

Sujeito cancional: Verbivocoperformance poética contemporânea

Leonardo Davino de Oliveira*

RESUMO:

Esse ensaio investiga as parcerias estéticas entre a poesia e a canção popular contemporâneas. Através do diálogo transtemporal e transdisciplinar entre palavra escrita e palavra cantada, o objetivo é verificar os modos de aparição do sujeito cancional, essa categoria complexa que amalgama a voz do compositor, a voz do sujeito da canção (aquela que “fala” a mensagem da letra entoada) e a voz do desejo do ouvinte.

Palavras-chave: Sujeito cancional. Poesia. Performance vocal.

(...) tudo pode ser estória tudo depende da hora tudo depende / da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada / de nada de nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas / e nanjas de nullus e nures de nenbures e nesgas de nulla res e / nenbumzínho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro (...).

Haroldo de Campos, Galáxias(2004).

1.

Não há melhor tradução poético-verbal para aquilo que temos chamado de sujeito cancional do que este conjunto de palavras extraído da primeira página do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos (2004). Sendo um *vaga-lume* na escuridão do cotidiano, o sujeito cancional surge no estado de similaridade entre o sujeito da canção (a voz que “fala” de dentro da canção) e o ouvinte: tudo, nada, agora, nunca – eco que vai de um para o outro. O sujeito cancional é o tempo-espço de intimidade concreta entre a voz que sai da boca de alguém-cantor (ou das caixas acústicas, mediadoras da voz humana) e o entendimento que entra pelos ouvidos de outro alguém-ouvinte. Um depende do outro, como o senhor-deus do poema de Gregório de Matos que depende do pecador para ser salvador; ou a mãe que depende do filho para ser materna. E é nesta relação complexa que a *gaia ciência* se nutre.

O sujeito cancional é um complexo de categorias. Na contemporaneidade, em sua saturação de convivências, ele é uma entidade irmanada à “entidade brasileira” que Mário de Andrade rascunha nos prefácios de *Macunaíma*. O sujeito cancional só se permite ouvir no instante-já da canção. Ele amalgama a voz do compositor, a voz do sujeito da canção (a voz que “fala” a mensagem da letra da canção) e a voz do desejo do ouvinte. E se descola de todos estes quando permite a fruição, bem como a possível significação, pessoal e intransferível da canção. Noutra e complementar perspectiva, podemos dizer que o sujeito cancional reúne em si as três vozes da poesia identificadas por T. S. Eliot (1991), a saber: a do poeta (indivíduo) que fala consigo mesmo, a do poeta (sujeito) que fala como um outro e a da personagem criada pelo poeta (indivíduo e sujeito). Eliot reconhece que elas não se excluem, ao contrário. Porém, a estas, no caso do sujeito cancional, temos ainda a presença decisiva da *voz* do desejo do ouvinte: o espaço entre aquilo que é cantado e aquilo é ouvido. É neste aí-aquí que as canções deixam de ser promessas e passam a ser canto.

Portanto, é através do sujeito cancional que podemos dizer que, ao cantar uma *mesma* canção, diferentes intérpretes também são autores daquela canção, singularizando-a em suas gestualidades vocais; e que, ao tomar a canção para si, o ouvinte se apropria da mensagem para “entender” o mundo à sua volta e a si mesmo, imerso no mundo. É o sujeito cancional, coincido com o estado do ouvinte naquele momento de execução da canção, quem faz o convite para o canto compartilhado. No caso das canções de amor, ou quando há na letra da canção um destinatário aparente, por exemplo, é o sujeito cancional quem permite que uma canção dirigida a uma pessoa possa ser ouvida e apropriada, pela empatia, por outras pessoas, quando do momento de sua vocalização. Nela o ouvinte entra em intimidade com o que lhe é apresentado. O ouvinte não conhece o sujeito, mas tem nele um cúmplice. Ou seja, o sujeito cancional apresenta em som (tensão entre corpo e alma) algo que até então o ouvinte e o próprio compositor só tinham uma vaga ideia do que seria: a coisa em si – tão fluida e fugidia quanto a própria canção que (não) morre no ar. E aqui está o drama do sujeito cancional: “Voa tão leve / Mas tem a vida breve / Precisa que haja vento sem parar”, como canta o sujeito de “A felicidade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Em sua vasta e profícua pesquisa sobre o cantar dos provençais, Paul Zumthor aponta que é preciso se concentrar “nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares” (ZUMTHOR, 2007, p. 12) quando analisamos textos outrora oralizados e que nos são transmitidos como manuscritos. E reclama do silêncio profundo que nos cerca quando lidamos com as canções hoje tidas “apenas” como poesia. Ao mesmo tempo, Zumthor anota que os meios eletrônicos “abolem a presença de quem traz a voz” e que “os media tendem a apagar as referências espaciais da voz viva” (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Por sua vez, como temos defendido, o sujeito cancional chama para si a responsabilidade de sustentar o mito, o arcaico vocal em tempos de reprodução técnica da voz. Prismático, o sujeito cancional é permanência (da certeza de que uma voz de alguém de carne e osso emitiu algo) e fluidez (instante de compartilhamento de experiências).

