

(Des)amor, uma fronteira infernal

Daniel Carlos Santos da Silva¹

71

Neste trabalho o Leitor encontrará um par imortal e Macalé. Torquato Neto e Waly Salomão foram os dois para os quais atentei meus olhos, sentindo em mim, como únicos, seus olhares. Duas sombras infernais que ao dar-me e tirar-me a razão entre si, ao dá-la e ao tirá-la de mim, parecem se unir à sombra de Macalé, que esteve acompanhado em sua solidão por esse par de poetas. Também eles e Macalé acompanham a minha perspectiva: as minhas. Com esses três eu acredito que posso dar explicações quando caminho um longo tempo sozinho. “Certamente aquele trem já passou. E se passou, passou: foi”... “Vou descendo por todas as ruas e vou tomar aquele velho navio”... E “Não sou eu quem vai ficar no porto chorando, lamentando o eterno movimento dos barcos”. Eu também não tenho regateado a eles meu próprio sangue.²

A memória suja; a história enferruja – Torquato

Na capa e na contracapa do álbum *Go Back*, de 1988, da banda Titãs, imprimem-se oito fotos de crianças, correspondentes a cada um dos meninos

¹ Professor de Língua Espanhola e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Paraná. Está cursando doutorado acadêmico na Universidade de São Paulo, especializando-se no estudo do pós-guerra civil espanhola, mais especificamente nas noções de memória e exílio a partir da produção literária contemporânea de mulheres da Espanha. E-mail: dan.silva58@hotmail.com

² Excerto traduzido e adaptado das *Fronteras infernales de la poesía* (2008), de José Bergamín, que inspiram a forma deste meu texto. O poeta espanhol apresenta “cuatro parejas inmortales e Nietzsche”. O filósofo encaminha o ensaio final da obra, formada por outros oito autores: Séneca, Dante, Rojas, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Sade e Byron. Aqui, faço uma redução: trabalho num primeiro momento com o par Torquato Neto e Waly Salomão e arremato com Jards Macalé.

que se tornaram, em sua juventude dos anos 80, o grupo musical. Desde essa imagem se apresenta a ideia de retorno: uma fronteira entre o passado e o presente. Da criança que, no caso dos Titãs, fez-se jovem num período de repressão e sufocamento que parecia se atenuar durante a transição democrática brasileira³. Em 1988, o octeto se apresenta no Festival de Jazz de Montreux e torna sua apresentação o disco. Marcados pelo álbum fundamental *Cabeça Dinossauro*, de 1986, os Titãs recantam no show canções que criticam diretamente a sociedade brasileira do fim da ditadura, tais como “Bichos escrotos” e “Polícia”. Outra das canções que apresentam é a homônima ao álbum de 1988. “Go Back” já havia sido gravada em estúdio por eles em 1984, no disco de estreia que levou o nome da banda. É esse o segundo retorno que ocorre ao cantarem essa canção.

Como se nota, seu próprio título implica a ideia de regresso – “volte” – que se desdobra uma terceira vez, posto que o grupo musica o poema “Go Back” de Torquato Neto escrito nos anos 60. A banda, que majoritariamente protesta através da música, escolhe também cantar sobre a temática amorosa, a partir da composição do poeta piauiense. Não rompem, contudo, com a posição de protesto ao cantarem sobre o amor. Mais ainda, estendem essa música no *show* com outro texto do poeta tropicalista⁴, intitulado

³ A década dos anos de 1980 representou para a produção musical uma abertura à liberdade de expressão, tolhida da sociedade brasileira desde os anos de 1960, como aponta Elio Gaspari, em *A Ditadura Envergonhada*, sobre o período de exceção no país: “Por uma fatalidade histórica, começou em 1964 no Brasil um período de supressão das liberdades públicas precisamente quando o mundo vivia um dos períodos mais ricos e divertidos da história da humanidade” (GASPARI, 2014, p. 211). Fatal pensar no cenário musical brasileiro, que justamente nessa década – e juntamente com ritmos musicais que se popularizaram, como a Bossa Nova e o Rock da Jovem Guarda (SEVERIANO, 2008) – emergia o movimento Tropicália, retomando Oswald de Andrade e sua antropofagia, apropriando-se de inúmeras manifestações estéticas para desentranhar uma nova forma de música. Naquele momento, no entanto, os jovens do cenário musical foram reprimidos. Exemplo fundamental fica marcado pelo exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres, logo após o lançamento do álbum *Tropicalia ou Panis et Circencis*, de 1968. Somente nos anos 80 a juventude voltou a se expressar já sem o cerceamento intenso dos sistemas de controle do regime ditatorial.

⁴ Ao referir-se a Torquato Neto como representante da Tropicália, Caetano Veloso em suas memórias sobre a conformação do movimento, afirma: “Na altura das reuniões de catequese organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário transformador: os Beatles, Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas da expressão rural do Nordeste – tudo isso Torquato já tinha digerido e metabolizado com espontaneidade suficiente para deixar entrever sua apreensão da totalidade do corpo de ideias que defendíamos. Ele superara as resistências iniciais por possuir uma inteligência desimpedida. A partir de então, sua concordância com o projeto passou a ser orgânica, e se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos

“Andar, andei”, que também musicam, apresentando-o como canção ineditamente no Festival:

Go back

- 1 Você me chama
- 2 Eu quero ir pro cinema
- 3 você reclama
- 4 meu coração não contenta
- 5 você me ama
- 6 mas de repente a madrugada mudou
- 7 e certamente
- 8 aquele trem já passou
- 9 e se passou
- 10 passou daqui pra melhor,
- 11 foi!

- 12 Só quero saber
- 13 do que pode dar certo
- 14 não tenho tempo a perder (NETO, 2008, p. 85)⁵

Andar, andei

- 1 não é o meu país
- 2 é uma sombra que pende
- 3 concreta
- 4 do meu nariz
- 5 em linha reta
- 6 não é minha cidade
- 7 é um sistema que invento
- 8 me transforma
- 9 e que acrescento
- 10 à minha idade
- 11 nem é o nosso amor
- 12 é a memória que suja
- 13 a história

princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade” (VELOSO, 1997, p. 141).

