



SEÇÃO: TEMATHIS

O cancionista e a releitura do cânone literário

The songwriter and the rereading of the literary Canon
**Leonardo Davino de
 Oliveira¹**
orcid.org/0000-0002-7426-4274
leonardodavino@yahoo.com.br
Recebido em: 07/11/2019.

Aprovado em: 27/04/2021.

Publicado em: 22/09/2021.

Resumo: Cantar um poema é encontrar a entonação embrionária das palavras; é reativar o uso primário da linguagem. E reafirmar que a palavra cantada é anterior à palavra escrita. A tarefa de transformar a estrutura autotética da poesia escrita na heterotética canção requer do cancionista conhecimentos interartes. De que modo cancionistas dos séculos XX/XXI estão lendo poemas de séculos anteriores e repensando o cânone literário? Este trabalho busca compreender a questão através da interpretação da parceria entre Ferreira Gullar e Moacyr Luz; da parceria entre Hilda Hilst e Verônica Sabino; da parceria entre Carlos Drummond de Andrade e Dulce Nunes.

Palavras-chave: Poesia. Vocoperformance. Cânone Literário. Canção Popular.

Abstract: To sing a poem is to find the embryonic intonation of words; is to reactivate the primary use of language. And reaffirm that the sung word is prior to the written word. The work of transforming the autotelic structure of written poetry into heterothelic song requires the intimate knowledge of the songwriter. How are twenty/twenty-first century songwriters reading poems from earlier centuries and rethinking the literary canon? This paper seeks to understand the issue through the interpretation of the partnership between Ferreira Gullar and Moacyr Luz; the partnership between Hilda Hilst e Verônica Sabino; the partnership between Carlos Drummond de Andrade and Dulce Nunes.

Keywords: Poetry. Vocoperformance. Literary canon. Popular song.

A aliança entre Música e Poesia remonta à origem da linguagem, ou seja, quando o canto estava indissociável da poesia: dos aedos gregos à lírica trovadoresca; dos encantamentos indígenas aos orikis nagô-ioruba. O fato é que mesmo no império grafocêntrico, com a tipografia e o prestígio da palavra escrita, o verbo poético não renuncia a voz (ritmo, timbre, dicção) humana. Basta ler o clássico texto de T. S. Eliot (1991) – “As três vozes da poesia” – para perceber como poetas e críticos vêm tentando perceber essa relação. Mas se, por princípio, todo poema escrito pode ser cantado, a musicalização precisa atender às estruturas específicas ao acabamento da canção. Os procedimentos são outros. Por exemplo, caberá ao melodista buscar a entoação embrionária das palavras e dos versos para, entendendo o ser e o tempo poético, criar a canção, verter a palavra escrita em palavra cantada.

Tendo uma Canção Popular tão forte, a parceria entre letristas e poetas é marca de nossa cultura brasileira. É o caso do poeta Ferreira Gullar, autor da célebre letra de “Trenzinho do caipira” (1976), parte integrante da peça


¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Bachianas Brasileiras nº 2 (1933), de Heitor Villa-Lobos. Mas Gullar também assina outras peças de poemas musicados e de letras de canção. O livro *Cancioneiro* (2015) revela um poeta talvez pouco conhecido no ambiente acadêmico. O organizador, professor Antonio Carlos Secchin, revela que

quando me predispus a reunir o cancionário de Ferreira Gullar, julgava que encontraria no máximo meia dúzia de letras. Para minha agradável surpresa, e contando com a prestimosa colaboração do gullariano Augusto Sérgio Bastos, foi possível chegar a treze (2015, p. 7).

Nesse livro, cantados por Nara Leão, Edu Lobo, Chico Buarque, Maria Bethânia, Adriana Calcanhoto e Zé Ramalho, os versos do poeta Ferreira Gullar, parceiro de cancionistas como Sueli Costa, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Milton Nascimento e Fagner, são apresentados em versão manuscrita e digitada. Tal e qual as boas edições do cancionário da antiga poesia lírica provençal, por exemplo. O critério de registrar unicamente "letras" e não "poemas musicados", deixa de fora peças importantes – "Traduzir-se" (Fagner e Ferreira Gullar) e "Poema Obsceno" (Moacyr Luz e Ferreira Gullar), entre outras.

"Poema Obsceno" foi publicado no livro *Na vertigem do dia* (1980), portanto, logo após a publicação do icônico livro *Poema sujo* (1975). Note-se que *Poema sujo* foi escrito durante o exílio imposto ao poeta pela ditadura militar. É sempre bom lembrar que o poema entrou no Brasil gravado em uma fita cassete, na bagagem de Vinicius de Moraes e foi ouvido, antes de ser impresso e lido com os olhos, em voz silenciosa. Dada a repercussão, o *Poema sujo* antecipou o fim do exílio do poeta.

Façam a festa
cantem dancem
que eu faço o poema duro
o poema-murro
sujo como a miséria brasileira
Não se detenham:
façam a festa
Bethânia Martinho
Clementina
Estação Primeira de Mangueira Salgueiro
gente de Vila Isabel e Madureira

todos
façam
a festa
enquanto eu soco este pilão
este surdo
poema
que não toca no rádio
que o povo não cantará
(mas que nasce dele)

Não se prestará a análises estruturalistas
Não entrará nas antologias oficiais
Obsceno
como o salário de um trabalhador aposentado
o poema
terá o destino dos que habitam o lado escuro
do país
e espreitam.