A amalgama música/poesia não é contemporânea, mas arcaica. A canção, o teatro, a escultura, a arquitetura, a pintura, a poesia são *linguagens em progresso*, são exercícios de experimentação do gesto artístico. Até chegar ao formato consolidado que temos hoje – e que, por resistência e conformismo com o mercado, ainda vai imperar por longo tempo – a canção passou (passa) por várias transformações. Muitas dessas impostas pelo suporte. Mas, se no século XX a forma-canção parecia definitivamente assentada, consensualmente, os sons eletrônicos e a internet vieram destruir essa certeza. São muitas e descentradas as possibilidades de se fazer canção hoje.

2.

Reflexo e refração dessas questões, o disco *Nem* (2014) é mais um trabalho de excelência de Cid Campos. Da primeira – canção que dá título ao disco e parece dialogar com “Uns”, de Caetano Veloso – à derradeira canção, *Nem* é Cid Campos dando forma sonora à forma verbal. Mas é mais que isso: há um desejo arcaico e moderno muito bem engendrado de apresentar o cancionista contemporâneo como ouvinte e manipulador das canções ouvidas. Não citamos Caetano Veloso à toa. Caetano gravou “Circuladô de fulô”, trecho do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. “Fecho encerro”, gravada por Cid como canção, vem da mesma obra literária de Haroldo. E é sobre esse trabalho de *musicar* a palavra escrita que queremos iniciar esses comentários acerca da canção contemporânea brasileira, já que Cid Campos tem desempenhado tão bem certa função poemusística. Em *Nem*, por exemplo, temos textos de Rimbaud, Emily Dickinson e Augusto de Campos. Além do já mencionado texto de Haroldo.

No livro *Galáxias* o trecho que inicia com “Fecho encerro”, metalinguisticamente, encaminha o texto para o fim. Por sua vez, a voz de Cid Campos entra no ritmo passional de um livro que finda. Ele faz da voz de um narrador literário a verdade do sujeito da canção que encerra o disco. Para tanto, Cid Campos alonga vogais e faz semipausas e pausas próprias da voz, do ato de falar e cantar. Ele age sobre um texto sem vírgulas nem pontos finais. Um texto que pede a interferência do leitor na construção significativa do percurso sonoro. Aliás, *Galáxias* é uma obra cuja estrutura permite mobilidades e construção de significações no trânsito entre materialidades sonoras variadas. O trecho que se inicia com “Fecho encerro” destacado por Cid Campos é grafado em itálico, assemelhando-se à primeira página (“E começo aqui”), mas diferenciando-se do restante de todo o *miolo* (travessia) do livro. Encerrar como quem inicia. Eterno retorno.

Vale lembrar que, encartado ao livro *Galáxias*, o CD *Isto não é um livro de viagem*, traz Haroldo de Campos lendo sua própria escrita. Inclusive a página “Fecho encerro”. Mas se ali a voz do poeta é fala, com Cid Campos é canto, gestualidade cancional. Com Haroldo, a cítara de Alberto Marsicano; com Cid, além de guitarras, baixo e teclado solo, temos o teclado de Moisés Alves e a bateria de Alexandre Damasceno, oferecendo os sons cósmicos que as galáxias pedem. Em Haroldo, a entoação. Em Cid, a entoação-canção, a disposição da melodia em movimentos de distensão e tensão: andamentos, deslocamentos, acelerações, recuos, pausas.