⁵ A obra completa de Torquato Neto, intitulada *Torquatália* (2004), foi dividida em dois tomos: o primeiro deles leva o subtítulo “Do lado de dentro”, no qual se reúnem os poemas de Torquato. A obra situa “Go Back” e “Andar, andei” na parte “Cancioneiro”, em que se reúnem os diversos textos do poeta musicados ao longo dos anos. O segundo tomo tem como subtítulo “Geleia Geral”, nome da letra que Torquato compõe e forma parte do disco manifesto *Tropicalia ou Panis et Circencis* e da coluna musical que escreveu nos anos de 1971 e 1972 para o jornal carioca Última Hora. Nesse segundo tomo são reunidos os textos em prosa do autor. Paulo Roberto Pires, organizador da *Torquatália*, afirma em nota que “Andar, andei” foi um poema “recitado pelos Titãs em *Go Back*” (NETO, 2004, p. 148), com o que concordo em partes, já que na escuta do show, percebe-se um arranjo musical que se estende de “Go Back” e acompanha o compasso de “Andar, andei”. Interessante pensar ainda que a banda gravou uma versão espanhola inédita de “Go Back”, em 1997, no álbum *Acústico MTV*. No mesmo procedimento da versão do show de 1988, no de 1997 os acordes também se estenderam: na sequência da canção Fito Paez entoa um trecho do poema “Farewell y los Sollozos”, de Pablo Neruda.

14 que enferruja
 15 o que passou

16 não é você
 17 nem sou mais eu
 18 adeus meu bem
 19 (adeus adeus)
 20 você mudou
 21 mudei também
 22 adeus amor
 23 adeus e vem (NETO, 2008, p. 83)⁶

74

Em “Go Back” a morte se antevê no eufemismo “passou daqui pra melhor”. É uma frase que Torquato recorta do lugar-comum, expandindo-a. Condensa com esse recurso duas fontes de comunicação, *a priori*, díspares: o dito popular e a composição poética. Com isso, intensifica o sentido sugerido pela expressão. Quem ou o que morre, afinal? Aparentemente, a relação indicada pela temática amorosa. Mas não só isso. Arquiteta-se uma forma de transpor o crivo da censura por meio da reflexão sobre as ruínas, que não devem ser circunscritas somente a uma esfera doméstica: é a liberdade da própria palavra que está em jogo para o poeta naquele contexto de produção. Desde aí há uma espécie de disfarce de uma voz que, sufocada, empenha-se em emitir sua perda.

Ela se elabora através da ideia de mudança. Nos cinco primeiros versos, os quais vão construindo o distanciamento entre os sujeitos enredados no caso amoroso retratado, as rimas terminam da mesma forma – com vogal *-a*. Isso até a discordância entre eles se evidenciar no verso subsequente, que apresenta rima distinta – no sexto verso, ela ocorre com o ditongo *-ou*.

A alteração da forma e da relação poetizada se dá pelo avanço da noite e aproximação do dia: é uma fronteira (infernai). A madrugada implica uma nebulosa entre a escuridão noturna e a claridade diurna. Nesse tempo turvo o par amoroso não consegue permanecer unido até o próximo amanhecer. Essa ruptura fica sinalizada pelo adversativo “mas”, que inicia o

⁶ Diferentemente da edição dos *Melhores poemas* de Torquato Neto, de 2018, selecionados por Cláudio Portella, em *Torquatália* todos os versos dos dois poemas se iniciam com maiúscula. Transcrevo neste trabalho os poemas de Torquato tal como aparecem na seleção de Portella, considerando as iniciais maiúsculas presentes somente no primeiro, segundo e antepenúltimo versos de “Go Back”, rascunhado a punho por Torquato no papel, registrado em foto e presente na obra organizada por Paulo Roberto Pires (p. 86).

sexto verso e, por sua vez, dá o tom dos seguintes – isto é, rima externa com os versos 8 e 9 e interna com o verso 10 (e a própria repetição do pretérito perfeito empregado nesses três versos), além da assonância em *o/u*, até o fim do poema.

A segunda estrofe tem início com o termo grafado com maiúscula: “Só”. Ele assume protuberância – assim como os pronomes pessoais dos sujeitos envolvidos – e duplo sentido, recurso que ambienta a poética de Torquato. Pode ser substituído por “somente” ou por “sozinho”, caracterizando a transformação do estado amoroso do eu lírico, do início para o final do poema. Assim sendo, a perda que se evidencia com a passagem do trem acarreta as lembranças presentificadas.

O pedido sublinhado em “Go Back” se ramifica com a evocação dos Titãs, posto que entoam uma canção do poeta piauiense que, por sua vez, escamoteia com o estrangeirismo do título uma intertextualidade com Lupicínio Rodrigues (1914-1974). Esse cantor e compositor porto-alegrense caracteriza-se pela passionalidade e sofrimento de suas canções, como se demonstra em “Volta” e na súplica do refrão: “Volta/Vem viver outra vez ao meu lado”. Uma das versões da música está gravada no álbum *Índia* (1973)⁷, de Gal Costa, o qual teve a capa – idealizada por Waly Salomão – censurada e comercializada somente coberta por um plástico azul que a sobrepunha. O canto da intérprete mimetiza o lamento composto por Lupicínio e que é retomado por Torquato em “Go Back”. Contudo, a continuidade dessa faixa no álbum de 1988 dos Titãs também nos permite pensar numa relação intratextual, posto que os jovens roqueiros entoam outro poema do piauiense, potencializando a noção de retorno.

“Andar, andei” tem na extensão curta de seus versos uma configuração pendular, elaborada ora pela visão de um eu lírico acerca de si próprio, ora pela perspectiva sobre seu entorno, num contínuo movimento de vai-e-vem. No primeiro, sexto e décimo primeiro versos uma negativa encabeça a afirmação que se apresenta nos versos subsequentes: “não é o

⁷ A aproximação de Gal Costa com Torquato Neto é evidente já no início da carreira de ambos. Ela grava em seu álbum de estreia, com Caetano Veloso – *Domingo* (1967) –, três canções do letrista piauiense: “Nenhuma dor”, “Minha senhora” e “Zabelê”. No disco-manifesto da Tropicália, interpreta “Mamãe coragem”. Além de tudo isso, imortaliza Torquato na canção “Três da madrugada”.

meu país/é uma sombra que pende”; “não é minha cidade/é um sistema que invento”; “nem é o nosso amor/é a história que suja”. Ainda, o verso 16 (primeiro da segunda estrofe) também apresenta uma negativa que se intensifica no verso seguinte: “não é você/nem sou mais eu”. Nota-se, então, um afunilamento que se inicia com a imagem do “país”; segue para o espaço da “cidade”; chegando à esfera particular do “amor” e, finalmente, ao indivíduo: “você”.

Esse estreitamento construído pelo campo semântico é característico do efeito de constrangimento imposto à criação artística, e que provoca uma reformulação do fazer poético. Isso pode ser considerado pelo caráter metalinguístico da composição de Torquato. O “sistema que invento” altera, “transforma” o modo de expressão discursiva, que se refaz em meio às ruínas. Em outras palavras, diante de uma conjuntura opressiva, é imprescindível para o poeta engendrar um modo de criação pensado, antes mesmo que para um público, para a apreciação de censores, o que faz a ambiguidade estar na ordem do dia. Há, então, uma fronteira de significados, simbolizada pela “sombra que pende/concreta”. E o que ela ofusca?

