guardaria o gosto de sordidez incontornável que lhe confere esse poder de desconforto quando pronunciada (e, por mais que se explique o que é, sempre levanta dúvidas, jamais se esclarece por completo). "Madeira apodrecida" nos dicionários, pivete. (CAIAFA, 1985, p. 9-10)

A cultura *punk* resgatou alguns ideais, comportamentos e bandeiras que já haviam protagonizado outros movimentos urbanos. Essas tribos que agora fervilhavam, tomavam o individual como ponte para mudanças mais profundas, saíram quase completamente de locais pobres, constituíam-se de trabalhadores da classe operária. O lema "faça você mesmo" (*do-it-yourself*) era o modo mais direto de exigir decisão sobre suas escolhas, tomar as rédeas do destino; uma liberdade radical forjada na escuridão de bares e becos ou nos acordes das guitarras envenenadas, na rebeldia utópica e intempestiva.

Nos anos 1970 eram *Sex Pistols* e *The Clash* que mostravam toda a sua indignação e agressividade, na terra da rainha, e os *Ramones* se destacavam na América do Norte, dissonantes no cenário marcado por ostentação e sofisticação das estrelas do *rock*, na contramão do que era sucesso naquele período: o *rock* progressivo.

Na capital federal do Brasil os jovens da classe média se reuniam para celebrar a *new wave*, o *rock* saturado e as metamorfoses do *punk* que corriam no país em pequenos festivais clandestinos nas capitais do sudeste, sul e nos bares *underground* da Asa Sul (bairro nobre e centro administrativo da capital brasileira), regado a drogas, álcool e muita rebeldia: "Transar um fumo, descolar um jererê, fumar unzinho. Pós-hippie ou pós-punk, Brasília vive na fissura." (MARCELO, 2009, p. 153).

O cenário do “rock nacional” não tinha grandes novidades, não se mostrava promissor, a postura multifacetada do *punk* ampliava as possibilidades, agarrava-se na filosofia anarquista e unia os contrários em nome de algo maior: o grito de liberdade. A violência latente, a censura e a repressão policial encorajavam esses jovens burgueses a buscarem outros caminhos e vislumbrarem o fim da era de chumbo para uma possível abertura política no Brasil. Tinham na música uma via criativa e fértil para atingir essas metas: era o *punk rock* na versão tropical com letras “politizadas”, porém com posturas politicamente “incorretas” que enchiam de esperança a juventude abandonada e oxigenavam os pulmões sufocados da sociedade brasileira.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola. (LEGIÃO URBANA, 1985)

1.3 Caio Fernando Abreu: *apavorado viajante*

Caio Fernando Abreu emerge de seus escritos diariamente reinventado: transgressor de poéticas, escritor em/de metamorfoses, sua linguagem tão multifacetada ultrapassa o tempo e atinge o público, de modo a estabelecer um elo, uma cumplicidade entre atores que constantemente mudam de lugar, assumindo novos papéis e ressignificando contextos. Vozes plurais de subjetividades distintas desenham experiências que figuram como mapas: apontam e criam órbitas incomuns ao cotidiano e ao marginal, reavivando os contornos poéticos a partir do caos. Maurício Salles Vasconcelos, em recente entrevista (publicada em seu *blog* pessoal) sobre a atualização da obra e dos leitores de Caio Fernando, assinala que “mulheres e homens, velhos e crianças” deixam-se conduzir por:

[...] um toque ultrassensível de voz vivencial advinda do tempo da escrita de Caio F., potente o suficiente para interferir na teia neural/viral/virtual de afetos outros, em inter-relação, que tornam homens cada vez mais tocados pelo feminino/pela feminização do mundo (para dizer com Avital Ronell) e, também, as mulheres mais plurais, multiplicadoras de outras instâncias renovadas dos feminismos e do feminino. As idades fazem trocas interessantes. A literatura se descola do livro, sem perda de seu teor estético, abrindo-se para inserções inventivas entre vida e tecnologia, história cotidiana e as multiconfigurações textuais/culturais. (VASCONCELOS, 2016)

Embora a escrita de Caio carregue a força dos grandes acontecimentos culturais e geracionais de uma época específica, a polifonia que ecoa destas palavras, uma vez lançadas pelo autor, continuam cintilando em diversas leituras e abordagens estéticas. Reflexos poéticos, réstias de realidades e contribuições esculpem-se, ultrapassando inscrições temporais.

Caio Fernando Loureiro de Abreu, seu nome de batismo, nasceu em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, no dia 12 de setembro de 1948, às 8h17, sob o signo de virgem e ascendência em libra (dado curioso visto o enorme interesse do autor por questões místicas e astrológicas que perpassam muitos escritos de Caio). É retratado como uma criança quieta e esguia que desde muito cedo apresentou inclinação para a arte. Aos seis anos de idade escreveu sua primeira história, denominada “Lili terremoto”, uma história em quadrinhos – filho do senhor Zaél e dona Nair, o militar intelectual e a professora, que influenciaram desde sempre a adoração de Caio pela leitura.

Em 1966, Caio Fernando, ainda no colegial, enviou, sem muitas pretensões, seu primeiro conto (“O Príncipe sapo”) à editora da *Revista Cláudia*, que o publicou; no mesmo ano ele escreve seu primeiro romance, *Limite Branco*. Caio F., como assinara em quase todas as suas correspondências, iniciou dois cursos de graduação, Letras e Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que não chegou a concluir. Ele queria mesmo ser ator, mas dedicou boa parte da vida ao jornalismo, pois era preciso viver e pagar contas, como ele repetia, e a literatura não permitia essas estabilidades.

Trabalhou como pesquisador, redator, editor e colunista de diversos jornais e revistas brasileiras. Viajante, esteve em muitos países para divulgar sua obra como escritor, estudar com a verba das bolsas que lhes eram concedidas e com o dinheiro dos prêmios que vencia. Ele se autodenominava um nômade: no Brasil, morou em Porto Alegre, São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro.

Caio Fernando Abreu, nome artístico, é reconhecido hoje como escritor, dramaturgo e poeta, foi um sujeito multifacetado – o inclassificável, diriam alguns de seus amigos mais próximos. Sensível, mal-humorado, melancólico, depressivo, explosivo, obsessivo, solitário, erudito, apaixonado e tantos quantos era capaz de ser: o *estranho estrangeiro*. Seu legado literário é de uma preciosidade inexprimível, é hoje um dos mais ilustres, (re)visitados por críticos e estudiosos, escritores brasileiros. Influenciado por Clarice Lispector, Julio Cortázar, Fernando Pessoa e tantos outros gigantes, amigo íntimo de grandes nomes da literatura nacional, como Hilda Hilst.

A obra de Caio Fernando Abreu encontra-se quase toda em domínio público e está ordenada em: *Inventário do irremediável* (1970); *Limite branco* (1971); *O ovo apunhalado* (1975); *Pedras de Calcutá* (1977); *Morangos mofados* (1982); *Triângulo das águas* (1983); *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); *Mel e girassóis* (1988); *As frangas* (1988); *A Maldição do Vale Negro* (1988); *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990); *Ovelhas negras* (1995). Os póstumos: *Estranhos estrangeiros* (1996); *Pequenas epifanias* (1996); *Girassóis* (1997); *Teatro completo* (1997); *Fragmentos* (2002); *Caio Fernando Abreu: Cartas* (2002); *Caio 3D: o essencial da década de 1970* (2005); *Caio 3D: o essencial da década de 1980* (2006); *Caio 3D: o essencial da década de 1990* (2006); *Melhores contos de Caio Fernando Abreu* (2006); *A vida gritando nos cantos* (2012); *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012); *Comunidade do Arco-Íris* (2013) e algumas outras antologias.

Foi a partir da década de 1970, no Brasil, com o aquecimento no mercado editorial, o aumento do número de vagas nas universidades e consequentemente de pessoas mais "intelectualizadas" e alfabetizadas, que os escritores ganharam mais espaço e surgiu o período que foi batizado de "literatura brasileira contemporânea", conhecido, também, como o *boom* da literatura nacional e latino-americana.

Nessa época, artistas gravaram para sempre seus nomes, expondo de modo aberto as angústias e sonhos da juventude que não havia ocupado o centro dos debates até aquele momento. Houve mudanças de paradigmas, de linguagem, o corpo atua como veículo de protesto e a sexualidade torna-se objeto de atenção; pela literatura, experimenta-se a subversão e caminhos são descobertos, alcançando-se novas estruturas poéticas.

Escritores desprestigiados, conhecidos como marginais, recuperaram espaço devido a duas manifestações culturais ocorridas durante essa fase transitória de estéticas: o surgimento do movimento tropicalista no Brasil e a onda crescente de relatos autobiográficos, com leituras atualizadas e publicações extensivas da literatura marginal fortemente influenciada pela literatura *beatnik*, que aqueceu leitores e críticos nas décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos e serviu como ponte para debater questões sociais, visando a liberdades individuais e experimentações diversas.

Essa geração *beat* norte-americana, conectada aos grandes acontecimentos históricos da época, influenciou não somente a literatura, como também motivou o comportamento transgressor, lançando escritores e aspirantes à ficção por veredas subversivas aos rígidos padrões de escrita e de comportamento estabelecidos até meados de 1960 em nosso contexto estético-cultural.

O que predominou entre os escritores brasileiros dos anos 1970 é um vínculo com o movimento da contracultura, sobretudo, e o diálogo travado com o universo *pop* (além das marcações contra a ditadura, extraídas das réstias do Tropicalismo e do contato forte, aí presente, com a obra de modernistas; some-se a isso uma atualização das vanguardas artísticas que ganharam notoriedade no Brasil a partir da segunda década do século XX).

Em meados dos anos 1970, mais precisamente em 1975, Caio Fernando Abreu, um jovem escritor gaúcho em ascensão, lança o livro de contos *O ovo apunhalado*. A publicação ocorre nesse período de *boom* da literatura brasileira, logo após voltar da Europa, do seu voluntário exílio, e de ter vencido o prêmio literário pelo livro de contos anterior: a obra de estreia *Inventário do irremediável* (1970).

Caio F., uma vez sintonizado com as novidades do universo europeu e tendo espaço em jornais e revistas, pois também trabalhava como jornalista, atuação que lhe permitia divulgar suas obras e de amigos, enxergava uma possibilidade de edição de seus escritos por editoras já consolidadas e até mesmo por editoras em expansão durante esse período, apresentando, ao mercado literário, novos formatos de publicação; é o caso da literatura de bolso (versões econômicas e menos luxuosas de grandes clássicos e de autores emergentes).

Com o *Inventário...*, Caio F. já havia ganhado notoriedade no cenário da literatura nacional, mas foi graças aos dois títulos subsequentes (*O ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá* [contos], de 1977) que o autor firma os caminhos da sua escrita. *O ovo apunhalado* bem ilustra esse mal-estar na esfera sociocultural. A propósito, veja-se passagem do depoimento do ficcionista, em apresentação de seu livro após dez anos da primeira edição publicada, bem como o fio de esperança que estas palavras carregam, conduzindo a algumas linhas poéticas pertinentes para o estudo que ora é proposto.

[...] este Ovo talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé. Essa mesma que me alimenta até hoje, e que me faz ser capaz — como neste momento — de ainda me

emocionar ouvindo os Beatles cantarem coisas como “all you need is love, love, love”. Terminada a revisão, fica uma certeza não sei se boa ou meio suicida de que, apesar de tudo, não arredei um pé das minhas convicções básicas. (ABREU, 2015, p. 10)

O ovo apunhalado reúne vinte e um contos. A obra está dividida em três partes: Alfa, Beta e Gama; cada uma dessas partes contém sete textos. A organização de *O ovo...* e demais obras do autor apresenta certa singularidade, pois aponta às direções, aos trajetos a serem percorridos pelo leitor (atento) no curso de sua análise dos textos.

Nesta obra, em particular, o ficcionista recolhe do cotidiano, retalhos de vidas solitárias, sujeitos desprovidos de esperança movem-se dentro dos dias e têm seus ideais roubados, estilhaçados por um conflito interno, marcado por violência latente e aspirações silenciadas. Personagens esvaziadas de um ideal maior não encontram no contexto sociopolítico uma saída para suas angústias – conflitos existenciais em meio a uma revolução anunciada; uma guerra armada, o medo e o terror sempre a espreitar.

Este livro pode ser lido como ficção de *testemunho*, na medida em que apresenta para nós, leitores contemporâneos, as experiências emocionais vivenciadas pelos jovens daquela época, os quais criaram uma infinidade de imagens que, conectadas àquele contexto histórico, ganham nova semântica: nela mergulhamos e dela emergimos redesenhando sentidos. Uma viagem pela tumultuada década de 1970 no Brasil é, pois, trilhada em meio a uma ditadura militar.

Na primeira parte, intitulada "Alfa", o autor prepara o terreno com curto texto, “Nos poços”, que sugere descobertas e quedas, um prelúdio para a leitura dos outros contos que a compõem. Há um “quê” convidativo no final deste texto, uma corda lançada para descermos o mais fundo que pudermos com um olhar que permita ir muito além do aparente, isto é, uma leitura poética do que mais tarde o filósofo Giorgio Agamben denominaria de *comunidade inessencial*¹²: o sentir em comum que aproxima a humanidade, a vivência do agora que aponta para novos horizontes de experiências e experimentações que despontam em energias inventivas, – uma comunidade dissimétrica.

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O

¹² Termo desenvolvido por Giorgio Agamben na obra *A comunidade que vem* (2013), texto imprescindível para dar visibilidade e andamento às questões centrais desta dissertação.

cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo, mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê. (ABREU, 2015, p. 19)

Neste pequeno texto o autor não faz uso das reticências (uma marca de sua escrita), mas é possível uma leitura em que o sentido de continuidade seja incluído, ou ainda o sentido do tempo seja diluído, propagando a dúvida, potencializando os signos em uma nova experiência de linguagem, quer seja, uma inter-relação entre as figuras mitológicas de Eros e Thanatos, a desconstrução da escrita, ou, como expõe Foucault a partir de Blanchot, “escrever para não morrer” (FOUCAULT, 2015, p. 48).

No conto "Réquiem por um fugitivo", a narrativa se desenrola segundo o ponto de vista do rapaz/narrador que sentia, desde muito cedo, a presença de uma figura pálida que habitava o interior do guarda-roupa de sua mãe, um ser indefinido, múltiplo nas sensações que causava, silencioso, digno de todas as coisas belas, intangíveis: um anjo. Neste texto as personagens (o rapaz e sua mãe) transitam pelo espaço da narrativa sem que haja interação material entre ambas, elas estão ligadas por laços invisíveis, vivenciam seus afetos a partir do silêncio que se instaura. Existências envoltas de uma plasticidade compartilhada, de uma intimidade inexistente que só é viabilizada por meio da figura do anjo. Ante a morte da mãe do narrador, o caráter sensível presente no entrecho se intensifica, o fio condutor que interliga a personagem que conta a história com o anjo habitante do guarda-roupa perde a conexão.

O que nunca pensei é que pudesse ser assim tão vazia uma casa sem um anjo. Dentro de mim existe alguma coisa que espera a sua volta, de repente, não sei se pela janela ou se aparecerá novamente no mesmo lugar. Para prevenir surpresas, tenho deixado sempre abertas todas as janelas e todas as portas de todos os guarda-roupas. Enquanto não chega, preparo duas coroas de flores: uma para o túmulo de minha mãe, outra para o guarda-roupa que ele habitava. (ABREU, 2015, p. 25)

As metáforas, em "Réquiem por um fugitivo", desdobram-se em questões subjetivas, modos de vida que se aproximam da realidade coletiva – catalisam o cotidiano desconstruído que ganha um novo sentido a partir do olhar de fora, da reapropriação, seres que podem ser, ao mesmo tempo, a potência e a impotência, que estão para a existência e não para a essência. Essas considerações seriam da ordem de interesse e problematização do Existencialismo – corrente filosófica representada por

Jean-Paul Sartre –, segundo o qual o caráter humano precede ao conceito de essência, sendo o subjetivismo a última e primeira instância do que é definido como realidade ou natureza humana. Ao voltar-se a si – ação subjetivista –, o homem consequentemente mira a humanidade: uma escolha “solitária” nem sempre sinonimiza egoísmo, está imersa nas questões mais urgentes e coletivas, como aponta Sartre em um dos seus primeiros ensaios sobre a corrente filosófica existencialista: *O existencialismo é um humanismo*. Esses conceitos esbarram tanto nas questões levantadas por Maffesoli quanto nas tribos contemporâneas unidas por laços afetivos e na comunidade em devir a que Agamben se refere.

O fora não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso - em uma palavra: o seu rosto, o seu eidos. O limiar não é, nesse sentido, uma outra coisa em relação ao limite; ela é, por assim dizer, a experiência do limite mesmo, o ser-dentro de um fora. Essa ek-stasis é o dom que a singularidade recolhe com as mãos vazias da humanidade. (AGAMBEN, 2013, p.64)

É comum durante todo o processo de *O ovo...* a dualidade em que as personagens são expostas; há, em todos os casos, aquelas que aceitam o “destino” e há outras que o contestam, impondo-se; há aquelas que são banais, ao passo que outras parecem enviadas de um mundo primitivo, mágico: desconhecem limites, burlam as leis e perseguem sem cessar um sentido mais amplo de ser e estar no mundo. É isso que podemos depreender das palavras supracitadas de Agamben, sobre esse *ser-dentro* de um *fora*: a subjetividade que se quer coletiva dentro de um limite inexistente, pois (re)desenha o próprio movimento de ida e retorno sem jamais esgotá-lo.

Esta dualidade não é posta apenas em termos antagônicos – trata-se de um escape, linhas de fuga. A figura do anjo tem seu lugar ampliado a partir da sua imagem dúbia que funciona como uma espécie de filtro, ultrapassando as inscrições e o silêncio instaurado, a fim de atar as pontas soltas e “iluminar” os passos outros das criaturas que circulam nas narrativas.

A visão destes narradores e personagens salta das páginas do livro e invade o cotidiano, afeta nossa sensibilidade, aguça nossos sentidos; também funciona como um grande mapa, constantemente redesenhado, que transporta e transpõe vivências. Caio Fernando reinventa o mundo, o que está dado, o que é despercebido como importante; ele une as pontas perdidas e faz emergir esta comunidade que conjuga as

particularidades, que simbolicamente destrói para (re)construir e estreitar laços afetivos por meio de elementos controversos: cruzando fronteiras, rompendo barreiras.

As pontes que interligam os textos evidenciam uma concepção plástica de linguagem e expressam uma visão de mundo em que o ser perde o sentido e se ausenta da coletividade por não mais conseguir se identificar com ela. Esta identificação seria aquela que infere incansavelmente Agamben quando desloca o plural, o *ser-assim* como o *assim*, tendo em vista uma singularização sem identidade, uma comunidade sem rosto determinado, homogeneizador, uma subjetivação sem sujeito – como pensam os filósofos Foucault e Deleuze, na esteira de Blanchot, no tocante à linguagem.

Impõe-se, assim, um exercício engajado capaz de lidar com multiplicidades e singularidades sem restituição de uma ideia prévia de indivíduo e coletividade. O sentido de *dever* é destacado pelo filósofo italiano no que envolve comunidade e subjetividade, ou seja, uma busca individual e um empenho politizador se interpelam em um direcionamento sempre heterogêneo que experimenta a convivência.

[...] se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a essa impropriedade como tal, fazer do próprio ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual, mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta – isto é, se os homens pudessem não ser-assim, nesta ou naquela identidade biográfica particular, mas ser *o* assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade teria acesso pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria mais o incomunicável. (AGAMBEN, 2013, p. 61)

O jovem Caio F. mergulha nesse universo de “impropriedades” como nos mostra Agamben e absorve para sua escrita literária traços que o acompanharam por toda sua vida como escritor. Imerso num caldeirão cultural, com ideias libertárias, transgressoras e revolucionárias, apresenta-nos os estilhaços de vidas num profundo mergulho na dor extrema e na necessidade em ultrapassar as barreiras sociais e de convivência: nova(s) comunidade(s) agregadora(s), novos horizontes.

Emergem dessa poética lampejos de esperança e um grau elevado de imagens distorcidas, metáforas que nos remetem à loucura e à luminosidade, que esboçam o modo pelo qual o autor apreendeu as questões sociais e o comportamento cultural e

político das diversas tribos urbanas¹³ que avançavam e surgiam nas décadas de 1960 e 1970 pelo Brasil.

Estas características aparentemente inconciliáveis e opostas, luz e loucura, remetem às propostas criativas daquela geração (de Caio F.) que traçou rotas de fuga por meio da escrita literária, que ousou inovar no uso da linguagem, que foi responsável por mudanças no paradigma estético da literatura e cultura nacional, que desestabilizou a crítica e os próprios autores quando trouxe questões subjetivas, dadas, então, como malditas para o lugar privilegiado da poética, que ainda hoje ecoam e influenciam.

De fato, é por meio da linguagem, em seu duplo movimento, que somos capazes de gerar energia, vitalizar o corpo, alterar caminhos e compor mais linguagem, ou o contrário: desfazer, desestabilizar. Michel Foucault debate os percursos da arte pela palavra e suas potências, o poder e o fascínio que ela exerce e que nos une em diferença, dispersa-nos em semelhança e aponta para um novo horizonte de experimentação. É o outro, entidade que carrega nossas peculiaridades implodidas, que reflete o que sempre esteve lá, do lado não acessado, desconhecido.

Nas palavras iniciais do conto "Eles", Caio Fernando expressa três postulados que podem ser lidos como um caminho possível para entendermos o significado das vivências e angústias daquele tempo na sua literatura – "importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias." (ABREU, 2015, p. 62)

A propósito, as considerações de Michel Foucault em sua obra *História da loucura na idade clássica* (1978) formulam-se de forma distinta e densa. O filósofo atém-se aos loucos e às representações da loucura no período clássico, argumentando o modo como esse legado se estende até a era moderna. Os preceitos apresentados por Foucault admitiriam associações com escritos de Caio Fernando Abreu; seus personagens-conceito transitam pelas histórias como uma possível rota para compreender a(s) loucura(s)¹⁴ e o modo como reincide(m) no cotidiano dessas figuras.

¹³ De acordo com Michel Maffesoli (2014b), as tribos são agrupamentos de pessoas que interagem e se relacionam a partir da diferença, das formas "irreais" e da necessidade de *proxemia* – a emoção e o policulturalismo no centro das prioridades.

¹⁴ As definições sobre loucura encontradas nos textos de Caio F. nos encaminham a rotas vastas, mas nada que restrinja o discurso literário que é, por excelência, um discurso aberto e sempre libertador. Estes arquétipos serão vislumbrados com maior atenção no decorrer dessa dissertação. Sobre as manifestações da loucura(s) na obra de Caio F., conferir: GOMES, Alessandra Leila, *Atritos e Paisagens: Um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu*, UFBA, 2001, (Dissertação de mestrado).

Avultam em Caio F. modulações e profundos desdobramentos sobre estigmas, tentativas de curas e aprisionamentos, características comportamentais, fontes de inspiração para as artes e uma série de disposições cognitivas. De acordo com Michel Foucault (1978) os desviantes da moral, da razão e da verdade adentram o território do delírio por meio de jogos discursivos que assombraram as sociedades ocidentais a partir do século XV; some-se a isso o fascínio que a loucura exerceu (e ainda exerce) por configurar uma forma de saber, por ser uma maneira de apreensão caracterizada como um paraíso renovado em que todas as coisas podem ser e acontecer: "A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta." (FOUCAULT, 1978, p. 30)

No conto "Eles", Caio Fernando Abreu expande o olhar poético a partir do sentido próprio de visão: quem tem a capacidade de ver, tem o poder do conhecimento, detém a chave do segredo da existência. O sangue que é o signo da alteridade proposta pelo narrador marca a diferença entre o "eles" e a vida banal. Esses seres são a porta que se fechou para a compreensão, é a luz que cessou pela ignorância do desconhecido, denominados na narrativa de "eles". Essa loucura, a qual o narrador se refere, é a metáfora que repousa na mágica faculdade de ir, de ver além do aparente, do comum: é a cegueira, o nosso lado irracional que se alimenta de sentimentos mesquinhos e que faz com que permaneçamos sempre no mesmo lugar, na zona de conforto que não nos leva para nenhum dos lados, encerra qualquer possibilidade.

Eu disse a você que ver era irreversível. Eles viram. Às vezes penso se eles não sabem que eu sei, e desta substância clara correndo dentro de minhas veias. Às vezes escuto murmúrios indistintos e agressivos quando saio às ruas. Mais cedo ou mais tarde, alguma coisa vai acontecer. Talvez me firam, mas, quando isso acontecer, das minhas veias vai escorrer tanta loucura que eles não voltarão nunca do inferno onde serão jogados por meu sangue. Ainda não os odeio o suficiente. Mas esse ódio cresce dia a dia: eles mataram a claridade. Não souberam entender que haviam sido escolhidos. Os seres não voltarão jamais. A vingança foi perfeita. Eles ficarão perdidos na treva da insatisfação até o fim de seus dias. E mesmo aquele menino que eu amava porque era como eu não me atrevi a ser ou os outros como ele que existem por aí consigam que a luz se faça em outros pontos do mundo, aqui não chegará um raio. [...] A história é essa, talvez eu tenha falado mais do que devia, mas tenho uma certeza dura de que nem você nem os outros todos perdem por esperar. Cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: ao seu lado: dentro de você. (ABREU, 2015, p. 71-72)

As leituras filosóficas estabelecidas por Michel Foucault sobre literatura, arte e criação encontram ressonâncias na sua obra sobre a loucura na idade clássica, o quanto potentes e significantes se delineiam as questões no tocante às análises estético-literárias e como a figura do indivíduo apreendido como "louco" passou por uma metamorfose discreta até o momento daquela teorização, nos idos da segunda metade do século XX.

Foucault, ao tratar da linguagem em arte e ao afirmar que "Escrever, hoje, está infinitamente próximo de sua origem" (FOUCAULT, 2015, p. 53), isto é, da origem do narrador e do "infinito", discute a temática da "morte", da loucura que é experimentada pelas personagens, pelo próprio autor como entidade narrativa e transgressora de paradigmas linguísticos e humanos.

O movimento *hippie* e a contracultura, de um modo amplo, permeiam o repertório exposto pelo escritor gaúcho, que vivencia e transforma suas paixões em suplemento estético, em arte literária, imprimindo novas visões, mudanças na ordem dos sentidos e dos afetos. São personagens que passeiam pelo caos, pela loucura, caminhando cada vez mais para a comunhão em que a linguagem é o fio que interliga, une, estabelece o conflito e que aponta para o avanço, para a transgressão, para o mergulho interior que significa a libertação e a união entre as coisas tangíveis e intangíveis: a comunidade que está permanentemente no presente e no futuro, está e é o agora.

O mesmo tribalismo esboçado por Caio F. em sua literatura é debatido constantemente por Michel Maffesoli em seus postulados, reaparece com regularidade para fomentar questões, desestabilizar o que é tomado como certeza. Nesse percurso que é constantemente redesenhado, observamos os atalhos traçados pelo escritor que busca respostas e lança perguntas para o além, para o outro, o nós em gestação: um olhar para o futuro, o futuro do presente.

Associando as questões existenciais, passíveis de um crivo filosófico de análise, numa passagem que pode ser vislumbrada na primeira produção de Caio – *Inventário do irremediável* – até o contorno tomado e aprimorado em *O ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá*, obras nessa perspectiva são, de fato, pontes que melhor conectam a literatura de Caio F. com o contemporâneo e são palcos que elucidam os movimentos culturais basilares da década de 1970 no Brasil.

Sua persona estilística, sua voz narrativa, ou seja, o ponto de vista que articula seu texto é o do jovem dos anos de 70, que o escritor no entanto logra transformar num jovem universal, transtemporal. Um jovem urbanoide [...] Mas um jovem que está ficando adulto. Adulto na dura Terra de Marlboro da civilização contemporânea. Terra agreste. Familiar e hostil. Sertão de cimento e asfalto, trabalho e cotidiano. Ansiedade, ansiedade. Solidão trazida por metas de vida meramente individuais. (MORICONI, 2006)

Pedras de Calcutá, obra publicada em 1977, dividida em duas partes, dois mergulhos (textos que introduzem os contos subsequentes), problematiza questões da juventude brasileira pela tumultuada primeira década da ditadura militar e o estado de violência latente. Traz um Caio mais maduro, com uma linguagem ainda mais simbólica. O autor adentra e adensa nas questões políticas, poéticas e subjetivas de sua geração, abraçando preocupações coletivas ecoadas pelas diversas vozes surgidas nessa época; o tema da loucura aí esbarra numa infinidade de significações que se desdobraram em reflexões, implodindo nessa poética as modulações primordiais que justificam a escolha dessa pesquisa.

Signos que misturam o mítico, a aberração, a loucura e a insatisfação das criaturas que transitam pelos textos deste livro e que estabelecem uma ligação tão forte com o público, com as realidades em que é possível falar em transferência de paradigmas, um grande espelho do caos que reflete no outro, mostram a verdadeira e temida *humanidade desumana*, a potência criadora que funciona como catalisadora dos grandes acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais das gerações passadas e vindouras.

No contexto brasileiro de leituras e vivências passadas e/ou atualizadas, Caio F. aplicou e ampliou novas formas de fazer inscrição, sobrepondo pontos e ultrapassando referenciais de urgência individual que desaguam em questões de apelo coletivo. E o fez movendo essas “entidades” narrativas por terrenos instáveis e caóticos. Essa errância poética pode se traduzir na sua maior contribuição: a presentificação do tempo que nos cerca, esse movimento poético paradoxal que embala sua prosa de ficção.

[...] Antes de atingir o patamar de entrada ele ainda pensou que seria bom, agora, não ser mais regato, nem fonte, nem lago, mas rio farto, caminhando em direção à rua, talvez ao mar.
Mas quando as ondas mais fortes rebentaram a porta de entrada para inundar o jardim, ele se contraiu, se distendeu e cessou, inteiro e vazio. Não passava de uma gota na imensa massa de água, que descia das outras casas inundando as ruas. (ABREU, 2014, p. 19)

No texto “Mergulho I” a partir da imagem do rio farto, que depois se minimiza em uma gota a correr entre tantas gotas vazias e solitárias para inundar o jardim e seguir pelas ruas, é possível o vislumbre do “novo tempo”, de uma nova postura diante das proposições diárias – gotas que escorrem juntas, que conjugam o mesmo tempo, espaço, o lugar do outro, um espelho mil vezes refletido e com contornos distintos em cada reflexo, em cada desaguar.