O fato de alguns poemas terem a palavra “canção” no título não confere cancionalidade implícita ao poema. Aliás, temos canções cujos títulos são “Canção necessária”, “Canção que morre no ar”, “Canção pra você viver mais”. Bem como “Poema”, “Estado de poesia”, “Poesia”. Adriana Calcanhotto, por exemplo, inspirada por um poema de Wally Salomão, lançou um disco chamado *A fábrica do poema* (1994). É por aí, nessas afirmações da ruptura das linguagens que podemos ouvir Cid Campos cantando, por exemplo, “me libro enfim neste livro”. O disco como livro: “como” do verbo comer. Temos aqui um questionamento das categorias, ou das tipologias, livro e disco. Gesto moderno que o contemporâneo herdou.

Dito de outro modo, quando lemos mentalmente um poema escrito imaginamos entoações, melodias, mas cabe a um cancionista traduzir, ou não (e frustrar), a linguagem verbal em linguagem cancional. Assim, não devemos mais confundir poemas que pagam tributo às cantigas medievais – de amor, de amigo, de maldizer –, e que mais tarde foram assentadas em canções líricas populares e, depois, com a difusão da escrita, em poemas lírico/dramáticos, com aquilo que hoje entendemos – depois de Luiz Tatit (1996), principalmente, aqui no Brasil – por canção. Achar que essa é poesia musicada reduz a potência da canção enquanto linguagem artística e mantém a hipervalorização da poesia escrita. Creio que Caetano Veloso respondeu a essa falsa dicotomia quando cantou “Minha música vem da / Música da poesia de um poeta João que / Não gosta de música // Minha poesia vem / Da poesia da música de um João músico que / Não gosta de poesia”. Ou seja, canção é um “Outro retrato” - título da canção de Caetano Veloso -, aglutinador, porém diferente. Desse modo, o que Cid Campos apresenta em “Fecho encerro” é canção. Canção contemporânea, que não nega a historiografia da linguagem.

É importante observar: *Galáxias* não é um livro de canções. Assim como um livro de partituras, ou de letras de canções, também não é um livro de canções. A canção só é no instante-já da emissão-audição, que é quando surge o sujeito cancional. No entanto, exatamente, por não ser canção, as *Galáxias* podem ser, digamos, *cancionáveis*. Cid Campos demonstra isso. Por sua vez, a versão instrumental de uma canção é música, é trabalho do musicista, não do cancionista (que pode *acumular* funções), deixou de ser canção, já que suprimiu a voz de alguém cantando. Canção é performance vocal calcada na intencionalidade do emissor e na necessidade do receptor. Essa definição, obviamente,

difere, por questões contextuais, sociais, éticas e estéticas, por exemplo, das trovas de Arnaut Daniel, dos *lieder* e, também, das *songs without words* de Schubert ou Mendelssohn.

Em “Fecho encerro”, Cid Campos aponta a restauração da voz do texto, a partir dos esquemas rítmicos oferecidos pelo próprio texto, libertando-o do silêncio da página e/ou da memória *sonorafetiva* do leitor. Cid encontra uma forma-canção transmissora da experiência do encerramento, ao capturar uma das possíveis dinâmicas vocais do texto. Ele localiza a abertura para a ponte que liga uma linguagem (palavra escrita) à outra (palavra cantada), posto que as linguagens estejam sempre negando suas autossuficiências. Nesse sentido, uma está sempre aberta à outra, puxando a outra, supondo a outra. Memória e imaginação são mecanismos utilizados pelo cancionista a fim de “melhor cantar”. Vem daí a eficácia do trabalho de Cid Campos. Não é o texto cabendo na voz, porém, a amálgama. Aqui não interessa colocar a poesia escrita em primeiro lugar. A canção é voz. Não saber sobre o que a letra trata também é um modo de ouvir canção. Dançar é outro jeito de ouvir. Viajar no som também. A palavra-som já basta. Não é preciso a palavra-sentido. Feito desse modo, o gesto de “musicar um poema” é, em si, uma teorização do próprio gesto, um ordenamento, uma posição ética, um investimento estético. No mais: “me zero não canto não conto não quero” (*Galáxias*).