76

Mais do que decodificar o conteúdo encoberto por essa sombra, que ambienta texto e contexto, interessa-me salientar o efeito transmitido pela forma. Para tanto, é fundamental considerar justamente o campo semântico de que o poeta lança mão, a fim de refletir sobre a perda composta poeticamente.

Um trem embala em sua partida o tempo dissipado. Desse modo, “a memória *suja*” e “a história *enferruja*”, pois o passado só pode ser presentificado de modo incompleto, repleto de rupturas⁸. Aquilo que se foi torna-se construção. É retomado pelo desdobramento da memória que depreende imagens de dor e lamento. Nesse sentido, a repetição intensa do “adeus”, na segunda estrofe – inclusive destacada duas vezes entre parêntesis – pode assinalar uma tentativa de convencimento ou, ainda, a incredulidade em um fim. Não obstante, o último termo entoado pelos Titãs

⁸ Paul Ricœur, em seu estudo *A memória, a história, o esquecimento* (2007), relaciona o modo de recordação com o agente que recorda, evidenciando, dessa forma, um percurso rememorativo que se constitui por lapsos de tempo, recortes. Ou seja, a fragmentação é característica do discurso com vistas ao passado, além de própria à constituição poética.

é “vem”, o que reitera o caráter pendular e implica uma relação direta com a canção que a antecede, já que em ambas, pedidos estão sendo feitos pelo eu lírico.

Se nos voltamos para o intertexto com o refrão de Lupicínio, esses pedidos alcançam um caráter de súplica: “volta [‘Go Back’]/vem [‘Andar, andei’] viver outra vez ao meu lado”. O retorno só se dá através da memória poetizada⁹ que representa, por meio da ambiguidade, o sufocamento de uma época. E o texto passa pelo crivo da censura somente se lido como sensação de enternecimento afetivo. Ou seja, Torquato cria poeticamente uma esfera de comoção sentimental que, em certa medida, escamoteia o olhar sobre uma conjuntura, e que só poderia ser revelado de forma clandestina: o signo do amor é também signo do constrangimento próprio do tempo da composição.

Meu sujo olho vermelho – Waly

Em 1971, ano anterior à morte de Torquato Neto, o álbum *Fa-tal – Gal a todo vapor* era lançado a partir das apresentações desse show de Gal Costa¹⁰, dirigido por Waly Salomão. A musa tropicalista incluía em seu repertório composições de diversos artistas, entre elas, as do parceiro musical e amigo Caetano Veloso, exilado em Londres com Gilberto Gil pelo terceiro ano consecutivo, quando do lançamento do disco. Gal tornara-se,

77

⁹ A noção da memória como processo de retorno amoroso e resistência ao tempo vivido tem continuidade na última estrofe do poema, que não foi cantada pelos roqueiros e está destacada na seleção de Portella: “quero dizer/nossa graça/(tenemos)/é porque não esquecemos/queremos cuidar da vida/já que a morte está parida/ um dia depois do outro/numa casa enlouquecida/digo de novo/quero dizer/agora é na hora/agora é aqui/e ali e você/digo de novo/quero dizer/a morte não é vingança/beija e balança/e atrás dessa reticência/queremos/quero viver” (NETO, 2018). Não discutirei as outras formas apresentadas de “Go Back” e “Andar, andei” destacadas em *Torquatália*. Destaco, no entanto, a observação feita por Pires: “Em sua grande maioria, os ‘poemas’ não têm título e foram publicados pela primeira vez nas edições de *Os últimos dias de Paupéria*. Foi ali que o titã Sérgio Brito buscou os versos de *Go Back*” (NETO, 2004, p. 153).

¹⁰ Em um dos textos sobre o show, Torquato escreve na coluna *Geléia Geral*, de uma segunda-feira, 25 de outubro de 1971, sob o título “depois do show da gal” (todas as letras em minúsculo e em negrito, como se apresentam os demais textos da coluna reeditada em *Torquatália*): “O ‘show’ de Gal, amizade. FATAL e decisivo, não há drama em nada disso. O poeta [Waly] Sailormmon não lava as mãos, graças a Deus. E quanta gente cega e derrotada e de mãos bem lavadinhas, amizade. Tudo andando, tudo é pouco, tudo no palco. Tem que ser: A TODO VAPOR. FA-TAL, VIOLETO sobre VIOLETO. Como sempre foi: FA-TAL. Muito normalmente e para sempre FA-TAL.” (NETO, 2004, p. 281).

portanto, porta-voz da mensagem que Caetano, Gil e outros artistas compunham na condição de exilados.

Entretanto, é necessário sublinhar que se os precursores da Tropicália foram desterrados, não quer dizer que os que permaneceram em território brasileiro durante o período de exceção pertenciam ao espaço que habitavam. Dito de outro modo, considero que quem se manteve no país também viveu uma forma de exílio: o interior¹¹. Desse modo, o recurso da ambiguidade e o caráter pendular assinalados na poética de Torquato se fazem presentes na manifestação artística destrinchada no canto de Gal que, desde uma posição de ensimesmamento característica da época de *Fa-tal*, resiste e entoa uma poesia combativa. Entre as canções que ela apresenta, duas são resultado de uma mesma parceria: Jards Macalé musica dois dos poemas de Waly Salomão:

MAL SECRETO

1 Não choro
 2 meu segredo é que sou rapaz esforçado
 3 fico parado calado quieto
 4 não corro não choro não converso
 5 massacre meu medo
 6 mascaro minha dor
 7 já sei sofrer
 8 não preciso de gente que me oriente

9 Se você me pergunta
 10 como vai
 11 respondo sempre igual
 12 tudo legal

13 Mas quando você vai embora
 14 movo meu rosto do espelho
 15 minha alma chora
 16 vejo o Rio de Janeiro
 17 vejo o Rio de Janeiro
 18 Comovo não salvo não mudo
 19 meu sujo olho vermelho
 20 não fico parado
 21 não fico calado
 22 não fico quieto
 23 corro choro converso
 24 e tudo mais jogo num verso
 25 intitulado MAL SECRETO
 26 e tudo mais jogo num verso
 27 intitulado MAL SECRETO (SALOMÃO, 2014, p. 156)

¹¹ Aqui me valho de expressão alcunhada e desenvolvida no romance do espanhol Miguel Salabert intitulado *El exilio interior*, de 1988, em que é narrada a vivência de um protagonista no imediato pós-guerra civil espanhola, isto é, durante os primeiros anos da ditadura franquista.