Seguindo pelas páginas de *Pedras de Calcutá* e os contos que a compõem, observam-se os contornos estéticos, ideias fragmentadas que remetem a questões de estilo autoral e de apreensão dos fatos históricos e sociais vivenciados durante os primeiros sombrios anos de ditadura no Brasil. Caio Fernando Abreu inicia essa obra com um trecho retirado dos diários de Mário Quintana, um texto singular no qual o poeta exalta e cumprimenta uma única e específica pedra, uma pedra solitária, sua pedra de Calcutá. O signo pedra se pluraliza no título do livro de Caio F., sugerindo metamorfoses desérticas e loucuras compartilhadas, uma verdadeira esquizofrenia poética, um nó na garganta sentido por dentro e posto para fora, o amor que é dor, sofrimento, vida e celebração.

A relação da literatura com o imediato da vida real carrega o peso das mudanças constantes dentro e fora do terreno ficcional. O momento presente é sempre frágil como uma criança prestes a acordar ao menor sinal de ruído. Ao fixar elementos oníricos atribuindo caráter de conceito sobre a exterioridade das coisas, Caio F. sugestivamente insere uma paleta de cores e confere a ela sentidos próprios, como um modo de medir e realçar emoções.

As cores funcionam como um termômetro capaz de conjugar traços subjetivos atribuídos àqueles estigmatizados como loucos e a própria loucura como instância de significação. É o caso do conto “Uma história de borboletas”; nele o autor traça os perfis das personagens de acordo com as cores e estabelece níveis entre seres “sãos” e “loucos”. Estas personagens em fuga, em conflito existencial, em guerra com a dita “normalidade”, mergulham para o além da aparência, no estranhamento das coisas rígidas, tão fixadas no cotidiano.

Ele ficou ali na minha frente, me olhando. Não me olhando propriamente, havia muito tempo não olhava mais para nada — seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo deles, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmos. Eu me sentia

mal com esse olhar, porque era um olhar muito... muito *sábio*, para ser franco. Completamente insano, mas extremamente sábio. E não é nada agradável ter em cima de você, o tempo todo, na sua própria casa, um olhar desses, assim trans-in-lúcido. (ABREU, 2014, p. 135)

No conto “Uma história de borboletas”, as personagens criam alegorias hierarquizadas para categorizar e potencializar as borboletas coloridas que habitam dentro e fora do espaço corporal desses indivíduos. Matizar as borboletas é uma forma de organizar os sentidos, os afetos e até mesmo valores como a lucidez e a loucura, uma maneira outra de subverter a linguagem utilizando as cores para reavivar sentimentos e ações.

No lugar de cada ser no mundo, no devir(es) que os atravessa, nessa plataforma tão múltipla, densa e causadora de enorme mal-estar por suas indefinições e por fazer parte de um universo que legitima lugares e estabelece conceitos tão rígidos, o elemento marginal, obscurecido, enfim, potencializa-se engendrando novas formas de sentir e estar, rasgando caminhos em busca desse novo olhar atravessado por milhões de vozes.

Na linguagem que ultrapassa a finitude das coisas e caminha em direção ao infinito, extrapolando as fronteiras do dito e do interdito, como no conto supracitado, as personagens encenam a dança das cores, da “normalidade” institucionalizada, invertendo os papéis que lhes são atribuídos e mergulhando no “estranhamento” e na loucura do outro, afogando-se nesse mar das certezas dadas e verdades absolutas, crescendo diante da fixidez: “– Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais.” (ABREU, 2014, p. 144)

No encalço da “comunidade inessencial” proposta por Agamben (“Todo lamento é sempre um lamento pela linguagem...” [AGAMBEN, 2013, p. 55]), a linguagem se insurge no corpo ultrapassando a alma coletiva. Note-se a presença de Eros como figura protagonista, que situa no presente toda a problemática e potência humana em lidar com as fronteiras e barreiras de conhecimento e mudança, a cruzar universos e se reerguer diante das coisas do agora, da realidade.

A década de 1970 no Brasil foi pulsante para os movimentos artísticos e culturais, foi também um marco para a escrita literária de Caio Fernando Abreu, que abraçou de forma significativa as angústias e medos daquela geração, mas que em arte ultrapassou as fronteiras de linguagem e pensamento quando avançou em direção ao futuro, ao desconhecido e desconfortável outro lado. Trouxe para a sua literatura outras bandeiras de reivindicação: o lugar do sujeito, a transgressão pela palavra, pelo corpo, pelo “eu”.

Caio F. vivenciou as tribos urbanas e com um olhar agudo absorveu as potências geradoras de energia cultural, literária, a efervescência daquele presente e do futuro que já se ensaiava. Assim escreve em seus “diários” datados de 1974, quando estava em Londres em voluntário exílio (escritos revisitados pelo autor e publicados em 1995, pouco antes da morte):

Parece incrível ainda estar vivo quando já não se acredita em mais nada. Olhar, quando já não se acredita no que se vê. E não sentir dor nem medo porque atingiram seu limite. E não ter nada além deste amplo vazio que poderei preencher como quiser ou deixá-lo assim, sozinho em si mesmo, completo, total. Até a próxima morte, que qualquer nascimento pressagia. (ABREU, 2009, p. 102)

A persona do sujeito Caio Fernando Abreu confia voz ao inaudito, faz do verbo um soar tão íntimo. Aproxima o leitor do *lixo e purpurina*, das potências poéticas que cintilam no lado negro da noite, na violência diária imposta, no corpo em agonia, da música que fere os ouvidos pelo som estridente, da perda de sentidos.

[...] Há montes de lixo pelas escadas e corredores. Fomos expulsos, não vale a pena arrumar mais nada, limpar mais nada. Esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos. Sinto ódio, não sei exatamente de quem ou de quê. O estômago vazio há mais de trinta horas, os cigarros filados aqui e ali, o dente quebrado em plena *bad trip*. Quero outra vez um quarto todo branco e um par de asas. Mesmo de papelão. (ABREU, 2009, p. 109)

[...] Meu Deus, não sou muito forte, não tenho muito além de uma certa fé – não sei se em mim, se numa coisa que chamaria de justiça-cósmica ou a-coerência-final-de-todas-as-coisas. Preciso agora da tua mão sobre a minha cabeça. Que eu não perca a capacidade de amar, de ver, de sentir. Que eu continue alerta. Que, se necessário, eu possa ter novamente o impulso do voo no momento exato. Que eu não me perca, que eu não me fira, que não me firam, que eu não fira ninguém. Livra-me dos poços e dos becos de mim, Senhor. Que meus olhos saibam continuar se alargando sempre. (ABREU, 2009, p. 125)

Apresenta-se como um sujeito deslocado e sem perspectiva, aprisionado no exílio de si próprio e sem muro onde chocar-se, em busca de uma liberdade que não chega e de uma existência que não basta, como observa Jaime Ginzburg em texto sobre a obra *Ovelhas Negras*: “Misturando gêneros, entre o diário, a coleção de aforismos, a crônica e o conto, o texto combina referências históricas e estruturas ficcionais de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 1970.” (GINZBURG, 2007, p. 38)

1.4 Renato Russo: *filho da revolução*

Renato Russo é uma voz e figura ainda muito representativa no cenário musical brasileiro contemporâneo devido ao grande sucesso de público direcionado a sua banda Legião Urbana. Tratado aqui como poeta do *rock*, suas letras ecoam não apenas como protestos da juventude sem esperança da época de sua adolescência, mas como verdadeiros hinos líricos e políticos permutados com doses filosóficas e leituras vanguardistas de questões estéticas e subjetivas, inerentes ao sujeito e à existência.

Suas canções diariamente são redescobertas e ressignificadas, sua legião de admiradores cresce progressivamente, pois encontra no dilema de cada uma das letras pontos que podem se aproximar da vivência particular de cada ouvinte, conferindo significados múltiplos e unindo a *Geração Coca-Cola* a outras gerações atravessadas por paixões compartilhadas.

Renato estava entre os dois, coração e cérebro num papo dialético, num aristotélico, virtuoso e sintético meio-termo, era um Pascal, místico e matemático, duplamente atormentado. [...] Ele era o paradoxal porta-voz desses eremitas compulsórios, o santo que quebrara o voto de silêncio. Dizia o que não devia nunca ser dito por ninguém, ou, por outra, dizia aquilo que não poderíamos ou não conseguiríamos dizer. (DAPIEVE, 2015, p. 216)

No final da década de 1970, quando Renato Russo ainda era um jovem universitário, teve seu primeiro contato com *punk rock* importado da Inglaterra e dos Estados Unidos por amigos. Essa levada transformou e abriu horizontes para a criação em música. Os jovens que moravam em Brasília foram responsáveis por uma parte do novo movimento musical que aqueceu os porões e sítios em busca de experimentações artísticas e sensoriais, a turma da colina¹⁵ cresceu e dominou grande parte do cenário *rockeiro* brasileiro naquela altura. Influenciados pela contracultura, geração *beat*, movimentos sociais e culturais, obstinados em garantir as liberdades individuais e combater a censura, essa comunidade “rockeira” marcou a história da cultura no Brasil.

No início dos anos de 1980 o Brasil, ainda em regime ditatorial, experimentava pequenas aberturas políticas, a redemocratização dava seus primeiros sinais. Os festivais de música, o cinema e movimentos sociais cresciam e se consolidavam em

¹⁵ “Turma da colina” era como esse grupo de jovens se autodenominava e ficou conhecido. Meninos e meninas reuniam-se nas dependências da Universidade de Brasília no final da década de 1970 para compartilhar gostos e novidades musicais. Dessas celebrações saíram grandes nomes da música nacional que estão até hoje em atividade: Capital Inicial e Paralamas do Sucesso, por exemplo.

grande parte do território nacional. Os artistas e as lideranças políticas de esquerda se esforçavam para reerguer o país e marcar positivamente aquela *era* tão efervescente, de modo que até hoje se notam seus reflexos e ecos.

Renato Manfredini Júnior, seu nome de batismo, um ariano com ascendência em peixes, signo chinês em rato e metal como elemento, nasceu no Rio de Janeiro em 27 de março de 1960. cursou Jornalismo no Centro Universitário de Brasília, mas nunca foi buscar seu diploma de conclusão, foi também professor de inglês e locutor de rádio na capital federal. Desde muito cedo exercitava sua inclinação para a escrita poética – sua alma aguda e extremamente sensível filtrava e transformava o cotidiano em arte. Inspirado, principalmente, pela literatura inglesa e os sonetos alexandrinos, de Shakespeare aos românticos.

Quando ensaiava seus primeiros acordes, sonhava com a fama e tinha planos para atuar com música, cinema e literatura. Influenciado intelectualmente pelos pais: o funcionário público e a professora, seu Renato e dona Maria do Carmo ou Carminha (modo carinhoso e mais comum de chamá-la), Júnior, que à época carregava o sobrenome paterno, passava suas horas trancado em seu quarto inventando histórias e devorando obras clássicas da filosofia e literatura universais, entre os versos de Drummond e Pessoa, seus poetas favoritos.

Durante o período em que esteve doente e convivendo diariamente com uma dor física extrema, diagnosticado com epifisiólise (doença óssea que o impedia de andar) aos 17 anos, fundou a *42nd Street Band*, banda imaginária liderada por Eric Russell, *alter-ego* de Renato. Em sua imaginação criou a carreira, os sucessos, uma biografia, e até mesmo ensaiava entrevistas com os membros fictícios; e mais: um romance¹⁶ escrito por ele, contando a trajetória artística da banda imaginária.

O sobrenome Russell foi inspirado em três pensadores e artistas os quais ele admirava: Bertrand Russell, Jean-Jacques Rousseau e Henri Rousseau, que mais tarde, com o tom de brasilidade, se transformaria em Russo (sobrenome artístico adotado por Renato). De jovem “nerd” e introspectivo para rockeiro *punk* melancólico se foram alguns anos de metamorfoses. É assim que o jornalista e biógrafo Arthur Dapieve

¹⁶ *The 42nd St. Band: Romance de Uma Banda Imaginária* – livro escrito durante a adolescência do músico, resgatado e publicado em 2016 pela editora Companhia das Letras, como parte das homenagens aos 20 anos da morte de Renato Russo.

apresenta, na obra *Renato Russo - o trovador solitário* (2006), o músico e compositor para o público leitor.

Durante o fim da década de 1970, Renato Russo decidiu juntar uns amigos e montar sua primeira banda real, que ganhou o nome de Aborto Elétrico, cuja marca remete ao símbolo anarquista (a letra A encaixada em um círculo). À frente do Aborto, Renato compôs seus primeiros sucessos impactantes, com letras de forte apelo político e frases abusadas de jovens pequeno-burgueses entediados com suas vidas vazias, porém essas canções nunca chegaram a ser gravadas em estúdio. Com o fim da banda Aborto Elétrico, as músicas foram divididas pelas duas bandas que nasceram desse rompimento: Capital Inicial e a Legião Urbana.

Depois de um curto período fazendo tímidas apresentações solo, Renato Russo aposentou sua carreira de “Trovador Solitário” e partiu em busca de uma nova e definitiva banda, aquela que ele profetizou como a maior do *rock* brasileiro. Com a Legião Urbana, Renato Russo gravou muitos discos: *Legião Urbana* (1985); *Dois* (1986); *Que país é este* (1987); *As quatro estações* (1989); *V* (1991); *Músicas para acampamentos* (1992); *O descobrimento do Brasil* (1993); *A tempestade ou O livro dos dias* (1996). Lançados após a morte: *Uma outra estação* (1997); *Mais do mesmo* (1998); *Acústico MTV Legião Urbana* (1999), *Como é que se diz Eu te amo* (2001) e *As quatro estações Ao vivo* (2004). Gravou também álbuns solo: *The Stonewall celebration* (1994); *Equilíbrio distante* (1995); *Último solo* (póstumo - 1997) e outras tantas coletâneas póstumas: *Renato Russo* (2000); *Presente* (2003); *O Trovador solitário* (2009) e *Renato Russo duetos* (2010).

Como líder da Legião Urbana e compositor de todas as letras, Russo deixou Brasília para gravar seu primeiro disco no Rio de Janeiro junto com Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha (a primeira formação oficial da Legião). Contou com a ajuda de seu amigo Herbert Viana, líder da já então bem-sucedida Paralamas do Sucesso. O tão esperado primeiro álbum foi lançado em janeiro de 1985, após alguns meses de impasse com a gravadora.

Sem nenhum compacto precursor, o LP *Legião Urbana* foi lançado em janeiro de 1985, às vésperas do Rock in Rio. Foi abafado pelo megaevento: saiu do forno direto para um limbo de cerca de seis meses. Passado esse período, o público foi descobrindo, a despeito até de uma certa má vontade da gravadora em divulgar seu próprio produto, que aquele quarteto de Brasília não era um aproveitador de sucesso dos Paralamas. O disco começou a tocar nas rádios, quase faixa a faixa, e a

vender, vender muito mais, dez vezes mais do que as cinco mil cópias previstas timidamente pelo EMI-Odeon. (DAPIEVE, 2015, p. 134)

A máxima *punk* “do-it-yourself” (faça você mesmo) foi levada ao extremo pela Legião Urbana. Em dezembro de 1987, a banda lançava seu terceiro disco com as “sobras” do primeiro, um disco com uma levada pesada, réstias da alma *punk* de seu idealizador. Foi batizado com o título *Que país é este?* e, juntamente com o *Legião Urbana* (1985), desenha o mosaico estético e poético dessa primeira parte, conforme assinala o próprio poeta em entrevista concedida em 1986 para o Correio Braziliense, publicada no livro *Conversações com Renato Russo* (1996).

Tem muita música de amor, mas tem, também, música que fala do social, do político, mas num contexto emocional, num contexto individual, algo mais ou menos como “Baader-Meinhof Blues”, só que sem aquela parte negativa. [...] É um lance assim, ao invés de falar mal das pessoas que poluem os mares, ou das guerras, a gente prefere falar do universal, da experiência individual de cada um. Todo mundo respira, todo mundo sonha, todo mundo é confuso sexualmente, até certo ponto, todo mundo tem medo da morte. Então **a gente quer falar sobre isso: do ponto em comum que une todas as pessoas.** (1996, p. 27-28, grifo nosso)

Legião Urbana foi o nome dado a esse primeiro trabalho em estúdio, um disco *punk*, mais pela atitude e conteúdo das 11 faixas organizadas em lado A e B¹⁷, do que realmente pelas semelhanças com o movimento *punk* iniciado pelos jovens britânicos. Vinha recheado de letras potentes, que tratavam desde relacionamentos abusivos, descobertas sexuais, questões feministas, ao cenário político da recém-acabada ditadura militar e críticas a instituições públicas e privadas. Com influências advindas de diversas culturas e linguagens artísticas, a Legião Urbana se destacou no cenário do *rock* de Brasília pelo uso simbólico de termos e pelas fortes críticas sociais que suas músicas carregavam.

- 1 Ah, se eu soubesse lhe dizer o que eu sonhei ontem à noite
- 2 Você ia querer me dizer tudo sobre o seu sonho também.
- 3 E o que é que eu tenho a ver com isso?
- 4 Ah, se eu soubesse lhe dizer o que eu vi ontem à noite
- 5 Você ia querer ver, mas não ia acreditar.
- 6 E o que é que eu tenho a ver com isso?

¹⁷ Os LPs (vinis) da Legião Urbana eram ordenados em lado A e lado B de acordo com planejamentos prévios de Renato Russo, que organizava desde os detalhes sonoros dos discos, o lugar que cada faixa ocuparia, até a disposição temática, visual e o apelo emotivo das letras. Ele era aficionado por listas, planos e projetos, tudo seguia por uma logística própria e devidamente documentada. (Ver *Renato Russo: o livro das listas – referências musicais, culturais e sentimentais*, lançado em setembro de 2017 pela editora Companhia das Letras).

7 Filósofos suicidas
 8 Agricultores famintos
 9 Desaparecendo
 10 Embaixo dos arquivos
 11 Ah, se eu soubesse lhe dizer qual é a sua tribo
 12 Também saberia qual é a minha
 13 Mas você também não sabe
 14 E o que é que eu tenho a ver com isso?
 15 Ah, se eu soubesse lhe dizer
 16 O que fazer pra todo mundo ficar junto
 17 Todo mundo já estava há muito tempo
 18 E o que é que eu tenho a ver com isso?
 20 Sou brasileiro errado
 21 Vivendo em separado
 22 Contando os vencidos
 23 De todos os lados. (LEGIÃO URBANA – 1985)

A letra da música “Petróleo do futuro”, faixa 3 do lado A do álbum, foi transcrita integralmente para destacar, em sua estrutura, um conteúdo que anuncia um desejo situacional contraditório, do qual resulta certo poder simbólico que transmite, ativa e faz desdobrar a metáfora que o título da canção carrega.

Petróleo do futuro sugere a solidão e o individualismo como o mal do século, pessoas vivendo trancafiadas em seus pequenos espaços e ignorando umas às outras. Esse ponto de vista vai de encontro à proposta de tribalismo que Michel Maffesoli oferece e à aproximação através das paixões, porém os termos que se contradizem nos versos da canção iluminam novos caminhos. Como lidar com a escassez de afetos, com a falta de empatia?

As perguntas lançadas no final do parágrafo anterior podem ser preenchidas com vistas às contribuições teóricas oferecidas por Maffesoli, quando discute sobre a *nebulosa afetual* ou *socialidade*¹⁸ (2014b) e suas implicações no final da década de 1980; podem também ser rematadas por Giorgio Agamben¹⁹ em alguns de seus ensaios, em particular quando traz o ser contemporâneo e suas ramificações para figurar como protagonista e produtor de seu próprio destino, na condição de “coisa” que interage, preenche e transforma o tempo e o espaço – destaquem-se os vínculos estabelecidos

¹⁸ Termos cunhados por Michel Maffesoli e desenvolvidos na obra *Tempo das tribos* (2014b). A nebulosa afetual é o estado em que as sociedades pós-modernas nos idos de 1980 se encontravam: o vaivém das tribos, a alienada existência social. Para ele, os papéis assumidos por cada sujeito estão no âmbito profissional e pessoal; mas, em interação com o coletivo, esses papéis se ampliam e se modificam diariamente. O sujeito ocupa o lugar que lhe cabe, e isso Maffesoli chama de *theatrum mundi*.

¹⁹ Obras do filósofo italiano em destaque sobre essa temática podem ser consultadas no final dessa dissertação, nas Referências, e no decorrer das análises.

pelos estudos filosóficos e estéticos em relação ao contemporâneo e o que isso acarreta na rotina dos afetados e a redistribuição dos papéis biossociais e interpessoais.

A voz que enuncia, em “Petróleo do futuro”, traça rotas controversas e lança, no verso 3, a pergunta “E o que é que eu tenho a ver com isso?”, que é repetida no final de três das seis estrofes que compõem a música/poema. Pode-se entender a crítica à sociedade de consumo e o vazio existencial no qual essa sociedade está imersa; contudo, em que pese as adversidades, ainda é possível um mergulho mais profundo.

O sujeito a quem se confia voz nos versos da canção se afasta de uma “realidade” coletiva, é um observador do mundo, das suas miudezas, inclinado a exames melancólicos, com um olho que vai além do aparente (sente o peso da impotência diante do destino do outro). Separado do todo e relegado do seu posto de “humano, demasiado humano”²⁰, um homem futurista, mas sem futuro que faça jus ao seu presente e a seu espírito libertário.

Nos versos 11 e 12, o sujeito dono do enunciado inverte os termos a fim de descobrir o seu lugar na enunciação, no *estar* no mundo. As perguntas estão sempre sendo lançadas, não pela simples interação, mas pelo intercâmbio de ideais e deslocamento simbólico. O dilema desse sujeito que “vive em separado”, retratado no último verso, passa a ilustrar a busca por esse elo perdido referente ao contexto do homem brasileiro da década de 1980, um indivíduo imerso numa sociedade em transição, tanto do ponto de vista político, moral e ético, como do ponto de vista subjetivo e cultural: um sujeito perdido no tempo e no espaço.

Os versos desta música/poema explicitam o que reaparece em outras composições de Renato Russo: a preocupação com o humano, no âmbito individual, e seus domínios e restrições em direção a uma construção de realidade coletiva. Como propõe Michel Maffesoli, “[...] o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão.” (MAFFESOLI, 2014b, p. 137)

Quando buscamos nas contribuições teóricas de Maffesoli e Agamben um elo capaz de dar sentido aos questionamentos e metáforas do poeta/compositor brasileiro Renato Russo, caminhamos por terrenos fugidios, movediços por excelência; porém a leitura poética não seria possível sem o olhar agudo do filósofo, do observador atento

²⁰ Referência à obra seminal do filósofo alemão Friederich Nietzsche, que oferece, entre alguns temas, questões relativas ao “espírito livre” que diz respeito a sua “evolução” como ser vivente em busca da liberdade. O super-homem que está à frente de seu tempo.

aos pequenos detalhes e do criador que vivencia pela escrita o que o leitor sente através das palavras. A escassez de afetos e a falta de empatia são os pontos-chave.

Os passos do sujeito que se vê na solidão cotidiana e no vazio melancólico da convivência nos grandes centros urbanos trilham os caminhos para a compreensão de alguns pontos convergentes nas poesias musicais da Legião Urbana. A canção “Baader-Meinhof Blues”, faixa 2 do lado B do primeiro disco da banda, traz um sujeito indignado e com linguagem mais dura, utilizando o exagero para demonstrar sua insatisfação. Segue a transcrição integral da canção.

- 1 A violência é tão fascinante
- 2 E nossas vidas são tão normais
- 3 E você passa de noite e sempre vê
- 4 Apartamentos acesos
- 5 Tudo parece ser tão real
- 6 Mas você viu esse filme também
- 7 Andando nas ruas
- 8 Pensei que podia ouvir
- 9 Alguém me chamando
- 10 Dizendo meu nome
- 11 Já estou cheio de me sentir vazio
- 12 Meu corpo é quente e estou sentindo frio
- 13 Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber
- 14 Afinal, amar o próximo é tão démodé
- 15 E essa justiça
- 16 Desafinada
- 17 É tão humana
- 18 E tão errada
- 20 Nós assistimos televisão também
- 21 Qual é a diferença?
- 22 Não estatize meus sentimentos
- 23 Pra seu governo, o meu estado
- 24 É independente (LEGIÃO URBANA, 1985)

Nessa canção, o primeiro elemento a ser considerado é o título que faz referência a um grupo “terrorista” e de guerrilha da extrema esquerda do exército vermelho alemão ligado a questões da contracultura. Criado em 1970 na antiga Alemanha Ocidental, o grupo combatia o fascismo por meio de luta armada e conflitos violentos. O fascínio exercido pela brutalidade crua das grandes cidades e pela desumanização das sociedades ocidentais em declínio ético e político, na pós-modernidade, é um dos temas de “Baader-Meinhof Blues”. O poeta entoa nos versos da canção o clamor de uma geração consumista “aprisionada” em prédios, indignada dentro do conforto do “lar”, uma classe média que não sabe o que fazer e que lugar ocupar no espaço de debate e combate.

Quando nos versos 11, 12, 13 e 14 a voz que agoniza se vale do exagero e dos contrastes para se impor, refaz uma afirmação clichê, isto é, ninguém se importa com o *outro* e amar o próximo está fora de moda. Temos um Eros renegado ao esquecimento, contrariado dentro de seu propósito divino, que é manter uma união, ainda que caótica entre os pares e os díspares. Afinal, basta trancar devidamente as portas e toda a maquiagem do mundo passa a valer para os ditos “privilegiados”, que cada vez mais consomem tudo o que a indústria produz, dispõe e dissemina nos meios de comunicação em massa.

Esta primeira impressão observada no plano de superfície da música/poema nos traz alguns questionamentos. O que afinal se pretende causar? Qual é o impacto desses versos no cotidiano urbano? Não é possível seguir em linha reta, o poeta aposta em figuras de linguagem, como ironia, hipérbato e antítese, para conferir maior dramaticidade aos enunciados e embaralhar as peças desse tabuleiro cruel e implacável que é a convivência dentro dos limites da tolerância e do respeito.

No jogo de palavras o sujeito cede ao *outro* o seu lugar, esse lugar que é, por excelência, o lugar de deslocamento e da construção de significados, de um novo modo de operar com a (r)existência. Esse deslocamento tratado com minúcia por Giorgio Agamben (2013) é visto como uma espécie de auréola que vibra dentro do tempo do *agora*, do acontecimento no instante em que se estabelece na sua potência de finitude que engendra um ar de perfeição por ser a reunião de sentidos e sentimentos indistinguíveis. Uma realidade e um ato de existir dos quais nem sempre o sujeito se dá conta: “O pequeno deslocamento não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites. Ele não tem lugar nas coisas, mas na periferia delas, no espaço ao lado entre cada coisa e si mesma.” (AGAMBEN, 2013, p. 52)

Ao comparar os seus sentimentos a uma organização social ocidental capitalista e estatal, essa voz que enuncia caminha em direção a um novo “tempo”. No último verso da canção o poeta se autoproclama “independente”, essa voz dissonante e sem esperança é a que tenta romper com as fronteiras do egoísmo humano, mas não encontra espaço para reinar dentro do tempo da enunciação.

Seguindo a trajetória *punk* dos dois discos que foram primeiramente pensados para serem um disco duplo, e posteriormente transformados em dois trabalhos, *Legião Urbana* e o *Que país é este?* fornecem elementos estéticos incisivos. A preocupação com o coletivo, a convivência entre pessoas no período de latência e transição da política

nacional demonstram uma sociedade insatisfeita, sedenta pela vontade de manifestar-se livremente e viver com afinco suas relações interpessoais e a cultura do Brasil. O jovem líder da Legião Urbana despusera de espaço para ser uma das vozes potentes daquela geração e (res)soar significativamente ainda hoje.

Renato Russo, em seu íntimo universo de criação, abriu o peito, cedeu seu microfone e suas palavras de ordem (jargões) transformando-se numa espécie de guru do *rock* nacional na segunda metade da década de 1980. Na canção “Que país é este”, faixa 1 do lado A, que dá nome ao disco, mas sem o ponto de interrogação, sugere um retrato fidedigno de um Brasil caótico no final da década de 1970²¹. De todas as músicas do álbum, essa é, sem dúvida, o hino, a mais *punk* em termos de letra, som e atitude. Leia-se na íntegra:

- 1 Nas favelas, no Senado
- 2 Sujeira pra todo lado
- 3 Ninguém respeita a Constituição
- 4 Mas todos acreditam no futuro da nação
- 5 Que país é esse?
- 6 No Amazonas, no Araguaia iá, iá
- 7 Na baixada fluminense
- 8 No Mato Grosso e nas Gerais
- 9 E no Nordeste tudo em paz
- 10 Na morte eu descanso
- 11 Mas o sangue anda solto
- 12 Manchando os papéis, documentos fiéis
- 13 Ao descanso do patrão
- 14 Que país é esse?
- 13 Terceiro mundo se for
- 14 Piada no exterior
- 15 Mas o Brasil vai ficar rico
- 16 Vamos faturar um milhão
- 17 Quando vendermos todas as almas
- 18 Dos nossos índios num leilão
- 19 Que país é esse? (LEGIÃO URBANA, 1986)

A composição “Que país é este” carrega em seus versos uma forte crítica social e a indignação do jovem letrista diante da situação política e humana do Brasil. Vemos um sujeito farto das manchetes falaciosas e forjadas de um país que estava à beira de um precipício, em colapso econômico e em crise identitária. A voz que enuncia enumera nossas riquezas e zomba do descaso das autoridades responsáveis, mostrando a face mais violenta e cruel da sociedade. As contradições e ironias cantadas nos versos 3 e 4

²¹ Essa música fazia parte do repertório da banda Aborto Elétrico e foi composta por Renato Russo em 1978, quando tinha apenas 18 anos de idade.

abrem caminho para aproximações com a produção artística dos “inventores” do estilo *punk*, a banda inglesa *Sex Pistols*.

“God save the queen”, um famoso hino utilizado em alguns territórios de domínio britânico, inspirou esses jovens ingleses que o reescreveram em forma de paródia “ofensiva”, inserindo uma letra contundente com doses pesadas de sarcasmo e ironia. Essa música foi um dos grandes sucessos dos *Pistols*, alcançando o topo das paradas musicais. Como eles, seus discípulos ao redor do mundo tentavam seguir pelo mesmo caminho. Foi o que aconteceu em 1978, quando Renato Russo, inspirado pela falta de pudor e a coragem dos *punks* ingleses, compôs “Que país é este”.

Uma parte da composição de “God save the queen” foi transcrita para que pudéssemos ler os versos em paralelo com os de “Que país é este”. Na versão brasileira, temos um sujeito revoltado, mas que não fala a um governante específico: não temos ofensa direta, apenas constatações desumanas sobre a realidade triste da nação.