3.

Pelo menos desde Platão, somos educados a reconhecer um tipo aceitável de audição. A música nova desestabiliza a lei e precisa ser evitada. Resistir ao novo tornou-se tarefa para os protetores e conservadores (responsáveis pela educação do guardião-cão) da cidade ideal, ordenada, organizada, justa. Platão reconhece o poder e a nocividade da arte. A música de muitos acordes provoca desejos inapropriados ao guardião. O risco está no homem ser demasiadamente humano. Tomando a justiça por uma modelagem que ajusta o cidadão à cidade, Platão determinou que o modo de expressão e a palavra dependem do caráter da alma, submetendo a música (a arte das Musas) à palavra. Logo, o teatro ao diálogo. O filósofo exaltou o belo e definiu as virtudes: sapiência, coragem, sensatez, justiça. Ora, o mais belo é o mais desejável. Cabe ao feio, ao desmedido, à inconstância, à *physis* serem expulsos da cidade ideal.

Sem dúvidas, essa ideologia atravessa o nosso “gosto” artístico ainda hoje. Aliás, como se gosto e arte tivessem algo em comum, diga-se de passagem. Aparece em nossos modos de resistência a tudo que nubla o “bom gosto”, a harmonia até então supostamente estabelecida pelos padrões do “homem do bem” (representante do bem). A música polifônica e as vanguardas sonoras, por exemplo, desestabilizam certezas sobre aquilo que aprendemos ser música, quando não, pior: “a boa música”. Se o sujeito está no desejo particular, e não foi possível expulsar (continuamos tentamos) os artistas trágicos de nosso convívio, cabe às forças de proteção e conservação estabelecerem regras rígidas para essa convivência. A ideia de refinamento, de qualidade coopta os saberes e desejos particulares: tipifica, retira o rosto do ouvinte.

O disco *Ilhas de calor* (2014), de Negro Leo, é uma exaltação do contrário de tudo isso. A voz indomável, os acordes dissonantes, os sujeitos loucos, as estruturas sociais tiranas denunciadas são um elogio à natureza humana. A cólera que Platão reconhece apenas como atributo dos deuses é incorporada nos sujeitos cancionais criados por Negro Leo – sujeitos que são “o próprio vício-pessoa”, como diria Álvaro de Campos. O disco é uma rede complexa de fragmentos, versos-denúncias, versos-acusações, versos-líricos, temas circulares. Listas aleatórias de sensações e de impressões marcam as estruturas formais das letras e interferem na enunciação vocal.

Em “Desencantamento tóxico”, de Thomas Harres, Felipe Zenícola, Eduardo Manso e Negro Leo, o sujeito cancional que berra, grita e canta experimenta sensações e se

vicia na existência: “Tóxico de todo santo dia”. Na contramão do guardião platônico, mais do que querer conviver na cidade, ele traz os dilemas da cidade na voz, nos gestos vocoperformáticos. Ou seja, o sujeito cancional de “Desencantamento tóxico” é o duplo, o outro do guardião imaginado por Platão. É o duplo porque assume o poder ficcionalizante da razão – ao denunciar na letra, por exemplo, “Nelson Mandela morreu / Monotonia das celebridades” – e nega a beleza de raciocínio, já que trabalha com gestos cancionais caóticos. As imagens criadas estão sempre em choque entre si. Do mesmo modo que estão em crise os acompanhamentos instrumentais: a bateria de Thomas Harres, o baixo de Felipe Zenícola, a guitarra de Eduardo Manso e a voz de Negro Leo. O resultado presentifica a falência de nossos modelos de cidade, de vida urbana: “Meninos / Pretos / Protestantes / No contra-luz do carro alegórico / Polícia no meio-dia” (“Desencantamento tóxico”). E não seria o Brasil contemporâneo, com seus modelos esgotados de cidades, o arquipélago dessas ilhas de calor?