Os versos de abertura de "Poema Obsceno" – "Façam a festa / cantem dancem / que eu faço o poema duro / o poema-murro / sujo / como a miséria brasileira" – soam, não apenas como a autorreflexão de um sujeito que toma para si a missão – atenção ao tom sacrificial! – de cantar o horror, também acusatórios. Adiante o sujeito diz e nomeia: "Não se detenham: / façam a festa / Bethânia Martinho / Clementina / Estação Primeira de Mangueira Salgueiro / gente de Vila Isabel e Madureira / todos / façam / a festa". Acusando a suposta alienação dos outros (em festa) o sujeito afirma sua importância: fazer o "poema duro", logo obsceno, visto "que não toca no rádio", nem "entrará nas antologias oficiais" (GULLAR, 2015, p. 349).

A referência ao *Poema sujo* é literal, as referências à miserabilidade da vida também: ele compõe um poema "que o povo não cantará / (mas que nasce dele [do povo])". Por fim, "o poema / terá o destino dos que habitam o lado escuro do país / – e espreitam". Os signos remetem o leitor ao Ferreira Gullar preocupado com os destinos do país e ainda ligado às propostas de liderança do povo advindas dos Centros Populares de Cultura – criados em 1962 e extintos pelo golpe militar em 1964 –, com o emblema "o povo canta". "Toda arte é política e, por isso mesmo, determina uma opção diante dos problemas concretos, a afirmação ou negação de determinados valores" (1969, p. 131), escreveu Gullar em *Vanguarda e*

subdesenvolvimento, indicando um projeto artístico que definiu sua obra. Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, Gullar diz "eu me engajei no Centro Popular de Cultura porque eu estava, naquele momento, muito mais interessado em mudar a sociedade brasileira do que em fazer arte. Mas depois veio o golpe militar, e mostrou que era melhor continuar fazendo arte" (OBRIST, 2012, p. 178).

O tom acusatório de alienação do povo aparece noutro poema do mesmo livro. "Poderia dizer que meu povo / é uma festa só na voz / de Clara Nunes / no rodar / das cabrochas no carnaval / da Avenida. / Mas não. O poeta mente", escreve o poeta em "Digo sim". E completa: "A vida nós a amassamos em sangue / e samba / enquanto gira inteira a noite / sobre a pátria desigual". E, depois de elencar as contradições da vida, conclui: "não digo que a vida é bela / tampouco me nego a ela: - digo sim". Desdobrando o tom de acusação em elogio a quem consegue cantar e sambar, apesar do sangue?

Ainda no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Ferreira Gullar registra seu empenho com a realidade intranscendente brasileira e sua preocupação com o distanciamento entre a arte de vanguarda e o povo. "A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional" (1969, p. 8), escreve. E sugere:

Armado do método marxista, o artista terá condições de superar a limitação básica de algumas das mais significativas experiências da vanguarda artística, que as conduziu ou ao formalismo ou ao subjetivismo. Para isso, vamos ter de nos deter no exame da dialética do particular e do universal na criação da obra de arte (1969, p. 53).

É este poeta crítico da contradição – "Para uma vida de merda / nasci em 1930 / na Rua dos Prazeres" (do poema "Primeiros anos") – que ouvimos em "Digo sim" e "Poema Obsceno". Para Gullar (1969), a arte de massa, mercadoria da sociedade capitalista, "trata-se de uma visão desmistificada que não abdica da complexidade mas que a vê, não como resultante de uma irracionalidade fundamental, segundo a qual

o ser é insondável, e sim como decorrência do caráter dialético, dinâmico, do real" (1969, p. 130).

O título "Poema Obsceno" problematiza a noção de obscenidade. Ferir o pudor, ser obsceno, é mostrar aquilo que a ditadura militar quer mascarar: a miséria brasileira. Miséria que, de algum modo, também é mascarada na festa carnavalesca. O poema revisa, portanto, a ideia de inversão que Bakhtin observou no carnaval medieval. O sujeito do poema quer que na modernidade esta inversão, ou seja, a tomada de posição, do protagonismo do povo ultrapasse os quatro dias de festa concedida e se incorpore à vida ordinária. Faz isso assumindo a liderança – "eu faço o poema", "eu soco o pilão". Para ele, o povo precisa de guia. E ele mesmo ocupa esta posição.

Mas o sujeito poético erra ao diagnosticar "que não toca no rádio / que o povo não cantará". Afinal, quando Moacyr Luz e Água de Moringa (Rui Alvim, Marcílio Lopes, Jayme Vignoli, Luiz Flávio Alcofra, Josimar Carneiro e André Boxexa) gravam o discurso do poema no disco *Sedução carioca do poeta brasileiro* (2005) o discurso retorna à voz, sai do mutismo das páginas do livro e ganha o corpo coletivo. O sujeito não cumpre sua função assim?