Vapor barato

1 Oh, sim,
 2 eu estou tão cansado
 3 mas não pra dizer
 4 que eu não acredito mais em você
 5 com minhas calças vermelhas
 6 meu casaco de general
 7 cheio de anéis
 8 vou
 9 descendo
 10 por todas as ruas
 11 e vou tomar aquele velho navio
 12 eu não preciso de muito dinheiro
 13 graças a Deus
 14 e não me importa
 15 Oh minha honey baby
 16 baby honey baby
 17 Oh, sim
 18 eu estou tão cansado
 19 mas não pra dizer
 20 que eu estou indo embora
 21 talvez eu volte
 22 um dia eu volto
 23 quem sabe?
 24 mas eu quero esquecê-la
 25 eu preciso
 26 Oh minha grande
 27 Oh minha pequena
 28 Oh minha grande obsessão
 29 Oh minha honey baby
 30 honey baby (SALOMÃO, 2014, p. 151)¹²

79

Assim como na dupla de poemas de Torquato, na dupla de Waly estamos, num primeiro momento, diante da tematização amorosa, que se constrói sobre a ideia de perda. Isso me permite o seguinte questionamento: nos textos, como se lida com o que se foi, mas que está presente aos pedaços? É, portanto, sob a noção de reconstrução de um passado que considero a composição desses poetas brasileiros. O ser amado se reconstitui discursivamente e sua partida se desencadeia por uma série de reflexões que o eu lírico faz de si e de seu entorno.

Para a voz poética de “Mal secreto” o desamor se desprende em canto de euforia, após a transposição do tempo em que essa voz esteve sufocada e em silêncio, contemplando uma ausência cada vez mais evidente e o reflexo

¹² Na *Poesia Total/Waly Salomão*, de 2014, que reúne a poesia completa do poeta baiano, os dois poemas fazem parte da obra de 1983, *Gigolô de bibelôs ou Surruprador de Souvenirs ou Defeito de Fábrica*, incluídas na seção “Uma dúzia e meia de canções e mais uma de quebra”.

de sua própria expressão: “Mas quando você vai embora/movo meu rosto do espelho/minha alma chora”. Nesse movimento do olhar, é como se o eu lírico desviasse do que está refletido, pois assim evita contemplar seu pranto embargado, a tradução de suas feições no espelho que exprimem o retrato pungente de quem assistiu à partida de quem amava. Novamente, o adversativo “mas” é responsável por encabeçar uma oposição entre o que se apresenta e o dito anteriormente. Nesse caso, há entre as três estrofes uma segunda que se constrói por uma ideia de possibilidade: “Se você me pergunta/como vai/respondo sempre igual/tudo legal”.

A princípio, mantém-se incólume ao ser questionado sobre seu estado de espírito. Inalterável em sua atitude de sempre demonstrar estar bem. Não transparece suas sensações em iminente estado de fúria. Mas a imagem no espelho é sempre difusa, e o eu lírico se esconde numa máscara de bem-estar que, aos poucos, vai se desfazendo. No entoar de Gal o desmascaramento vai sendo marcado pelo aumento do tom de voz que se intensifica ao captar o espaço: “vejo o Rio de Janeiro”. A partir desse entorno seu canto assume a forma de um grito que se acelera em “Comovo não salto não mudo” e alcança seu ápice de expressão no verso derradeiro.

80

Esse é um dos pontos altos do *show* e revela a potência da intérprete bradando os versos de Waly e, conseqüentemente, explorando formas que a censura foi incapaz de captar e sufocar. Caetano e Gil foram expatriados, entre outras acusações, em virtude da bandeira com a mensagem “seja marginal, seja herói” com a qual o artista plástico Hélio Oiticica – responsável pela exposição Tropicália, que inspirou o nome do movimento, além de compor arte da capa do disco-manifesto – ornamentara o palco dos *cantautores* baianos durante concerto com a banda Os Mutantes. O que se expressava na bandeira, portanto, era uma das mensagens que poderiam estar escondidas nos versos de Waly e que recobram forma no canto de Gal. E a fúria que toma conta do teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, quando ela entoa “Mal secreto”, é signo da liberdade que se buscava naquele momento e também forma de presentificar quem havia sido apartado.

Isso ocorre já no início da canção, pelo intertexto que o verso “não preciso de gente que me oriente” pode estabelecer com Gilberto Gil que, portanto, é trazido simbolicamente para o palco quando Gal executa o

poema de Waly. Esse promove um diálogo polêmico com o compositor do *Expresso 2222*, de 1972, se considerarmos a feitura das canções durante o triênio que Gil esteve exilado. Esse álbum que marca seu retorno ao Brasil, encerra-se com “Oriente”, encabeçada pelo verso “Se oriente, rapaz”, repetido em outros dois momentos na canção. Sailormoon, por sua vez, não o repete. Ao contrário, refuta a ideia da necessidade de alguém que dê o rumo: “não preciso de gente que me oriente”. É o verso que encerra a primeira estrofe de seu poema.

Ele é repleto por uma série de negativas, iniciadas pelos movimentos característicos de um sufocamento: “não corro não choro não converso”. Apresentam-se sem estarem separadas por algum tipo de pontuação: são ações amalgamadas no quarto verso, como consequência da prostração do sujeito frente à sua devastação. Há um grande esforço no modo como o eu lírico se mostra, marcado na contenção de suas ações e emoções unidas em verso único. Além disso, outras de suas atitudes ficam caracterizadas por sua estática e por sua tentativa de controlar-se: “fico parado calado quieto”; “massacro meu medo/mascaro minha dor”. Definitivamente, suas ações indicam o posicionamento de um eu lírico que busca, a princípio, esconder-se frente ao mundo.

81

No entanto, o espelho através do qual o sujeito poético se vê refletido transfigura suas ações anteriores. As negativas se refazem em afirmativas e sua fúria se mostra como contraponto à sua aparente indiferença. Logo, a terceira estrofe repete as ações presentes na primeira, mas agora demarcando uma oposição – o eu lírico se revela, por fim, a partir de outras recusas: “não fico parado/não fico calado/não fico quieto/corro choro converso”. O que antes se condensa num mesmo verso, expande-se e divide-se em versos distintos, passando a indicar o movimento.

O espelho ocasiona uma série de inversões, portanto, que se refletem na disposição sintática dos e entre os versos da primeira e da terceira estrofe. Nessa se apresenta outra cisão notável: “meu sujo olho vermelho”. A princípio, poderia ser escrito como “meu olho sujo e vermelho”, “meu olho vermelho e sujo”, ou ainda, “meu olho que está sujo e vermelho”. O que revelaria de modo mais direto o estado de lamentação da voz poética que, ao conversar, correr e chorar como consequência da partida de quem

ama, fica com os olhos lacrimejantes marcados pela vermelhidão. Porém, pode assinalar um ato subversivo, sobretudo nos anos de 1970: o efeito causado pelo uso da maconha ou demais substâncias ilícitas – que na época do desbunde assumia uma lógica de expansão da consciência e, conseqüentemente, do próprio sentido da poesia.