A destemperança vocal de Negro Leo anuncia que a justiça está corrompida por querer individualistas e não se ajusta mais igualmente a todos. Os ritmos variados e as harmonias perturbadoras são a tradução da doença do corpo e da alma do sujeito cancional aqui anunciado. A música aqui não acaba no amor do belo. O sujeito imita a cidade e o horror que ela produz ao exigir a ordenação, a capacidade discursiva. Em reposta, no lugar da cidade ele ergue e instaura os desejos – sexo, fome, festa, grito, máscara – multiplicando-se, para se sentir, para sentir tudo, extravasando.

Ainda sobre as sonoridades urbanas, os versos “Por seres tão inventivo / E pareceres contínuo”, da canção “Oração ao tempo”, de Caetano Veloso, soam como síntese da audição do disco *Barulho feio* (2014), de Rômulo Fróes. Mas lembramos também do conto “Ideais do canário”, de Machado de Assis. Primeiro porque a certa altura da canção “Barulho feio” Rômulo faz uma referência direta a uma “gaiola de ouro, canário sem choro (...) Vida sem gosto, não te quero mais / Mas os animais, lambem meu rosto”. Segundo porque nesse conto temos tanto o discurso do narrador, que só aparece diretamente em contato com o leitor no primeiro parágrafo, já que ele empresta a voz da narrativa, numa consciente falsa tentativa de capturar o real, ao seu protagonista; quanto a narrativa em si, o relato de Macedo a cerca dos acontecimentos que lhe fizeram se tornar “todo canário”. Algo muito próximo do gesto do sujeito-*flâneur* criado por Rômulo. As duas perspectivas se entrecruzam para a textura do texto. Assim também acontece nas canções desse disco. O fio narrativo da *vida real* – o som direto capturado nas ruas de São Paulo – é significado qual colar de pérolas que as canções são. O *real* permite a Rômulo a criação de uma narrativa complexa, fragmentada, mas melódica, tanto pela entrada e saída de foco das vozes das ruas, quanto pelo encadeamento das canções-adornos.

A semelhança com o discurso do canário de Machado é pertinente, ou seja, a arte e os acontecimentos cotidianos surgem como uma perspectivização da realidade. O canário lembra à personagem Macedo, e ao leitor, que o mundo é uma criação do homem, assim como os sujeitos das canções do Rômulo lembram ao ouvinte que os acontecimentos são invenções, ficções. “Fora daí (da loja do belchior, da canção, da ficção), tudo é ilusão e mentira”, escreveria Machado. “Mente pra mim, mas não mente pra mim / Me diz a verdade, fica à vontade” (“Barulho feio”), canta Rômulo, rearranjando o real. Ao longo de “Ideias de canário” o narrador cria a ilusão de que quem está narrando é Macedo: “disse ele”, pontua no segundo parágrafo. Porém, o conto é, de fato, um “resumo da narração” de Macedo, como está destacado já no primeiro parágrafo. Ora, não é outro o gesto de Rômulo Fróes ao sugerir que quem está cantando é a rua e suas personagens anônimas. O sujeito-*flâneur* criado por Rômulo é metonímia do próprio ouvinte contemporâneo de canção, que tem suas audições em aparelhos móveis interferidas pelos diversos sons da cidade ao redor.

O sujeito-*flâneur* ouve as ruas porque sabe que o acaso mostra novas trilhas. E a rua, por sua vez, participa das canções reivindicando para si a origem da palavra cantada. Desse plano, os referentes devem ser buscados dentro da própria textura do disco. Destacamos aqui a canção que dá nome ao trabalho: “Barulho feio”, de Rômulo Fróes e Nuno Ramos. A canção demora a entrar, está engasgada, há um “barulho feio” interferindo. Um ruído que parece ser o som de um microfone roçando um tecido. Entra o violão e em seguida a voz. Montando a base cancional. Mas aos poucos entram em cena também outros sons: o baixo acústico de Marcelo Cabral e a guitarra de Guilherme Held. E o barulho não desaparece por completo, apenas está fora do foco, ou foi incorporado, ou tornou-se naturalizado dentro da canção. Esse jogo de protagonismo e coadjuvância entre a canção assoviável e o barulho atravessa o disco. É o motor da obra. Sons que se acumulam e se dispersam, como as vozes de uma metrópole. Essas vozes ocupam os espaços deixados pela ausência da voz do cantor. E vice versa. “Mas atenção, escuta o rádio / Minha canção vai acender teu silêncio como um raio”, diz o sujeito de “Como um raio”, outra canção de Romulo Fróes e Nuno Ramos presente no disco. Desse modo, podemos dizer que não há diferenciação nítida das instâncias rua e canção. Uma está e é na outra.