Deus salve a rainha/ Seu regime fascista/ Fez de você um retardado/
Uma bomba de hidrogênio em potencial/ Deus salve a rainha/ Ela não é
um ser humano/ Não há futuro/ Nos sonhos da Inglaterra/ [...] Oh Deus
salve a história/ Deus salve seu louco desfile/ Oh senhor Deus tenha
piedade/ Todos os crimes são pagos/ Quando não há futuro/ Como
pode haver pecado?/ Nós somos as flores/ Na lixeira/ Nós somos o
veneno/ Em sua máquina humana/ Nós somos o futuro/ Seu futuro.
(SEX PISTOLS, 1977, tradução nossa)²²

Na letra da banda inglesa atravessamos ruínas e aportamos vorazes com questionamentos e afirmações duras – há um rompimento com a brutalidade capitalista, com a cegueira política que estagna o trabalhador e permite a escravidão, a desumanização. Talvez faltasse uma dose maior de ousadia para os brasileiros, porém atravessávamos um período de ditadura e silenciamento, qualquer pequena abertura já era um grande avanço em busca da liberdade de expressão e pensamento.

Na letra da música/poema “Eu sei”, primeira faixa do lado B, do álbum *Que país é este?* (1986), transcrita parcialmente abaixo, o poeta lida com questões mais intimistas e de apelo sentimental. A indústria de consumo e banalização da mão de obra são resgatadas de maneira metafórica, a realidade e a violência nos centros urbanos

²² God save the queen/ Her fascist regime/ It made you a moron/ A potential H bomb/ God save the queen/ She ain't no human being/ There is no future/ In England's dreaming/ [...] Oh God save history/ God save your mad parade/ Oh lord God have mercy/ All crimes are paid/ When there's no future/ How can there be sin/ We're the flowers/ In the dustbin/ We're the poison/ In your human machine/ We're the future/ Your future. (Faixa 4 do disco *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* lançado em outubro de 1977)

reaparecem apenas como uma consequência em segundo plano de um estado emocional maior, um estado de solidão, e do desgaste de laços afetivos corrompidos pelo egoísmo e pelas distâncias físicas e fixadas.

- 1 Sexo verbal não faz meu estilo
- 2 Palavras são erros e os erros são seus
- 3 Não quero lembrar que eu erro também
- 4 [...] Feche a porta do seu quarto
- 5 Porque se toca o telefone pode ser alguém
- 6 Com quem você quer falar por horas e horas e horas
- 7 [...] Mas não, não vá agora, quero honras e promessas
- 8 Lembranças e histórias
- 9 Somos pássaro novo longe do ninho [...] (LEGIÃO URBANA, 1986)

Nos versos dessa canção surgem fantasmas comuns que circundam o universo particular de cada sujeito que, uma vez abatido pelo tempo com suas armadilhas, já não consegue se destituir. Essa solidão que é latente se configura como um ato coletivo, visto que há uma interlocução implícita, porém não manifestada em termos materiais. Os “conselhos” imputados pela voz poética nos remetem às nossas próprias vontades de comungar com o outro, à vida e às memórias. Essa existência é marcada pelo desejo de interação, uma emoção que só é vislumbrada quando agregada a outro ser: o estar junto, a comunhão que nos move.

O ponto de vista do filósofo Jean-Paul Sartre, em sua obra *Esboço para uma teoria das emoções*, é aqui evocado para nutrir as colocações até o momento estabelecidas. O existencialismo sartreano em suas questões primevas oferecem um mapa sobre emoções ao tratar dos universos que se estabelecem a partir de uma realidade (normalidade padronizada) e um mundo mágico que parte do fora para o dentro, auxiliando na compreensão parcial da poesia intimista de Renato Russo debatida nas páginas anteriores: “A emoção não é um acidente, é um modo de existência da consciência, uma das maneiras como ela *compreende* (no sentido heideggeriano de ‘*verstehen*’) seu ‘ser no mundo’.” (SARTRE, 2014, p. 88)

O *ser no mundo* é o errante cavaleiro que reaparece em distintas formas nas composições de Renato Russo com a Legião Urbana. Nas quatro músicas/poemas debatidas esse *ser* proclama sua solidão, sofre pela falta de empatia do outro e ergue a voz para que de alguma maneira possa ser ouvida e ecoar. Esse sujeito que é múltiplo nas formas e nos desejos se torna o “herói” juvenil, aquele que ergue a guitarra e grita ao

microfone palavras de resistência, que tocam em rádios e atingem milhares de existências esvaziadas.

Um *pássaro novo longe do ninho*, um *estado independente* (emocionalmente), um *brasileiro errado que vive em separado* são as metáforas do errante herói legionário, um herói romântico, autocrítico e rebelde que acredita na redenção e na unidade, um *filho da revolução*.

2. OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO: LIRISMOS, SIGNOS E IMAGENS

*[...] A ausência do outro segura minha cabeça debaixo da água;
pouco a pouco, sufoco, meu ar se rarefaz: é por essa asfixia que
reconstituo minha “verdade” e preparo o Intratável do amor.*

Roland Barthes – **Fragmentos de um discurso amoroso**

*Quero beber! cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborça e faz em caco...
Evoé Baco!*

Manuel Bandeira – **Bacanal**

*[...] I guess I'm learning
I must be warmer now
I'll soon be turning
Round the corner now
Outside the dawn is breaking
But inside in the dark I'm aching to be free
The show must go on
The show must go on, yeah, yeah
Inside my heart is breaking
My make up may be flaking
But my smile
Still stays on
My soul is painted like the wings of butterflies
Fairytale of yesterday will grow, but never die
I can fly, my friends...*

Queen – **The show must go on**

*[...] É tempo do poeta abrir seu canto
Tempo de iniciação, tempo da esfera
E de uma linha-mundo curvo-reta:
Trajetória de amor e de amplidão.*

Hilda Hilst – **VII**

2.1 A dança dos afetos e o *ir-remediável*

As epígrafes que abrem este capítulo desenham um mapa de como “dançar” a partir de agora, do tempo que se esvai e de tudo o que não se pode fugir. Dentro das propostas de cada seção, as palavras dos autores supracitados perpetuam o ciclo que perseguimos nesta pesquisa: vida, morte e renascimento pela poesia na eterna dança dos afetos, no culto a Dionísio. Nesta ode ao caos que se esfuma e desaparece no ar deixando seus rastros invisíveis de fumaça que se alojam em nossos olhos e pulmões, emprestamos a alegoria dos dragões, metáfora forjada por Caio Fernando Abreu para se referir a Eros, ou, simplesmente, aos amores (im)possíveis, a fim de persegui-la como imagem chave que conecta o todo “erótico” ao mergulho mais subjetivo.

No circuito humano e social do qual a humanidade contemporânea é geradora de potência afetiva, o protagonismo do emocional é o ímã que conduz as necessidades dinâmicas das sociedades e dos sujeitos numa desordem que “organiza” o terreno para o que está por vir ou, ainda, o presente que está sempre em movimento: o agora que nunca se esgota. Os afetos são as portas e as chaves para as grandes transformações no cenário social e interpessoal, pois desmontam esquemas fixados e realinham os vastos domínios de Eros e as divindades outras que estão ligadas a ele.

O filósofo Vladimir Safatle estabelece uma quebra nas estruturas políticas que reduzem os sujeitos a meros objetos. Para ele, o lugar da emoção humana altera consideravelmente o cenário político, reconduzindo as pessoas por novas dinâmicas de interação social, econômica, psíquica e comportamental. Nesse *circuito de afetos* (2015) são alçados novos voos individuais e coletivos, novos corpos ressignificam os devires *porvir* e a arte é uma das vias pelas quais o corpo fala, cria, sente e transforma.

[...] Se amássemos tanto nossos corpos como são, com suas afecções definidas e sua integridade inviolável, com sua saúde a ser preservada compulsivamente, não haveria arte. Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam. Fixados na integridade de nosso corpo próprio, não deixamos o próprio se quebrar, se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada. (SAFATLE, 2015, p. 44)

A dança dos afetos nas transformações operadas pelo *corpo-político* e o avanço do tempo irremediável traçam as linhas de fuga num movimento ininterrupto, dentro do campo social e de convivência, chamado por Deleuze e Guattari de *linhas da vida*

(rizomas ou platôs que se realinham constantemente). Essas linhas abstratas foram reorganizadas por Suely Rolnik (2006), a partir das contribuições dos filósofos do pós-estruturalismo, em três: linhas dos afetos ou *estado de fuga* (invisível e inconsciente), linha da simulação ou *estado instável* (inconsciente e ilimitada) e linha finita ou *estado mais ou menos estável* (visível e consciente).

As três linhas que Suely Rolnik apresenta são distintas, porém essencialmente correlatas e conduzem a leituras despolarizantes. A primeira se traduz em impulsos afetivos, fluxos energizantes e incontroláveis; um modo outro de interação entre corpos humanos e não-humanos e corpos em metamorfoses (leia-se corpos que se tornam outros), linhas de fuga que traçam um novo devir social. A segunda linha é a consciência visível que transforma afetos em territórios, a fim de desterritorizar essas emoções, possui uma dupla face que conduz ao caos de ser e não ser, numa ambiguidade que a ultrapassa. A terceira linha norteia a percepção operacional, ela é responsável por movimentos mais ou menos estáveis dentro da sua finitude, da organização afetual, tanto que é a única linha que Rolnik denomina como legítima, pois desenha sequências, estados e opera a partir disto: um plano de representação observável e real.

Suely Rolnik esclarece o que se pretende em um trabalho cartográfico e qual a “função” ou lugar do cartógrafo no âmbito dos debates contemporâneos que trazem o emocional para o centro a partir da linguagem, da união, tendo em vista o árduo exercício que nos compele até o momento: traçar mapas (cartografias) a fim de recolocar e ressignificar a palavra poética como elemento articulador e político.

[...] “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer a travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 2006, p. 66)

Dentro do universo contemporâneo ou pós-moderno, o emocional se apresenta como protagonista por ser capaz de viabilizar trocas e dissolver papéis fixados. Essa dissolução concentra e requer grandes esforços, pois o afeto foi sempre visto como algo que enfraquece, fragiliza e engana nossas percepções práticas e racionais, num terreno que por séculos foi dominado pela razão, ainda que esta não tenha desaparecido e oriente uma grande parte das ações humanas. Existe uma forte tentativa em equilibrar a balança entre a racionalidade e a emotividade.

Para Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, a modernidade estética não soube lidar com os conceitos atribuídos a ela. A política e o ser político se desdobraram em questões estéticas, pois era e ainda é pelo discurso (propriamente dito ou discursos literários) que se erguem a ponte para o pensamento e a convivência da comunidade: estética e política através de um olhar sensível que mistura o fazer racional ao fazer emocional; um Eros comedido e ao mesmo tempo prestes a rebentar. Dessas considerações Rancière divide seu pensamento em três regimes: o regime ético, regime poético e regime estético.

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação "natural" pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários "propriamente ditos". Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60)

Nessa ordem política dos discursos (o dito, o interdito ou não-dito), ele aponta para o *dissenso*, conceito forjado e distendido pelo filósofo no decorrer dessa obra, como matéria que fragmenta e mostra as fissuras desse corpo social heterogêneo. Um atrito que expõe o *sensível* a desordens, mas é responsável por essa *partilha* que, para Rancière, é o modo legítimo de um processo de subjetivação que perpassa por conflitos estéticos e por uma política comum, de um indivíduo comum. Ver, pensar, ouvir, falar a partir do subjetivo em que o ponto de chegada é o todo, deslocado do espaço banal em que o comum confere o poder de fala ao que se encontra à margem numa intercambialidade mútua: aí residem o poético e o político dentro de um movimento contínuo e necessário.

É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. Mas precisamente um coletivo político não é um organismo ou um corpo comunitário. As vias da subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação "literária". (RANCIÈRE, 2009, p. 60-61)

Nessa dissertação que contempla, respectivamente, as palavras escrita e cantada nas produções de Caio F. e Renato Russo, o dispositivo racional é vencido pelo emocional na maior parte das situações, pois é o texto, como discurso poético e literário, que se corporifica e adentra no jogo dos espelhos e das paixões que configuram sempre o que está por vir – uma atualização infinita do agora, do presente, em constante metamorfose, e da busca nossa pela liberdade, pelo novo.

De acordo com as colocações do semiólogo Roland Barthes, em *O prazer do texto* ([1973] 2015), quando sobrepõem-se dois “tipos” de segmentos discursivos implicando a reação do leitor, os quais vão se estabelecendo a partir das plataformas culturais competentes e das vivências íntimas desse receptor, tem-se o texto de prazer e o texto de fruição.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2015, p.20-21)

Barthes reporta-se a um hedonismo cultural a que esse leitor duplo, tanto do texto de prazer como do texto de fruição, está exposto, um leitor duas vezes “perverso”, dado que a partir do emocional estabelece o vínculo através da escritura e da apropriação, redirecionando sua leitura por meio da dissolução das hierarquias discursivas.

O sujeito e o objeto se confundem em meio às funções linguística e estilística preestabelecidas, visto que a temática se conecta com a problematização, aqui, posta. O texto, isto é, o discurso literário, embaralha os papéis e faz emergir o emocional, amplia as funções dos agentes envolvidos, as trocas na ordem das paixões e do intercâmbio cultural e subjetivo entre os “dísparos”, fazendo fruir uma conexão emocional com as palavras e o lugar outro fora das páginas (e das melodias dos discos) e dentro da vida “real”.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas

também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 18)

Um texto artístico não pode se autofragmentar; tal matéria escrita é por excelência um corpo autônomo, um *corpo sem órgãos*, como aludem Deleuze e Guattari. Não há classificação possível ou consensual sobre sua função e o que é capaz de criar quando ganha novos espaços. O corpo é o nosso suporte, a plataforma que nos possibilita sentir, é a nossa inscrição dentro do tempo e do espaço, o veículo que nos conduz por meio da experiência e da existência para um lugar de liberdade e intensidade. O texto é suplementado pelo papel (livro) que materializa os signos; o corpo físico é partida e chegada, o entre-lugar onde o texto se dissipa, desintegra e flui. O desamparo é a potência para que os afetos trafeguem livremente e encontrem as linhas de fuga que extrapolem o corpo e o texto e se fixem no presente.

Nessa reapropriação o *comum* passa a ocupar o espaço do *outro*, o impossível, o irreal para apreender o real, na relativização das experiências individuais. Trata-se do *estar-com* e o *ser-assim*, propostas de Giorgio Agamben em *A comunidade que vem*, a partir do *ser-em-comum* de Jean-Luc Nancy, a humanidade como um pequeno deus, o coletivo que não mais admite o lugar de coadjuvante na vida social. Ocupa-se do sujeito que abraça sua solidão e supera o silêncio, o medo e a distância, partindo em direção a uma comunhão e a descoberta de si dentro de cada instante e do agora.

No vácuo de mim eu me despenço. Porque seria preciso também abdicar de mim mesmo para novamente reconstruir-me. [...] O tremular da chama é um aceno, convite para chegar à verdade última e íntima de cada coisa.

[...] Em luta, meu ser se parte em dois. Um que foge, outro que aceita. O que aceita diz: não. Eu não quero pensar no que virá: quero pensar no que é. Agora. No que está sendo. Pensar no que ainda não veio é fugir, buscar apoio em coisas externas a mim, de cuja consistência não posso duvidar porque não a conheço. Pensar no que está sendo, ou antes, não, não pensar, mas enfrentar e penetrar no que está sendo é coragem. Pensar é ainda fuga: aprender subjetivamente a realidade de maneira a não assustar. Entrar nela significa viver. Sôfrego, torno a anexar a mim esse monólogo rebelde, essa aceitação ingênua de quem não sabe que viver é, constantemente, construir, não derrubar. De quem não sabe que esse prolongado construir implica em erros, e saber viver implica em não valorizar esses erros, ou suavizá-los, distorcê-los ou mesmo eliminá-los para que o restante da construção não seja abalado. Basta

uma pausa, um pensamento mais prolongado para que tudo caia por terra. Recomeçar é doloroso. Faz-se necessário investigar novas verdades, adequar novos valores e conceitos. Não cabe reconstruir duas vezes a mesma vida numa única existência. Por isso me esquivo, deslizo por entre as chamas do pequeno fogo, porque elas queimam. E queimar também destrói. (ABREU, 1995, p. 69-71)

O desenho cartográfico que se esboça no trecho do conto de Caio Fernando Abreu intitulado “Itinerário”, agrupado em *Inventário do ir-remediável* (1995), é de um narrador extremamente confuso, na busca incessante por seu lugar no mundo. Ter um porto, ser um porto para além da solidão anunciada. Um sujeito que, apesar de tudo, continua, persiste nessa aura cinza, obscurecida pela incerteza da novidade, do recomeço. Afinal, o que esse vazio existencial tem de tão potente para pensarmos o coletivo? Como os sentimentos do enunciador (sujeito comum) são capazes de vincular distintas existências?

As preocupações da personagem que narra o conto refletem, na esfera subjetiva, uma cadeia de acontecimentos banais, partículas de experiências desalinhadas, dado que esse sujeito, pela não interação com o *outro*, falha na comunhão com o *mesmo* (o *eu* desdobrável em outriedade). Nesse percurso solitário, o sujeito perde a conexão com a comunidade. Apesar dos esforços, o caminho se mostra impraticável e conduz esse *ser* pelas chamas do fogo que silenciam essa voz solitária e metaforicamente elevam-na a outro plano: o tempo irremediável que nunca dança sozinho partilha e presentifica experiências.

“Itinerário”, à primeira vista, soa como uma história de divã, um sujeito encarcerado dentro do sem limite do seu inconsciente, adotando uma postura egoísta em que a finalidade parece repousar num altruísmo inatingível. As questões que essa personagem traz dialogam com experiências íntimas que acometem os leitores fazendo com que esses “dramas” sejam de algum modo transferidos ou refletidos: a voz do narrador, como um eco dessa união que somente se faz possível pela inscrição verbal, impressa nas páginas da obra, o espelho que reflete na alma coletiva e borra o “estar” solitário e individualizante em que este sujeito literário se encontra.

Essas questões ultrapassam os limites de uma possível subjetividade linear ou fechada em termos individuais: derramam suas tendências e preocupações nas dores do outro, nas vidas que lhes são alheias. É o humano que não conhece fronteiras e queima, porém o mesmo fogo que o destrói, projeta o novo, tateia às cegas sorvendo as cinzas, desmanchando certezas e orbitando por novos devires, dentro de outras *linhas da vida*,

como na letra da canção “Soul Parsifal”, do último álbum da Legião Urbana, intitulado *A Tempestade*.

- 1 Ninguém vai me dizer o que sentir
- 2 Meu coração está desperto
- 3 É sereno nosso amor e santo este lugar
- 4 Dos tempos de tristeza tive o tanto que era bom
- 5 Eu tive o teu veneno
- 6 E o sopro leve do luar
- 7 Porque foi calma a tempestade
- 8 E tua lembrança, a estrela a me guiar
- 9 Da alfazema fiz um bordado
- 10 Vem, meu amor, é hora de acordar
- 11 Tenho anis
- 12 Tenho hortelã
- 13 Tenho um cesto de flores
- 14 Eu tenho um jardim e uma canção
- 15 Vivo feliz, tenho amor
- 16 Eu tenho um desejo e um coração
- 17 Tenho coragem e sei quem eu sou
- 18 Eu tenho um segredo e uma oração
- 19 [...] Ninguém vai me dizer o que sentir
- 20 E eu vou cantar uma canção pra mim. (LEGIÃO URBANA, 1996)

O título dessa música é emblemático: remete-nos a um dos cavaleiros da Távola Redonda²³, protetor do Santo Graal; é também nome de uma ópera em três atos do alemão Richard Wagner inspirada na saga do Rei Arthur e de seus fiéis cavaleiros. *Parsifal* (casto) é o signo escolhido por Renato Russo para adjetivar a alma (soul) do enunciador da canção; a personagem mítica do texto literário e da ópera representa uma espécie de salvação, elevação pelo ato, purificação de um povo através de um homem: na música de Russo é a esperança, o horizonte que se desenha dentro de uma utópica euforia e uma paradoxal melancolia.

“Soul Parsifal” traduz a fuga bem elaborada de um sujeito experiente que aprendeu a ser maior, no sentido de engrandecimento, apesar das “provações” e provocações do *destino*, de outrem não nominado. Por mais que os versos de 1 a 10 sugiram um estado de sonho, sentimos o esforço desse sujeito em não devolver a seu “carrasco” (o outro, o mundo) a hostilidade recebida. Este discurso qualifica um retorno ao lugar em que se deseja estar, ao lugar a que se pertence; a propósito, nos versos 17 e 18 o sujeito marca essa confiança na intuição, na comunhão emocional partilhada nessa

²³ A história sobre o lendário império do Rei Artur e seus cavaleiros extraordinários em que Parsifal se destacou entre outros guerreiros por ser descrito como o vencedor da demanda do Graal.

solidão em que o fim é projetado no todo, fim indefinido a partir da existencialidade, um território que se pretende desterritorializar.

Nos versos finais da canção também podemos notar que esse sujeito ultrapassou as barreiras do inconformismo cotidiano e que já não se deixa abater pelos problemas externos. Essa aura que envolve os versos 19 e 20 evocaria a materialização de uma confiança adquirida, a emoção que se assenta numa valorização do *eu*, no sentimento que não pode ser medido ou freado: um sujeito dono de si.

O poeta, ao desdobrar seus sujeitos líricos, modifica o próprio fazer artístico. A poesia musical de Renato Russo se abre a novas estéticas que atualizam as formas de inscrição “romântica”, o poeta compreendia que, se a música tem som e letra, ambas poderiam “funcionar” autonomamente. É por esse fio que seguimos compartilhando das mensagens que essas canções carregam, na música/poema “Uma outra estação”, do álbum póstumo com o mesmo nome. O enunciador combina diversas informações de temporalidades distintas – *flashes* de acontecimentos longínquos, misturados com sentir falta de algo e alguém, sentimentos familiares e comuns que nos aproximam no agora, momento em que atribuímos sentido ao vivido, ouvido e lido.

- 1 Sei que não tenho a força que tens
- 2 Se me vejo feliz quase sempre exijo um talvez
- 3 Ela mora perto de um vulcão
- 4 E meu coração suburbano espera riquezas maiores
- 5 [...] Gosto quando estou feliz
- 6 Gosto quando sorris para mim
- 7 Estou longe, longe
- 8 Estou em outra estação
- 9 Não me digam como devo ser
- 10 Gosto do jeito que sou
- 11 Quem insiste em julgar os outros
- 12 Sempre tem alguma coisa p'ra esconder
- 13 Teu corpo alimenta meu espírito
- 14 Teu espírito alegra minha mente
- 15 Tua mente descansa meu corpo
- 16 Teu corpo aceita o meu como a um irmão
- 17 Longe, longe
- 18 Estou em outra estação... (LEGIÃO URBANA, 1997)

Nos versos iniciais a voz poética dialoga com um eu-feminino, expõe sua falta de esperança e deixa algumas pistas sobre seu modo de vida. Depreendemos dessas mensagens que esse sujeito vive em um ambiente hostil no subúrbio de uma grande cidade, não no longínquo “perto do vulcão” que nos remete a um espaço afastado e silencioso.

O título da canção, bem como a escolha do nome do álbum, redireciona-nos a dois possíveis caminhos: a música tem um quê de viagem psicodélica, algo relacionado ao êxtase causado por entorpecentes ilícitos, leiam-se drogas. Já o título do disco pode ser conectado ao momento posterior à morte de um de seus criadores, tendo em vista que é uma produção póstuma. *Uma outra estação* é o lugar/dimensão de onde esse sujeito se insurge, espaço em que se encontra tudo aquilo que já não faz parte desse plano material.

Nos versos 9 a 12 tem-se o diálogo entre as canções que compõem o quadro dessa análise (segunda linha da vida). “Soul parsifal” e “Uma outra estação” se correlacionam a partir das preocupações das vozes que enunciam, ambas não abandonam o estar em grupo, mas se percebem como sujeitos donos do seu próprio caminho. Percebemos, tendo em vista a partilha de elementos sensíveis e subjetivos, que as vozes misturadas na segunda canção entoam e formam um todo de experiências que ultrapassa a interação física e emocional, “alma-gêmeas” ou fraternais, como exposto no verso 16.

Os textos poéticos vislumbrados nessa seção referem-se, respectivamente, a duas das linhas da vida debatidas por Deleuze e Guattari e distendidas na obra de Suely Rolnik. O terceiro ponto ou linha abstrata se fixa dentro da realidade, apesar de as linhas estarem enredadas e não se sustentarem uma sem a outra, a partir das diferenças e parecenças entre os sujeitos que conduzem os discursos nos textos literários abordados até agora.

A terceira linha, que diz respeito à finitude e ao comportamento mais ou menos estável, abre possibilidade de análises dos discursos em primeira pessoa encontrados nas crônicas, cartas e diários de Caio Fernando Abreu e nos documentos e entrevistas de Renato Russo, traduzindo linhas estéticas da escrita artística de ambos e reconfigurando os lugares de atuação destas vozes que liberam as margens e correm pelo meio sem jamais se fixar: chamadas também de autoficção ou escritas de si.

2.2 Eros vs. Dionísio: interseções míticas, fronteiras borradas

A união entre as forças míticas dos deuses Eros e Dionísio impulsionam os mistérios nos quais a escrita poética e o viver em comunhão nos lançam. Dionísio, por ser essa figura dúbia, nascido duas vezes, como reza o mito, e estar associado a

elementos festivos e intuitivos, direciona-nos por caminhos desconhecidos que abrem vias destrutivas e construtivas, proporcionando um lugar excêntrico (levando em consideração a etimologia da palavra)²⁴ que conecta uma coletividade a partir da “subjetividade individual”, ao registro de corpos em sublimação. A sexualidade e o amor são vistos num panorama simbólico amplo de atuação e perpetuação.

Sabedoria dionisiaca que, no fogo das efervescências que ela impulsiona, tende a renovar os modos de ser e de pensar em sua integridade. É isso a magia de Eros redizente, por intermédio das “aglomerações-agitações” de que a atualidade não é avara, a eterna juventude do mundo. “Magia da fascinação” que se exerce quando o mito volta a ser atual. (MAFFESOLI, 2014a, p. 6)

Dionísio, em seu papel agregador, conduzindo o “todo” a uma organização caótica, ao retorno do mesmo, do eterno, do coletivo que desata e estreita os vínculos com o individual, ocupa dois lugares no panteão: o deus do amor e da morte, tal como, respectivamente, o grande Eros e Thanatos que dividem o posto com ele. As orgias, os prazeres sexuais, o vinho, as festas e todo o barulho causado pelo deus boêmio abrem fluidos caminhos para nos debruçarmos nas paixões que movem ao mesmo tempo nossos desejos pela solidão, como nossa necessidade pela união. *Evoé Baco!*

A necessidade em erguer pontes para (re)organizar os domínios de Dionísio e sua intrínseca parceria com Eros e Thanatos requer cuidados, a fim de não cairmos no simbolismo comum e banal, segundo o qual os deuses constantemente (re)aparecem. Michel Maffesoli na obra *A sombra de Dionísio* (1985) retoma suas preocupações em relação ao lugar ocupado pelo devir sexual e *orgiástico* (orgiasmo)²⁵. O estudioso francês propõe uma revolucionária teoria que dialoga com as bases subterrâneas da sociedade e confere voz aos “marginalizados”, traçando perfis outros que desenham novos espaços dentro da erótica social que é vista por ele como pulsante e comprometida: um estado de ebulição que carrega mudanças e complexidades na ordem dos afetos.

Se Dionísio, em nossa cultura, pôde representar o modelo perfeito da vida indestrutível – é porque as diferentes versões de seu mito nos fazem vê-lo arrostando a morte e saindo vencedor. Mesmo quando é cortado por Titãs, seu coração escapa às mãos sacrílegas. Em sequência

²⁴ O que está à margem, foge a essencialismos, fora do centro.

²⁵ Termo cunhado por Michel Maffesoli para fazer referência a estruturas sociais essenciais em oposição ao utilitarismo e à máquina capitalista de apagamento social e sexual. Para ele, trata-se de um modo de propor o debate sobre alteridade. É também um conceito que resume “todas” as aberrações, seja na ordem do racionalismo e moralismo, seja na ordem da ética (a que priva e não liberta); os sujeitos aí não são considerados autônomos para ser, pensar e agir.

a este desafio à morte, Dionísio o propõe coletivamente – e o faz para, com isto, instaurar uma ordem que supere largamente o microcosmo de Tebas.

[...] Enquanto a ordem monovalente, em nome da vida, elimina, exclui e reduz tudo aquilo a que se opõe e, no final de contas, torna-se uma imposição mortífera, a desordem dionisíaca, ao integrar e ao conferir um lugar a todas as coisas, constitui a mais sólida garantia de princípio vital dinâmico. [...] A pluralidade dos deuses não é outra coisa que uma maneira diferente de designar-se esta transcendência imanente e, ao superar-se o *principium individuationis*, assegurar a solidez do laço social. (MAFFESOLI, 1985, p. 154-155)

Conceitos e termos são imputados por Maffesoli a fim de reavivar e reconectar as emoções num cenário de caos e violência, numa ritualística a que as sociedades contemporâneas são diariamente expostas, mas não apenas como função didática ou retórica banalizada. Ele considera a pluralidade que caracteriza o corpo *societal* (outra maneira de se referir ao holismo) no espaço de sombra que é a metáfora nomeante dessa obra.

A paixão social é uma realidade incontornável, o princípio dionisíaco é o que orchestra essa coletividade. É por meio das fissuras que o mito dionisíaco produz fatos civilizacionais relevantes que servem como lugar de renascimento nos grandes centros urbanos, uma espécie de enorme peça encenada por pessoas comuns. Tal “crueldade” dionisíaca é necessária, pois é por meio dela que encontramos caminhos para desmistificar os rituais e desconstruir estereótipos. É o fascínio e a repulsa que favorecem a agitação do corpo social, seja por vias construtivas, seja por vias destrutivas; seja pela comunhão sexual, seja pela ingestão de bebidas alcoólicas.

Dionísio, Eros e Thanatos fundem-se para trazer certo equilíbrio aos ciclos (i)mutáveis, num eterno retorno, garantindo a perpetuação da vida humana, das comunidades e suas particularidades – o sexo como a ligação que supera o individual e sustenta o coletivo numa cadeia contínua de libertinagens.

Georges Bataille, na obra *O erotismo*, pronuncia-se acerca dos nossos instintos primitivos e da violência, que é o *modus operandi* da erótica sobre a qual ele trata. Compara os conceitos com a prática da poesia, a partir do texto de Arthur Rimbaud, pois percebe um sentido de continuidade dentro do ilusório, opondo as forças vitais às forças mortais num ciclo ininterrupto em que o desejo erótico sublimado é o encontro nosso com a morte, com a alteridade:

A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à distinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade,

nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: *a poesia é a eternidade. É o mar partido com o sol.* (BATAILLE, 2013, p. 48, grifo do autor)

A busca pela preservação dos vínculos afetivos e das emoções compartilhadas, seja no ambiente público, seja no privado, reencaminha-nos de volta ao texto literário/poético que, escrito por um sujeito a partir de suas experiências ou de fatos observados no cotidiano, desenha, em suas plataformas, histórias únicas que derramam na vida de outrem suas procuras e necessidades: a conjunção carnal, o amor ausente, a paixão homoerótica, os afetos desgastados, a eclosão de sujeitos enlouquecidos são algumas das tônicas que observamos na escrita de Caio Fernando Abreu e Renato Russo que, aqui, constituem rotas errantes pelas quais caminhamos visando ao constante (re)desenho deste mapa.