Essa inversão e fragmentação do verso tem em sua forma a própria simbologia nela expressa. Para resistir à opressão, é preciso inverter o caminho cognoscível do verso para, assim, alterar a ordem vigente. Há um sujeito que esconde seus sentimentos na composição do poema intitulado “MAL SECRETO”, em que o próprio título evocado é escrito em caixa alta, dando indícios do grito solapado até certo ponto no texto e no canto. Não à toa uma série de termos presentes já na sua abertura se harmonizam conformando o mascaramento da expressão poética. “Segredo”; “parado”; “calado”; “quieto”; “mascarar”; “massacro” são seis termos trissílabos e em assonância que imprimem o ritmo, bem como se inserem num campo semântico que assinala uma atmosfera de sufocamento. Ela é dissimulada por uma voz poética que disfarça o recôndito de si até avistar seu reflexo. É quando se apercebe da necessidade de lidar com aquilo que se foi, mas que está presente aos pedaços, sob ruínas.

82

Waly recrimina em sua poética uma perda particular, que cifra uma ausência de ordem política, pois “quando você vai embora”, evocado num contexto de apartamento, não poderia ser pensado somente como partida de quem protagoniza um caso amoroso, mas também como lembrança daqueles que estão distantes, ensimesmados em decorrência das formas de exílio. Logo, o massacre e o mascaramento da dor do desamor simbolizam a esfera pungente, pois segregadora, do momento de produção. Ora, certamente é possível pensar, então, que “eu estou indo embora” após “tomar aquele velho navio” implicam uma ruptura igualmente bastante significativa que amplia as possibilidades de leitura de “Vapor barato”.

Seu autor constrói imagens que se embaçam em função do processo de combustão, necessário para o movimento do navio. São representações por vezes difusas – o que remete ao recurso da ambigüidade explorada por Torquato – condensadas na forma impressa por Waly. Haja vista a proximidade entre ornamentos tão visuais e diversos, em alguma medida, mas

que se tocam através do discurso do poeta: “com minhas calças vermelhas/meu casaco de general/cheio de anéis/vou/descendo/por todas as ruas”. Às calças de cor vermelha – tom subversivo em tempos de autoritarismo – sobrepõe-se, no verso seguinte, o casaco de general que se adéqua às possibilidades de expressão do momento, mas que caminha em constante declínio ao porto de partida. Não é mais o trem, como em Torquato, que retrata a devastação e transporta quem/o que se aparta. E agora é outro meio que simboliza o afastamento, assim como é o próprio sujeito poético quem parte. Exausto, como fica evidente já no segundo verso do poema, antecipado pelo lamento – “oh” – e pela confirmação – “sim”. Esse estado de lassidão é inicialmente mimetizado pelo canto desacelerado de Gal, tal como pela desintegração do oitavo, nono e décimo versos, nos quais se evidencia o contínuo descenso do eu lírico “por todas as ruas”.

83

Enquanto esse sujeito declina, as imagens encobertas/expelidas pelo vapor do navio se constituem em forma de lembrança, mas completamente perturbada pela dor. Ou seja, a memória que se caracteriza por sua fragmentação, rompe-se eminentemente devido ao estado do eu lírico. É nesse sentido que o recurso de condensação, marcante na composição de Waly Salomão, conforma-se. O poeta compõe o efeito de fixação na mente de um sujeito que, à medida que se aproxima do local de partida, remonta de maneira mais obstinada a imagem que lhe causa sofreguidão¹³. Desse modo, quanto mais o poema se aproxima do fim, mais evidente é o tormento. O último verso (30) é justamente o que nomeia a imagem pungente: “honey baby” é repetida anteriormente outras três vezes, nos versos 15, 16 e 29. E se levarmos em consideração a apresentação de Gal em *Fa-tal*, esse número se multiplica, mesmo porque faz parte do refrão reiterado profusamente pela intérprete. Ademais, o paralelismo entre os versos 26 e 29 – “Oh minha grande/Oh minha pequena/Oh minha grande obsessão/Oh minha honey baby” – condensa em sua alternância dimensão, a “pequena” torna-se “grande”, e tormento, “honey baby” corresponde à própria “obsessão”: o

¹³ Paul Ricœur discute a obsessão nos seguintes termos, “todo o esforço para ‘não pensar mais naquilo’ transforma-se espontaneamente em ‘pensamento obsessivo’. [...] é uma modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente” (RICŒUR, 2007, p. 69).

caminho até o navio chega ao fim e a imagem do vapor se faz mais visível – ainda que não necessariamente clara.

O embaçamento é uma tônica para a produção dos anos 60 e 70 no Brasil. Isso resulta muitas vezes num diálogo entre as formas de composição daquele momento. O caso de paralelismo acima discutido poderia ser pensado também a partir da ideia pendular – que se movimenta de uma dimensão a outra (grande/pequena) entre os versos – marcante na poesia de Torquato. Isso significa a presença do piauiense pela comunicação estabelecida com seus companheiros. Basta pensarmos que se ele dialoga com Lupicínio Rodrigues em “Go Back”, Waly não deixa de promover o intertexto, pois o sujeito poético que compõe em “Vapor Barato” também reflete sobre o retorno em meio à sua tribulação: “talvez eu volte/um dia eu volto/quem sabe?”. Contudo, aqui o regresso se estabelece discursivamente como dúvida, o que remete à intranquilidade da voz.

Uma vez mais, a adversativa implica uma inversão que se faz fundamental em seu percurso: “mas eu quero esquecê-la/eu preciso”. Assim, o retorno parece estar condicionado ao esquecimento. À necessidade dele, quando refletimos sobre a obsessão como expressão patológica da memória. A esse par inicialmente desacorde entre memória e esquecimento, soma-se o da lassidão e da força de expressão, opostas novamente pela adversativa: “eu estou tão cansado/mas não pra dizer/que eu não acredito mais em você/que eu estou indo embora”.

Descrença e despedida constituem o trajeto desnortado de quem percorre os diversos caminhos que simbolizam o desencontro. O descenso por entre as ruas indica o revisitar do percurso memorado da relação que, desfeita, leva até o ponto de partida e, de alguma maneira, não demanda tanto (“eu não preciso de muito dinheiro”). Neste ponto, não é demais mencionar a centralidade de Maria da Graça Costa Penna Burgos, ícone de resistência por diversos fatores aqui destacados. Não somente pela capa impactante e censurada do álbum *Índia* e pelas suas interpretações emblemáticas de todo um rol de compositores brasileiros, como “Volta”, de Lupicínio Rodrigues – o que já seria muito. Ou por seu protagonismo ao manifestar a mensagem de Caetano e Gil, trazendo-os à baila quando desterrados. Mas também por ser a porta-voz de compositores encerrados

em forma interiorizada de exílio. Isso, talvez, bastaria para indicar que ela extrapola a fronteira da interpretação musical. Seu canto é elaboração e em *Fa-tal* forma de resistência e expressão poética frente ao cansaço simbolizado em “Vapor Barato”. E vale para ela o que Torquato afirma ambigualmente sobre o diretor do *show* memorável: “O poeta Sailormoon não lava as mãos, graças a Deus” (NETO, 2014, p. 281). Essa última frase faz parte do poema, mas somente quando Gal a canta, isto é, ela cria quando sua voz se manifesta. Num primeiro momento Waly se mostra contrário ao verso¹⁴ entoado por ela, segundo declaração de outro compositor principal sobre o qual passo a refletir.