Essa busca de beleza, ou de harmonia na dissonância é o estímulo dos sujeitos cancionais. Ao final, a canção devolve o protagonismo às ruas. Ouvimos o que parece ser uma manifestação, restos de um depoimento exaltado – “Eu já tô de saco cheio” – como a referendar e ratificar aquilo que o sujeito da canção acabou de dizer: “Ninguém cantará, ninguém vai chorar / Por mim”. Antes disso, o sujeito de “Barulho feio” canta apontando de onde vem a canção: “Taí meu gogó, é só pra você / Me pega aqui dentro, você vem no vento / Não quero você, invento você / Tô cheia de ódio, quebrei o agogô / Criei a serpente, furei o meu bumbo / Porém lá no fundo, ouvi de repente / Toda essa gente”.

Ouvir gente é exercício de quem canta. Para capturar nos modos da palavra falada os elementos de formação e invenção da palavra cantada. O som das ruas também é manipulado a serviço do estético. “Quero você, invento você”, canta o sujeito. Artista inventivo, Rômulo Fróes trabalha forçando os limites da canção. Seu trabalho como cancionista vai se caracterizando pela diversidade de técnicas e procedimentos. Mas é, sobretudo, nas combinações intrigantes e acumulativas de materiais sonoros que reside a ética de sua obra. Canário e urubu. Assim, *Barulho feio* é um disco que equilibra invenção e tradição, afirmando, como fez Gal Costa ao cantar que “o autotune não basta pra fazer o canto andar pelos caminhos que levam à grande beleza” (“Autotune autoerótico”, de Caetano Veloso), que “barulho feio tem gente no meio” (“Barulho feio”). O resultado parece sempre ser um ensaio geral do gesto em direção à potência-ó, potência do ser, potência das Humanidades.

4.

“Enquanto eles se batem, dê um role”. A expressão mântica cantada por Gal Costa poderia ser usada como emblema do disco *BLAM! BLAM!* (2015), de Jonas Sá. Em tempos de roupas “novas” para canções “velhas” e de recrudescimento do discurso que pede definições sexuais, o disco põe os cornos dionisíacos de Jonas pra fora e acima da manada. Letras com forte teor erótico (por vezes pornográfico) denunciam o puritanismo hipócrita em franca disseminação na cultura: cada vez menos artística e mais de entretenimento. Os sujeitos cantados por Jonas são antenas desse processo e dizem NÃO aos boicotes ao beijo gay da novela, à propaganda da perfumaria *gay friendly*, à capa de disco com mamilos expostos. Por falar em mamilos, a capa de *BLAM! BLAM!* também foi censurada.

O disco é um desagravo ao “som raivoso de 147 cavalos / barulhentos”. Em oposição, “a confusão lá fora se mistura / aos gemidos gelados das mocinhas / do meu

computador” (“8 bit”). A certa altura, a voz de Jonas em falsete declara: “Eu não chego a ser mais que um gigolô” (“Gigolô”). De sonoridades, acrescentaríamos. As interferências eletrônicas desdobram as colagens sonoras: da *soul music* à *chanson française*, passando pelo rap e pela bossa nova. As mudanças nas harmonias e as misturas de estilos resultam numa estrutura cinematográfica fragmentada e permissiva. O resultado é uma savana sexual ambientada entre *black music* (Lady Zu, Tony Tornado) e *bas-fond* (Laura de Vison, Glauco Matoso). “Me dedico a contar notas [grana? música?] / na penumbra azul” (“Gigolô”), canta Jonas.

Nesse sentido, *BLAM! BLAM!* apresenta um Jonas Sá curador de vozes do desejo: “– Hi, my name is Brenda / Just press P on the key / As minas vão ferver / Na curirica pra mim / Chama a pica de Kojac / Sou movido / A Redbull com Prozac” (“Chat Roulette”). A polifonia dos chats é incorporada à tessitura do disco, resultando numa orgia deliciosa para os ouvidos do ouvinte *voyeur-auditeur*. Quando o sujeito pergunta, no chat, “com quem eu falo?”, uma voz masculina responde “Desiré”. Não há espaço para amor platônico. O que acende a emoção de estar vivo é “o ranger da cama”.