A orientação homossexual²⁶ dos autores em estudo instaura outras formas de encarar o texto poético, as mensagens que se propagam a partir do contato com o público. São olhos e ouvidos múltiplos que percebem de maneira particular o universal do discurso do *outro*. É essa centelha que se espalha para o coletivo e deságua em uma comunhão, são os afetos (o modo pelo qual algo ou alguém é afetado) que cintilam e perpetuam os ciclos, sem jamais encerrá-los.

O filósofo Michel Foucault reaparece aqui para legitimar a potência da sexualidade; não apenas como um exercício de prazer ou poder, mas como uma parte nossa que engendra o domínio político sobre o próprio corpo, sobre as próprias vontades. Evoco de seus manuscritos inquietações sobre sexualidade(s), punições, restrições – tudo, pois, atrelado à força de um poder discursivo e institucionalmente cerceador que nos desloca e nos arranca de uma zona de conforto, mostrando-nos a face mais cruel da hipocrisia.

É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada desse corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história). (FOUCAULT, 2015, p. 169)

²⁶ Termo escolhido para dar vazão ao universo de homens que são atraídos sexualmente e emocionalmente por outros homens dentro de uma “masculinidade” normativa, biológica e consensual. Homossexualidade é um conceito amplamente usado e aceito nos meios acadêmicos e reaparecerá nessa dissertação quando necessário.

Partindo de palavras e pensamentos foucaultianos que saltam sobre ideias fixas de que a sexualidade e o erotismo estão absolutamente ligados por uma necessidade normativa de reprodução, podemos retomar diversas questões levantadas até o momento no rastro de Eros, e sua dupla-face intensificada na figura de Dionísio: como a atividade sexual deliberada é vista pelos moralistas? Como escapar da falácia preconceituosa e reducionista que envolve escolhas e predileções individuais? O prazer está acima de qualquer risco? Qual a relação da poética, do discurso estético efetivamente? São muitas perguntas com respostas amplas e pouco consenso em relação a elas.

Michel Foucault em seus estudos, Caio Fernando Abreu em sua ficção e Renato Russo com suas canções desviam-nos do puramente tradicional, moral e "natural", pois expandem as possibilidades e nos chamam à reflexão. Apesar de a morte do filósofo ter ocorrido em 1984, data pretérita à dos artistas brasileiros (1996), eles ainda têm muito para contribuir e nos fazer pensar sobre questões tão caras e que tocam em pontos extremamente importantes para debater o lugar, as identidades, os afetos e as trocas no universo contemporâneo, visto que o sexo é o escape e a fonte de desejo, prazer, poder e autoconhecimento.

Na letra da música “Daniel na cova dos leões”, do álbum *Dois* (1986) da Legião Urbana, o poeta encontra-se em um cenário amoroso e usa símbolos para sugerir sensações: seu prazer, seu gozo têm cheiro e sabor. A descrição do ato sexual entre dois enamorados é o escopo dessa canção, o poeta se utiliza de metáforas elaboradas para fazer referência ao corpo, ao desejo, à união de “iguais”.

- 1 Aquele gosto amargo do teu corpo
- 2 Ficou na minha boca por mais tempo
- 3 De amargo, então salgado ficou doce
- 4 Assim que o teu cheiro forte e lento
- 5 Fez casa nos meus braços
- 6 E ainda leve, forte, cego e tenso
- 7 Fez saber
- 8 Que ainda era muito e muito pouco
- 9 Faço nosso o meu segredo mais sincero
- 10 E desafio o instinto dissonante
- 11 A insegurança não me ataca quando erro
- 12 E o teu momento passa a ser o meu instante
- 13 E o teu medo, de ter medo, de ter medo
- 14 Não faz da minha força confusão
- 15 **Teu corpo é meu espelho e em ti navego**
- 16 E eu sei que a tua correnteza não tem direção

17 Mas tão certo quanto o erro de ser barco a motor
 18 E insistir em usar os remos
 19 É o mal que a água faz quando se afoga
 20 E o salva-vidas não está lá porque não vemos. (LEGIÃO URBANA,
 1986, grifo nosso)

O estado “puro” e visceral que tal música/poema imprime nos redireciona ao centro dos nossos instintos primitivos: a satisfação do desejo, a busca pelo prazer sexual dentro dos domínios de Dionísio e Eros. As imagens forjadas pelo poeta, a partir do título, sugerem uma luta, e nessa disputa de “poder” é o instinto, a vontade de sublimação que saem vitoriosos.

Ao recuperar uma parábola bíblica (da cultura judaico-cristã), Renato Russo joga com a voracidade e masculinidade, signos que carregam grandes ambiguidades e se distanciam das imagens preconcebidas aos amantes não-convencionais (*gays*). Pergunta-se como Daniel escapa dos leões nas escrituras sagradas do Antigo Testamento? E de que modo as vozes dentro da canção representam essa fuga? E por qual motivo utilizar um símbolo cristão para fazer referência a um ato “duas vezes pagão”?

Os versos soam como um poema de amor, uma relação estabelecida por certa “normalidade” no primeiro contato; porém, com atenção redobrada, nota-se uma tensão no envolvimento que se dá entre as vozes poéticas descritas. O sujeito insaciável que domina os versos estabelece um pacto com o ouvinte/leitor a partir da deflagração do segredo a que se refere no verso 9. Esse desafio ao *instinto dissonante* é uma pista no verso 10, que se abre para um mundo fora dos padrões aceitos e respeitados pelas sociedades patriarcais/heteronormativas. Dissonante é tudo aquilo que não se enquadra, “fere”, incomoda, segmenta e que se tenta subverter, pois se entende que é o elemento “diferente”, singular, que cria e potencializa os eventos humanos, as grandes mudanças na ordem da subjetividade.

Daniel, na canção, é esse sujeito que enfrenta, não aceita a condição de objeto manipulável – sinonimiza a força, e não a confusão, como frisam os versos 13 e 14, é ele também que supera o medo, porque a vontade de ser, de se permitir o prazer, mesmo que este seja condicionado a um estado de aberração, é o que pode oferecer de mais verdadeiro e humano. Os leões metaforizam a barreira a ser ultrapassada, vencida; vem representada por esse *outro* que não ousa falar, que se reprime, se apaga pela insegurança, por não conseguir se conectar a um todo que se quer homogêneo.

O grifo, no verso 15, é a pista sutil de que a canção coloca para falar sobre relacionamentos homossexuais (signo que carrega um tom pejorativo, mas que é amplamente utilizado no meio científico e intelectual), o corpo que é espelho, que reflete o outro dentro de elementos que são comuns a corpos biologicamente semelhantes. Um corpo de homem que navega por outro corpo de homem e que desse modo se satisfaz. Nesse reflexo que é seu e do outro ao mesmo tempo, o poeta cria uma imagem narcísica, realocando as metáforas e assumindo o protagonismo da sua existência que já não pode e não quer negar. Nem fé, nem apenas coragem, a imagem bíblica é de uma luta sem violência, sem subterfúgios, baseada no apaziguamento do discurso, da não negação do destino, do que se é em “essência”.

Dois sujeitos fictícios, um bíblico, outro do mundo, são as potências que se realinham e superam a invisibilidade e o óbvio, não se corrompem pelo que não lhes é próprio: a capacidade de sentir e se deixar guiar pelo próprio destino, pela chama interior.

Na canção “Sete cidades”, pertencente ao disco *As quatro estações* (1989), a poesia de Renato Russo se aproxima mais uma vez do erotismo que se sobrepõe ao amor romântico. Ao se navegar pelos versos da música/poema mencionada, é possível vislumbrar, de novo, a busca pela união que transforma opostos em algo uno. Trata-se daquela imagem de “alma-gêmea” que o poeta – artesão da palavra – lança mão para “convencer” o receptor e a ele mesmo que, no amor/paixão, a celebração de corpos é o caminho mais viável para união desejada e buscada em desespero pelos amantes.

- 1 Já me acostumei com a tua voz
- 2 Com teu rosto e teu olhar
- 3 Me partiram em dois
- 4 E procuro agora o que é minha metade
- 5 Quando não estás aqui
- 6 Sinto falta de mim mesmo
- 7 E sinto falta do meu corpo junto ao teu
- 8 Meu coração é tão tosco e tão pobre
- 9 Não sabe ainda os caminhos do mundo
- 10 Quando não estás aqui
- 11 Tenho medo de mim mesmo
- 12 E sinto falta do teu corpo junto ao meu
- 13 Vem depressa pra mim
- 14 Que eu não sei esperar
- 15 Já fizemos promessas demais
- 16 E já me acostumei com a tua voz
- 17 Quando estou contigo estou em paz

18 Quando não estás aqui
 19 Meu espírito se perde
 20 Voa longe. (LEGIÃO URBANA, 1989)

As dualidades impelidas nos 20 versos dessa canção, mais uma vez, opõem a perdição e a salvação como algo inerente ao espírito das paixões. “Tosco” é esse sujeito (ser desejante) que na sua ingenuidade projeta uma possível redenção no outro, o ser desejado. Mesmo que em tom dramático e um tanto desesperado, percebemos que há realização: o amor consumado dentro do ato carnal, o amor que ama o amor e que sofre pela falta, narcísico por excelência.

No que aqui definimos como celebração, os versos dessa canção são uma ode ao amor carnal e fugaz, nessa busca frenética de sublimação dos corpos e da satisfação pelo prazer do ato de ser/estar perto, dentro e a todo momento junto. Há certo nevoeiro no que concerne ao “tipo” de relacionamento vivenciado pelos sujeitos que fazem parte desse discurso poético, talvez algum impedimento que não esteja totalmente claro, visível nos versos 13 a 15.

Nos versos 18 e 19 a imagem que ressoa é de uma Psiquê em apuros, em saudade do amado Eros. Do mito²⁷ resgata-se o sofrimento pela separação e as punições que esses seres enamorados têm de passar e vencer para poderem desfrutar novamente da companhia um do outro, em sintonia com a história de “Sete cidades” e com a maneira como Roland Barthes, ao descrever a relação entre discurso amoroso e amor, eleva Eros ao plano do palpável, do cognoscível: um Eros que é, acima de tudo, um compósito de múltiplas linguagens.

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o, cultivo esse roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 2003, p. 99)

²⁷Sobre o mito de Eros e Psiqué, ver a obra *Mitologia grega*, de Junito de Souza Brandão.

Conforme colocações de Susan Sontag em *Sob o signo de saturno*, o filósofo Walter Benjamin assim se reconhecia: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações...” (SONTAG, 1986, p. 86). Para o filósofo alemão a linguagem possui uma forma mágica, performática. Ele considera dois polos entre o discurso: significação e morte; ou seja, a linguagem serve para que possamos fazer resgates entre passado e futuro, amor e ódio, mas não somente por vias dicotômicas. O desejo melancólico de tornar, por meio da elocução, o impossível em caminho transitável. Essa melancolia que também é estética, encontrada nos conceitos e estudos de Benjamin, é companheira constante nos textos poéticos de Renato Russo e Caio Fernando Abreu e agravada em ambos pela descoberta da infecção viral.

Caio Fernando Abreu e Renato Russo utilizavam de forma constante alegorias para demonstrarem estados de espírito, a fim de mapear e materializar sensações e conferir sentidos diversos para seres e coisas reais e míticas: lobisomens, cavalos marinhos, anjos, dragões, gigantes de mármore, girassóis, morangos, raios, relâmpagos etc. Algumas dessas alegorias serão expressas em abordagens mais detalhadas no decorrer desse capítulo e do próximo.

Susan Sontag – na esteira do pensamento benjaminiano e na própria personalidade de Walter Benjamin – apresenta em seu livro *Sob o signo de Saturno* descrições pertinentes sobre o ser melancólico aqui materializado pelas vozes poéticas de Caio e Renato.

Para o indivíduo nascido sob o signo de Saturno, o tempo é o meio da repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo, somos apenas o que somos: o que sempre fomos. No espaço, podemos ser outra pessoa. [...] O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro.

O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. Na realidade, demasiadas possibilidades. Como o temperamento saturnino é vagaroso, propenso à indecisão, às vezes precisamos abrir caminho de faca na mão. Às vezes, acabamos virando a faca contra nós mesmos. (SONTAG, 1986, p. 90-91)

O mundo encarado por um “melancólico” seria, por paradoxal que pareça, mais claro, e talvez por isso mais dolorido. O sujeito melancólico se encontra sempre em estado de contemplação, admirado com as pequenas coisas, com mínimos gestos e ainda capaz de refletir e indagar-se sobre o mundo e os fatos observados e vivenciados. São

humanos que vivem e morrem sob o signo de Saturno que necessitam de um tempo maior, uma atenção lenta para decifrar os códigos do mundo e transformá-los em palavra “encantada”, em poesia.

No conto “Natureza viva”, que faz parte do livro *Morangos Mofados*, o melancólico narrador a que Caio F. confere voz nos apresenta uma personagem em lamúria que questiona o comportamento do outro e dela própria, projetando sua solidão e frustração no silencioso interlocutor que divide o mesmo espaço com ela, nesse cenário, sem ao menos saber o que se passa. Está à baila uma figura recorrente nas obras de Caio Fernando Abreu, o sujeito que se julga rejeitado e culpa o ser amoroso pelo abandono, pelo vazio da existência.

Desejarás desvendar palmo a palmo esse corpo que há tanto tempo supões, com essa linguagem mesmo de história erótica para moças, até que tua língua tenha rompido todas as barreiras do medo e do nojo, sublitterário e impudico continuas, até que tua boca voraz tenha bebido todos os líquidos, tuas narinas sugado todos os cheiros e, alquímico, os tenhas transmutado num só, o teu e o dele, juntos - luz apagada, clichê cinematográfico, peças brancas de roupa cintilando jogadas ao chão.

E desejá-lo assim, com todos os lugares-comuns do desejo, a esse outro tão íntimo que às vezes julgas desnecessário dizer alguma coisa, porque enganado supões que tu e ele vezenquando sejam um só, te encherá o corpo de uma força nova, como se uma poderosa energia brotasse de algum centro longínquo, há muito adormecido, todas as princesas de todos os contos de fada desfilam por tua cabeça, quem sabe dessa luz oculta, e é então que sentes claramente que ele não é tu e que tu não serás ele, esse ser, o outro, que mágico ou demoníaco, deliberado ou casual te inflama assim de tolos ardores juvenis, alucinando tua alma, que o delírio é tanto que até supões ter uma. Queres pedir a ele que simplesmente sendo, te mantenha nesse atormentado estado brilhante para que possas iluminá-lo também com teu toque, tua língua terna, a rija vara de condão de teu desejo. (ABREU, 2009, p. 112-113)

Nesse cenário erótico criado todo dentro da mente da personagem principal, o narrador passeia e provoca o herói (sonhador, romântico), aquele que antecipa a dor, a rejeição e não consegue jamais atingir a profundidade necessária para estabelecer um diálogo com o *outro*: motivo de adoração, de desejo latente que, por não ser expresso, não é “correspondido”. A projeção feita por esse sujeito que, acometido por uma paixão avassaladora, se priva do direito de falar o que sente, é algo que cintila na leitura como o título do conto sugere, é um corpo vivo que incomoda pela sua covardia e que impressiona pela sua devoção.

Os vínculos *afetuais* que conectam o autor ao público, nesse conto, em especial, são fortes e resistem a muitas leituras. A cada nova mirada o leitor consegue perceber

elementos escondidos pelas entrelinhas e presentes no cotidiano e tão intrínsecos a ele que é quase possível movermos as entidades narrativas para terrenos reais. O exagero experimentado pelos leitores de Caio F. é um modo de partilhar dessa intimidade que os une.

Por mais que a literatura de Caio Fernando Abreu seja, em grande parte, voltada a questões e preocupações com o universo marginal, fora dos padrões *heteronormativos* hegemônicos, não é somente o público LGBT* (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros)²⁸ que se identifica com sua obra, ou a lê, dado que as emoções humanas borram qualquer fronteira que impeça sua livre circulação e que o alcance da literatura fere qualquer pacto de normatividade estabelecido: o texto é qualquer lugar, não se aprisiona, não obedece leis morais ou éticas.

Dentro dos devires que nos atravessam ininterruptamente, as paixões arrebatadoras, bem como os sentimentos abruptos e amores quiméricos, expandem o percurso, pois, na esteira de algumas características da estética literária romântica, abrem precedente para a dicotômica relação entre salvação e perdição que se estabelecem a partir do ponto de vista individual: há sempre um sujeito que “sofre” e que enxerga no outro sua morada ou seu “desaparecimento”, ainda que em termos metafóricos, como vislumbrado no trecho transcrito do conto, ora expandido:

Na frente do espelho, nessas manhãs maldormidas, acompanharás com a ponta dos dedos o nascimento de novos fios brancos nas tuas têmporas, o percurso áspero e cada vez mais fundo dos negros vales lavrados sob teus olhos profundamente desencantados. Sabes de tudo sobre esse possível amargo futuro, sabes também que já não poderias voltar atrás, que estás inteiramente subjugado e as tuas palavras, sejam quais forem, não serão jamais sábias o suficiente para determinar que essa porta a ser aberta agora, logo após teres dito tudo, te conduza ao céu ou ao inferno. Mas sabes principalmente, com uma certa misericórdia doce por ti, por todos, que tudo passará um dia, quem sabe tão de repente quanto veio, ou lentamente, não importa. Por trás de todos os artifícios, só não saberás nunca que nesse exato momento tens a beleza insuportável da coisa inteiramente viva. Como um trapezista que só repara na ausência da rede após o salto lançado, acendes o abajur no canto da sala depois de apagar a luz mais forte no alto. E finalmente comesas a falar. (ABREU, 2009, p. 114)

²⁸ Sigla que caracteriza o movimento de luta pelos direitos das pessoas homossexuais numa ampla discussão sobre gêneros, devires, preconceitos e sexualidades. *Há ainda outras denominações, como da orientação sexual, diversidade de gênero e dos estudos *queer*.

O desencantamento sobre o qual trata o narrador é a luta desse sujeito em encarar, sem que haja oponente, senão o próprio sujeito que a estabelece. Esse egoísmo remonta o medo, a perda da inocência, e esse descolamento das urgências individuais em detrimento ao coletivo. O conto projeta uma imagem de crise a que esse sujeito se coloca; podemos pensar em transferência de paradigmas: “a minha dor é igual a dor do outro” ou “não devo subjugar jamais os sentimentos sobre os quais não tenho domínio”. Talvez uma anunciação ou, como preferiria Caio, uma iluminação do que se questiona até aqui: uma destituição do individualismo pelo individualismo na busca, há tempo iniciada, pela comunhão dos homens, em que o afeto seja o mote para se (re)descobrir um pouco mais.

Walter Benjamin discorre sobre as raízes do simbólico e do alegórico, que desatam em melancolia na modernidade, na obra *Origem do drama trágico alemão* ([1928] 2013), tendo ao horizonte as preocupações do Barroco e do Romantismo como estética. Essas contribuições não poderiam deixar de ser mencionadas, pois elas viabilizam as análises aqui debatidas do texto poético. Benjamin expande o olhar para além das dicotômicas relações que dominavam as técnicas e os discursos até meados do século XIX.

Para o pensador da Escola de Frankfurt, a alegoria é o poder transformador, o simbólico da melancolia de uma *plurivalência* de significados, uma forma de expressão e não puramente ilustração. A alegoria não pretende totalidade, instaura-se perante ruínas. No terreno da estética, o poder do símbolo, da alegorização discursiva, amplia essa *ruína* sobre a qual Benjamin constrói seus argumentos; a partir do material histórico que a filosofia centra suas forças para transformar esse cenário em Natureza.

Subvertendo os fixados papéis do belo, da verdade e do absoluto para expandir o conhecimento prévio é que se tem ou se faz um objeto qualquer: o trágico repousa diante da pretenciosa pseudo-beleza romântica. A alegoria, assim compreendida, é o reflexo das construções históricas, das catástrofes que se anunciavam desde a era clássica em busca de novos significados.

Maurice Blanchot, em *A comunidade inconfessável*, no rastro das proposições e arquétipos encontrados em alguns textos literários de Georges Bataille e Marguerite Duras, retoma a discussão teórica iniciada por Jean-Luc Nancy em *A comunidade inoperante*; lança-se aos questionamentos sobre como e acerca do porquê *comunidade* e *comunhão* se interpõem, e qual a relevância dos afetos, da ausência de linguagem, da

morte e da ética para expandir esses horizontes constantemente modificados dentro do que ele chama de princípio de incompletude.

O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí a origem de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso se queira, como indivíduo separado: assim, talvez, ele ex-istir-á, provando-se como exterioridade sempre prévia, ou como existência de parte à parte estilhaçada, não se compondo senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente. Assim, a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros. (BLANCHOT, 2013, p. 17)

A *comunidade eletiva* (comunidade dos amantes) ou *comunidade inconfessável*, como batiza Blanchot, está na esteira do intangível, pois remonta origens múltiplas e agrupa comportamentos/sentimentos paradoxais. O amor irrompe como mistério inescrutável, dissimétrico, em uma disputa dúbia entre o sujeito e o *outro*. Esse *ser* irreconhecível busca e encontra no *outro* o reflexo de si, carrega o presente, o silêncio que é fala, marca de uma ética perdida. Entende-se que uma comunidade pode ser formada também por apenas dois seres, o que pressupõe envolvimento afetivo (amizade, admiração) e sexual, ainda que em termos não convencionais.

Roland Barthes, em sua singular obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, mapeia os terrenos dominados pelos enamorados em suas contradições, farsas, chantagens, falácias, dependências e liberdades – Eros como dominador e dominado numa infinita guerra de opostos em que não há vencedores ou perdedores. Amor, vida e morte se cruzam e se distanciam na mesma velocidade, num circuito frenético e interminável. Um Eros que se insurge sob o signo da loucura e da paixão, da luz e da sombra, na busca de uma redenção que parece nunca chegar ou existir.

“Os dragões não conhecem o paraíso”, conto de Caio Fernando Abreu pertencente à obra com o mesmo título, ilumina as questões levantadas por Blanchot e Barthes. Caio F. conduz seu dragão a fim de torná-lo, nesse conto, a personificação do amor, o próprio Eros mitológico. Quiçá uma releitura de sua história cheia de reviravoltas com Psiquê: uma alegoria que pode simbolizar a imortalidade da alma.

Essa narrativa é precedida de uma citação do *I Ching*, o livro chinês das mutações, uma espécie de oráculo em que o consulente, após imaginar uma pergunta, oferece uma resposta simbólica por meio de um jogo: ele arremessa varetas ou moedas e traça, ao

final, um hexagrama que remete a uma resposta enigmática – como em geral são as respostas dos oráculos.

Gosto de dizer *tenho um dragão que mora comigo*, embora não seja verdade. Como eu dizia, um dragão jamais pertence a nem mora com alguém. Seja uma pessoa banal igual a mim, seja unicórnio, salamandra, harpia, elfo, hamadríade, sereia ou ogro. Duvido que um dragão conviva melhor com esses seres mitológicos, mais semelhantes à natureza dele, do que com um ser humano. Não que sejam insociáveis. Pelo contrário, às vezes um dragão saber ser gentil e submisso como uma gueixa. Apenas, eles não dividem seus hábitos. Ninguém é capaz de compreender um dragão. Eles jamais revelam o que sentem. (ABREU, 2014, p. 208-209)

O afã literário de Caio Fernando imita a busca da sua personagem que escapa ao lugar-comum: o dragão é o brilho que ofusca, é a antípoda da vida banal, a impossibilidade da fuga. Mas esse animal mítico é algo com que se deve lutar e vencer – no caso do conto, prender. O amor surge então como uma fuga, uma ilusão capaz de ludibriar a solidão; o *eu* narrador dialoga com o leitor de forma desesperada, é como um desabafo capaz de amenizar a sua dor. O dragão, objeto do desejo, é invisível, irreal, mas a falta dele é real, quase mortal. Não pode vê-lo, mas pode senti-lo, sonhar em aprisioná-lo para assim ser feliz, ser completo e não mais um ser banal, esquecido ou rejeitado.

Os dragões não permanecem. Os dragões são apenas a anunciação de si próprios. Eles se ensaiam eternamente, jamais estreiam. As cortinas não chegam a se abrir para que entrem em cena. Eles se esboçam e se esfumam no ar, não se definem. O aplauso seria insuportável para eles: a confirmação de que sua inadequação é compreendida e aceita e admirada, e portanto – pelo avesso, igual ao direito – incompreendida, rejeitada, desprezada. Os dragões não querem ser aceitos. Eles fogem do paraíso, esse paraíso que nós, as pessoas banais, inventamos – como eu inventava uma beleza de artifícios para esperá-lo e prendê-lo para sempre junto a mim.

Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. Seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia. (ABREU, 2014, p. 217-218, grifo nosso)

Eros é apresentado sob o signo do dragão; a partir da exposição do narrador/personagem são elencadas algumas situações em que este sujeito enamorado conta sua história romântica e trágica: um ser banal imerso na solidão e na dor, em busca de cheiros de ervas, mofando dentro de um apartamento e repetindo sua história, a fim de remediar o irremediável. O trecho destacado desfaz a imagem do “paraíso” como o lugar da “perfeição”, ele é o espaço do simulacro, do artifício, forjando um

ambiente de falsa harmonia que nós tendemos a instituir quando tomados pelos ímpetos da paixão, no paradoxal jogo de Eros.

Este é o dragão do conto, um dragão literariamente construído, que sugestivamente dorme nas cavernas do texto e aparece apenas para ser amado pela sua simpatia e odiado pela sua indiferença. Imerso numa dualidade quase tipicamente psicanalítica, esse *eu* mal sabe de si e se deixa levar pelas deliciosas armadilhas em que o dragão que habita seu desejante e inacessível inconsciente o lança para desespero e júbilo do narrador. Assiste-se a um amor esperado e desesperado: celebração às avessas da capacidade humana em se deixar afogar nas águas de Eros, como repete Caio F. em carta para Jacqueline Cantore, datada em fevereiro de 1988: “Que seja doce – repetem os dragões. Que seja doce, e será.” (ABREU, 2002, p. 135)

Leões, cavaleiros medievais, dragões ou apenas sujeitos comuns formam o mosaico que congrega as forças de Eros e Dionísio, da permanência do interdito, da intuição, do desejo e da celebração a que somos diariamente expostos. Essa potência “demoníaca” que nos derruba ou levanta sem prévio aviso é a comprovação de que já não há fronteiras, elas se fundiram e se encontram em estado de eterna fuga, na busca por ser o que se é, o que se quer e até a possibilidade de não-ser. É no outro que repousa essa incessante investida. Dentro dessa ambígua relação mitológica, as divindades confundem-se, misturam-se aos desígnios mortais, ao lugar-comum que abriga e habita dentro de cada microuniverso subjetivo e que o ultrapassa borrando as fronteiras ditas “pré-determinadas”. Humanos e divinos somos todos nós quando nos dedicamos a contemplar a poesia sobre a qual fomos e somos diariamente edificados.

2.3 Eros e Thanatos: a epidemia discursiva do HIV/AIDS

O embate mítico entre Eros e Thanatos marca grande parte da produção de Caio Fernando Abreu e Renato Russo, uma vez considerada a leitura desse mito greco-romano que põe frente a frente os deuses da vida/amor e da morte. Lembre-se de que o mito narra a ida de Eros a uma caverna onde, embriagado pelos presságios de Hipno, o irmão gêmeo de Thanatos, adormece. Ao sonhar e se descuidar, suas flechas se espalham pela caverna, misturando-se e confundindo-se com as flechas da morte. Ao acordar, Eros reúne suas flechas, mas – sem perceber – leva algumas pertencentes a Thanatos. Desse modo se criaram diversas alegorias sobre essa história.

A partir do que reza o mito, os corações flechados pelo atrapalhado e atrevido Eros são tomados por paixões, ora acalentadoras, ora devastadoras; a primeira se traduz em impulsos ligados à vida e a segunda, em impulsos ligados à morte. É dessa maneira que verificamos que ambos os impulsos coexistem e fazem parte do cotidiano dos envolvidos que apregoam a união desse caos.

Para Platão, Eros demonstra poder universal e se apresenta sob múltiplas formas: o desejo que emana da falta, a busca pelo belo, pelo ideal, pela “verdade”. Em seu discurso, na obra *O banquete*, o pensador ateniense cria uma alegoria para demonstrar simbolicamente que Eros na realidade não é um deus, e sim um semideus, o demônio do desejo que nos ludibria por meio de artifícios. O filósofo apresenta-nos ainda uma possível triplicidade da alma, que, a seu ver, seria dividida em: razão, vontade e os desejos inferiores.

Desse modo, podemos pressupor que a alma humana é em si formada por desejos; o amor se torna na teoria de Platão uma confusão, uma busca infinita pelo ideal e pelo absoluto no caótico universo das paixões, a procura que guia os caminhos dos “flechados” feita em vida em que o meio e o fim são a morte (nem sempre material). Portanto, para o filósofo grego, Eros apresenta duas faces, carrega em si tanto as forças da vida quanto as da morte, pois encontra em Thanatos seu par inseparável.

As siglas HIV (Human Immunodeficiency Virus) e AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) e seus respectivos significados, em língua inglesa, encontram-se em língua portuguesa do Brasil traduzidas como: a primeira, *vírus da imunodeficiência humana*, e a segunda, *síndrome da imunodeficiência adquirida*. Uma das explicações relevantes é que o infectado pelo vírus HIV não é o doente de AIDS, ele é apenas um hospedeiro. O vírus pode permanecer durante anos no organismo do infectado sem apresentar os sintomas da AIDS que é causada pela manifestação de infecções oportunistas que desencadeiam uma série de complicações à saúde. Ser soropositivo não é necessariamente estar doente de AIDS. Feita essa ressalva, nesta dissertação optamos pela utilização de ambos os termos, HIV/AIDS, quando mencionados, pois as experiências dos autores em questão não permitem ler com clareza quando o vírus deixa de ser uma sombra e se materializa na doença em si.

Os discursos gerados em torno da AIDS ganharam contornos dos mais diversos nos fins da década de 1980: discursos religiosos e moralistas – arraigados de preconceitos. A literatura funcionou como uma válvula de escape oportuna para artistas

e escritores manifestarem suas indignações, seus gritos de liberdade, e transformarem esses discursos carregados de estigmas em poesia e arte, expondo de forma peculiar a visão de quem sente, vive e observa os fenômenos decorrentes do vírus e da manifestação da síndrome da imunodeficiência adquirida.