Olhos vermelhos e irritados – Macalé

Nas fronteiras infernais de Torquato Neto e Waly Salomão se expressa um efeito claustrofóbico no qual a liberdade se recompõe em pedaços. Essas são as ruínas com que ambos lidam na expressão poética, simbolizando a angústia do desamor e do desencanto de um tempo opressivo. Defrontam-se com a repressão reelaborando um presente estilhaçado.

85

Além da tensão que pende do individual para o coletivo em seus textos, há ainda outra muito significativa, visto que as palavras são interpretadas musicalmente: estão na fronteira entre poema e canção e, portanto, entre o sentido da visão implicado na leitura, e no da audição, articulado durante a escuta das canções. Se Titãs emitem um protesto e se Gal é porta-voz dos exilados, é porque entoaram em seus *shows* as palavras que anteriormente poderiam se deter no papel em meio a uma leitura silenciosa, mas que proferidas em canto permitiram que as noções de liberdade fossem, também, ouvidas pelo público. Essa arte de transfigurar os sentidos da palavra, da visão para a audição, é executada com maestria por Jards Macalé em diversas de suas composições. Foi ele responsável por musicar poemas de Torquato e Waly, com quem manteve estreita relação ao longo da vida dos poetas.

¹⁴ A anedota foi contada por Jards Macalé e pode ser consultada no site web: <<https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/65298,waly-ficou-puto-conta-macale-sobre-gal-ter-colocado-gracas-a-deus-em-vapor-barato>>. Acesso em 03 out. 2020.

Com o piauiense, a amizade de Macalé foi tão próxima que, após uma década do suicídio de Torquato, o compositor carioca também decide enveredar pelo mesmo caminho do amigo morto, mas desistindo de tal feito, em partes, por inspiração de João Gilberto – amigo que numa chamada telefônica toca longamente seu violão e influencia a decisão de Jards por permanecer vivo¹⁵. Com o baiano, a proximidade também é estreita, como se nota fortemente em duas obras de Macalé.

A primeira, datada de 1974, é *Aprender a nadar*, na qual o *cantautor* apresenta – como indicado no álbum – a *linha da morbeza romântica*. O próprio nome evidencia a temática do lamento amoroso explorado intensamente e que se alia à forma de colagem e implosão evidentes na capa e na contracapa. Destaco o título de quatro faixas: “Senhor dos sábados”; “Dona de castelo”; “Anjo exterminado”; “Rua real grandeza”. São todas parcerias com Waly, de maneira que as três últimas estão presentes na obra *Gigolô de bibelôs* (1983), de Salomão, e a última vai acompanhada da inscrição “bacilo lupicínico – Augusto de Campos”. É uma referência ao compositor porto-alegrense, tal como o intertexto entre Torquato e Lupicínio anteriormente discutido, e também à estética construtivista proposta por Macalé. Isso porque aglutinado ao nome também se evidencia o termo “cínico”, assinalando para possíveis modos de compreensão do poema de Sailormoon e para o seu recurso de condensação discursiva. Outra parceria do baiano com o carioca se dá no disco que remete justamente ao título dessa última canção sublinhada. *Real grandeza* é o álbum de Jards lançado dois anos após a morte de Waly, em 2005, no qual se destacam as composições feitas em parceria entre os dois¹⁶. Uma delas remonta já do primeiro *Long Play* de Macalé, que grava sua própria versão de “Mal secreto”.

Este disco, lançado em 1972 e homônimo ao artista, traz ainda a faixa “Movimento dos barcos”, que dá margem para repassar alguns dos

¹⁵ Anedota remontada no documentário biográfico de Jards Macalé: *Um morcego na porta principal*, de 2009, dirigido por Marco Abujamra e João Pimentel.

¹⁶ Além dos quatro títulos de *Aprender a nadar* destacados e das duas canções de *Fa-tal* anteriormente analisadas, *Real Grandeza* contém as faixas “Olho de lince”; “Negra melodia”, faixa de *Contrastes* (1977), de Macalé; “Revendo amigos”; também presente no álbum *Jards Macalé* (1972); “Pontos de Luz”, gravado por Gal em *Índia*. Todas fazem parte da obra *Gigolô de bibelôs*, de Waly, somente com exceção de “Berceuse Crioulle” que, na sua *Poesia total* está presente na seção “Mais algumas canções”.

elementos anteriormente discutidos. Faço essa revisão antes, porém, destacando uma composição do primeiro compacto de Macalé: *Só morto/Burning Night*, lançado em 1970. Com quatro músicas de tom rascante e pungente, abre-se com a canção que dá o tom de grande parte de sua obra:

Soluços

- 1 Quando você me encontrar
- 2 Não fale comigo, não olhe pra mim
- 3 Eu posso chorar

- 4 E quando eu choro eu tenho soluços
- 5 E os soluços estragam minha garganta
- 6 E além disso eu uso lenços de papel
- 7 Eles se desfazem quando molham
- 8 Meus olhos ficam vermelhos e irritados
- 9 Eu ainda não comprei meus óculos escuros

Movimento dos barcos

- 1 Tô cansado
- 2 E você também
- 3 Vou sair sem abrir a porta
- 4 E não voltar nunca mais

- 5 Desculpe a paz que eu lhe roubei
- 6 E o futuro esperado que eu não dei
- 7 É impossível levar um barco sem temporais
- 8 E suportar a vida como um momento além do cais

- 9 Que passa ao largo
- 10 Do nosso corpo
- 11 Não quero ficar dando adeus
- 12 Às coisas passando, eu quero
- 13 É passar com elas, eu quero
- 14 E não deixar nada mais do que as cinzas de um cigarro
- 15 E a marca de um abraço no seu corpo

- 16 Não, não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não
- 17 Lamentando o eterno movimento
- 18 Movimento dos barcos, movimento

O título do disco em que “Soluços” se insere já adianta a ambientação que abrange a obra de Jards Macalé. Há uma noite em chamas – tal como em Waly, a fumaça ambienta a poética –, ardente, que arrebatava um sujeito solitário – “só – e que está numa fronteira mais próxima da morte que da vida – morto”. Ou o nome do *Extended Play* que lança o artista carioca no mundo fonográfico em plena crise da expressão livre da arte deixa sugerido, ainda, que somente estando simbolicamente morto para

suportar a vida daquele tempo. “Soluços”; “O crime”; “Só morto (Burning Night)” e “Sem essa” são as quatro faixas da obra que tocam a sensação de perda vivida e transposta por meio do lamento.