O disco merece destaque na discografia de Moacyr Luz. Nele temos musicados 12 poemas de exaltação à cidade do Rio de Janeiro: "Noite Carioca", Murilo Mendes; "Poema Obsceno", Ferreira Gullar; "Elegia Inútil", Manuel Bandeira; "Coisa Mais Linda Mais Cheia de Garça", Elisa Lucinda; "3x4", Armando Freitas Filho; "Copacabana Noctívaga", Ariel Marques; "Méier", Luiz Paiva de Castro; "Carnavais", Geraldo Carneiro; "Cantiga das Ilhas", Aldir Blanc; "VII – Rio de Janeiro", Carlos Drummond de Andrade; "Praia do Pinto", Vinicius de Moraes; e "As Cantadas", Mário de Andrade.

Embora no mesmo livro *Na vertigem do dia* o poema "Improviso ordinário sobre a cidade maravilhosa" fale que "a tarde é quente / na cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro / com suas cadeias apinhadas de presos / respirando o fedor de seus próprios dejetos", a canção de Moacyr Luz investe na ideia de que "a tristeza é senhora, desde que o samba é samba", conforme canta Caetano Veloso. Ou seja, a alegria aparente

– “façam a festa” – não nega a tristeza resiliente
– “Os homens se amparam em retratos. / Ou no coração de outros homens”. E não é isso que o samba faz? Não é esse o gesto utópico de cantar, de sambar, ou seja, apontar “o lado escuro do país” e os que “espreitam” postos à margem?

O cancionista cria uma melodia que ora tematiza, estimula a dança com um maracatu no começo da canção; ora passionaliza, reverenciando quem mantém a fé na festa (“Bethânia Martinho / Clementina / Estação Primeira de Mangueira Salgueiro / gente de Vila Isabel e Madureira”); ora investe na oratória (mais palavra falada, política, dura e menos palavra cantada, melodiosa), respeitando o discurso engajado do trecho “Não se prestará a análises estruturalistas / Não entrará nas antologias oficiais / Obsceno / como o salário de um trabalhador aposentado / o poema / terá o destino dos que habitam o lado escuro do país / – e espreitam”.

Os três modos de dizer o poema impõem à canção de Moacyr Luz as contradições elencadas pelo sujeito do poema. Esta consciência melódica da entonação embrionária da palavra escrita, além de ser uma aula sobre leitura de poesia, estimula a reflexão sobre arte e participação. Outro exemplo, a oratória, a leitura em voz alta, é usada para dizer de modo incisivo e reivindicatório o verso entre parênteses (“mas que nasce dele”), referindo-se ao povo.

Além de “Poema Obsceno”, o livro *Na vertigem do dia* guarda outros metapoemas como, além do conhecido “Traduzir-se” (“Uma parte de mim / é só vertigem; / outra parte, / linguagem”), “Arte poética” (“Não quero morrer não quero / apodrecer no poema”), “Subversiva” (“A poesia / quando chega / não respeita nada”), “O poço dos Medeiros” (“Não quero a poesia, o capricho / do poema: quero / reaver a manhã que virou lixo”) e “A voz do poeta” (“É voz de gente – poema: / fogo logro solidão”).

No poema “O espelho do guarda-roupa”, Gullar escreveu que “Um homem com um espelho / enterrado no corpo / na verdade não dorme: reflete / um voo”. Não é este homem que o sujeito cancional criado por Moacyr Luz incorpora ao

restituir às massas o “surdo” (instrumento e estado de ser) do poema? “A pureza desse amor là festal / Espalha espelhos pelo carnaval / E cada cara e corpo é desigual / Sabe o que é bom e o que é mau”, canta Caetano Veloso em “Zera a reza” (2000), canção-vértice da dobra ético-estética entre Gullar, para quem “a arte existe porque a vida não basta”, e Luz, criador do projeto Samba do Trabalhador, que acontece toda segunda-feira no Andaraí, na cidade do Rio de Janeiro.

“A experiência amorosa repousa sobre o narcisismo e sua aura de vazio, de aparência e de impossível, que subentendem toda idealização igualmente e essencialmente inerente ao amor”, escreveu Julia Kristeva, em *Histórias de amor* (1988, p. 299). O que nos ajuda a pensar sobre os versos de Hilda Hilst – “[...] Tu sabes, Dionísio, / Que a teu lado te amando, / Antes de ser mulher sou inteira poeta. / E que o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio, / É que move o grande corpo teu.” (Ode II) – mais como um canto de espelhamento/refração de si no outro, e menos como subalternidade. Poeta, a voz do poema assume o sopro vital e criador – “o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando”. Nesta tomada de posição, deus é mulher: Ariana. Estes versos fazem parte da ode II de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, quarta seção do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). O foco é Ariana, não Dionísio. Ou melhor, o deus existe porque ela – poeta – existe e tem consciência disso. “Nosso utilitarismo é aquilo que é útil ao espírito. Nossa ‘utilidade’ é apenas consciência”, anotou Marina Tsvetáeva (2017, p. 160). Ariana atribui a si a autoria do hino a Dionísio. Ela é Musa e sujeito do verbo cantar, simultaneamente. Não há separação entre quem canta (santidade) e o modo de cantar (erotismo). A poesia faz-se um conhecimento de si, do outro.

Para Tsvetáeva, “minha vontade é meu ouvido: não cansa de ouvir até sentir, e não escreve nada que não tenha sentido” (2017, p. 185). Por sua vez, a Ariana hilstiana canta:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas. / Voz e vento apenas / Das coisas do lá fora // E sozinha supor / Que se estivesses dentro // Essa voz importante e esse vento / Das ramagens de fora // Eu jamais ouviria. Atento / Meu ouvido escutaria / O sumo do teu canto (Ode I) (HILST, 2017, p. 256).