Susan Sontag em suas obras editadas no Brasil conjuntamente, *A Doença como metáfora* e *AIDS e suas metáforas* (2007), debate questões proeminentes no tocante aos discursos gerados em torno de doenças que em determinados períodos históricos foram consideradas epidêmicas, verdadeiras pestes, encaradas pela sociedade de cada época com ignorância; não que tenhamos um cenário muito diferente nos dias atuais, mas há pequenos avanços nas formas de conscientização e tratamento.

Na primeira obra citada, Sontag oferece um panorama histórico da tuberculose e do câncer, doenças que figuraram por longo período na lista das incuráveis e que atualmente possuem tratamentos eficazes, levando, em muitos casos, à cura. A segunda obra da estudiosa versa sobre a mais temida de todas as doenças “pós-modernas”, o vírus silencioso que se encontra em constante proliferação mundo afora: o HIV.

Susan Sontag traça historicamente as mudanças pelas quais as doenças encaradas como pestes em determinados períodos da humanidade ganham novas nuances, contornos estes bastante peculiares. Ela exemplifica tomando como centro a sífilis, enfermidade transmitida via contato sexual que deformava o infectado e causava aversão às pessoas ditas “limpas”, os não-doentes.

Doenças transmitidas principalmente pelo ato sexual eram e ainda são, em grande parte, consideradas a invasão de um indivíduo com conduta questionável a uma comunidade inteira, mecanismo excludente, tendo em vista que o discurso predominante é o de que a própria vítima é a culpada; afinal, é ela quem pratica os excessos, as perversões sexuais de toda natureza, ou seja, a culpa é apontada devido à inclinação para um exercício demasiado de atividade sexual e trocas constantes entre/de parceiros.

O HIV/AIDS é debatido por Susan Sontag de forma metafórica, uma metáfora militar, a doença como castigo. É encarada como invasor, que vem, portanto, de fora, o estrangeiro, uma verdadeira guerra anunciada, o vírus dos desprestigiados, dos marginalizados, dos merecedores de punição, dos praticantes de sexo “anti-natural”, dos homossexuais “liberais promíscuos”. Anuncia-se então como a doença do outro – o perigo que não adverte, que não tem rosto, que vem do além-mar, uma ameaça invisível.

A AIDS é encarada como uma doença tropical: mais uma peste oriunda do chamado Terceiro Mundo o qual, afinal de contas, é o lugar onde vive a maior parte da população do mundo, além de ser um flagelo dos *tristes tropiques*. Têm razão os africanos que assinalam a presença de estereótipos racistas em boa parte das especulações a respeito da origem geográfica da AIDS. (SONTAG, 2007, p. 97-98)

A metáfora militar altamente difundida de que devemos encarar a AIDS como uma punição para comportamentos “subversivos” é um meio nefasto de enfrentar a doença e o doente, visto que o nosso corpo não é um campo em que se digladiam o “nós” e o outro, os infectados não são inimigos. Entende-se que o HIV/AIDS deveria ser encarado como uma doença, apenas isso, que qualquer pessoa, independentemente de classe social, credo religioso, orientação sexual, pode contrair – em vez de castigo, apenas uma fatalidade da qual todos nós estamos sujeitos, como aponta Sontag. O sexo *gay* ou o sexo praticado em “excesso” não pode ser encarado como estigma que desencadeia discursos de ódio e de exclusão.

Na obra *Histórias positivas*²⁹ (1997), Marcelo Bessa apresenta a literatura que desconstrói e constrói os discursos em torno da AIDS, demonstrando por meio de leituras teórico-clínicas e de leitura literária como o HIV/AIDS era divulgado no fim dos anos de 1990 e qual era o tratamento auferido pela medicina, pela sociedade e pelos escritores de literatura (*gays* ou *héteros*). Bessa faz um estudo analítico sobre o que ele chama de epidemia discursiva e aponta um questionamento muito relevante, que vem ao encontro desta pesquisa: *a palavra contamina ou a palavra é contaminada?*

A primeira obra notável de Caio F. no tocante à temática do HIV/AIDS é a novela “Pela noite”, que compõe o livro *Triângulo das águas* ([1983] 2008). Esse texto expõe um encontro entre dois anônimos rapazes indicados pelos codinomes: Pérsio e Santiago. Desde a infância, na cidade de Passo da Guanxuma³⁰, haviam perdido o contato, e no presente da narrativa reencontram-se com espanto em uma sauna masculina na efervescente e cosmopolita capital paulista.

A mudança de uma cidade interiorana para São Paulo desdobra-se em uma espécie de fuga; viver em uma metrópole acarreta um nivelamento de valores e contra-valores: um sujeito não é mais apontado, mistura-se à multidão, seus comportamentos

²⁹ O livro recebeu esse título após uma entrevista que Marcelo Bessa fez com Caio Fernando Abreu em 1995. Nela o autor gaúcho falou do seu desejo em escrever um livro com o mesmo título, mas não houve tempo, Caio morreu antes de terminá-lo.

³⁰ Cidade fictícia criada por Caio F. e citada em várias obras do autor.

não são mais questionados e encontram, em seus pares, cúmplices complacentes que dividem com eles as “culpas” e as “vergonhas”.

Neste caso, Pérsio utiliza a cidade grande para driblar a própria desonra e nojo diante da sua condição de homossexual. Santiago é descrito como um rapaz que manteve por seis anos um namoro como uma moça em Passo da Guanxuma e ao chegar a São Paulo conhece um homem e inicia um relacionamento homoafetivo que perdura por dez anos; é o oposto de Pérsio, que sempre foi visto como uma coisa indefinida, um ser anômalo por, desde cedo, apresentar os estereótipos de uma pessoa *gay*. O primeiro encara a homossexualidade sem culpa ou frustração, o segundo sente-se fracassado diante da impossibilidade de lutar e tentar encaixar-se dentro da heteronormatividade estabelecida como padrão social e comportamental num universo masculino/branco/ocidental/hegemônico. Como frisa Marcelo Bessa:

Representar bem a personagem homossexual não é revelar-se sem culpa, satisfazendo seus desejos, assumindo sua condição de "outro"; mais que isso, é ser o "outro" de si próprio. Sob uma aparente contradição, essa personagem é contra ela mesma, seu discurso é contra si mesma. (BESSA, 1997, p. 53)

Pérsio carrega o binarismo entre o homossexual e o heterossexual, pois imprime nele próprio a falácia “anti-homossexual”, homofóbica, por achar-se um ser estranho, merecedor de punição devido ao grande preconceito e à falta de informação da sociedade sobre as sexualidades dissidentes. Os discursos adotados pelas duas personagens são irremediavelmente opostos acerca do amor e da paixão entre homens. Seguem trechos da obra; o primeiro é uma fala de Pérsio, o segundo é uma digressão de Santiago:

Não me venham com liberações, normalidades, porque não tem nada demais, é uma opção como qualquer outra, não sei que lá. Quem resolve o meu bode com cheiro de merda? Amor entre homens tem sempre cheiro de merda. Por isso, eu não aguento. Um mês, dois. Você mascara, disfarça, põe uma vaselina aqui, um sabonete ali. Mas o cheiro da merda continua grudado na tua pele. Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda. (ABREU, 2008, p. 166-167)

[...] Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesas e cristãs não tiver mais nenhum sentido? Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar, sem que isso seja necessariamente uma *perversão*, se tudo isso for o que chamam de amor. Amor no sentido de intimidade, de

conhecimento muito, muito fundo. Da pobreza e também da nobreza do corpo do outro. Do teu próprio corpo que é igual, talvez tragicamente igual. O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se amor for a coragem de ser bicho. Se amor for a coragem da própria merda. E depois, um instante mais tarde, isso nem sequer será coragem nenhuma, porque deixou de ter importância. O que vale é ter conhecido o corpo de outra pessoa tão intimamente como você só conhece o seu próprio corpo. Porque então você se ama também. (ABREU, 2008, p.169)

Ambas as personagens adotam posturas divergentes e encontram-se na mesma condição: são homens atraídos por homens. Os sentimentos de culpa e recato invadem Pérsio, já Santiago exhibe uma atitude serena, encara sua sexualidade com naturalidade e não se prende a valores normativos disseminados pelas sociedades hipócritas.

No tocante à AIDS, é a primeira vez que a sigla aparece marcada em um texto de Caio Fernando Abreu. Pérsio assume estar doente quando, em uma tarde, Santiago bate à sua porta perguntado como ele está; Pérsio responde “– como esta música, *Years of solitude* (anos de solidão)”. A doença e a condição homossexual surgem na narrativa envoltas por medos, culpas, vergonha e solidão – e Santiago parece ser o único que pode libertar Pérsio de seus próprios fantasmas. Curiosamente, a trama data dos anos de 1980, quando Caio Fernando Abreu ainda não havia sido diagnosticado com o vírus da imunodeficiência humana, mas já se preocupava com o tema e seu alcance dentro da comunidade da qual fazia parte.

“Linda, uma história horrível”, o primeiro texto da sequência de treze, publicado no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, também antes de Caio Fernando saber-se soropositivo, é um conto que suscita a temática sobre HIV/AIDS. A história narra a volta do filho à casa da mãe em Passo da Guanxuma, após muitos anos afastado. Ele retorna de forma inesperada e encontra a cadela Linda e a mãe envelhecidas, e todas as coisas da casa corroídas pela ação do tempo.

Nos parágrafos iniciais do conto, o narrador passeia por entre lembranças das personagens que são aos poucos apresentadas. O filho que retorna ao lar depois de muito tempo longe encontra na presença da mãe e da cadela Linda um conforto momentâneo. As memórias afetivas entram em conflito com a realidade que paira no ar: uma aura de morte e degradação em que a mãe e cadela estão envoltas.

As pistas impelidas pelo narrador criam uma teia discursiva sobre a homossexualidade do filho e sua contaminação pelo vírus da imunodeficiência humana, visto que as ressalvas dessa mãe projetam no leitor estas ideias. É ela quem nos adverte

sobre a magreza e o abatimento do filho, também é ela quem pergunta sobre o *grande amigo*. As três personagens (mãe, filho e cadela) com aparências semelhantes, abatidas fisicamente pela passagem do tempo implacável, pelas moléstias, sobrepõem-se formando uma única imagem refletida pelo espelho na parede da sala que é descrito no final do conto e que ele, o filho, vê ao acender as luzes. O espelho é aqui a porta de entrada para o *outro*, o desconhecido que habita em cada um de nós.

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. [...] Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada - agora, que cor? - espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. (ABREU, 1988, p. 16 e 17)

É pela imagem refletida nesse espelho que o leitor se depara, junto com a personagem, com o horror das descobertas, das visíveis manifestações de degradação do corpo, da AIDS estampada na face e sentida na pele. O nosso narrador, aqui, joga com a metáfora “linda”, que é ao mesmo tempo uma ironia e o nome de sua cadela velha, quase cega e tão maltratada pelos anos.

- 1 Não sou escravo de ninguém
- 2 Ninguém, senhor do meu domínio
- 3 Sei o que devo defender
- 4 E, por valor eu tenho
- 5 E temo o que agora se desfaz
- 6 [...] Olha o sopro do dragão
- 7 É a verdade o que assombra
- 8 O descaso que condena
- 9 A estupidez, o que destrói
- 10 Eu vejo tudo que se foi
- 11 E o que não existe mais
- 12 Tenho os sentidos já dormentes
- 13 O corpo quer, a alma entende
- 14 Esta é a terra de ninguém
- 15 Sei que devo resistir
- 16 Eu quero a espada em minhas mãos
- 17 Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão
- 18 Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão

19 Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão
 20 Não me entrego sem lutar
 21 Tenho, ainda, coração
 22 Não aprendi a me render
 23 Que caia o inimigo então
 24 Tudo passa, tudo passará
 25 E nossa história não estará pelo avesso
 26 Assim, sem final feliz
 27 Teremos coisas bonitas pra contar
 28 E até lá, vamos viver
 29 Temos muito ainda por fazer
 30 Não olhe pra trás
 31 Apenas começamos
 32 O mundo começa agora
 33 Apenas começamos. (LEGIÃO URBANA, 1991)

Essa é uma parte da música/poema “Metal contra as nuvens”, do disco *V* da Legião Urbana, lançado em 1991, data próxima do suposto ano (1989) em que Renato Russo descobriu o HIV; os primeiros versos representam o rito de passagem de um sujeito para uma condição desconhecida. O tempo desfaz, desintegra a vida anterior. Há a ideia de distanciamento entre o antes e o depois, *os dias desleais* (por deus nunca me vi tão só/ é a própria fé o que destrói/ esses são dias desleais)³¹ aludem ao momento da descoberta do vírus, a solidão que decai sobre a vida da voz que emana da canção. São os signos do mal que se apresentam: a certeza do contágio e da solidão que levam o poeta a buscar novos significados para a sua existência. Encontra, na forma de destino, algo que é material e imaterial, os significados milenares do *I Ching* (oráculo chinês milenar). Tais signos, como o *metal*, elemento materialmente determinado pelo ano de nascimento, identificam Renato Russo com um número incontável de indivíduos que já viveram e pereceram.

Quando o poeta utiliza o signo *metal* e diz que ele se transverte no termo, supomos que este sujeito tem conhecimento dos ensinamentos do milenar oráculo – consulta-o para atribuir significados à sua existência – ou seja, enriquece-a com elementos míticos e mágicos. Para a análise aqui empreendida, cabe a remissão à simbologia descrita no horóscopo chinês, segundo o qual o elemento de Renato Russo é o metal, uma associação com as observações presentes no *I-Ching, o Livro das mutações* (2006). O metal, conforme atesta a obra adivinhatória, simboliza a firmeza, a dureza necessária para superar os obstáculos que, aliás, são evocados nessa canção e nela fazem todo o sentido.

³¹ Versos que não aparecem na transcrição parcial supracitada da canção “Metal contra as nuvens”.

O dragão possui uma significação no oriente bastante diferente da do ocidente. Ele é a força dinâmica, elétrica, que se manifesta nas tempestades, nos raios, relâmpagos e trovões. Quando um dragão desperta, significa que há o ressurgimento da força criativa, vitalizadora. Renato vai buscar na simbologia oriental ensinamentos que se traduzem em metáforas para demonstrar a dimensão da sua descoberta e a sensação diante do novo, aquilo que engendra sua realidade. Esse sopro do dragão aponta para o céu, o cosmos, um sopro de força e vitalidade.

Nos versos seguintes, notamos algumas contradições no sujeito aparentemente perdido em uma estrada bifurcada que ora aponta para esperança e ora para o desespero. Quando o poeta aciona sua condição, associando-a ao momento político do Brasil naquele período (era Collor), ele estabelece um jogo de analogias sobrepostas. A realidade é sentida e manifestada quer pela via da objetividade, quer pela via da subjetividade; uma visão do todo e um olhar particularizado de quem sabe que algo está errado, mas é preciso não perder o controle. Era como se Russo estivesse tentando convencer os outros e a si de que era possível ter esperanças. Nos últimos versos da canção percebemos essa positividade, o mundo novo exige do poeta uma força que ele sabe que é capaz de conceber, e não desistir é o primeiro passo da batalha.

As alusões de Renato Russo ao oráculo chinês – pois nós o consultamos e obtemos dele respostas enigmáticas, que nos apontam *interpretações* para o passado e o futuro – são mais do que circunstanciais. A estrutura mesma das letras (pelo menos do disco V) do poeta remete a uma construção baseada na épica, daí o tom heroico de acerto do mundo através da justiça.

Esse heroísmo é uma forma de Renato expressar sua postura sexual, o que, de certa forma, Caio Fernando explicita em forma de discussão, de debate entre dois personagens, na novela *Pela noite*, comentada anteriormente. Como ser *gay*? Como ser *gay* diante do vírus? Mas o homem no alto da montanha é o poeta, que usa as palavras para conclamar a luta, ainda que sem possibilidade de vitória. Passado e presente reunidos por algo que é maior que tudo, algo que transcende, como o *metal* milenar.

Heroicamente, Renato Russo, dirigindo-se a uma geração, ouvido pela rádio, é a figura do homem de longas barbas, empunhando o cajado e a sabedoria do oráculo milenar, pregando do alto da mais alta montanha. Sua expressão e sua postura remetem a este arquétipo. Venceremos, diz Renato. Pensaremos, diz Caio.

A palavra de fato contamina a palavra, o discurso sobre a AIDS é cercado de mitos e preconceitos e a estupidez destrói qualquer tentativa de argumentação e de convivência sadia. Marcelo Bessa debate o quão o discurso biomédico foi contaminado pela falácia extra científica, um discurso carregado de estigmas e de mecanismos excludentes. É o que ele chama de “infecções metafóricas”, a linguagem que contamina a si mesma, que está presente em todos os discursos sobre AIDS, inclusive no artístico-literário.

A literatura de ficção, deste modo, também faz parte da epidemia discursiva da AIDS. Mais do que simplesmente mimetizar um real que lhe é superior ou reproduzir reações sociais, políticas e culturais, ela se coloca ao lado de inúmeros discursos, pois apresenta novas concepções e abordagens da epidemia. Como os outros discursos, a literatura de ficção constrói uma linguagem que ajuda a manter ou desfazer imagens e identidades monolíticas, afirmando ou negando outros discursos, podendo, assim, atuar diretamente no enfrentamento da epidemia e proporcionar direções para seu curso presente e futuro. (BESSA, 1997, p. 28)

O discurso literário se edifica por metáforas a partir do discurso literal estabelecido pela medicina, o último também tem a inscrição do metafórico que repudia ou tenta solapar. Essa divisão rígida e hierárquica, com determinados propósitos, acaba legitimando umas metáforas como literais e outras como literárias, ou seja, nenhum discurso sobre a AIDS está isento de contaminação de palavras e cada um desses discursos trará e dará à doença uma face diferenciada que servirá a seus propósitos próprios.

O HIV/AIDS é com frequência atrelado a pontos de vista que não são, necessariamente, realidades científicas; estas, uma vez agregadas ao contexto sociocultural, questões etnocêntricas e “heteronormativas”, ditam o que seja certo ou errado, é como uma espécie de lista com normas de boa conduta. A difusão dessas ideias é o que Marcelo Bessa chama de *ideologização científica* ou *cientificização ideológica*. Os discursos artísticos são arquitetados com base na contemplação e na vivência dos envolvidos sobre aspectos da vida social e emotiva, atendo-se a experiências individuais e/ou coletivas.

O extremo é o vertiginoso, é o que avança e devora, instaurando uma velocidade no tempo e o desejo de um apaziguamento definitivo. O extremo é aquilo que tememos não possa ser dito, que cremos seja arriscado dizer, que no entanto está constantemente desafiando e exigindo os poderes do dizer. Enfrentar o extremo é aflorar, desafiar os

tabus da linguagem. É chegar ao limite entre vida e morte, entre consciência e perda da consciência, entre mal-estar cotidiano e sofrimento físico insuportável. (MORICONI, 2006)³²

A contaminação discursiva em Caio Fernando e Renato Russo carrega em si marcas que extrapolam a negação, a autoflagelação e reencaminham o leitor (ouvinte) para lugares outros dentro do discurso. Depois de experimentarem a dor e o desespero da perda de esperança, as *personae* artísticas assentam e procuram, em meio ao caos, uma espécie de “sobrevida”, escrever para não enlouquecer, para driblar o encontro com Thanatos, o sofrimento e a solidão insuportáveis.

O conto “Depois de agosto”, da obra *Ovelhas Negras* (configura uma espécie de “diário” de bordo ou uma revisitação do autor aos textos anteriormente considerados “ruins” e engavetados), foi escrito um ano antes da morte de Caio Fernando Abreu e é um dos poucos inéditos (feito para a ocasião da estreia) desse livro. A narrativa é precedida da seguinte observação do escritor:

(Uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la Distancia*)

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão.

Porque o Eterno, teu Deus, te há abençoado em toda a obra das tuas mãos; soube da tua longa caminhada por este grande deserto; há já quarenta anos que o Eterno, teu Deus, está contigo e nada te tem faltado. (Deuteronômio, II, 7) (ABREU, 2006, p. 224)

Essa *história positiva* traz em sua primeira parte, intitulada *Lázaro*, um paralelo à história bíblica em que Jesus ressuscita este homem. No conto, o narrador descreve o momento em que dois amigos vão buscá-lo no hospital após alguns dias de internação, depois do resultado positivo do exame que acusa a presença do vírus da imunodeficiência humana. Caio F. denomina o narrador do texto como *ele*, tornando o discurso impessoal, porém essa narrativa é erguida na esteira da realidade, como elucidou seu “anjo da guarda” (a quem Caio F. dedicou essa obra e a ele assim se referia), secretário e grande amigo Gil Veloso (é justamente esse amigo que o resgata próximo à

³² O *Seminário Literatura da Urgência* aconteceu no SESC do Rio de Janeiro, nos dias 11, 12 e 13 de setembro de 2006. O texto apresentado por Moriconi foi publicado na revista virtual *Cronópios*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=7215&portal=cronopios>. Acesso em maio de 2016.

janela, quando dela tentara se jogar após a grande e triste descoberta) em depoimento proferido durante o evento que homenageou Caio Fernando no ano de 2017³³. Essa primeira peça mostra um narrador abatido, a morte dos sonhos e desejos, um pessimismo vislumbrado na palavra *nunca-mais*, quando ele se lamenta por tudo o que se perdeu após a terrível descoberta, mas principalmente o *nunca-mais* do amor.

A segunda parte, intitulada Primavera, mostra a personagem fortalecida, expressando-se sobre as pessoas do *outro-lado* (os não doentes) e suas histórias, suas vidas. Consegue enxergar doçura e coragem e decide viajar para ver e rever todas as coisas belas que a condição de vivente proporciona e que ele tinha pressa em experimentar. Aqui também é possível conectar o fazer literário com as questões de cunho extremamente pessoais pelas quais passava seu criador.

[...] decidi: vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar. Maldito e solitário decidi ousado: vou viajar. (ABREU, 2006, p. 226)

Na terceira e mais intrigante parte do conto, denominada Jade, o autor aborda a tomada de consciência que também pode ser entendida como perda de consciência. A personagem encontra-se solitária em frente ao mar de um lugar qualquer, a admirar as águas verdes (cor que na literatura de Caio F. simboliza tanto a esperança quanto a morte), como o jade, e a refletir sobre sua condição de doente, do *outro* que ousou mostrar a face.

[...] Ele filosofava: se tarde demais era depois da hora exata, cedo demais seria antes dessa mesma hora. Estava portanto cravado nessa hora, a exata, entre antes-depois, noite-dia, morte-vida e isso era tudo e em sendo tudo não era boa nem má aquela hora, mas exata e justa apenas tudo que tinha. Entre este lado e o outro, isto e aquilo, um coco na mão esquerda e um cigarro na direita, sorria. Apoiado em coisas fugazes e ferozes, anjos e cães de guarda. Nada mau para um ressuscitado, considerou. E logo depois, insensato: estou feliz. Era verdade. Ou quase... (ABREU, 2006, p. 227)

A confusão se estabelece por meio do discurso desesperado do *eu* que é ao mesmo tempo o *ele*, a voz confessional, autoral. Trata-se de uma tentativa de convencimento; apesar das fatalidades, era preciso ser otimista – afinal, ele era um

³³ Para sempre nosso, Caio F. – Autoficção e escritas de si, evento realizado entre os dias 26 a 28 de abril na Universidade Federal de Uberlândia no qual estive presente.

ressuscitado, estava vivo e precisava desfrutar do que a vida ainda podia proporcionar (inclusive o amor, que representava a única possibilidade de redenção). Escrever era o caminho para manter-se vivo, e o sexo era o meio que o corpo encontrava para responder a esses impulsos.

Ítalo Moriconi, organizador de edições da e sobre a obra de Caio Fernando Abreu, ressalta esse possível desejo de morte em Caio e atenta para o surto criativo que a condição soropositiva engendrou no escritor (a propósito, tais considerações poderiam ser estendidas também a Renato Russo, que, assim como Caio Fernando, em seus últimos anos de vida, compôs muitas canções e investiu na carreira artística como jamais fizera). Moriconi ressalta que a qualidade da urgência da escrita da AIDS está intimamente ligada à condição homossexual. No texto *Lá em Brokeback Mountain* (2006), o professor faz analogias entre o escritor de literatura Caio Fernando Abreu e os dois roqueiros-poetas, Renato Russo e Cazuza. Apresenta sucintamente algumas semelhanças entre os três.

O escritor e os dois roqueiros-poetas tinham muito em comum e agora mais isso – passaram pela saga da AIDS, num momento histórico (anos 80/90) em que essa vivência do fim representava efetivamente uma saga. —Uma aventura, é como Caio se refere à experiência da AIDS em carta a uma amiga. Havia não só o sofrimento intenso. O advento do HIV foi um acontecimento cultural maior por colocar em xeque os valores e contra-valores que tinham norteado tanto os comportamentos permissivos de boa parte da geração 70 quanto às reações causadas nos outros por tais comportamentos. (MORICONI, 2006)

Nos trechos abaixo de duas cartas escritas por Caio F. à amiga Maria Lídia Magliani, a primeira em agosto de 1994 (logo após a descoberta), a segunda em agosto de 1995 e reunida na obra *Cartas* organizada por Ítalo Moriconi, ele fala abertamente sobre a doença, o desejo em permanecer vivo e desfrutar o melhor da vida:

[...] E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de determinar prioridades. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuza, Hervé Guibert, Cyrill Collard. [...] Nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino. Mas creia, estou equilibrado sereno, e às vezes até feliz. Muito amor, seu Caio F. (finalmente um escritor positivo!) (ABREU, 2002, p. 280)

[...] Me sinto exausto do vírus, entende? Acho que AIDS caiu de moda, encheu o saco, ficou brega, precisamos virar a página logo. [...] Durmo

mal, insônia, suores, febres. Mas não me entrego não. Outubro sai a antologia de contos na Itália, querem que eu vá, e eu vou. Se Deus e San Gennaro quiserem. Descubro todo o prazer exaustivo de lutar pela própria vida. Não me olho no espelho há mais de um ano, e só há dois dias consegui voltar a ouvir Cazuza sem abrir o berreiro. Todo dia, Cazuza já sabia, eu vejo a cara da morte e ela está mesmo viva. Não é medonha, só que não aceito seu convite para dançar. Pelo menos por enquanto. Quero ver o ano 2000 chegar, é pedir muito? Sei lá, dez mil coisas... (ABREU, 2002, p. 304-305)

Moriconi expõe a relevância, para os estudos literários, de análises que misturem a ficção e o discurso autobiográfico da obra/autor objeto de exame. Essa observação é importante para esta dissertação, pois a presença do discurso urgente (em primeira pessoa) nos autores escolhidos é muito forte. A autoficção sobre a qual Ítalo Moriconi debate está ligada ao vírus da imunodeficiência humana que contaminou a existência pessoal e artística de Renato Russo e Caio Fernando Abreu.

Na letra da música de “Natália”, faixa que abre o disco *A Tempestade* (1996), Renato Russo escolhe o signo Natália, que etimologicamente remete aos termos origem, nascimento; uma contradição, vista a condição de seu criador – ou não, tendo ao horizonte a quimérica versão de que morrer é nascer para outras existências.

Nesta canção podemos notar a urgência nas elucidações e novamente a impessoalidade do compositor misturada ao uso do pronome em primeira pessoa do singular. A “autoficção” pulsa forte nas 14 faixas que compõem esse que é o último disco lançado em vida por Renato Russo.

- 1 Vamos falar de pesticidas
- 2 E de tragédias radioativas
- 3 De doenças incuráveis
- 4 Vamos falar de sua vida
- 5 Preste atenção ao que eles dizem
- 6 Ter esperança é hipocrisia
- 7 A felicidade é uma mentira
- 8 E a mentira é salvação
- 9 Beba desse sangue imundo
- 10 E você conseguirá dinheiro
- 11 E quando o circo pega fogo
- 12 Somos os animais na jaula
- 13 Mas você só quer algodão doce
- 14 Não confunda ética com éter
- 15 Quando penso em você eu tenho febre
- 16 Mas quem sabe um dia eu escrevo
- 17 Uma canção p’ra você
- 18 Quem sabe um dia eu escrevo
- 19 Uma canção pra você

20 É complicado estar só
 21 Quem está sozinho que o diga
 22 Quando a tristeza é sempre o ponto de partida
 23 Quando tudo é solidão
 24 É preciso acreditar num novo dia
 25 Na nossa grande geração perdida
 26 Nos meninos e meninas
 27 Nos trevos de quatro folhas
 28 A escuridão ainda é pior que essa luz cinza
 29 Mas estamos vivos ainda [...] (LEGIÃO URBANA, 1996)

Na canção, apresentada quase que integralmente acima, o enunciador expõe uma lista de temas, todos entrecortados por ideais catastróficos. Os versos 1 a 4 remetem-nos instantaneamente ao HIV/AIDS vivenciado por Renato Russo no momento dessa composição. A tônica da doença, da dor e da melancolia pode ser percebida em todas as faixas do álbum que configura o adeus definitivo de Russo.

O peso das palavras nos versos 5 a 8 demonstra a falta de esperança do poeta; imerso numa solidão lancinante, ele destila pesadas doses de pessimismo. O signo felicidade é desdobrado em falácia, propaganda enganosa a que um doente de AIDS não podia se permitir. É sabido que Renato Russo jamais admitiu estar infectado, porém na letra de Natália fica quase evidente o motivo pelo qual escondeu isso do público: ele não aguentaria uma rede de mentiras, falsas esperanças e preocupações encenadas. O lugar de desventura não lhe cabia, lhe era insuportável – jamais aceitaria ser um *animal na jaula*, uma atração.

A febre referida no verso 15 expressa o momento em que esse sujeito reflete sobre sua condição moribunda, também um sintoma da síndrome da imunodeficiência adquirida: a materialização da AIDS e de tudo que dela decorria, apesar de só querer *algodão-doce*, que nos impulsiona ao infantil desejo por uma vida menos pesada e estigmatizada.

Os versos 20 a 23 são de uma melancolia extrema, a solidão que corrói, porém o poeta ainda demonstra forças para resistir aos desígnios de Thanatos, clamando que apesar de tudo pode ver a luz ainda que cinza, e recusa a escuridão, mas – como é comum nas letras do disco *A Tempestade* – Renato entra em contradição e faz pouco caso da mística sorte encontrada em um trevo de quatro folhas. É em *Natália* que o poeta dialoga com a morte e a vence momentaneamente, pois é ela que abre o ciclo das despedidas.

A faixa 5 desse álbum de despedida, intitulada “A via láctea”, é uma das canções mais doloridas de toda a carreira artística de Renato Russo. Nela o poeta entoia os versos com uma voz fraca, demonstrando toda a fragilidade e angústia de quem sabe que está morrendo, de quem sente uma dor insuportável, convicto de que já não há mais esperança.