“Deus sabe por onde andei / pelo que passei / para te proteger (...) De bar em bar em Copacabana / nas discotecas de pior fama / com outros rapazes na mesma cama (...) Num cinema vulgar (...)” (“Chat Roulette”). Versos que se unem a “Eu fiz essa canção para te mostrar, / meu lado feminino é todo teu / carícias lesbianas pra te dar / mesmo que seja eu” (“Chat Roulette”). Versos que, por sua vez, invocam a canção “Mesmo que seja eu” – colocando Ney Matogrosso, Marina Lima e Erasmo Carlos na mesma cama sonora. Essa poética da orgia convoca o retorno da autoironia, o confronto erótico entre as liberdades individuais e a ronda em busca dessas liberdades perdidas entre tantas patrulhas ideológicas do sexo. “Vem rebolando / remexendo / para trás / no meu crescendo” (“Não vai rolar”), canta Jonas. As línguas (espanhol, francês, inglês) se misturam esquentando o clima orgástico. “Eu só penso em mim / profundo / com força / sumindo / dentro de você” (“Chat Roulette”). Essa perda de si, essa vida nua é o que interessa os sujeitos das canções. Do gueto para o centro.

É esse o movimento que o disco parece condensar em “Chat Roulette”, de Jonas Sá e Mariano Marovatto. Essa canção radicaliza o projeto estético do disco, a coisa crua, a clandestinidade do desejo. A sensação térmica de ebulição. O site do título é o espaço dos encontros com espelhos, máscaras e aleatoriedades. A letra forte (sem pecado, sem juízo) tem refrão que inunda a alma dos caretas: - “Relajemos, Nena! / (ainda sinto o êxtase!) / - Relajemos, Nena! / (tua língua é longa e quente em mim) / - Sentis eso, Nena?? / (casais straight é tão clichê) / - Dame caca, babe / - Alô, com quem eu falo? / - Desiré” (“Chat Roulette”).

“O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”, escreveu Georges Bataille (2014, p.94). Jonas Sá devora Bataille ao montar uma mixagem da sexualidade contemporânea. Entre o anonimato (covarde?) do sexo virtual e o ter “mais de mil amigos online” resta o calor que não ultrapassa a superfície e o convite à malícia, lascívia, sedução. Ao final da orgia, fica o recado: “Meu sonho é dormir dentro de ti” (“Chat Roulette”).

5.

Essa emergência de vozes anônimas e historicamente silenciadas aparece como projeto estético do rap nacional. “Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 160). São com essas palavras que o autor de *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) encaminha o encerramento do livro. Antes, o autor escreve

que “o ‘verdadeiro fascismo’ é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que ‘conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade’, e é por isso que é preciso chamar de genocídio ‘essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (p. 29).

Didi-Huberman está analisando “o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (2011, p. 32-33). Reconhecemos semelhante gesto em alguns rappers brasileiros, a saber, entre outros: Mano Brown, Emicida e Criolo.

Podemos ouvir Criolo como um vaga-lume antropófago, contemporâneo, deglutindo as inúmeras referências da cultura brasileira e mundial. As canções do disco *Convoque seu Buda* (2014) são tão autônomas quanto dependentes na montagem abstrata, via deslocamentos, dessa cultura. Os sujeitos cancionais criados são vaga-lumes que sobrepõem tradição e contradição. A rede de citações, reminiscências e referências a textos extra-cancionais aponta a inquietação de Criolo com a existência. E “o que mais pedir a um filósofo senão *inquietar seu tempo*, pelo fato de ter ele próprio uma relação inquieta tanto com sua história quanto com seu presente?”, pergunta Didi-Huberman (2011, p. 67).