Hilst recria Ariadne, filha de Pasífae, abandonada por Teseu. Ariana é Ariadne amadurecida. Ela sabe que Dionísio é cúmplice de Teseu. Nenhuma mulher, nem nenhuma deusa, teve tanta morte quanto Ariadne: "Ainda que tu me vejas extrema e suplicante / Quando amanhece e me dizes adeus", canta Ariana, ao fim de cada noite, de cada espera.

Se Ariadne tem destino duplo – é esposa de Dionísio (madura) e é esposa de Teseu (adolescente) –, Ariana é simultânea: "Porque te amo, Dionísio, / É que me faço assim tão simultânea", canta na Ode IV; afinal, ela é mulher (vida à mostra) e poeta (vida secreta). Ainda para Tsvetáeva, "a verdade dos poetas é a mais invencível, a menos captável, a mais indemonstrável, uma verdade que vive dentro de nós apenas naquele primeiro instante obscuro da percepção e que permanece dentro de nós como o traço de uma luz ou de uma perda" (2017, p. 171).

Raptada e depois abandonada por Teseu, Ariana canta na Ode I composta por Hilst: "Que não venhas, Dionísio. / Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite / Pensando: amanhã sim, virá". Qual Penélope que tece à espera de Ulisses, Ariana canta porque espera. Este adiamento da chegada – a "sábua ausência" – é o motor do cantar. E a mulher se faz poeta. E prefere este lugar, de quem canta, do que aquele, de quem espera. Embora uma seja também a outra: simultânea. Ao lado de Dionísio, na alienação de si, Hilst coloca Apolo que responde pela aparência com que Ariana canta e se apresenta: "Não essa que te louva // A cada verso / Mas outra // Reverso de sua própria placidez / Escudo e crueldade a cada gesto" (Ode IV). Eis o "ciúme venenoso" que Ariana quer plantar no peito de Dionísio? Descendentes de Zeus, Dionísio é embriaguez; Apolo é o uso da embriaguez (ele usa Teseu para matar Minotauro). Ariana abraça Apolo – dá forma à paixão, cria

a aparência do desejo, canta – à espera de Dionísio: "Apenas tu, Dionísio, é que recusas / Ariana suspensa nas tuas águas" (Ode IX); "A uma mulher que canta ensolarada / E que é sonora, múltipla, argonauta // Por que recusas amor e permanência?" (Ode III).

"Deixando Dioniso presidir o mundo da esfera acústica, Nietzsche compreende Apolo como o deus da arte figurativa, portanto do olho e da visão, da bela e luminosa aparência, ou seja, da forma", anota Adriana Cavarero (2011, p. 98) ao pensar a filosofia da expressão vocal. Não à toa, Ariana canta na Ode II: "Ainda que tu me vejas extrema e suplicante"; na Ode IV: "Porque te amo / Deveria a teus olhos parecer / Uma outra Ariana"; e na Ode VI: "Três luas, Dionísio, não te vejo". O logos poético é sonoro: Ariana e Dionísio são enquanto dura a canção de Ariana. A voz comanda o sentido; e descentra o pensar do olho para o ouvido, em uma atitude pré-platônica de vocalização do conhecimento de si, do outro.

Ao dizer-se poeta, Ariana engana, encanta e é encantada – simultaneamente: "é centelha e âncora" (Ode VIII) – pelo dom de iludir inerente à poesia. Ela é mulher que canta. Se ela é poeta antes de ser mulher, a mulher que ela é, é invenção da poeta. Se, de Platão a Derrida, a filosofia se compromete com a surdez, com a palavra escrita, com a visão, a poesia de Hilst vocaliza a Ariadne mitológica muda. Ariana insiste no apuro dos ouvidos a fim de reencantar o que foi descartado: a voz de Ariadne.

Poeta, ou seja, mantendo uma relação privilegiada com a Musa, Ariana sabe que "há um campo da palavra no qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz" (2011, p. 25), como escreve Adriana Cavarero. Para a autora, "o preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do outro, ou melhor, dos outros" (2011, p. 65). E completa: "a desvocalização do logos inaugurada por Platão, além de fixar o primado ontológico do pensamento sobre a palavra, tende, sobretudo, a libertá-la da corporeidade do sopro e da voz" (2011, p. 83). Deste modo, a mulher está a "mover-se pela casa como num texto", diria Maria Gabriela Llansol (2000, p. 24).

Note-se também Maria Bethânia em "Drama" cantando: "Eu minto mas minha voz não mente / minha voz soa exatamente / de onde no corpo da alma de uma pessoa / se produz a palavra eu". A voz – o grão da voz – afirma a singularidade do eu que canta. "Sem o prazer acústico, sem a relação de gozo entre bocas e ouvidos, a unicidade da voz corre risco de se transformar em categoria abstrata, descorporificada, manca. A voz é única e a voz canta", escreve Cavarero (2011, p. 115). "Venha de manso ouvir o que eu tenho a contar / Não é muito nem pouco eu diria / Não é pra rir mas nem sério seria / É só uma gota de sangue em forma verbal", canta Angela Ro Ro em "Gota de sangue".