1 Quando tudo está perdido
 2 Sempre existe um caminho
 3 Quando tudo está perdido
 4 Sempre existe uma luz
 5 Mas não me diga isso
 6 Hoje a tristeza não é passageira
 7 Hoje fiquei com febre a tarde inteira
 8 E quando chegar à noite
 9 Cada estrela parecerá uma lágrima
 10 Queria ser como os outros
 11 E rir das desgraças da vida
 12 Ou fingir estar sempre bem
 13 Ver a leveza das coisas com humor
 14 Mas não me diga isso
 15 É só hoje e isso passa
 16 Só me deixe aqui quieto isso passa
 17 Amanhã é um outro dia, não é
 18 Eu nem sei porque me sinto assim
 19 Vem de repente um anjo triste perto de mim
 20 E essa febre que não passa
 21 E meu sorriso sem graça
 22 Não me dê atenção
 23 Mas obrigado por pensar em mim
 24 Quando tudo está perdido
 25 Sempre existe uma luz
 26 Quando tudo está perdido
 27 Sempre existe um caminho
 28 Quando tudo está perdido
 29 Eu me sinto tão sozinho
 30 Quando tudo está perdido
 31 Não quero mais ser quem eu sou. (LEGIÃO URBANA, 1996)

“A via láctea” é, pois, a galáxia da qual nós fazemos parte. Ela abarca um conjunto de corpos celestes e o sistema solar, vista por satélite tem formato de uma espiral, toda irregular e fragmentada. O título da música/poema de Renato, transcrita na íntegra para que não haja perda de nenhum detalhe, persegue essas imagens de pseudo-luminosidade, de estrelas brilhantes e decaídas, de estar só diante do universo e do inapreensível, do outro que assusta por ser desconhecido.

O teor melancólico e fatalista pelos quais navegam esses versos é construído a partir de um aspecto real: a AIDS. O poeta transpõe de sua íntima vivência o que havia

de mais aterrorizante nessa morte anunciada: os delírios e febres, a negação do que havia se tornado, o desejo de não ser transformado em mártir de uma causa, sem reclamar a pena de ninguém. Os versos 6 a 9 nos dão a dimensão desse pesar, carregados de exageros e imagens tristes.

Nos versos que seguem, o poeta tenta não se abater mais do que consegue aguentar, enxergar algum fio de esperança no silêncio de seu descanso, porém parece impossível qualquer expectativa positiva. Essa canção carrega o adeus para o público, os fãs devotos sempre à espera das palavras de seu líder. Esse é o lirismo pulsante e doído do álbum *A tempestade*.

O amor de *A tempestade* naturalmente está sujeito a chuvas e trovoadas, a um coração partido causando um suicídio (“Dezesseis”), à falta de um homem (“Leila”, no único momento bem-humorado do disco), a palavras mordazes acolá (“Quando você voltar”). Talvez até por isso, por baixo de sua aparente singeleza, Renato Russo crave a unha suja na ferida, hetero ou homossexual, neste caso não importa, trocam-se apenas os pronomes. (DAPIEVE, 2015, p. 211-212)

O intuito, na presente dissertação, não é tratar uma canção que é composta para ser cantada e gravada em um disco de música como poema metricamente elaborado (não há aqui uma abordagem da música em termos rítmicos e sonoros), a intenção é demonstrar o quão é possível encontrar poesia em uma letra de música; e, no caso do Caio Fernando Abreu, encontrar poesia em prosa – este suplemento poético vem atado à vida de ambos e ao modo como lidam com a construção discursiva, lírica e, portanto, estética.

3. À BEIRA DO MAR ABERTO: INVENTÁRIOS DAS QUATRO ESTAÇÕES E A ALMA COLETIVA

*[...] Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.*

*Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.*

*Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.*

Carlos Drummond de Andrade – **A Flor e a Náusea**

*Let me take you down
 Cause I'm going to
 Strawberry Fields
 Nothing is real
 And nothing to get hung about
 Strawberry Fields forever.*

The Beatles – **Strawberry Fields forever**

*Bem dentro dos teus olhos
 numa galáxia silvestre
 o hálito de mel
 toca o infinito
 nos mistérios e nos sonhos
 Dentro deles a vida
 esquece o tempo perdido
 que as mãos não espremeram
 Quem conhece Deus
 sente as coisas internas
 e é amigo dos morangos
 que nunca morrem.*

Henrique do Valle – **Os morangos são eternos**

Convém sublinhar que o presente capítulo retoma de modo mais direto e objetivo dois – dos quatro – inventários (*Da solidão/outono* e *Do espanto/primavera*), as contribuições teóricas debatidas no curso desta dissertação e inserindo outros conceitos que julgar pertinentes e complementares aos já conhecidos discursos, expandidos e perpassados pelos textos poéticos de Caio Fernando Abreu e Renato Russo.

Nos outros dois inventários (*Da morte/verão* e *Do amor/inverno*) o percurso teórico se dissolveu na literatura em questão e encontra-se empiricamente distendido. Foi, em larga medida, subjetivo o modo de inserir as linhas de pensamento e traçar as rotas de fuga da poesia aqui recortada, bem como de confrontar essas estações que constituem antagonismos nítidos em relação às sensações que causam: uma por seu calor e a outra pelo frio.

Portanto, estamos à beira desse mar aberto, depois de “alguma” segurança proporcionada pelos textos teóricos e filosóficos que nos auxiliaram na compreensão, mesmo que opaca, das realidades e experiências desdobradas nas linguagens poéticas evidenciadas nesta pesquisa. Aqui é a natureza e seus elementos essenciais que apontam caminhos.

Os quatro inventários estão separados nessa dissertação com a finalidade de organizar, pois como ciclo que pressupõem, são todos interligados e complementares. Nenhum existe ou faz sentido sem o outro, porém em *Do amor/inverno* e *Do espanto/primavera* a poética está intrinsicamente associada, quando das imagens criadas já nas epígrafes dessa etapa.

A escrita deste, que é o derradeiro capítulo, apresenta-se mais solta – aqui aceitei metaforicamente navegar sem curso pré-determinado nesse sugestivo mar revolto, guiada somente pelos presságios de Eros e os escritos “proféticos” de sombra e luz de Caio F. e Renato Russo. Na busca pela ordem do amor: “Uma *ordo amoris* em que o afetivo seja o efetivo, e em que o festivo exerça um papel cardeal.” (MAFFESOLI, p. 204, 2014a).

As experiências e a própria vida são esses estágios mágicos e efêmeros que se mostram, porém não dizem nada; sigamos, então, por esses desenhos que as imagens vão criando a cada nova mirada, com o olhar sensível às marcas do invisível, do impossível, que fure o tédio, o nojo e o ódio, como diz Carlos Drummond na epígrafe deste capítulo.

3.1 Da morte / Verão: Caio Fernando Abreu "príncipe bailarino" e Renato Russo "animal sentimental"

Nas metáforas que nomeiam esta seção tem-se o princípio de um ciclo, *Da morte* é a primeira das quatro partes que compõem a obra inicial de Caio Fernando Abreu, intitulada *Inventário do ir-remediável* e publicada originalmente em 1970. Os contos contidos nesse primeiro momento refletem pelo olhar de cada narrador e de cada personagem das histórias as réstias de esperança que conduzem o leitor por ambientes obscurecidos de perda da razão: uma imagem atrelada a um barco desatado do cais e solto num mar revolto, sem bússola, porém guiado pela luz interior que espelha no *eu* o poder de alteridade.

Na apresentação da nova edição de *Inventário...*, após 25 anos de seu lançamento, em 1995, Caio Fernando Abreu expõe alguns pontos que iluminam as leituras dos contos que compõem a obra (é a partir dessa edição que a metáfora que perpassa essa dissertação foi forjada) e o modo como conduz suas narrativas dentro de um estilo literário em devir, na busca pelo seu espaço:

Por que retomá-lo agora, 25 anos depois? Primeiro, ainda acredito nele. Segundo, é praticamente um novo livro. Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?). Terceiro: acho que se deve insistir na permanência de tudo aquilo que desafia Cronos, o deus- Tempo cruel, devorador dos próprios filhos. [...] Seja como for, com todas as suas irregularidades e muitas pretensões (frequentemente é demasiado literário), sem dúvida *Inventário do Irremediável* foi uma das bases de todos os livros que vieram depois. Quem sabe isso talvez possa interessar, além de mim mesmo, a alguns leitores? Gostaria muito que sim. (ABREU, 1995, p. 5)

A morte física e a degradação aparente dos corpos são as matérias-primas nesses textos; os sujeitos que ganham voz nas cenas escritas pelos narradores são seres atormentados que se encontram em eterno conflito: apagam-se diante do outro para paradoxalmente viverem o desconhecido (o silêncio queima e o sol cega, mas não em termos convencionais). Essas imagens chegam fortes e criam uma atmosfera de renovação pela troca de experiências em profundos mergulhos pela alma alheia, aquela que, teoricamente, é inatingível.

Existências desérticas, quartos frios, o sal do suor e das lágrimas na dor sentida pelos *pequenos monstros* abandonados, deixados para sucumbir no vazio da ilusão, da

solidão, da inadequação e das interrupções bruscas (histórias sem final). Um livro erguido na esteira da prosa de Clarice Lispector e na poesia da amiga Hilda Hilst, com quem Caio Fernando conviveu durante um longo período na Casa do Sol, em Campinas, e onde escreveu grande parte do *Inventário do irremediável* (nessa altura ainda sem o hífen), obra que lhe rendeu o primeiro prêmio literário.

No *Verão*, estação que inicia os ciclos climáticos, pressuposto a partir do título do álbum da Legião Urbana, *As quatro estações* (1989), o mapa se configura de modo distinto da organização estabelecida no livro de Caio Fernando citado anteriormente. A cartografia agora ganha uma nova interface: o sol como elemento que emana luz, vida e esperança, ao mesmo tempo em que corrói e entristece os sujeitos que se cruzam nas canções.

Dentro das composições deste disco e das imagens que elas desenham, podemos caminhar em sentido de estrada pelo percurso solitário dos agentes enunciativos. Vai-se em ordem crescente de um estado de solidão absoluta a um tempo em que esta solidão vem acompanhada, seja de algo ou alguém, num trabalho interminável de Sísifo: espectro poético que perpassa por cada uma das 11 faixas que compõem o álbum.

Renato Russo em trecho de entrevista concedida em meados dos anos de 1989, reunida no livro *Renato Russo de A a Z* (obra em formato de pequeno dicionário de ideias e curiosidades sobre o líder da Legião Urbana) após sua morte, fala sobre o “eterno” ciclo em *As quatro estações* e como “pensar” a partir das imagens que esse disco oferece.

Gostaria que o disco fosse sobre ciclos, a perda da inocência. Seria basicamente isso: primavera, verão, chega o outono e caem todas as folhas. E, no inverno, fica a árvore toda daquele jeito. É como se a gente estivesse chegando no inverno. Mas, aí, vem vindo a primavera de novo. Quer dizer, você pode escolher ter uma nova primavera. A maior parte das pessoas que eu conheço fica no inverno, e eu acho ser este o maior problema delas. (ASSAD, 2008, p. 209)

Da *morte/verão* é a corrente de água que se quer desaguar, dentro dessa imagem de riacho – rizoma (considere-se, aqui, o termo oriundo da botânica a partir das contribuições de Deleuze e Guattari) – que navega sem curso determinado. Esse primeiro inventário carrega o fatalismo da morte e a luz abrasiva do sol, é uma espécie de volta às origens, começando pelo “fim”, perpassando as descobertas sem saber ao certo onde se quer aportar ou se se quer um porto.

O “porto” é uma das partes do nosso *metâmero* – essa estrutura biológica que comporta as porções orgânicas essenciais de um corpo vivo, responsável por criar novos

seres a partir dos já existentes. A metáfora “metâmero” foi emprestada do título de um conto de Caio Fernando Abreu da obra *Ovelhas negras* ([1995] 2005) que sugere, exatamente, essas metamorfoses biológicas a que o sentido etimológico do termo remete. Para nós é o início (ou fim?) do ciclo de comunhão e celebração engendrado pela potência afetiva num trabalho permanente de Eros e Thanatos. Um riacho que corre em direção à imensidão do mar aberto em busca de um “improvável” devir. *Da morte/verão* são esses textos/ondas/correntes que se apresentam – *um plâncton que brilha quando faz amor*³⁴.

Príncipe bailarino é uma referência à crônica “O mergulho do príncipe bailarino”, da obra *Pequenas epifanias* (2006). Essa imagem foi criada pelo autor para se referir ao famoso artista e professor de dança Rainer Vianna, que no início dos anos de 1990 morreu afogado em condições misteriosas e seu corpo apareceu nas areias de uma praia carioca. Porém essa metáfora funciona muito bem quando se trata de tentar perceber as facetas literárias de Caio Fernando Abreu.

Esse príncipe “desencantado” é o “herói” da história que está sendo escrita aqui. O autor gaúcho carregava o mesmo mistério e o mesmo fascínio transferidos ao personagem central dessa crônica. É dessa dança envolvente e mortal, razão extremamente humana, que somos convidados a participar.

Se era um Príncipe Encantado? Não posso garantir. Primeiro que existem vários tipos de encantamento. Sei é que havia alguma coisa nele que o tornava, na verdade, um Príncipe Desencantado. Não que fosse triste, mas é que olhava tudo com tanta atenção que começou a observar o movimento do vento, das árvores, das nuvens, da superfície dos lagos, das ondas do mar, de tudo que existe na natureza. Bom, daí ele começou a sonhar em ensinar: não só gente, mas também as coisas a dançar, compreende? E talvez fosse isso que desse o tal desencanto nele, pode ser. A alma dos príncipes bailarinos é tão misteriosa... (ABREU, 2006, p. 181)

“Sereníssima” é o título de uma das canções do disco *V* (1991) que melhor demonstra as metamorfoses pelas quais seu criador atravessou. Renato Russo retoma seu *animal sentimental* interior em uma letra repleta de contradições e com características físicas e psicológicas atribuídas ao líder da Legião. Não mais um jovem arrebatado pelos ideais da cultura *punk*, mas um ser mergulhado em questões existenciais e tendo como horizonte as batidas sensíveis da geração pós-*punk* de

³⁴ Trecho extraído do conto “Terça-feira gorda”, pertencente à obra *Morangos Mofados*.

músicos ingleses, iniciada pela banda *Joy Division* nos anos de 1976 e continuada com a banda *The Smiths* nos idos anos de 1982. Russo adotava nas composições e na postura de palco os comportamentos dos líderes das duas bandas mencionadas.

Sou um animal sentimental
 Me apego facilmente ao que desperta o meu desejo
 Tente me obrigar a fazer o que não quero
 E você vai logo ver o que acontece
 Acho que entendo o que você quis me dizer
 Mas existem outras coisas
 Consegui meu equilíbrio cortejando a insanidade
 Tudo está perdido, mas existem possibilidades
 Tínhamos a ideia, mas você mudou os planos
 Tínhamos um plano, você mudou de ideia
 Já passou, já passou - quem sabe outro dia... (LEGIÃO URBANA, 1991)

Com a voz poética de Álvaro de Campos, Caio Fernando Abreu inaugura “Da morte” – o primeiro de quatro inventários da obra lançada em 1970. Na epígrafe é possível estabelecer uma ligação evidente com a morte material e física, a imagem de algo melancólico e inadiável, porém vai além do nada sentenciado pelo heterônimo do poeta português.

Descansa: pouco te chorarão...
O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco,
Quando não são de coisas nossas.
Quando são do que acontece aos outros, sobretudo a morte,
Porque é a coisa depois da qual nada acontece aos outros...
 (Fernando Pessoa/Álvaro de Campos)

No contexto desse trecho do poema de Pessoa é o fatalismo e a indiferença que envolvem a aura do poeta. É a partir do nada, da não-falta que a morte física oferece, e que nos conduz ao esquecimento e à desintegração que Caio F. insere seus narradores e personagens por cenários ampliados, ora mergulhados no desalento, ora iluminados por uma pequena fresta que emana esperança.

No conto “O mar mais longe que vejo”, último desse primeiro inventário, o narrador trafega por espaços de caos, delírio e solidão, depreendidos já na epígrafe de Charles Baudelaire: “Tem piedade, Satã, desta longa miséria”. Os dilemas da personagem que conta essa história são os dilemas que afligem, de certo modo, uma parcela

significativa dos viventes. Em tom melodramático, esse narrador flerta com a morte, porém busca maneiras de driblar o inevitável desfecho.

Não me lembro mais qual era o meu sexo, agora olho no meio das minhas pernas e não vejo nada além de uma superfície lisa e áspera, mas no começo eu sabia, eu tinha um sexo determinado, e a saudade que eu tinha de gente fazia com que eu rolasse horas na areia do sol abrasador, abraçando meu próprio corpo, inventando um prazer que eu precisava para me sentir vivendo talvez, porque eu não tinha medos nem preocupações nem mágoas nem nada concreto nem expectativas, as minhas células amorteciam, eu sentia que ia acabar virando uma palmeira, os meus pés agora parecem raízes, mas ainda tenho mãos, então eu rolava na areia quente enquanto meus dentes faziam marcas profundas roxas nos meus braços, nas minhas pernas e de repente todas as minhas células explodiam em vida, exatamente isso, em vida, eu tinha dentro de mim todo aquele sol todo aquele mar tudo aquilo que eu conhecera antes, que conheceria depois, se não estivesse aqui. Eu ficava amplo, na areia, abraçado a mim mesmo. (ABREU, 1995, p. 46-47)

Nessa luta homérica, a personagem se deixa inebriar pela ilusão de uma salvação, se perde em delírios, em loucas digressões que servem para justificar os acontecimentos. Nesse conto é possível perceber, mesmo que vagamente, imagens que nos transportam ao cenário de horror vivenciado pela sociedade brasileira durante os anos de chumbo da ditadura militar. Esse sujeito abandonado à própria sorte, deixado para sucumbir, é a alegoria de nulidade do humano, do desprezo pelo outro, pelas vidas perdidas.

Quando as fronteiras de lucidez se dissolvem, essa personagem mergulha em uma batalha à procura de sua humanidade usurpada. A sexualidade e as trocas físicas são o modo de estabelecer essa linha que a mantém viva, borrando os lugares de atuação vinculados pelo sexo biológico e gênero – aqui, é o prazer que se impõe nesse emaranhamento de corpo vivo, natureza e luz.

O corpo quase dissecado do narrador é a imagem que se fixa nessa leitura, pois ele simboliza tudo o que há de abjeto, ele é o outro que se quer afastar, o inadequado. Exilado numa ilha e tendo como companhia uma gruta úmida, fria e escura, esse sujeito inventa mundos, povoa seus pensamentos com príncipes e castelos. A realidade se confunde e se turva a partir das indecisões vividas pelo narrador.

Talvez tudo já tenha terminado e não exista ninguém mais para lá do mar mais longe que eu vejo. O mar que com este sol abrasador fica vermelho, o mar fica vermelho como aquela coisa que eu esqueci o nome, faz muito tempo. Aquela coisa que se eu lembrasse o jeito poderia ser minha matéria de salvação. Talvez olhando mais o vermelho eu lembre, o mar dilacera coisas com os dentes, enterra as unhas na areia, o

mar tem aquela coisa que o príncipe também tinha, o mar de repente parece que. Não, não adianta, o vapor está subindo. Pela entrada da gruta vejo as primeiras nuvens se formando, não adianta, o mar está escurecendo, as nuvens aumentam, aumentam, é muito tarde, tarde demais. Daqui a pouco vai começar a chover. (ABREU, 1995, p. 50)

No trecho acima que é o final da história, outras imagens são auferidas e ressignificadas, o mar como esse espaço desconhecido e infindável – mar de Rimbaud, aquele partido com o sol, o vermelho que não ousa dizer o nome, mas que pode muito bem ser um presságio de Eros: o amor que é a redenção e a busca desesperada. O sol colore essas águas e transporta esse sujeito para outra dimensão, quase um ponto de refúgio entre ondas violentas que afogam a frágil esperança dessa personagem. O verão encaminha o calor e faz despencar as chuvas nesse misto de dualidades em que o ato de morrer ressignifica a existência em toda essa água que desaba em forma de chuva e engendra novamente o sopro de vida.

O verão, como estação mais desejada e celebrada ao redor do mundo, projeta a imagem de algo acalentador e vívido, uma espécie de alimento. Em texto introdutório presente no álbum *As quatro estações*, Renato Russo explica de maneira sucinta alguns pontos sobre essa obra. Discorre sobre referências, citações indiretas e diretas de diversos manuscritos sagrados ocidentais, mas principalmente orientais e também acerca de iluminações advindas da literatura e seus cânones: “Existem os mares e existe a lua. [...] Existem canções.” (1989). Na música/poema “Há tempos”, primeira canção desse disco, Renato, em 1990, sintetiza bem a proposta de *As quatro estações*, proposta essa que conheceremos abaixo, transcrita com a quebra de versos idêntica ao encarte do álbum:

- 1 Parece cocaína mas é só tristeza, talvez tua cidade
- 2 Muitos temores nascem do cansaço e da solidão
- 3 Descompasso, desperdício herdeiros são
- 4 Agora da virtude que perdemos.
- 5 Há tempos tive um sonho
- 6 Não me lembro, não me lembro
- 7 Tua tristeza é tão exata
- 8 E hoje o dia é tão bonito
- 9 Já estamos acostumados
- 10 A não termos mais nem isso.
- 11 Os sonhos vêm
- 12 E os sonhos vão
- 13 O resto é imperfeito.
- 14 Dissestes que se tua voz tivesse força igual
- 15 À imensa dor que sentes
- 16 Teu grito acordaria

17 Não só a tua casa
 18 Mas a vizinhança inteira.
 19 E há tempos nem os santos têm ao certo
 20 A medida da maldade
 21 Há tempos são os jovens que adoecem
 22 Há tempos o encanto está ausente
 23 E há ferrugem nos sorrisos
 24 E só o acaso estende os braços
 25 A quem procura abrigo e proteção.
 26 Meu amor, disciplina é liberdade
 27 Compaixão é fortaleza
 28 Ter bondade é ter coragem
 29 E ela disse:
 30 - Lá em casa tem um poço mas a água é muito limpa. (LEGIÃO
 URBANA, 1989)

Os versos de “Há tempos” apresentam um sujeito entristecido, abatido pela brutalidade e barbárie cotidianas, ao opor elementos que nos remetem a sensações antagônicas e contraditórias em termos – o poeta dissolve seus significados prosaicos. A canção é carregada por um mal-estar provindo de uma não-adequação: alguém terrivelmente procura por seu lugar no mundo, tenta transpor as barreiras da solidão e melancolia.

O mergulho nessa hostilidade latente a que o sujeito da canção é exposto faz com que se depare com suas limitações humanas. “O homem na multidão” (referência ao famoso conto de Edgar Allan Poe)³⁵, que se encontra preso por invisíveis fios que o puxam em direção ao chão, ao estado de letargia, é também responsável pela nossa invisibilidade perante o todo, ao estado de coisa manipulável e sem importância a que somos reduzidos – esse sufocar-se em egoísmo que nos torna reféns de buscas esvaziadas por uma salvação inexistente.

Quando Renato Russo sinaliza que a letra da música é a síntese da proposta de *As quatro estações*, podemos pensar em alguns encaminhamentos. Por mais que essa canção/poema carregue o pessimismo, o *mais do mesmo*, existe uma voz oculta por trás da voz que canta tentando, a todo o momento, expandir o nosso olhar. A virtude perdida do verso 4 herdada pelo descompasso e o desperdício humano é uma ponte que auxilia na travessia que só pode acontecer se voltarmos ao estágio original, ou ao sonho de perfeição sobre o qual clama o poeta.

³⁵ Conto reunido na obra *Ficção completa, poesia e ensaios*, do escritor norte americano, publicada no Brasil pela editora Nova Aguilar.

Desde os primeiros versos da canção, o poeta *flanêur*³⁶ faz uso da inversão para causar um efeito estético que soa, por vezes, parnasiano. Os sonhos do verso 11 aparecem como esse espaço de “segurança”, de otimismo. Ao mover as metáforas e atualizá-las, fazendo uso de elementos místicos e de elevação espiritual, o signo *casa* ganha novo contorno, bem como o poço de água limpa inscrito no último verso.

Quando o sujeito “oculto” toma esse espaço por meio da voz que enuncia, outras dimensões se abrem. O grito que poderia acordar toda a vizinhança é emudecido, um grito de dor, numa imagem que automaticamente se condensa no ambiente real, espaço de silenciamento dos discursos dissonantes, de apagamento de identidades e direitos, em uma onda fascista no qual o terror é sentimento dominante e autoritariamente imposto. O encanto ausente, a ferrugem que pinta os sorrisos e essa busca arrebatada de quem procura um porto, um consolo em meio à solidão e ao horror.

O poeta entoa os últimos versos como quem diz: eu e os meus não fazemos parte disso; pensamento esse comum e egoísta – pois, se o sujeito não encara as lutas e não consegue expor suas aflições à procura de algo melhor, não há celebração, Eros não cumpre seus desígnios e continua aprisionado; ou, essa água é a fonte que nos pode “salvar”, nos consagrar a um estado outro, ao renascimento (isto é: o mar e a chuva no conto de Caio Fernando e o poço de água limpa na letra da canção de Renato Russo); é nessa grandiosidade líquida que somos convidados a mergulhar, e assim chegamos a esse mundo, a partir do elemento vital, da água que é fartura e ao mesmo tempo mudança, mata a sede seja ela qual for, e no verão desata em fortes chuvas.

3.2 Da solidão / Outono: o *policulturalismo* e a poética contemporânea

As imagens forjadas na obra de Caio Fernando Abreu, *Inventário do ir-remediável*, e no disco de Renato Russo com a Legião Urbana, *As quatro estações*, criam e potencializam metáforas que nos permitem mergulhar nas questões culturais contemporâneas e no modo como a convivência e as experiências particulares se pluralizam nesse universo híbrido e multidimensional.

O fazer poético se justifica como sendo parte da subjetividade coletiva que não se perdeu com o passar do tempo e das bruscas mudanças que isso originou e ainda

³⁶ Termo utilizado por Walter Benjamin para designar, a partir da obra de Charles Baudelaire, a experiência da modernidade ocidental. Etimologicamente essa palavra francesa significa *errante*, *observador*.

origina. Os espaços ocupados pelas distintas vozes em busca de novas realizações, tanto do ponto de vista do prazer e dos desejos do corpo, como dos sonhos coletivos por um mundo mais justo e pacífico, pressupõem uma polivalência cultural, existencial, estética e política.

O conceito de policulturalismo é erguido sob a égide da pós-modernidade e debatido por Michel Maffesoli na obra *Tempo das tribos*, é o que ele chama de “solidariedade orgânica” – uma espécie de organização coletiva baseada no conceito de tribo. Nessa estrutura é o olhar sobre a alteridade que configura o mote, não o comum a determinado grupo, mas o “fazer parte” de algo maior do que uma simples predileção. Teoricamente implicado, o policulturalismo estende o tapete para que as poéticas por ele caminhem, a poesia como via de mão única, apesar dos infinitos desdobramentos que se apresentam em um território amplo de memória e interação coletiva.

[...] na solidão inerente a todo meio urbano, **o ícone**, familiar e próximo, é uma baliza que se inscreve no cotidiano. Ele é o centro de uma **ordem simbólica**, complexa e concreta, onde cada um tem um papel a representar no quadro de uma teatralidade global. Ele, assim, permite o reconhecimento de si mesmo, o reconhecimento pelos outros, e, finalmente, o reconhecimento dos outros. Essa é a força empática da imagem que, regularmente, ressurgue para atenuar os efeitos mortíferos da uniformização e da comutatividade que ela induz. (MAFFESOLI, 2014b, p. 248, grifo nosso)

As metáforas que auxiliam na compreensão dessa etapa seguem pelos percursos já abertos e pelo fluxo intenso que o policulturalismo retoma e renova dentro das poéticas em questão. *Da solidão/outono* soa como uma espécie de eco do que se passou e do que se anuncia, entre o verão e o inverno; esses textos, que a seguir serão vislumbrados, carregam o peso e a leveza das folhas caídas e do tempo ameno. Outono é também a época da colheita.

No segundo inventário, Caio Fernando Abreu recolhe um trecho de Hilda Hilst como epígrafe: ilumina os espaços dos seis contos reunidos nele.

*Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.
Tenho me fatigado tanto todos os dias
vestindo, despindo e arrastando amor
infância, sóis e sombras.*
(Hilda Hilst)

O diálogo mencionado pela poeta e transposto por Caio F. na epígrafe pode ser compreendido como essa busca arrebatada que reconhecemos e refletimos na espera do

grande momento de guinada. Nem frio e nem calor, e sim uma coisa que nos afaste da absoluta solidão e nos devolva as flores e cores de uma primavera que tarda, mas volta em breve a pulsar em eterno ciclo das mesmas e novas sensações.

Os textos que compõem “Da solidão” se abrem a nascimentos: são as descobertas solitárias, tal sugerem a “chegada” ou “Ponto de fuga” anunciado no título do primeiro conto do segundo inventário. Nesse conto, como em grande parte da obra de Caio Fernando, é a simplicidade dos termos, do cotidiano, das palavras escolhidas e a recorrência a temas pouco valorizados e já tão banalizados que movem o narrador pelas crises existencialistas do sujeito atravessado por bruscas e inesperadas mudanças.

No primeiro momento, serias a palavra, tu serias a coisa, ainda que ali, estático e terreno, pisando sobre o cascalho. Serias aéreo no momento exato em que a palavra se cumprisse em tua boca. Como algo que apenas por um ato de crença, um movimento de fé, se confirma e se consoma – aéreo. Só depois desse primeiro momento, nenhum segundo, nem uma fatia mínima de tempo: um instante ínfimo em sua pequenez, máximo na sua amplitude e incompreensão, **porque só o incompreensível é infinito** – só depois desse primeiro momento é que te dobrarias para ti mesmo, a palavra latejando na memória, no corpo inteiro, nas mãos contidas, e te perguntarias lúcido – aéreo? Alado, talvez. Pensarias outras palavras, buscando já sonoridades, ressonâncias, ritmos, mas nenhuma delas, por mais lapidada que fosse, seria maior que aquela primeira. Nenhuma. Todo perdido dentro do nascido involuntário dentro de ti caminharias confuso pisando o cascalho. (ABREU, 1995, p. 53-54, grifo nosso)

Nessa procura em que o incompreensível, o silêncio, a suavidade e o infinito desenham todas as possibilidades de reinvenção, o sujeito que trafega pelas palavras varridas com o vento é essa criatura solitária em rota de colisão com algo ou alguém que o tire da inércia para que levante o olhar e veja dentro do silêncio o *outro*, o desconhecido que se confunde com ele próprio em uma desesperada vontade de incidir nesse silêncio que é a mais vasta e pujante forma de comunicação. Trata-se de uma suspensão entre os dois encontros desencontrados, como diz o narrador.