A faixa primeira apresenta um sujeito que pode ser visto como extensão do “rapaz esforçado”, poetizado em “Mal secreto”. Em “Soluços” ele também tenta, de maneira infrutífera, conter seu sufoco e vai sendo revelado aos poucos por uma voz que, ao cantar, sussurra o lamento arranhado na garganta, até se expandir em grito de dor.

Inicialmente a letra apresenta a figura de alguém contido em sua sensação ressentida: “Quando você me encontrar/Não fale comigo, não olhe pra mim”. Essa suposta altivez, é marcada por imperativos negativos, reverberando as séries de negações do poema de Waly (“Não choro/não corro não choro não converso/não preciso de gente que me oriente/não salto não mudo/não fico parado/não fico calado/não fico quieto”), em que um sujeito olha para o espelho e reflete sobre si próprio. Na canção de Macalé, a voz se direciona para o outro, com pedidos de ordem convertidos em súplica para que a dor não seja revelada: “eu posso chorar”. É esta possibilidade que desfaz, já na primeira estrofe, a sisudez inicial, já que a recordação da perda faz o pranto verter-se peremptoriamente.

88

A segunda estrofe desvela um ser prostrado, dissolvido como os lenços umedecidos por vertiginosas lágrimas. É uma imagem que pode ser vista como símbolo da rememoração exercitada na canção, já que os pedaços de papel desfeitos remetem ao aspecto de fragmentação da memória. Não sabemos, contudo, nada sobre esse passado. O que fica demarcada é uma noção do estado atual do sujeito pela soma de ações no tempo presente (“choro/tenho/estragam/uso/se desfazem/ficam”). Essa presentificação compõe o gemido decorrente de um momento anterior. Toda a potência vocal de Macalé é usada para dar vazão a forma do choro já anunciada no título da canção. Sua voz embargada em soluços se revela no gemido estendido a partir da vogal “a”, entoada no termo “chorar”. Os prantos são consequência inevitável do desamor e do abandono característicos da devastação representada.

Os “óculos escuros” são o último elemento destacado na letra e seriam esperança final de ocultar o sofrimento da voz poética, caso ela já os

tivesse comprado. Os pedidos iniciais a partir da possibilidade do encontro podem, portanto, serem lidos como súplica de quem está na iminência de se revelar. O outro não aparece, mas há o embate promovido através da palavra poética, o que faz com que seu olhar exteriorize seu lamento. A vermelhidão é consequência do pranto incontido. Não obstante, pode igualmente denunciar o efeito do uso da canabis, o que dá uma função ambígua para os óculos escuros. Há, portanto, mais um diálogo com “Mal secreto” e, também, um modo de enfrentamento decorrente da rebeldia de quem faz poesia e, portanto, expande suas ideias transgredindo o sufocamento. Ora, não são só lágrimas que dele se vertem, mas a busca pela liberdade de manifestação, possibilitada pela canção.

A força de Jards Macalé enquanto resistência a toda uma conjuntura de opressão se mostra vastamente ao longo da sua trajetória artística. Não aceitou transpor a censura de sua arte por meio de um ritmo exultante, como ficaria marcada uma das obras centrais da Música Popular Brasileira: *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, também lançado em 1972. O carioca, por sua vez, voltou-se para seu próprio interior e em letras que dispunham a sensação de dor deixou indicado o tom que ambientava o início de uma década asfíxiante. Resistiu de formas diversas, como na feitura de seu álbum *Jards Macalé* (1972), que demarcava a continuidade da Tropicália, mesmo que o movimento já não se constituísse em decorrência da ausência e do banimento de seus precursores, Caetano Veloso e Gilberto Gil¹⁷, e consequente dispersão do grupo tropicalista.

Essa atitude introspectiva e “antipopular” de Macalé, rendeu-lhe a alcunha de poeta maldito ou, ainda, de marginal, como também ocorreu com outros artistas da época que assim ficaram, em certa medida, conhecidos, dentre eles os próprios Torquato e Waly, além de Tom Zé, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Walter Franco e Chacal.

¹⁷N’*Um morcego na porta principal*, Macalé revela sua posição estratégica e decisiva por morar no Rio de Janeiro: abrigou Maria Bethânia em sua casa quando ela viera de Santo Amaro da Purificação para substituir Nara Leão no show *Opinião*, em 1964. É um momento de inflexão para a Tropicália, pois Caetano fora acompanhar a irmã mais nova e então menor de idade e, daquele momento, expandiu seus contatos com a classe artística que viria a constituir o Movimento. Ele se construiu, em partes, na casa de Macalé, segundo o que ele mesmo afirma no documentário.

É a sensação de tristeza, representada em versos, que também impulsionam Jards Macalé – e outros tantos artistas que se viram coagidos em sua expressão enquanto vozes da juventude cerceada pela ditadura brasileira. Algo que fica registrado na obra *O banquete dos mendigos*, organizado pelo *cantautor* e lançado em 1973. Um concerto feito disco em 1974, mas que foi censurado e lançado somente cinco anos depois, e que reuniu uma série de artistas que cantaram em comemoração aos vinte e cinco anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948). Isto é, um afronte direto ao regime da época¹⁸.

No ano anterior ao concerto, Macalé registrava em tom de prostração o desejo de se despedir de um momento de apatia e desconforto advindos do desencanto. “Movimento dos barcos”, composta junto com José Carlos Capinam, contrapõe a voz enérgica do copioso choro de Macalé em “Soluços”. Manifesta um abatimento quase silencioso, característico da lassidão declarada já na abertura da letra: “tô cansado”, intertexto direto com “Vapor barato”, visto que ambas evidenciam a sensação já no verso inicial.

E assim como o eu lírico de Waly, a voz poética de Macalé, ao avistar o meio marítimo, demonstra a lamúria da perda. Mas igualmente a vontade de tomar a vida para si, em repúdio a “um momento além do cais”. Isto é, a uma vida regida, aparentemente, em constante calma. Ao manifestar seu desejo, investe contra esse contexto que se desenha diante de si: “não quero ficar dando adeus”. É possível uma vez mais considerar uma mensagem subliminar promovida pela ambiguidade do verso. Não se quer a despedida de quem se ama. E este sujeito pode ser muitos, uma caracterização do exílio presente.