"Se não há vinho, não há Afrodite, / faltando ao homem, mágico, o deleite", pergunta Eurípides (2010, p. 87). Sangue (bios) e vinho (pathos) são essências da criação poética e seu projeto de suspensão do tempo ordinário: é preciso enfrentar Chronos. Daí o diálogo forjado entre Ariana e Dionísio na poesia de Hilst. Ariana é animada pelo deus da vida criativa. "Antes de ser mulher sou inteira poeta", canta. Antes de ser escrita ela é voz, sopro. Cavarero observa que "a voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite" (2011, p. 40). É desse modo que percebemos a autenticidade – respiração, passionalização, silêncios, repetições, escansão – dada à letra de Hilst nas vozes das cantoras do disco *Ode descontinua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio* (2005).

Cada Ode escrita por Hilda Hilst é cantada por uma intérprete. Na sequência: Rita Benneditto, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Angela Ro Ro, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, Olívia Byington, Mônica Salmaso e Angela Maria revocalizam a entonação embrionária dos versos hilstianos. Produzido por Swami Jr., Walter Costa e Zeca Baleiro, foi deste a idealização do projeto e o trabalho de construção da melodia vocal dos poemas.

A extensa e difícil dialética lírica de Hilda Hilst está alinhada em uma tradição de ruptura das mulheres que cantam, pelo menos, desde Safo

e compõe uma poética que afirma: "Canção e liberdade não se aprendem", conforme Ariana canta na Ode VII. Ariana, esta Sereia – monstro canoro – que, tendo "meditado e sofrido / Irmanada com esse corpo / E seu aquático jazigo", pensa: "Que se a mim não me deram / Esplêndida beleza / Deram-me a garganta / Esplandecida: a palavra de ouro / A canção imantada / O sumarento gozo de cantar / Iluminada, ungida". Canção que "apenas tu, Dionísio, é que recusas / Ariana suspensa nas tuas águas".

Sobre as Sereias, Cavarero anota que "elas cantam palavras, vocalizam histórias, narram cantando. E sabem o que dizem. [...] O que as distingue da Musa, além do corpo monstruoso ["não me deram esplêndida beleza", canta Ariana], é principalmente uma voz audível para ouvidos humanos" (2011, p. 129). O canto é feminino. Ao anotar que "Antes de ser mulher sou inteira poeta" Hilst aponta a questão em torno da poesia feita por mulher, poesia feminina, poesia feminista. Três categorias distintas, mas, talvez, complementares nos versos da Ode V: "A mim me importa, / Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido / E o que tu dizes nem pode ser cantado / Porque é palavra de luta e despudor. / E no meu verso se faria injúria // E no meu quarto se faz verbo de amor". Hilst e Cixous se aproximam quando esta intencionou não "criar uma escrita feminina, mas de deixar transparecer na escrita o que até hoje sempre foi proibido, ou seja, os efeitos da feminilidade" (apud CAVARERO, 2011, p. 171).

Cantar é ler o poema, criando a ilusão enunciativa que está contida nas palavras mortas (sem sopro) no papel. Cada intérprete do disco, portanto, assina na voz o "poema do livro". A sereia de papel que Ariana era ganha vida. Para Cavarero, "a mulher que canta é sempre uma Sereia, ou seja, uma criatura da ordem do prazer, estranha à ordem doméstica de filhas e esposas. Indomesticável, a voz feminina do canto abala o sistema da razão e nos arrasta para outro lugar" (2011, p. 144).

Suicida (para Plutarco) ou vítima de Artemis (para Homero), Ariadne busca a harmonia: mulher e poeta. Mais poeta do que mulher quando canta. E por isso canta. A mulher é traída. A poeta trai.

Ariana é Ariadne que “sempre existiu cantando”. É preciso cantar para existir. E Hilst dá canto à mulher, reconduz Ariadne à condição de ninfa, de Sereia. Este projeto é completado quando as odes são cantadas por mulheres, pois assim há a concretude da mensagem, sua materialização por trás do ouvido do ouvinte. O sujeito cancional – Ariana – é essa imagem plasmada por trás dos olhos de quem ouve. A voz que canta passa a carregar a mitologia do ouvinte, que, por sua vez, se reconhece plasmado no modo sirênico (das Sereias) de dizer da cancionista Verônica. E de todas as mulheres cantoras do disco. Para Cavarero, “o primeiro passo para liberar a voz de seu gendarme noético, o primeiro gesto contra os cânones desvocalizantes da filosofia, passa por uma tematização privilegiada do falar” (2011, p. 203). E é isso que Hilda faz: trabalha a fala da mulher, da poeta. Esta fala cantada potencializa o trabalho de arte de Hilst.

Na ode cantada por Verônica Sabino, é sensível a aparição da voz que canta o desejo de energia dionisiaca.

Ode II

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus.

Verônica arfa, alonga as vogais, repete o verso “sempre existiu cantando” duas vezes a fim de figurativizar tanto a mulher-cantante, quanto o trabalho sisífico de cantar, de estar à espera. Os tons baixos, os suspiros sutis, o violão de 7 cordas de Swami Jr., o bandolim de Milton Mori e o corne inglês e a flauta de Carlos Ernest plasmam a imagem do sensível, a voz por trás da voz que canta. Se a utilidade da poesia é a consciência, o cancionista transforma as coisas em espírito ao mesmo tempo em que torna

as coisas mundanas, isto é, mais próximas da percepção e da apropriação criativa do ouvinte. Mundana, a existência se expande.