Suspenso entre dois encontros, tu caminharias desencontrado. Como se fosse para sempre, pesado, os ombros curvos, esmagados pela solidão. Mas de repente haveria uma praça. Exatamente assim, como no poema, só que uma praça, no meio do caminho. Inesperada. (ABREU, 1995, p. 54-55)

A personagem vagueia dentro desse espaço como a pedra no meio do caminho do poema de Carlos Drummond de Andrade (da obra *Alguma poesia*), aquela pedra que é mais do que um simples incômodo, ou uma repetição descabida, é a pedra que fere,

silencia e pausa em uma quase intenção de refletir sobre a condição humana, sobre tudo o que há de desconhecido e obscurecido que habita em cada sujeito que com ela se depara: a pedra ou praça.

Essa praça se encontra abandonada (solitária) como uma coisa própria que deixou de *ser* e, de repente, enche-se de formas; o sujeito que lá está se depara com figuras fantasmagóricas, imagens oníricas. Reconhece uma estátua em um dos cantos da praça que é descrita como um homem jogando dardos e de pés com asas – o alado, o anjo, ou ainda Eros, ou Hermes, o mensageiro do caos; e deslocada do centro enxerga também uma moça sentada no chão e vestida de azul, ao longe surge uma praia e as cintilações verdes daquele mar.

Suspensa a voz num primeiro momento, tu voltarias atrás, desejando ser visto. Mas para teres a certeza de ser visto, terias que ter a certeza de que eras ouvido. A moça não falaria. Nem se movimentaria. Teria, já, descoberto o silêncio como forma mais ampla de comunicação? Estenderias a mão e a tocarias no seio, e a moça ainda não se movia. Afastarias o vestido, as tuas mãos desceriam pelos seios, pelo ventre, as tuas mãos atingiriam o sexo com dedos ávidos, o teu corpo iria se curvando numa antecipação de posse, o corpo da moça começaria a ceder, a pressão de teu corpo sobre o dela se faria mais forte: a moça deitaria de costas na areia, tão leve como se aquilo não fosse um movimento. Tu farias tua afirmação de homem sobre a entrega dela. Mas os movimentos seriam só teus, vendo um céu talvez escuro, talvez iluminado, uma extensão de praça parecendo imensa vista em perspectiva. E uma estátua carcomida. Assim: teu membro explodiria dentro dela enquanto olharias fixo e firme para um rosto de pedra branca despido de feições.

Depois sairias caminhando devagar, vencendo a praça, voltando ao caminho de cascalho. Mas desta vez pisarias muito suave. Seria leve o toque de teus pés, seria verde o teu olhar no gesto de virar a cabeça para ver o mar, seriam mansos os teus movimentos em direção ao ponto de fuga onde mergulharia a rua. (ABREU, 1995, p. 57-58)

Caio Fernando Abreu no prefácio do *Inventário...* reporta-se à influência do *nouveau roman*³⁷ no conto “Ponto de fuga”. Os fluxos de consciência misturam os elementos e obscurecem as análises apressadas do que seria o sentido desses encontros da única personagem que participa das ações. O sexo reaparece novamente como a grande maneira de sentir-se vivo, de interagir com o incógnito, e ir além da apreensão de

³⁷ Movimento literário francês iniciado em meados de 1950. Tinha como principal objetivo romper com a tradição clássica e inserir novos elementos. Experimentando a cada novo projeto um modo diverso de escrita sem se ater a descrições das personagens, mas preocupados em expandir os territórios da mente e seus fluxos de consciência dentro da literatura e das artes. Conferir: ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

tempo e espaço na figura da moça que pode ser apenas uma projeção ou delírio da personagem em busca do entendimento, desse ponto de fuga que se esboçou diante de seus olhos.

Dentro do corpo feminino, onde explode a vida que ilumina e operacionaliza essas mutações, o sujeito revela toda a sua potência humana, seus medos se dissolvem após o ato e a engrenagem vital volta ao seu lugar de origem.

No confronto com seu destino, esse bicho homem que vive em solidão e procura desesperadamente por sua redenção ou mesmo uma razão para continuar reinventa-se nesse conto; isto é, reprograma-se dentro de sua pequenez de vivente.

As imagens forjadas pelo narrador para dimensionar tanto o encontro dos seres que se entrecruzam no texto como as mudanças ocasionadas por esses encontros traduzem-se nesse (entre)lugar de colheita e renovação; porém, pergunta-se: o que a moça simboliza ou o que é a quase noite que encerra o conto? À indagação, imprime-se uma possível resposta: a *moça* e a *quase noite* não necessariamente existem, mas a escolha por sintagmas “femininos” ou sugerem a vida ou a morte, ainda que ambas, dentro do contexto, se confundam – e a cor azul do vestido dessa moça não pode ser ignorada, pois é o azul sempre triste, sempre louco, que reaparece na obra do Caio para nos fazer recordar a nossa divina melancolia e miséria pasmada.

Tem-se aí uma suavidade de folha caída que, depois de maturar e secar no chão, se torna outra coisa, guardada pelo frio do inverno que se aproxima para explodir mais tarde na primavera que colore, perfuma e aquece, como nos diálogos iniciados com a voz poética de Hilda Hilst.

A poética imanente à linguagem literária que confia lirismo aos textos examinados nessa dissertação se edifica a partir das contribuições da crítica e da crise dentro do macro universo da contemporaneidade, conforme debate João Barrento ao utilizar a imagem de um jardim devastado para tratar da globalidade e das fissuras expostas de um tempo sem rédeas, mas surpreendentemente transformador: “[...] deste tempo sem deuses, mas vibrante de invenção como poucos. Falo da alma múltipla do mundo, inimiga de todas as totalizações e reduções, e que não adormece nem tem fim.” (BARRENTO, 2011, p. 13)

João Barrento chama a atenção para o fatalismo presente em grande parte dos discursos pessimistas concernentes à arte e por contiguidade ao literário, levando em consideração os deslocamentos do intelectual e o papel que este exerce ou deveria

exercer no contexto atual de “crise” ou “ausência do mundo”. O crítico português identifica uma transitoriedade, algo passageiro, pois o tempo presente (de iluminação) é tão forte que chega a causar cegueira generalizada; daí a necessidade – adverte Barrento – de manter-se de olhos escancarados, com os sentidos despertos em *espírito de despossessão*. Veja-se o quadro abaixo:

<u>A</u>	<u>B</u>
<ul style="list-style-type: none"> - documento - sério, grave - crítico - denúncia mediatizada pelo discurso unívoco - juízo - argumento - “grande recusa” ideológica - intelectual dissensor, politizado, Frontal 	<ul style="list-style-type: none"> - obra - lúdico - estético-crítico - denúncia directa do mostrar, indecidibilidade - facto (mais ou menos manipulado) - evidência - recusa pela aparente indiferença do objecto - intervenção “consensual” no mundo da vida; o intelectual “disfarçado”

Fonte: Barrento, João. (2011, p. 103)

Nesse manifesto de quase silêncio, as contribuições de Barrento esbarram no gráfico de Michel Maffesoli apresentado na *Iniciação*. Quando os papéis do intelectual são movidos nas esferas da necessidade de assentamento, temos qualidades e características que se inserem no que reconhecemos como moderno e pós-moderno ou “era do intelectual” e “era do pós-intelectual” – A e B respectivamente, classificações que levam em consideração as necessidades de compreensão e organização dentro das sociedades e que possuem caráter político e pedagógico.

O silêncio que paira dentro das teorias é também uma alegoria presente nos textos poéticos aqui debatidos. Quando o narrador de “Ponto de fuga” afirma que o silêncio é a mais genuína forma de comunicação e que não é necessário dizer absolutamente nada, pois tudo já lá está contido em cada imagem, tem-se o modo de presentificar e ampliar o alcance daqueles ícones que “interagem” com o narrador, mesmo que de forma unilateral.

Não dizer é transgredir, é reter para maturação ideias e sentimentos, ou deixar as folhas tombarem para que o movimento natural aconteça. A poética, que aqui chamaremos de “outonal”, é perpassada por essa espécie de retiro interior. As

personagens ou sujeitos de fala vislumbradas nos arquétipos poéticos se aproximam a partir dessas experiências subjetivas, psicológicas, que se autoimpõem a fim de elevar-se e reconhecer-se no tempo e no espaço: um exercício de persistência e alteridade. Parafraseando Caio Fernando Abreu, é como um dia de solidão que reinstaura os sonhos; ou citando Johann Goethe, na obra *Os sofrimentos do jovem Werther*:

[...] Concentro-me e encontro um mundo em mim mesmo! Mas, também aí, é um mundo de pressentimentos e desejos obscuros e não de imagens nítidas e forças vivas. Tudo flutua vagamente nos meus sentidos, e assim, sorrindo sonhando, prossigo na minha viagem através do mundo. (GOETHE, 1995, p. 293)

Renato Russo gostava de dizer que suas canções eram compostas, para além de um produto vendável e comercial, como contribuições políticas em busca de uma “ética perdida”. Ele falava em amor social, em restauração de um mundo primitivo, na construção de algo maior. Percebe-se a preocupação do poeta com questões estéticas e existenciais.

A música/poema “Vento no litoral”, do disco *V* da Legião Urbana, traz em seus versos uma história de amor frustrado, interrompido, mas não por vontade consciente dos envolvidos, visto que um dos enamorados se foi, o que pressupõe a morte em um brusco e melancólico desfecho. Pergunta-se, então, o que há nessa canção capaz de estabelecer pontos de contato com o conto de Caio F. “Ponto de fuga”? Por qual razão se encontra disposta nesse inventário de antagônicas transformações?

1 De tarde quero descansar, chegar até a praia
 2 Ver se o vento ainda está forte
 3 E vai ser bom subir nas pedras.
 4 Sei que faço isso para esquecer
 5 Eu deixo a onda me acertar
 6 E o vento vai levando tudo embora.
 7 Agora está tão longe
 8 Vê, a linha do horizonte me distrai:
 9 Dos nossos planos é que tenho mais saudade,
 10 Quando olhávamos juntos na mesma direção.
 11 Aonde está você agora
 12 Além de aqui dentro de mim?
 13 Agimos certo sem querer
 14 Foi só o tempo que errou
 15 Vai ser difícil sem você
 16 Porque você está comigo o tempo todo.
 17 Quando vejo o mar
 18 Existe algo que diz:
 19 – A vida continua e se entregar é uma bobagem.

20 Já que você não está aqui,
 21 O que posso fazer é cuidar de mim.
 22 Quero ser feliz ao menos.
 23 Lembra que o plano era ficarmos bem?
 24 – Ei, olha só o que eu achei: cavalos-marinhos.
 25 Sei que faço isso para esquecer
 26 Eu deixo a onda me acertar
 27 E o vento vai levando tudo embora. (LEGIÃO URBANA, 1991)

A letra de “Vento no litoral” mergulha profundamente na dor desse sujeito que entoa os versos. Acompanhamos suas reflexões feitas à beira-mar, quando tudo o que é descrito no cenário em que ele se encontra nos remete a símbolos ricos. Partindo-se do que o próprio título sugere – um vento no litoral, aquele implacável.

Vento – signo que transporta o tempo, os resíduos de tudo o que passou, as cintilações do que está sempre por vir; ele varre lembranças ao mesmo tempo em que as conserva, levanta e derruba com sua força, refresca com sua brisa e promove reflexões, tais quais se observam nos versos 1 a 6, quando o sujeito lírico entoa suas lamentações e desejos de esquecimento.

Nos versos que seguem percebemos a tentativa de afastamento de tudo o que enfraquece esse sujeito tomado pela perda e pelas lembranças de outrora, quando partilhava com o alheio seus planos e vida. Os versos 13 a 16 sugerem não somente o rompimento do vínculo, mas a morte material do ser ausente. O tempo aí insurge como elemento articulador de tragédias e por isso inapreensível e indomável; ou mesmo a presença constante dos afetos que não acabam quando terminam, mas assentam memórias que se eternizam, e o mar figurando como espaço amplo e quase infinito de possibilidades e recomeços.

O sujeito que no verso 22 anuncia “quero ser feliz ao menos” abre o peito para deixar que a solidão que o habita saia, ou sossegue no lugar que lhe cabe, dentro, na imagem forjada nesse inventário pela folha caída que o outono deita na relva.

Os cavalos-marinhos encontrados nos versos finais da música/poema iluminam e ampliam as análises aqui empreendidas. São eles seres aquáticos, peixes com revestimento ósseo e transparente, reconhecidos pela biologia como criaturas de metamorfoses que vivem em lugares quentes (clima tropical ou temperado), com pouca mobilidade, alguma força e reprodução diferenciada. Na mitologia popular esses animais representam sentimentos nobres, como lealdade, leveza e boa sorte.

Na canção, talvez haja uma mistura de todas essas características: o sujeito direciona sua “descoberta” para alguém, esse alguém que já não está. Ele mantém uma

comunicação que só é possível ali, naquele espaço de vento e mar. É nesse lugar familiar, poético e transformador, que o ciclo da colheita inicia, é aí também que a canção repete os versos que estão lá no início do poema, aqueles que, como a onda e o vento, levam embora tudo o que causa dor e solidão nesse ciclo passageiro e intermitente.

O mar é justamente o espaço que aproxima os textos de Caio F. e Renato Russo. São suas ondas e correntezas que quando se encontram com o vento (no litoral) se dividem em milhões de invisíveis partículas, e são essas microscópicas partículas que operam mudanças e se expandem com seus sons inaudíveis e velocidades supersônicas. No invisível do vento caminham as estações, aquecendo e perfumando alguns lugares, enquanto congela e despe as copas das árvores de outros em ininterrupto circuito, no afeto que é pólen. Desenraizar, despossuir é o que nos dizem as teorias aqui utilizadas e o que a poesia escancara.

3.3 Do amor / Inverno: *Pequenas epifanias*

Talvez na ordem do amor (sob a licença da expressão abstrata), o inverno e o frio, pressupostos pela estação que se anuncia, não caibam. Porém, no trajeto iniciado por esses inventários em que o vento gélido e o cinza não encerram as possibilidades, apenas paralisam momentaneamente nossos sentidos, conservam os traços de sementes e sustentam a vida em pequena pausa, quase despercebida. O amor é elemento essencial por conter em si o imensurável, vastas ambiguidades e combinações.

Amor, como termo polifônico e de significados intermináveis, aqui reaparece mergulhado nas imagens criadas pelos seres míticos que o edificaram no decorrer dessa dissertação, porém sem o teor sensual. O amor é a ponte para o autoconhecimento; de certo modo, eleva os seres por ele transformados em algo maior.

Em rápidas e superficiais dicotomias mergulhamos em busca de um sentido ampliado, entrevendo espaços onde somos *laikas uivando para o infinito*³⁸. As imagens empreendidas partem das metáforas movidas da epígrafe desse capítulo. São os morangos eternos que crescem abrindo os caminhos; aliás, o morango é fruto que se propaga com maior destreza durante o final do inverno em ambientes mais frios.

³⁸ *Laika* (a cadela russa enviada ao espaço para morrer em “nome do progresso científico”) é uma raça de cachorros que se assemelha a lobos e uma expressão/metáfora utilizada por Caio Fernando para se referir a ele próprio. Assinara assim em algumas cartas. O *uivando para o infinito* ele utiliza na crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, na obra *Pequenas Epifanias*, para homenagear o autor cubano que cometeu suicídio em 1990 por conta de uma série de problemas, como, por exemplo, a fuga de seu país e a descoberta da AIDS.

Entre a permuta de estações, inverno-primavera, os morangueiros se abrem em flor e depois fruto e enchem as mesas e os olhos – morangos carnudos, reluzentes e de um vermelho intenso, bem como as duas estações/inventários que aqui se delineiam. São como os morangos dos eternos campos da icônica canção dos *Beatles* e da poesia de Henrique do Valle. Cintilações ou pequenos e vermelhos milagres (como o sangue que é o rubor e o líquido que gera vida) postos diante dos atentos e sensíveis olhares dos poetas: as pequenas epifanias encenadas, *esperadas e desesperadas*.

Do amor/inverno versa sobre o amor romântico em busca da redenção em que a perdição é a porta de fuga, feito um mosaico, atrelado aos inventários que o antecederam e guardaram seus enigmas. Eros em guerra para o reencontro com Psiquê, na espera de que o véu dos mistérios se erga e desobscureça tudo ao redor.

Nesse procurar e nada encontrar, o inventário *do amor* é precedido da epígrafe de Carlos Drummond de Andrade – “Amar a nossa falta mesma de amor, e na segura nossa amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.” – que clareia os passos das personagens e narradores que nos contam suas histórias íntimas.

Do trecho do poema de Drummond, o que pode ser depreendido e esperado é a própria sobrevivência dos sujeitos, da vida que se sonha, daquilo que nos falta: o amor como a única saída, ainda que incerta e instável. Procuramos desesperadamente por algo que não podemos oferecer, o amor como utopia, a busca pelo desconhecido a que cegamente aspiramos nessa nossa *sede infinita*.

Nesse conjunto de contos confusos sobre paixões, melancolias, solidões e buscas, Caio Fernando Abreu dá voz narrativa para sujeitos, sentimentos e desejos comuns. O desespero de alguém que, não mais podendo conviver consigo, procura obstinadamente um sentido, e essa busca esbarra no outro, mesmo que irreal. Somos expostos e convidados a exercer nossa alteridade, um flerte com o perigoso desconhecido que habita dentro e fora dos limites do corpo físico.

A propósito, Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, quando de suas digressões sobre o ser amoroso e a necessidade que tem em direcionar o seu discurso, seja para algo ou alguém, pois não admite a falta de um interlocutor, atesta que a declaração e a confissão precisam ser assistidas para que se tornem reais, as palavras são reais mesmo que fugazes – inapreensíveis.

A atopia do amor, a peculiaridade que o faz escapar a todas as dissertações, seria que, *em última instância*, só se pode falar dele

segundo uma estrita determinação alocutória; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, sempre há, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo se essa pessoa houver passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar do amor se não for para alguém. (BARTHES, 2003, p. 100-101, grifo do autor)

No conto “Diálogo”, o primeiro do inventário em questão, o narrador caminha perdido pela cidade – para em frente ao rio onde observa uma pedra e inicia longas digressões entrecortadas com pensamentos deslocados do texto principal.

Lê-se uma narrativa que mais se assemelha a um monólogo nestes trechos destacados em itálico para marcar o lugar de fala do sujeito que “conversa” em tom de súplica com o ser ausente, porém sem que haja clareza nessa “nova” voz inserida na história. Afinal, quem conta? Quem sente? Quem está falando com quem? O que esta pedra transmuta?

– Você não compreende, não consegue compreender.

No meio do rio, eu via a pedra. A única naquela extensão azul de água, o pico negro erguido em inesperada fragilidade na solidão. Eu não tinha instrumentos para caminhar até ela, a pedra, tomá-la nos braços, por um instante debruçar minha ternura sobre seu isolamento num absurdo desejo de que em sua insensibilidade de coisa ela se fizesse sensível e, assim suavizada, contivesse o desespero amparando-se em mim... (ABREU, 1995, p. 85)

No trecho recortado acima, o sujeito fantasia uma possível troca de papéis para que a pedra pudesse ocupar um lugar sensível, algo que sofre em solidão, e ele, o narrador, pudesse exercer seu poder de harmonizar e conter a natureza cruel e dura dessa pedra, em duplo movimento. (Tudo no desespero de tornar-se outro, de abandonar os sentimentos e assim se libertar de algo que apenas se insinuou no começo do conto e às vezes ressurgiu como uma sombra do que está sendo narrado.)

Tal pedra, signo desdobrável, de sentidos vastos, reaparece muitas vezes nos escritos de Caio F. e de muitos outros autores – signo sempre polifônico e abstrato. No *Dicionário de símbolos* (1986) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o vocábulo ganha explicações extensas, ocupando mais de seis páginas.

Na tradição, a pedra ocupa um lugar de qualidade. Há uma estreita relação entre a alma e a pedra. De acordo com a lenda de Prometeu, procriador da raça humana, há pedras que preservam o cheiro humano. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de ascensão e descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu; transmutada, ela sobe em direção a ele. [...] A pedra bruta é

também um símbolo de liberdade, a pedra esculpida de servidão e escuridão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 827-828, tradução nossa)³⁹

Desde o título, até sua estrutura narrativa, “Diálogo” assoma-se como um espaço de conhecimento e reconhecimento, um ensaio para o reencontro esperado; atribui-se a isso a cintilação capaz de sacudir o pequeno mundo de verdades desgastadas, amores incompreendidos do frágil narrador, ou apenas lamentações que precisam não somente ser ditas e sentidas, mas ouvidas; e, nesse exercício de falar para si, o narrador/personagem apresenta ao leitor tudo o que seus olhos podem captar – a pedra. Nela concentra toda a sua argumentação, traça as rotas e estabelece os confrontos existenciais entre eles:

Assim, da mesma forma como outros escolhem o apoio das pessoas ou a nudez do campo, ela escolhera o desafio da entrega. O despojamento de ser, insolucionada e completa em suas fronteiras: pedra porque pedra fora, era e seria num sempre que a sustentava, frágil e absoluta. (ABREU, 1995, p. 85)

Caio Fernando Abreu nessa trama busca uma aproximação quase evidente com a escrita de Clarice Lispector – por muitas vezes evasiva e com alto teor simbólico e existencial. Num fatalismo demasiado, esse narrador torna-se refém de seus devaneios e esperas, para depositar toda sua esperança na coisa bruta, dura, absoluta e “sem vida” que a imagem da pedra nos transmite. Ele começa a enumerar e a atribuir características a essa pedra – e tudo vai se iluminando como uma pequena epifania.

A interlocução toma forma; as falas do ausente que é o próprio narrador em sonho pedindo explicações e justificativas ao ser amado transformam a pedra nessa possibilidade de redenção, pois transfere a ela suas esperanças, aquelas que ele não pôde ou não foi autorizado a vivenciar.

– Compreenda, eu só preciso falar com você. Não importam as palavras, os gestos, não importa mesmo se você continua a fugir e se empareda assim, se olha para longe e não me ouve nem vê ou sente. Eu só quero falar com você, escute.

Inatingível. Escorregava em torno dela, percorrendo consciente uma trajetória de impossível. Em torno da pedra um círculo de repulsão que

³⁹ En la tradición, la piedra ocupa un lugar de calidad. Existe entre el alma y la piedra una relación estrecha. Según la leyenda de Prometeo, procreador del género humano, hay piedras que conservan un olor humano. La piedra y el hombre presentan un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios. La piedra bruta descende del cielo; transmutada, se eleva hacia él. [...] La piedra bruta es también símbolo de libertad, la piedra tallada de servidumbre y de tinieblas.

me jogava longe no momento da aproximação de seu centro. (ABREU, 1995, p. 87-88)

Ele, o narrador (pedra esculpida), e a pedra bruta (ser ausente) em conflito e apagamento, ou seja, pedra esculpida e pedra bruta não podem reinar absolutas no mesmo espaço. A primeira está para escuridão, para as coisas profanas e, por isso mesmo, humanas; a segunda está para a luz, para o divino de ser absoluta e completa. O ser invisível, de quem se sabe por causa das falas marcadas em *itálico*, tornou-se a pedra indiferente, incapaz de suavizar a queda do sujeito enunciador. Nesse trecho destacado temos a “atopia do amor”, como Roland Barthes conjecturou em *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Essa trajetória do impossível profetizada pelo narrador/personagem é sentida durante todo o conto, numa busca frenética de auto-aceitação e da não-aceitação do fim, pois esse sujeito não admite ser deixado, ser esquecido, abandonado, e de novo encontra no discurso de extrema carência e solidão um lugar de refúgio.

Ser. Já nada mais restava. Apenas a noite e, dentro dela, o meu silêncio de incompreensão. Meus passos afundavam na areia deixando uma esteira de poças que conteriam as estrelas, não fosse o imenso escuro de tudo. Cada vez mais lento eu caminhava. Para longe do rio. Para longe da pedra. Para longe do medo. Para longe de mim. (ABREU, 1995, p. 90)

A faceta do amor romântico encontrado no conto funciona como a alegoria da Psiquê aflita pela proibição de não poder vislumbrar o amado, corroída pela dúvida e curiosidade – pune-se por não conseguir conter seus ímpetos. Reacendendo a imagem do mito por meio da visão do narrador e da vida que ele deixou de ter, diante das impossibilidades, cede, perde e mergulha na escuridão de sua própria incompreensão e incompletude humana.

No disco *As quatro estações*, “Maurício” é canção que dialoga, numa leitura subjetiva, diretamente com o conto de Caio Fernando Abreu supracitado. O sujeito que entoia os versos corporifica o órgão coração quando a ele atribui funções extra-biológicas. O coração aparece como a pedra, mas não a bruta – uma pedra moldável, esculpida pelas mãos e desejos do homem. Numa típica dor de amor, o ser se perde e já não mais consegue voltar ao lugar de origem.

- 1 Já não sei dizer se ainda sei sentir
- 2 O meu coração já não me pertence
- 3 Já não quer mais me obedecer
- 4 Parece agora estar tão cansado quanto eu.

5 Até pensei que era mais por não saber
 6 Que ainda sou capaz de acreditar.
 7 Me sinto tão só
 8 E dizem que a solidão até que me cai bem.
 9 Às vezes faço planos
 10 Às vezes quero ir
 11 Para algum país distante e
 12 Voltar a ser feliz.
 13 Já não sei dizer o que aconteceu
 14 Se tudo que sonhei foi mesmo um sonho meu
 15 Se meu desejo então já se realizou
 16 O que fazer depois
 17 Pra onde é que eu vou?
 18 Eu vi você voltar pra mim. (LEGIÃO URBANA, 1989)

Obedecendo à quebra de versos estabelecida no encarte do álbum, “Maurício” é a materialização da crise do sujeito que se alimenta de um amor não correspondido. Nessa infelicidade que o paralisa, nos descaminhos da vida que deixou de ter, o ser não encontra meios para retomar o caminho desejado, perdeu forças e busca um sentido que o faça reagir, sair desse sonho ruim que o mantém inerte e entristecido.

Nos versos de 1 a 8 o sujeito se contradiz e estende os braços em duplo movimento, o coração figura como signo que pode ser o *outro* que o tomou, ou qualquer coisa que lhe pertence, porém com autonomia, voz própria e ativa. Nas duas possibilidades é o cansaço que estabelece o vínculo entre o de dentro e o de fora nos limites da corporeidade, na solidão que cai bem.

A confusão causada pela indecisão e esse não saber de si fazem com que o sujeito enamorado seja refém da própria solidão quando transfere para o outro a responsabilidade pela sua (in)felicidade. Atônita e duplamente perdida, a voz que canta esses versos repousa em uma insatisfação dolorida, na busca incerta por uma redenção improvável.

Os versos finais repousam no desejo onírico de reestabelecer os vínculos e assim reconectar-se ao todo, na abstração de somente reconhecer-se no olhar do outro, mas que Renato Russo encarava como sendo uma música positiva; afinal, no desfecho há o vislumbre da possível volta.

Na música/poema “Giz”, do disco *O descobrimento do Brasil* (1994), o amor romântico surge de forma menos melancólica e atrelada à metáfora de Eros e Psiquê pós-castigo, não exatamente em união, mas também sem conflito ou hierarquização de sentimentos e deveres. Essa letra aqui funciona como ponta solta que incide um facho de luz e calor nessa frieza que o inverno desenha e que o amor propaga e “inflige”.

A poética invernal transita pelos versos da canção em tom de ode a um amor ameno que não durou “para sempre”, mas que reteve momentos de serenidade e nostalgia – epifanias saboreadas sem o peso das frustrações e arrependimentos.

Essa análise faz alusão aos morangos eternos no movimento que engendra vitalidade e força; a letra de “Giz” se resguarda numa calmaria raramente encontrada nos escritos deixados por Renato Russo, talvez pela singeleza desses versos que guardam o afeto do poeta por ter admitido em muitas ocasiões ser essa a sua canção favorita entre todas que compôs enquanto líder da Legião Urbana.

- 1 E mesmo sem te ver
- 2 Acho até que estou indo bem
- 3 Só apareço, por assim dizer,
- 4 Quando convém
- 5 Aparecer ou quando quero.
- 6 Desenho toda a calçada
- 7 Acaba o giz, tem tijolo de construção
- 8 Eu rabisco o sol que a chuva apagou
- 9 Quero que saibas que me lembro
- 10 Queria até que pudesses me ver
- 11 És parte ainda do que me faz forte
- 12 E, p’ra ser honesto,
- 13 Só um pouquinho infeliz.
- 14 Mas tudo bem
- 15 [...] Lá vem lá vem lá vem
- 16 De novo:
- 17 Acho que estou gostando de alguém
- 18 E é de ti que não me esquecerei. (LEGIÃO URBANA, 1994)

Nos primeiros versos da canção o sujeito esclarece sobre o modo como se relaciona com o ser amado e tudo está em ordem, mesmo que eles não estejam mais juntos e talvez se encontrem distantes, numa distância física e espacial.

No mito atualizado pela letra de “Giz”, o sujeito rememora a infância (versos 6 a 8) – a infância como fase da inocência, de brincadeiras, como quando desenhamos objetos em qualquer lugar que caiba: paredes, calçadas, areia. O poeta pressupõe que não há maldade nas crianças, elas ainda não estão corrompidas pela perversidade adulta e permanecem em estado de graça, harmonia e deslumbramento frente às coisas mais simples, ao comum. Uma visão romantizada da infância, no compasso da filosofia de Jean-Jacques Rousseau (pensador que influenciou Renato Russo).

A letra dessa música/poema figura nesse inventário com a ideia de oposição ao conto de Caio F. (“Diálogo” e a canção “Maurício”), como ponte que se ergue na esteira

desse mar revolto. “Giz” é a dose de otimismo, com uma pequena pitada de melancolia e um excesso de doçura para com as relações amorosas.

3.4 Do espanto / Primavera: a *ordo amoris* e a alma coletiva

Essa seção tem a responsabilidade de rematar esse ciclo de lirismos e afetos demasiados e (tentar) desfazer o pessimismo (?) do título antagônico (como *do espanto* pode está para a *primavera*?) passeando pelas ondas, nem sempre amenas, da *ordo amoris* e sua alma coletiva. Resgatam-se aqui as metáforas que incidem nos campos de morangos eternos das epígrafes desse capítulo e de como transitam pela poética de Caio Fernando Abreu e Renato Russo, no erotismo que passeia pelo sagrado e divino, e mergulha no abismo do ser e do *outro*.

Primavera: estação das flores, celebrada ao redor do mundo, sinônimo de aromas e cores, da vida que desabrocha, do cultivo que engendra novos cheiros, novos olhares, novas experiências. Primavera: fim do ciclo das estações e início de novos trajetos, de novas esperas e da mesma busca por afeto, compreensão, beleza e união.