Desse modo, a intertextualidade se expande também com Torquato, já que o piauiense evidencia o “adeus” marcante do momento de sua produção. O eu lírico de Macalé rejeita a resignação em choro vivida no porto e prefere atravessar a fronteira que o isola do mundo. Apela-se, então, para a palavra poética. Subversiva, ela escamoteia o que não poderia ser

¹⁸ Gal estava presente, tal como Chico Buarque, Gonzaguinha, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Raul Seixas, entre outros. Importante, ainda, ressaltar que eram proferidos artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos entre as canções do *show*. Logo, a leitura do Artigo 5º – “Ninguém será submetido à tortura nem ao tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” –, proferido por Ivan Junqueira, ia diretamente de encontro aos acontecimentos ocorridos nos porões dos departamentos militares brasileiros.

manifestado diretamente: “Vou sair sem abrir a porta/e não voltar nunca mais”. Não mais a relação amorosa que se transfigura em desamor; tampouco o regime renegado na expressão que se pintou e se pinta tantas vezes nos muros do país: Ditadura *nunca mais*. O que se deixa nesse passado sombrio são as “cinzas de um cigarro”, simbólicas da morte de um tempo que urge ser desfeito.

Sem embargo, há uma imposição discursiva que reitera um suposto bem estar social e que promove superficialmente, uma vida sem temporais. Nesse sentido, a poesia ganha força como expressão de confronto – justamente por isso é historicamente banida. E um dos recursos poéticos que toma grande força é a recomposição do tempo por viés distinto ao oficial. Tal como em Torquato (“Go Back”) e Waly (“talvez eu volte/um dia eu volto”), Macalé evidencia o retorno através do verbo “voltar”, indicativo do processo da memória. Esta ação está explícita no quarto e último verso da primeira estrofe, de extensão mais curta, característica da sensação de cansaço. A partir da segunda estrofe o passado começa a se reconstituir e os versos vão de distendendo, ou ainda, demarcando problemáticas da ordem do dia: a paz foi roubada; o futuro destruído. Assim, para esses marginais, malditos poetas, texto é embate. Poema é enfrentamento.

91

Sair sem abrir a porta

A representação da perda é elemento comum da tríade Torquato-Waly-Macalé. Encabecei este trabalho com uma nota introdutória, adaptada de uma espécie de orientação inicial presente no livro de ensaios do autor espanhol José Bergamín, *Fronteras infernales de la poesía*. Somada à forma de sua obra que me serviu de inspiração ao tratar de pares de autores e arrematar sua reflexão com um número ímpar (como específico na primeira nota de rodapé), também considerei sua condição de escritor expatriado, em função da ditadura decorrente da guerra civil. Foi justamente no périplo do seu desterro que construiu seus ensaios.

Desse modo, há uma relação do espanhol com os brasileiros, que igualmente compuseram em período de exceção. Ainda que não tenham sido banidos geograficamente, viveram uma forma de exílio, que assim considero devido à vivência acachapante no interior de um país governado

autoritariamente, o que se avulta pela censura e pela tortura existentes. Dito isso, penso que a poética que aqui discuto em certa medida simboliza a dor da partida e do degredo, isto é, inscrevem-se diante das ruínas do tempo. E então retomo da minha nota introdutória um elemento comum, que simboliza justamente a despedida.

Há, em todos os casos, um meio de transporte que dimensiona a perda. O trem, o navio e os barcos são visíveis para os sujeitos poéticos de Torquato Neto, Waly Salomão e Jards Macalé que, vivendo sob táticas de controle da manifestação artística e o perigo de serem recriminados por suas criações, fizeram delas formas muitas vezes ambíguas, em que se avistam imagens aparentes. Nesse sentido, os meios de transporte podem ser um grande símbolo do próprio poema. As palavras são barcos, navio e trem. Os trilhos e o mar que os levam para longe em suas formas múltiplas e ondulantes são o substrato que adensa as ideias e pode subverter a ordem vigente e transformar.

A posição marginal dos poetas/compositores dos anos 60 e 70 no Brasil decorre do apartamento a eles imposto. E a permanência deles no território tomado implica o ensimesmamento e uma forma de banimento: o direito de ir e vir ao longo da geografia do país (e) das palavras. No entanto, Torquato, Waly e Macalé resistiram com cada composição poética feita nessa condição e, de alguma maneira, essa resistência “do lado de dentro” é também o que dá a eles a alcunha de malditos e marginais – ainda que todo poeta possa, em alguma medida, carregar essas marcas consigo.

REFERÊNCIAS

BERGAMÍN, José. *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Huerga y Fierro, 2008.

COSTA, Gal. *Fa-tal – Gal a todo vapor*. Direção: Waly Salomão. Philips, 1971.

_____. *Índia*. Produção: Guilherme Araújo. Philips, 1973.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. Produção: Roberto Menescal. Philips, 1972.

MACALÉ, Jards. *Um morcego na porta principal*. Direção: Marco Abujamra e João Pimentel: Dona Rosa Produções, 2008.

_____. *Só morto – Burning Night*. Produção: Jards Macalé e Carlos Eduardo Machado. RGE, 1970.

_____. *Jards Macalé*. Produção: Guilherme Araújo. Philips, 1972.

_____. *O banquete dos mendigos*. Produção: Jards Macalé e Xico Chaves. RCA, 1974.

_____. *Real grandeza*. Produção: Cristóvão Bastos e Jards Macalé. Biscoito Fino, 2005.

93

NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2018.

ONU – Organização das Nações Unidas. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Paris, 1948. Disponível em:

<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>

<https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>. Acesso em: 11-08-2020.

RICÉUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total/Waly Salomão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TITÃS. *Go Back*. Direção: Ricardo Garcia. Warner Music Group, 1988.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto et al. *Tropicalia ou Panis et Circencis*. Produção: Manuel Berembein. RGE, 1968.

Resumo: Neste trabalho busco discutir uma questão específica: o (des)amor é sentimento poetizado em cada um dos textos de Torquato Neto, Waly Salomão e Jards Macalé escolhidos para minha análise. Tenho como hipótese que nessas composições o amor é apresentado como tensão de afeto e desafeto e expressão subjetiva que deságua em representação coletiva de uma época – a de um tempo sufocado pelo autoritarismo.

Palavras-chave: Torquato Neto; Waly Salomão; Jards Macalé.

Abstract: In the present paper, I address a specific question: love(lessness) is the feeling expressed in poetry in each one of the texts by Torquato Neto, Waly Salomão and Jards Macalé I examine. My hypothesis is that these compositions present love not only as a tension between affection and disaffection but also as a personal expression converted into a collective representation of a time suppressed by an authoritarian government.

Keywords: Torquato Neto; Waly Salomão; Jards Macalé.

Recebido em: 30/08/2020

Accito em: 06/10/2020