Ariana existe enquanto canta. Ao encerrar as odes cantando “Se todas as tuas noites fossem minhas / Eu te daria, Dionísio, a cada dia / Uma pequena caixa de palavras” ela revela a construção consciente de sua vida. Afinal, “inteira poeta”, ela faz das odes esta “pequena caixa de palavras”. “Coisa que me foi dada, sigilosa”, ela diz, encerrando o ciclo (o canto): “Porque tu sabes que é de poesia / Minha vida secreta”. Sigilo e segredo perdem as forças diante das razões da desrazão: o vinho da embriaguez, o sangue da poeta, o delírio da linguagem – Dionísio.

Portanto, os versos metapoéticos, ou seja, a poesia que se autopena, as odes que tratam do fazer poético cantante, ganham novos sentidos quando cantados. “Entre os antigos gregos e romanos, [a ode] ligava-se à música, passando depois a um poema lírico em que se exprimem os grandes sentimentos da alma humana”, registra Norma Goldstein (1986, p. 55). Tanto o título do livro de Hilda Hilst, quanto o título da parte cantada lembra-nos que estas odes são epitalâmios, cânticos nupciais: casamento do desejo de cantar (Dionísio) com a canção (Apolo). O corpo da poeta – “palavra de luta e despudor” – presentifica os cônjuges no grão da voz de Verônica Sabino.

“Noivo feliz, agora chegou o dia de teu casamento, e tens a noiva que queria”. Os versos de Safo (2007) parecem dar o mote das odes de Ariana. Ela: simultânea. Ele: deus do vinho, da vinha, do delírio, que só dura enquanto dura a canção. Por isso o gerúndio “cantando”, pois é preciso se manter em movimento mítico: “Ariana pode estar sozinha / Sem Dionísio, sem riqueza ou fama / Porque há dentro dela um sol maior: // Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta” (Ode VI). Ariana (presente na voz das cantoras do disco) e Dionísio (o noivo por vir) se completam como o sentido de cada verso precisa do encadeamento no verso seguinte para se fazer formal e melodicamente hilstianos.

“Porque é melhor sonhar tua rudeza / E server reconquista a cada noite”; “Quando amanhece e

me dizes adeus"; "A mim me importa, / Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido"; "Três luas percorro a Casa, a minha, / E entre o pátio e a figueira / Converso e passeio com meus cães"; "Chama movediça e lunada"; "E refrescar tuas noites / Com teus amores breves"; "Se todas as tuas noites fossem minhas / Eu te daria, Dionísio, a cada dia / Uma pequena caixa de palavras / Coisa que me foi dada, sigilosa". São muitos os significantes espalhados ao longo das dez odes cujo significado recupera o mito: Ariadne transformada em constelação após sua morte. A promessa de Dionísio. A eternidade à espera de ser a melodia (Apolo: ponderação, modelar) das palavras do deleite (Dionísio: excesso, perda de si). "Esquecer a si próprio é, antes de mais nada, esquecer sua fraqueza", escreveu Marina Tsvetáeva (2017, p. 184).

O sujeito cancional criado por Verônica Sabino é o tempo-espaço de intimidade concreta entre a voz que sai da sua boca, desse alguém-cantor (ou das caixas acústicas, mediadoras da voz humana) e o entendimento (a imagem, o sensível) que entra pelos ouvidos de outro alguém-ouvinte. Verônica lê Hilst e traduz sua mensagem. Verônica amalgama a voz de Hilda, a voz de Ariana (a voz que fala a mensagem da letra da canção, outrora poema de livro), a voz de Ariadne, porque acompanhada de instrumentos clássicos de sopro e corda, e a voz do desejo do ouvinte. O ouvinte entra em intimidade com o que lhe é apresentado. O ouvinte não conhece Ariana, mas tem nela uma cúmplice. Ouvir é ler. Cantar é ler.

"O amor é um daimon criador, e é por isso que o filósofo, em falta e em busca de belo e de obra, é um amoroso tanto quanto é um criador", anota Julia Kristeva (1988, p. 301). A Ariana hilstiana é filósofa ("tenho meditado e sofrido") e poeta ("mulher que canta ensolarada"). Ela reconstitui os saberes separados pela imposição da escrita. Este devir da completude, das núpcias é o motor da vida de Ariana. O eu-lírico é eu-participante, pois, ao atuar na performance de si, reflete sobre a performance poética: temos a poesia cantando a poesia. E perguntando ao ouvinte contemporâneo: "Por que recusas amor e permanência?".

No livro *Maquinação do mundo*, José Miguel Wisnik escreve que

talvez nenhum outro poeta, no Brasil ou no mundo, use tanto a palavra "mundo" em seus poemas como Carlos Drummond de Andrade. Sua máquina poética se move muitas vezes à base de mundos – e não se trata somente daqueles bordões que se tornaram sua marca, como "mundo, mundo, vasto mundo", "sentimento do mundo", ombros que "suportam o mundo", "não serei o poeta de um mundo caduco", coração ora "maior" ora "menor" que o mundo. Feixes inumeráveis de "mundos" se alternam entre a insistência da totalidade, que interpela o sujeito a cada passo, e a irrisão que contamina tantas vezes essa busca, com o mundo reduzido a um cálculo ínfimo, uma pedra inxepelível (WISNIK, 2018, p. 173).