As metáforas forjadas no *Inventário do ir-remediável* (1995) e no disco *As quatro estações* (1989) e repetidas à exaustão nessa dissertação têm mais do que uma simples função “didática” de organizar as partes; a partir delas, outras infinidades de imagens são criadas e oferecem sentidos ao que busco clarear no tocante a *ordo amoris* e sua ordem simbólica que deságua no *estar-junto* e na experiência interior.

Na busca pela alma coletiva e seus desdobramentos dentro do agora, da vida que pulsa independente, mortal, divina, e para manter uma aura ainda maior de mistério e abstração, Caio Fernando Abreu inicia o *Do espanto* com uma epígrafe de Clarice Lispector, quase incompreensível, ou talvez demasiado expansível.

“A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro.”. Com esse sintagma, em *A paixão segundo G. H.*, Lispector iça sugestivamente velas e segue a direção e a velocidade dos ventos, guiada somente pela incerteza do que a espera, como o espanto que é ambíguo em seu significado etimológico – que assombra, porém surpreende... Surpresa pode ser qualquer coisa no limiar do bom, ruim ou indiferente.

Michel Maffesoli, na última obra publicada no Brasil, sob o título *Homo Eroticus: comunhões emocionais* (2014a), oferece imagens e conceitos perseguidos nas poéticas em questão. É pelo olhar do teórico francês que toda a argumentação foi forjada e a *ordo*

amoris instituída como parâmetro de trocas num amplo domínio de Eros, o erotismo como potência que irriga a vida.

Quando Maffesoli opõe o saber clandestino ao saber estabelecido, o primeiro como essa aura coletiva e o segundo como uma imposição sistêmica, ele aproxima o racional do emotivo, o pensamento do desejo. O *contágio contemporâneo* repousa na impulsividade que o vaivém das tribos desenha na procura pela fusão original, pois somos o que somos por “interferência” do *outro*, é a alteridade que institui e expande os microuniversos particulares quando convoca o sujeito a criar e congrega com seus (des)semelhantes.

[...] o que constitui a graça comunitária é a capacidade de se perder no outro. Raiz evidente da *ordo amoris* em gestação. A vitalidade dessas comunidades vem da convergência um pouco mágica das forças interiores. Convergência que se pode observar nas múltiplas efervescências sociais, políticas, culturais, religiosas, em que o afeto, mais que o intelecto, intervém em prioridade. Indignar-se, emocionar-se, vibrar junto, em suma, ser afetado pela alteridade é o denominador comum do imaginário contemporâneo. (MAFFESOLI, 2014a, p. 174)

Na energia que o contágio do afeto movimenta, na comunhão que aspira essa ordem do amor, no *estar-junto* e na presentificação das forças instintivas, a poesia reina com maestria nos espaços que se vão atualizando a todo o momento. A literatura de Caio Fernando Abreu e as canções de Renato Russo com a Legião Urbana ressignificadas no novo milênio, após mais de 20 anos da morte de ambos, é a prova de que o afeto e a celebração borram fronteiras temporais e se instauram nos fios do tempo passeando como ondas em eterno ciclo.

Os dois artistas não se identificavam ou se proclamavam artistas de “gueto”. Aliás, o legado de Caio F. e de Renato Russo não se justifica apenas por debates pontuais sobre (suas) sexualidade(s). Essas questões foram pertinentes e fonte de preocupação de ambos, mas não devem configurar como o único parâmetro para leituras. Elas são aqui retomadas para expor o alcance amplo dessas vozes que borraram – e muito – fronteiras, inclusive as de gênero.

Do espanto é o lugar de contos que congregam no mesmo espaço as forças de Eros, Dionísio e Thanatos, pois partem dos ideais de vida, morte, beleza e incompreensão, num ciclo pressuposto pela estação primavera. No desabrochar das flores de Caio Fernando, o texto que servirá de nau é o que nomeia o livro – “Inventário do ir-remediável”.

Foi de repente que o cigarro queimou os cabelos dele. Levantamos os olhos, nos encaramos tensos, quase em ódio, quase em amor, naquela repressão à beira de alguma coisa que poderia conduzir a qualquer gesto, mesmo ao homicídio. Mas sorrimos, e foi depois que tudo quebrou. Jamais voltamos à entrega mesma de antes e à ausência de solicitações e à aceitação sem barreiras. Foi de um de nós que partiu a morte, ou ela já nascia involuntária como a madrugada por trás dos vidros? (ABREU, 1995, p. 151)

O conto “Inventário do ir-remediável” é o último da sequência *do espanto*. Essa narrativa extremamente complexa e polifônica é intercalada por dois narradores: um que narra em terceira pessoa e outro, o primeiro a se posicionar, que é também a personagem central, o qual passeia por espaços físicos que se desdobram em ambientes hostis e sombrios.

A partir do olhar é possível compreender o espaço subjetivo e interior de alguém que busca numa vida esvaziada e solitária um encontro que chega, mas não basta, numa corrida enlouquecida por um amor que não vingou.

A entrega, e com ela a morte sobre a qual o sujeito nos fala no trecho recortado, é o começo do fim, anunciada pelo fatalismo do encontro amoroso e das dificuldades em conviver com o desencanto engendrado pelo apagamento da vida que se sonhou ante um cotidiano banal. A saída é a morte não material, o afastamento irremediável. Alguém que se compraz no sofrimento e mergulha na dor, na tentativa de elevar-se a algo insuspeitado.

Espalma as mãos sobre o teclado da máquina. Bate, leve. Podia escrever um poema. Não. Recusa mesmo essa espécie de alívio. Não quer a cor. Prefere o dilaceramento cada vez mais intenso, mais insolucionado. Precisa sofrer e morrer muitas vezes por dia para sentir-se vivo. Chegara à constatação de que era só, Único, e que devia bastar-se a si mesmo, e justamente por isso precisava de uma outra pessoa. Os grãos de areia nunca se tocam. Mesmo quando juntos há entre eles uma espécie de carapaça que não os deixa tocarem-se. Jamais um núcleo toca outro núcleo. A terra é azul, os olhos eram azuis, ele vestiria azul - dentro de muitos azuis concêntricos, ele voltaria a se perder. (ABREU, 1995, p. 153-154)

As quedas, associadas à cor azul, perseguem a personagem sem que ela possa fugir, talvez nem queira, porque compreende na sua vasta incompreensão que é preciso cair, sentir até o fundo, até o fim. O conto passeia por esse cenário de caos interno, considerados os estilhaços de uma vida cercada por crises, momentos de desespero e um egoísmo covarde que repousa na indiferença do *outro*. Há necessidade de se fazer

ouvir, ver e sentir qualquer coisa que ultrapasse essa corrida contra o tempo, contra o amor sem exigências... uma entrega sem “recompensas”.

Dentro dos antagonismos o sujeito inaugura espaços, pois estabelece alguns limites entre sua voz e todas as outras que o habitam. Sofre, autoflagela-se e impõe (a si) distanciamentos. E o faz na tentativa de ultrapassar o lugar-comum, a vida banal, as relações interpessoais erguidas em acordos não cumpridos, não possíveis, em azuis concêntricos que convergem em tristeza e solidão: “O azul é a mais profunda das cores: nela o olhar afunda-se sem encontrar obstáculo e se perde no indefinido, como diante de uma fuga perpétua de cor.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 163, tradução nossa)⁴⁰

Alguma coisa morria em mim naquela procura de meta inatingível, desconhecida – e num tempo mesmo algo nascia de repente, puxado não sei de que desvão, de que sombra oculta, de que arca fechada, coberta de poeira, abriam-se portas em mim, janelas quebravam, estilhaços saltavam, pedaços de vidro me cortavam sem piedade, já não via a noite, o dia, o tempo, o espaço onde estávamos, vagávamos no cosmos ou estávamos presos numa esfera conhecida? eu não sabia, eu morria, eu nascia sucessivamente, em desespero, eu compreendia súbito. Não, não era amor. Era terror. (ABREU, 1995, p. 155)

Assiste-se a um espanto equivalente ao de um bicho vivo em busca arrebatada por um amor que o retire do poço sem fundo de uma vida comum, da necessidade humana, mesmo se sabendo solitária, em celebrar, girar na roda coletiva das experiências amorosas e existenciais. Assiste-se, pois, a um sugestivo espetáculo de morte que não configura o apagar da vida, mas o recomeço de algo completamente novo e desconhecido sobre o qual o sujeito hesita, mas sabe que o mergulho é a única saída aceitável e provável. Na falta do amor – o terror, a incompreensão que equilibra às avessas, gera energia e libera fluxos.

Um fino fio de fumaça sobe aos poucos indeciso, adensando o ar que se enche de olhos, de mãos, de gestos incompletos, vozes veladas, palavras não formuladas. Sem compreender, vaga entre a fumaça e tomba. Como um cego, vendo apenas para dentro. (ABREU, 1995, p. 158)

São essas experiências tensas, que potencializam e arremessam o ser para dentro do agora, nas esperas e esferas, nos reflexos e reconhecimentos, permutas entre Eros e

⁴⁰ El azul es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color.

Thanatos, que aqui se confundem e fundem uma outra estação, uma flor que desabrocha em meio às cores primaveris, num perfume inebriante que quase sufoca, fumaça e luz que cegam para o visível.

O livro *Inventário do ir-remediável* finda com mais uma citação – dessa vez, as palavras são de Lúcio Cardoso, segundo as quais o espaço se abre para que possamos voar em liberdade, sem esperas, só recomeços e renascimentos; Eros surge implacável e indomável, num clarão, como um anjo que ilumina tudo ao redor.

*o anjo se desprende desse teto escuro
e o fumo se eleva sobre a rosa:
é hora, dá-me a tua mão
e vem comigo pelo espaço. (Lúcio Cardoso)*

A canção “Se fiquei esperando o meu amor passar”, última do disco *As quatro estações*, encontra na incompreensão da voz que canta seus versos, um amor súbito depois de tantas decepções e esperas. Traz o amor como protagonista, assim como no conto de Caio Fernando Abreu, porém vestido e vislumbrado com um olhar mais ameno e menos fatalista.

1 Se fiquei esperando meu amor passar
2 Já me basta que então eu não sabia amar
3 E me via perdido e vivendo em erro
4 Sem querer me machucar de novo
5 Por culpa do amor.
6 Mas você e eu podemos namorar
7 E era simples: ficamos fortes.
8 Quando se aprende a amar
9 O mundo passa a ser seu.
10 Sei rimar romã com travesseiro.
11 Quero minha nação soberana
12 Com espaço, nobreza e descanso.
13 Se fiquei esperando meu amor passar
14 Já me basta que estava então longe de sereno
15 E fiquei tanto tempo duvidando de mim
16 Por fazer amor fazer sentido.
17 Começo a ficar livre –
18 Espero.
19 Acho que sim.
20 De olhos fechados não me vejo
21 E você sorriu pra mim.
"Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo
Dai-nos a paz." (LEGIÃO URBANA, 1989)

Nos 21 versos da música/poema que encerra *As quatro estações*, um disco que segundo o seu criador é um álbum espiritualizado onde se entrecruzam as sabedorias religiosas do ocidente e do oriente, o sujeito sóbrio e sereno apresenta os tortuosos caminhos de quem procura ansiosamente pelo amor.

Num tom de hino à espera do invisível, a canção se ergue em fortaleza e o amor como salvação. Por não saber amar, o sujeito erra e no erro permanece, pois o temor da ilusão o paralisa – na simplicidade vislumbrada no estar com o outro e não sentir-se isolado, ou demasiado preso dentro de uma relação arbitrária, abusiva. O exercício de amor doado e recebido faz com que o mundo seja menos hostil, a voz poética entoia o canto de alívio nos versos 8 e 9.

“Sei rimar romã com travesseiro” é o verso que dilata o olhar, numa contradição evidente de termos; os signos dissolvem o impossível, já que Eros rejeita qualquer porta trancada. Nos versos 11 e 12 o sujeito que se deixou envolver pelas irresistíveis flechadas do atrevido cupido coloca-se em vigília, já que o “verdadeiro” amor não reduz dois a um, mas transforma sem diminuir as partes envolvidas.

Nos versos 13 a 21 o poeta, não mais podendo negar sua natureza humana, que recorre sempre ao próximo para assim viver e compreender mais nitidamente o mundo, mergulha nas profundezas dessa escuridão por estar de olhos fechados, olhando somente para dentro, quando o *outro* suavemente pede permissão para permanecer. Entre o medo e a euforia, o sujeito cede ao indomável Eros.

A liturgia no final da canção, movida da tradição católica cristã, traduz aquele momento da missa em que os fiéis se preparam para o ritual de carnação de Cristo, simbolizado na hóstia. O cordeiro de deus foi imolado para promover uma purificação, remover culpas e salvar os homens. Ele é evocado por Renato Russo como uma possibilidade de redimir as faltas, as falhas de quem não soube se doar ou merecer amor. Um ritual cristão transposto de modo pagão para dentro da poesia.

“Inventário do ir-remediável” e “Se fiquei esperando o meu amor passar”, dentro de seus próprios limites, extrapolam os circuitos aqui empreendidos. No primeiro texto é o sujeito solitário tentando vencer seus medos e buscando um amor que não chega; no segundo texto é o sujeito que, mesmo em queda, não deixa de querer e aceitar. Ambos comuns, tão humanos, que nos tornamos íntimos de suas dores, descobertas e desejos. Ambos presos em esperas demoradas, em espantos que os afugentam, em primaveras que tardam.

Os textos recolhidos nesse inventário possuem, como seus antecessores, uma aura azulada, sombria, dentro da imagem de solidão, ainda que em tom sóbrio, escolhas pautadas na subjetividade dos seres por ela afetados. Agrupados nessa seção que pressupõe um ar colorido, com boas vibrações e desfechos mais otimistas, parecem equivocadamente dispostos; porém, nesse circuito de renovação primaveril, incidem iluminações.

No final dos ciclos os inventários/estações demonstram, por meio de símbolos e imagens pulsantes, misturadas e confundidas entre si, num todo orgânico e vital que revelaram o que há de mais misterioso na alma humana, o romper da redoma de vidro que nos isola do confronto necessário com o outro, nesse devir-mundo que nos convoca diariamente para a dança inadiável.

Os morangos metaforicamente plantados na extensão de toda essa dissertação, regados, colhidos, mofados e de novo vermelhos e carnudos (que mordidos escorrem como sangue pela boca), são as cintilações dos nascimentos, mortes, e das celebrações. Morangos esses que confrontam as duplas faces que representam a redenção e a perdição, Eros e Thanatos, a finitude e a eternidade em ciclos que jamais se encerram.

O espanto está para a primavera como Caio F. está para Renato Russo, isto é, os morangos estão para a eternidade, num duplo movimento necessário, no fulgor que gera toda a energia vital: calor, frio, folhas caídas e flores se abrindo... Rotatividade infinita. Dessas poéticas que (re)desenham o agora, a novidade emerge sempre atualizada. Os discursos tomam o presente, vivem em efêmero suspiro e renovação, encontram lugar nos sonhos e alheias vidas, reinam absolutos dentro de instantes invisíveis e irremediáveis, assim como a vida, a morte e o tempo, que unem essas forças avassaladoras.

Quando de cada equinócio e solstício que revelam ao mundo estações e devires, na cartografia que pretendeu iluminar através das metáforas, na busca de Caio Fernando e no encontro de Renato Russo: o amor, fonte de todas as transformações e desejos humanos.

Eis uma ordem do amor, que reinventa e contorna um novo lugar de celebração e convivência, nesse mapa de afetos e paixões que atravessamos sem atalhos, guiados somente pelos presságios e direcionamentos de Eros e Dionísio, dentro de um futuro que inexistente, vivendo apenas no instante eterno quando os dedos tocam o infinito e as cintilações deitam nas sombras seus reflexos mais intensos.

POR ENQUANTO: SUGESTÕES PARA ATRAVESSAR ESTAÇÕES

Mudaram as estações e nada mudou
Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
Está tudo assim tão diferente
Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
Que tudo era p'ra sempre
Sem saber
Que o p'ra sempre
Sempre acaba?
Mas nada vai conseguir mudar o que ficou
Quando penso em alguém
Só penso em você
E aí então estamos bem
Mesmo com tantos motivos p'ra deixar tudo como está
E nem desistir, nem tentar
Agora tanto faz
Estamos indo de volta
P'ra casa.

Legião Urbana – **Por enquanto**

A música/poema “Por enquanto”, que abre estas precoces e mutáveis sugestões ou considerações finais, já nos arrebatava do lugar-comum, do conforto encontrado nas nossas frágeis e inexatas certezas – um paradoxo ao gosto da poética que atravessa essa dissertação: provisória.

No rastro das cintilações dessa canção e nas infinitas aberturas e fechamentos de ciclos, estações, a letra foi transcrita de maneira idêntica ao encarte do disco, o primeiro álbum da Legião Urbana. “Por enquanto” é a música que encerra essa obra, é a décima primeira faixa e a que destoa da levada *punk* de quase todas as outras; o título, uma locução adverbial circunstancial, deixa sombras e dúvidas pairando no ar.

Os versos desse poema não limitam os inventários, mas expandem um pouco mais o olhar. Nessa nova era que se insinua em eterna presentificação dela própria, o *p’ra sempre* é uma maneira outra de encarar o efêmero, nossa finitude material – no desejo humano de retorno ao lar como lugar de aconchego, segurança e modesta alegria, ainda que isso possa significar o regresso ao *outro*, o que supomos desconhecer.

A poesia aqui examinada encontra novo ambiente, pois borra o lugar-comum a ela conferido e se expande por frestas, invadindo espaços, vidas e cenários, saltando para fora das páginas de livros e melodias de discos, sendo signo para além da inscrição verbal. Poesia, portanto, apreendida como sentimento, como ponto que une e dispersa – uma explosão sensorial, paradoxal, que extrapola o fazer literário e amplia as possibilidades de composição lírica. A literatura se derramando por outros suportes e plataformas e deitando suas teias no cosmos.

Retomando o gráfico apresentado na *Iniciação* e que perpassa toda essa dissertação, podemos depreender de sua organização o que os *inventários* aqui desenhados nos proporcionaram. Quando há o deslocamento de pessoas e não de “indivíduos”, como diz Michel Maffesoli (2014b), as potências vitais e afetivas seguem o fluxo das necessidades subjetivas de cada ser por elas transformado, portanto a humanidade “perde” em grande escala sua face de coisa moldável e manipulável. Deixa-se para trás a mecânica contratual que não leva em consideração a multiplicidade de papéis que somos capazes de desempenhar tanto do ponto de vista subjetivo como coletivo.

As tribos afetuais desenhadas pela teoria de Michel Maffesoli se unem à poética que emana do legado artístico deixado por Caio Fernando Abreu e Renato Russo, pois é a partir da linguagem literária, da emotividade engendrada pelo peso da poesia, que

somos convocados a participar ativamente das decisões que nos cercam e atingem-nos, tanto as de caráter cultural como político. São os discursos presentificados que formam um todo orgânico e complexo no qual transformamos o agora, a coletividade.

A gestação dessa comunhão, perseguida incansavelmente nesta dissertação, a qual Maffesoli debate e insiste na eficácia, pode facilmente ser partilhada dentro da poesia e do poder que dela emana, no rosto sempre sereno e jovem da *ordo amoris*. Uma poesia que é prosa e música, que desliza por frágeis linhas e se insinua por terrenos outros, distantes de uma concepção originária e intransponível.

As contribuições de Giorgio Agamben, em relação ao lugar do *comum* nessa erótica social, trouxe luminosidade ao próprio conceito de escuridão, por ele cunhado no que tange à aura contemporânea. O filósofo italiano orbita pelas fissuras desse tempo presente que é o agora e o transforma pela inserção do discurso do *outro*, do *qualquer* que engendra no tempo, seja ele qual for dentro do espaço, uma nova dinâmica de existência(s).

Os ciclos que esses *inventários* delinearam são os barcos soltos na correnteza, caminhos abertos pelo poder que a palavra poética carrega e conduz, desde sua idealização, passando pela materialização até se deslocar para um outro e novo lugar, distante de qualquer que tenha sido a “intenção” inicial e capaz de atar tantas diferentes pontas soltas em uma tentativa homérica de organizar o caos deixado por Eros, Thanatos e Dionísio, figuras míticas responsáveis pelas fulgurações na cartografia dessa *ordo amoris*. A engrenagem da vida que não permite finais, o afeto que diz sim, o livro das flores, o livro dos dias.

[...] Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.

Sim. (ABREU, 2009, p. 149)

[...] Este é o livro das flores

Este é o livro do destino

Este é o livro de nossos dias

Este é o dia de nossos amores. (LEGIÃO URBANA, 1996)

As imagens ou ícones constituíram o visível modo para organizar e legitimar os deslocamentos possíveis e intermináveis. As poéticas perseguidas nos escritos deixados por Caio Fernando Abreu e Renato Russo engendraram a força causadora dos

estranhamentos responsáveis pelos ecos ainda potentes dessas vozes que, de algum modo, anteciparam questões e continuam ressignificando o presente. As “mensagens” proclamadas por esses sujeitos literários formam o todo lírico, mosaico abstrato, flecha de Eros dentro do agora e para além-mundo.

As *quatro estações* “traduziram” metáforas que corporificaram os instintos, aflições, desejos e sonhos individuais, no tocante ao coletivo, pois é a natureza humana em sua busca arrebatada que nos encaminha à celebração. Talvez essas questões estejam pintadas em cor-de-rosa, mas a utopia é também uma grande aliada da *ordo amoris*: ordem que sem cessar perseguimos em uma procura cega mergulhados nessa escuridão. Tateamos em busca de um sentido maior, do desejo e da necessidade de alteridade.

Caio Fernando Abreu em sua prosa de ficção, cartas e textos dispersos nos direciona por caminhos tortuosos, obscuros e extremamente férteis para pensarmos questões intrinsecamente voltadas para o subjetivo. Seus ousados narradores e personagens nos retiram do conforto e nos lançam por veredas desesperadas, conflitos sangrentos e choros incontrolláveis. Põem-nos cara a cara com a morte, com o pífido, com o apodrecimento de sentimentos, corpos e espaços. Desordens internas, negação, um espelho estilhaçado em que os fragmentos refletem todas as ausências e a presença de coisas incômodas. Num delírio incontrollável de buscar a si, do reconhecimento do eu e da possibilidade em ser outro que nos torna demasiado íntimos dessa literatura.

Renato Russo no espaço da música popular, com canções poderosas, entre gritos de liberdade e uma solidão absoluta, crises de identidade e existenciais, plantou em nós as preocupações daquela geração que são também as preocupações de hoje. Diante dessa voz ressonante que se desdobra em milhares de outras vozes nos reencontramos. O caminho de trevas e tristeza que se buscava clarear com ideias, paixões e desejos de transformação fizeram de Russo um dos maiores nomes da música nacional: o poeta do *rock*. É pelo diálogo estabelecido entre as músicas/poemas compostas entre as décadas de 1970 a 1990 em um diferente Brasil que o poeta hoje é cultuado e estudado, seu discurso foi transformado em matéria estética e potência ética por conter cintilações de “futuro”, de “profecia”: demasiado humano.

Esses dois grandes nomes da cultura artística brasileira se deram as mãos nessa dissertação e conduziram esse barco pela imensidão do mar que se abriu frente a nossos

olhares, num lirismo desmedido e pulsante. Entre fortes correntes de vento e ondas gigantes navegamos em busca de Eros e seus mistérios.

O horizonte encontra-se à frente, sem que possamos alcançá-lo ou desviar o trajeto. Deixemo-nos embriagar, soltemos os afetos ao vento que bate suavemente em nossos rostos, sigamos pelo caminho que constantemente se vai abrindo e se permitindo recheiar. É preciso sair do “ovo” (aquele ovo⁴¹ sobre o qual Clarice Lispector nos fala em seu conto, o mesmo ovo desdobrado na metáfora do livro e conto de Caio Fernando: um ovo que esmaga, sufoca – um ovo apunhalado), romper com a normalidade imposta, pois as quatro estações são eternas como os morangos e independentes como não somos e não sabemos ser. Continuemos empurrando a pedra ladeira acima, Sísifo não pode parar! É o presente e o que faremos dele que abre suas portas e janelas, é o afeto, a celebração e a união que nos tiram para dançar. Dancemos, pois, a dança do amor.

⁴¹ Referência ao conto “O ovo e a galinha” da obra *Felicidade clandestina*, reunida no livro *Todos os contos* de Clarice Lispector, lançado pela editora Rocco em 2017.

Um passo para o infinito

Da primavera: recomeços

(Acervo da família Abreu)

(Acervo da família Manfredini)

REFERÊNCIAS

De Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D: o essencial da década de 1970**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Cartas** - Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Inventário do ir-remediável**. 2a ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. **Morangos mofados**. 11a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

_____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

_____. **Pedras de Calcutá**. 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **Triângulo das águas**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

De Renato Russo

LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, p.1985. 1 CD (37 min 9 seg). Remasterizado em digital.

_____. **Dois**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, p.1986. 1 CD (47 min). Remasterizado em digital.

_____. **Que país é este?**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, p.1987. 1 CD (35 min 52 seg). Remasterizado em digital.

_____. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, p.1989. 1 CD (46 min 27 seg). Remasterizado em digital.

_____. **V**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1991. 1 CD (49 min 50 seg). Remasterizado em digital.

_____. **O descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1994. 1 CD (51 min 33 seg). Remasterizado em digital.

_____. **A tempestade**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1996. 1 CD (63 min 3 seg)

_____. **Uma outra estação.** Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1997. 1 CD (60 min 23 seg)

RENATO RUSSO. **Presente.** Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 2003. 1 CD (64 min 9 seg)

Sobre Caio Fernando Abreu e Renato Russo

ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z.** Campo Grande: Letra Livre, 2008.

BATISTA, Adriane Figueira. **Sob o signo da AIDS: Renato Russo e Caio Fernando Abreu entre o *Delito Sagrado* e o *Irremediável*.** UFPA, 2011. 56 p. Trabalho de conclusão de curso – Faculdade de Letras do Campus de Santarém, 2011.

BESSA, Marcelo Secron. **Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

CALLEGARI, Jeanne. **Inventário de um escritor irremediável.** São Paulo: Seoman, 2008.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80.** 4a ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Renato Russo: o trovador solitário.** 9a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu.** 3a ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. **O eixo e a roda.** Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.

GUIMA, Renato, VASCO, Júlio (rev.). **Conversações com Renato Russo.** Campo Grande: Letra Livre, 1996.

LOPES, Marcos Carvalho. **Canção, estética e política: ensaios legionários.** Campinas: Mercado das letras, 2011.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução.** Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MORICONI, Ítalo. **Lá em Brokeback Mountain, ou: dez anos sem Caio Fernando Abreu.** c2006. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=7215&portal=cronopios>. Acesso em maio de 2016.

_____. **Urgência, orgia, escrita da Aids.** c2006. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=7880&portal=>>. Acesso em: maio de 2016.

RENATO Russo entrevistas MTV. Direção Marcelo Fróes. Produção Deckdisc. Brasil, 2006. 1 DVD (142 min).

SOBRE sete ondas verdes espumantes (documentário). Direção Bruno Polidoro e Cacá Nazario. Produção Jéssica Luz. Brasil: Besouro Filmes, 2013. 1 DVD (74 min).

VASCONCELOS, Maurício. **Caio F. – um guru do conto breve**. c2016. Disponível em: <<https://kobotransistor.wordpress.com/2016/07/06/caio-f-um-guru-do-conto-breve-releituraentrevista/>> Acesso em: julho de 2016.

Geral

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARRENTO, João. **O mundo está cheio de deuses: crise e crítica do contemporâneo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do texto**. Tradução Jaime Guinzburg. 6a ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. 1a ed. 1a reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, Obras escolhidas vol. I**. Tradução Sérgio Rouanet. 8a ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada: Edição Pastoral**. São Paulo: Paulus, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução Eclair Antônio Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, volumes I, II e III**. Petrópolis: Vozes, 2009.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CARVALHAL, Tania Franco (coord.). **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Traducción Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2a ed. 1a reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2a ed. São Paulo: EdUSP, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução Inês Autran Dourado. 4a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. **História da loucura na Idade clássica**. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **História da sexualidade I: a vontade saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GASPARI, Elio. **As ilusões armadas: A ditadura envergonhada, vol. 1**. 4a reimpr. São Paulo: Companhia das letras, 2002a.

_____. **As ilusões armadas: A ditadura escancarada, vol. 2**. 2a reimpr. São Paulo: Companhia das letras, 2002b.

GOETHE, Johann. **O sofrimento do jovem Werther**. Tradução Galeão Coutinho. São Paulo: Círculo do livro, 1995.

HOBBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. Tradução Marcos Santarrita. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 5a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. p. 169-214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

MAFFESOLI, Michel. **Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução Aluísio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Homo Eroticus: comunhões emocionais**. Tradução Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

_____. **Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 5a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b.

MAFFI, Mario. **La cultura underground, vol. 1**. Traducción Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante**. Traducción Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Tradução Paulo César de Sousa. 1a ed. 9a reimpr. São Paulo: Companhia de bolso, 2013.

O'SHEA, Mick, PARKER, Alan G. **Crescendo com os Sex Pistols: precisa-se de sangue novo**. Tradução Neusa Paranhos. São Paulo: Madras, 2012.

PELBART, Peter Pál. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. Disponível em <http://desarquivo.org/sites/default/files/pelbart_peter_elementos.pdf>. Acesso em março de 2017.

_____. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 6a ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PLATÃO. **Diálogos V - O Banquete, Mênon, Timeu e Crítias**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil**. Traducción Angel Abad. Barcelona: Editorial Kairós, 1984.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 1a reimpr. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução João Batista Kreuch. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SEX PISTOLS. **Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols**. Londres, Virgin Records, p.1977. 1 CD (38 min 47 seg). Remasterizado em digital.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Tradução Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1986.

_____. **A doença como metáfora / AIDS e suas metáforas**. Tradução Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.

WILHELM, Richard. **I-Ching (O livro das mutações)**. *Prefácio Carl Jung*. Tradução Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

Obras citadas nas epígrafes

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 23a ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira** – Poesia completa. 5a ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

CAMPOS, Álvaro de. **Poemas de Álvaro de Campos – Heterônimo de Fernando Pessoa**. Edição, introdução e notas Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova fronteira (Saraiva de bolso), 2012.

HESSE, Hermann. **Demian**. Tradução e posfácio Ivo Barroso. 47a ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas** – Organização Afonso Berardinelli. Tradução Maurício Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

QUEEN. **Innuendo**. Londres e Montreux, Metropolis and Mountain Studio (Hollywood Records), p.1990. 1 CD (53 min 44 seg). Remasterizado em digital.

THE BEATLES. **Magical mystery tour**. Londres, Abbey Road (Parlophone), p.1967. 1 CD (36 min 49 seg). Remasterizado em digital.

VALLE, Henrique do. **Obra reunida** – Organização Paulo Seben. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2014.