Tomando o mundo como uma entidade, a poesia de Drummond canta a ação consciente do tempo – "Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti" ("Legado") – no corpo a corpo do indivíduo com o/no mundo. E do indivíduo solto neste mundo. A experiência reflexiva não se confunde com a contemplação da paisagem, posto que o indivíduo é afetado pelo tempo no instante-já-ainda-não da vida moderna. Isto porque, de acordo com Wisnik, "embora nomeie a totalidade, ['mundo'] sinaliza a impossibilidade de alcançar o objeto que designa, vivendo, no seu retorno insistente, dessa espécie de gesticulação" (WISNIK, 2018, p. 173). Sísifo no pé da montanha, diria Albert Camus. "Encontramos sempre o nosso fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos" (1978, p. 151).

Legado

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto
espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho
(ANDRADE, 2012, p. 19).

Do livro *Claro enigma* (1951), o poema "Legado" usa a estrutura do soneto alexandrino e satiriza o beletrismo esnobe neoparnasiano que corrói a modernidade da língua e as relações do Ser no mundo. Assim, talvez o mais conhecido poema de Drummond – "No meio do caminho" – é revisitado com as marcas da crítica de quem – "esses monstros atuais" – não entendeu o sofisticado desleixo do poeta ao usar o verbo (oral) "ter" no lugar de correto (escritural) "haver". Os puristas da língua e das formas exigem correção e o poeta responde com o "passo caprichoso" que figurativiza o limite da língua ideal.

Na sociedade das aparências, ter é a pedra, é o veneno-remédio – "Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu / minha incerta medalha, e a meu nome se ri" (ANDRADE, 2012, p. 19) –, é o obstáculo imposto pelo poema no poema, posto que a promessa de satisfação não se cumpre pós-consumo. O poema de Drummond, com seus versos alternados ABAB ABAB CDE CDE, plasma a pedra nas rimas tatibitati B: ti/ri e ti-se. "Seria uma rima, não seria uma solução", posto que o eu-lírico – "entre o talvez e o se" – não satisfaz os consumidores das regras gramaticais.

Por sua vez, Luiz Costa Lima destaca o princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. "Corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absentismo. Ao contrário, ela aparece como maneira de assumir a História, de se por com ela em relação aberta" (1968, p. 136). É este EU afetado pelo tempo, mas sem fatalismo e sem naturalizar a ordem mundial, que fala na poesia drummondiana. É também este EU que, em retrospectiva negativa, avalia o espólio que deixará. E compõe um testamento também em negativa, já que é o erro a herança por vir. Erro mimetizado no derradeiro verso, dificultando a divisão do poema em sílabas métricas: u/ma/pe/dra/que/ha/via/em/meio/do/ca/mi/nho; ou u/ma/pe/dra/queha/via/em/me/io/do/ca/mi/nho? A dificuldade de

escandir o poema mimetiza a experiência da vida como algo intransmissível, impossível de ser herdada. Cabe a cada leitor experimentar.

Drummond demonstra-se inserido na tradição, conhecedor da herança formal de poéticas que o antecederam, ao mesmo tempo em que atualiza essas formas, problematizando seus usos contemporâneos. O eu-lírico mostra que entre o "havia" e o "tinha" há a escolha por aquilo que melhor sirva a composição do verso: a língua falada, cotidiana, humana, usual. A voz do poema tem a consciência – "Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti" – da linguagem empregada a serviço da intensificação da verdade-mais-erro do sujeito que sente o mundo. "Chegou um tempo em que não adianta morrer. / Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação", escreve Drummond em "Os ombros suportam o mundo" (1940).

A corrosão que desgasta seres e coisas do mundo afeta a forma do soneto drummondiano e interdita a fluidez do entendimento buscado apenas pela via da análise das regras. Seria Drummond sugerindo que o conteúdo é mais importante que a forma? Ou seria exatamente a apreensão de que a forma precisa conter o conteúdo? Esse jogo entre superfície e profundidade afeta a linguagem do poeta, ao corroer as certezas em torno dos modos corretos de dizer e escrever poesia. De viés, Drummond critica o preconceito linguístico, já que entre o uso do "havia" e do "tinha", no Brasil, temos o controle da norma gramatical da língua. O sujeito de Drummond é culto de si e de sua pátria historicizada. "E é a presença partilhada e intuída do histórico que lhe conduz ao sentimento de angústia, de asco e de desgosto com que partilha o mundo", segundo Costa Lima (1968, p. 138). Daí a eficácia no uso da ironia, pois "ela tritura o aconchego poético, a união travada entre a frase coloquial e a ideia de uma bonomia triste, mas repousante, que nos envolvesse enquanto povo" (1968, p. 138).

A ironia corrói o conceito prévio, ao mesmo tempo em que revela o homem ao homem, convocando esse a assumir responsabilidades historicamente delegadas ao sistema (político,

religioso): ele nega os deuses e levanta os rochedos, semelhante ao Sísifo de Camus. Entre a utopia e a confissão do crepúsculo, entre a lírica e a ironia há o sujeito sendo no mundo. Ao escrever de si, Drummond escreve de nós, seus irmãos em desgraça: ombros que "suportam o mundo".

Drummond assume o homem não retilíneo ao triturar a própria obra. Em "Legado" ele finge consertar o próprio verso – "No meio do caminho tinha uma pedra" transluz em "Uma pedra que havia em meio do caminho" – para ironicamente defender o verso "errado". Eis o legado deixado ao país lhe deu tudo que lembra, sabe e sente: a liberdade assombrosa (porque autorresponsável) de errar, de ser esse "eu todo retorcido".

Nesta experimentação de si no mundo (ou seria do mundo em si?), a esperança se renova de suas próprias decepções sisíficas: "seu mais secreto espinho". O poeta canta seu negar. "De tudo quanto foi meu passo caprichoso / na vida, restará, pois o resto se esfuma". É o próprio exercício de passear caprichosamente pelo mundo o que pode ser legado, já que a experiência em si é individual: "Algo de nós acaso se transmite, / mas tão disperso, e vago, tão estranho" ("Nudez", 1959).

O sujeito drummondiano nega os manuais, as receitas, as generalizações ao experimentar-se: "minha incerta medalha, e a meu nome se ri [...] o resto se esfuma". Wisnik escreve que, em Drummond,

a totalidade, bloqueada pelo obstáculo [a pedra no meio do caminho, a impossibilidade de dizer o todo], reverbera no objeto que bloqueia: o mundo reside no gume entre o movimento do todo e sua interrupção, com o que podemos falar numa sublime em perpétuo estado de suspensão e travamento (2018, p. 175).

No poema "Legado" Drummond transvaloriza o obstáculo ("esses monstros atuais"), porque consciente do limite, ou, melhor, do fato de que a entrada na modernidade tem correspondido a certa desumanização. Os monstros externos não o silenciam. Ele, neo-Orfeu a vagar pelo mundo que irônica e insistentemente foge de sua compreensão. Se o mítico Orfeu encantava plantas, pedras e animais, o Orfeu drummondiano

– também perdido de Eurídice-mundo – singulariza objetos prosaicos forjando intimidade amarga e inútil com o mundo.

Entre textos de Jorge Amado, Guimarães Rosa, Paulo Mendes Campos, Millôr Fernandes, Vinicius de Moraes, Antônio Callado e Mário Quintana, o poema "Legado" de Drummond foi musicado por Dulce Nunes no disco *O samba do escritor* (1968). O LP é raro e pioneiro no registro da relação entre palavra escrita e palavra cantada para a indústria cultural. Com participações de Nara Leão, Edu Lobo, Gracinha Leporace, Joyce e o conjunto vocal Momento Quatro, o disco conta com arranjos de Luiz Eça, Oscar Castro Neves e do então estreado Egberto Gismonti.

O canto de Dulce Nunes contraria o eu-lírico drummondiano, que afirmara: "Não deixarei de mim nenhum canto radioso, / uma voz matinal palpitando na bruma / e que arranque de alguém seu mais secreto espinho". Ao cantar esses versos Dulce investe na passionalização das vogais, canta os tercetos uma oitava acima. Sem respeitar os encadeamentos dos versos, o projeto cancional revela-se oposto ao poético, optando pelo aformoseamento em prejuízo da ironia. Aliás, o poema não sofre nenhuma intervenção estrutural, não há proposta de refrão, nem repetição do texto ou de qualquer trecho, o que reforça a intenção da voz de apenas entoar os versos.

Esse canto-de-salão, típico dos saraus do fim do século XIX e início do século XX, mais presta homenagem aos beletistas criticados no poema do que à crítica feita por Drummond. Culto, cerimonioso, pouco coloquial, o canto "matinal palpitando" de Dulce Nunes dissipa a bruma do taciturno Orfeu, posto que clarifica seu vagar. O acompanhamento bossanovista auxilia neste processo de consolo do ouvinte, de observação externa de si, promovido pelo sujeito cancional. Diferente do eu-lírico do poema para quem caberia ao leitor o trabalho de composição de si mesmo.

Por fim, a voz que canta a canção "Legado" parece não ter ouvido o poeta cantar "não serei o poeta de um mundo caduco". A beleza do canto arranca o "mais secreto espinho" do ouvinte, enquanto o poema afirma o contrário:

a intensificação da dificuldade, do limite, do erro, da experiência de sentimento [individual e intransmissível] do mundo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, 1978.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ELLIOTT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1986.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GULLAR, Ferreira. *Cancioneiro*. Organizado por Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Organizado por Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

ODE descontinua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio. Intérprete: diversas. São Paulo: Saravá Discos, 2005. 1 CD.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. v. 6.

SAFO. *The poetry of Sappho*. Translated by Jim Powell. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SAMBA do escritor. Intérprete: Dulce Nunes. Rio de Janeiro: Forma, 1968. 1 LP.

SEDUÇÃO carioca do poeta brasileiro. Intérprete: Moacyr Luz. Rio de Janeiro: Lua Music, 2005. 1 CD.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Áyiné, 2017.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Leonardo Davino de Oliveira

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Leonardo Davino de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Instituto de Letras

Rua São Francisco Xavier, 524, 11.º andar, Bloco A, sala 11024

Maracanã, 20559-900

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.