Dos jogos sonoros aos elementos da sociedade do espetáculo, passando por referências religiosas, nos exemplos a seguir, podemos identificar os alicerces contraditórios, e, por isso, brasileiros, da cultura trabalhada por Criolo: “Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu / Shiva, Ganesh, Zé Pilintra e Equilíbrio” (“Convoque seu Buda”); “Rap é forte, pode crer, Ui monsieur / Perrenoud, Piaget, Sabotá, enchanted” (“Esquiva da esgrima”) “Temos de galão Dom Perignon / Veuve Clicquot pra lavar suas mãos / E pra seu cachorro de estimação / Garantimos um potinho com pouco de Chandon” (“Cartão de visita”); “Alô, Foucault, cê quer saber o que é loucura? / É ver Hobsbawm na mão dos boy, Maquiavel nessa leitura” (“Duas de cinco”); “Fetichismo de playboy é colar com Barrabás” (trecho da letra da canção “Fio de prumo”).

Mas a complexidade das citações não se limita aos textos das canções. Notem-se também as sobreposições sonoras. Por exemplo, podemos perceber a criação de outros objetos melódicos, na textura de “Esquiva da esgrima” – maracatu, rap, capoeira em amálgama –, bem como na mistura de percussão de samba com levada de guitarra elétrica (“Fermento pra massa”). Aliada a isso, adensando o emaranhado de fios-signos, há a voz de Criolo. Para cada canção uma entonação, um modo de dizer, uma performance, um gesto vocal à procura da batida perfeita do fazer cancional.

A voco-performance de Criolo – canto/falado, fala/cantada – equilibra-se entre o épico e o trágico, ou seja, entre a voz do povo de um lugar e a subjetividade. Esse jogo entre local e universal amplia e potencializa a presença dos sujeitos cancionais: “Verso mínimo, lírico de um universo onírico” (“Esquiva da esgrima”). Sem contar com a ironia utilizada na performance vocal de “Cartão de visita” adensando o esnobismo burguês apresentado na letra, por exemplo. “A questão dos vaga-lumes seria, então, antes de tudo, política e histórica”, escreve Didi-Huberman. Por sua vez, a contundência trágica de “Casa de papelão”, canção que aborda frontalmente o horror do crack e da falta de moradia, é exemplo disso: “Olhos nos olhos sem dar sermão / Nada na boca e no coração / Seus amigos são um cachimbo e um cão / Casa de Papelão (...) Toda pedra acaba, toda brisa passa / Toda morte chega e laça (...) Prédios vão se erguer e o glamour vai colher / Corpos na multidão” (verso de “Casa de papelão”). Não à censura e sim ao olhar social dignificante, pois “Cada maloqueiro tem um saber empírico” (verso de “Esquiva da esgrima”).

Pensemos ainda que “Plano de Voo” exemplifica bem o gesto antropófago de Criolo. Letra, melodia e voz se amalgamam numa narrativa *falhada*, numa não-narrativa. Temos aqui uma colagem, apropriações de elementos que não se adéquam, mas constituem

a pintura abstrata potencializadora de voos do pensar. As múltiplas imagens evocadas na letra proliferam o conteúdo do “plano de voo” condensado no título da canção. Vale lembrar que em “Chuva ácida” (*Ainda há tempo*, 2006), Criolo convidou: “Vamos parar com isso, aprender sobre a coleta seletiva de lixo”; e em “Lion man” (*Nó na orelha*, 2011) Criolo cantou “Vamos às atividades do dia: / Lavar os copos, contar os corpos e sorrir / A essa morna rebeldia”. Agora, em “Casa de papelão” (*Convoque seu Buda*), ele convoca: “Vamos cantar pra nossos mortos / Vamos chorar pelos os que ficam / Orar por melhores dias / E se humilhar por um novo abrir”, recusando o espetáculo comercializável e exaltando a dignidade civil.

Nesse sentido, Criolo imita o caos da cidade, a caoticidade, por evocar a natureza da cidade na língua da canção, promovendo um pensamento farmacêutico daquilo que envenena. E vice-versa: “Do monstro que se constrói com ódio e rancor / A cada gota de bondade uma de maldade se dissipou” (verso de “Plano de voo”). Mas é em “Fio de prumo” que a antropofagia, isso que nos une socialmente, economicamente, filosoficamente, como queria Oswald de Andrade, alcança a justa solução estética. Depois de uma introdução instrumental ruidosa, “Fio de prumo” abre com “Padê onã”, de Douglas Germano, na voz de Juçara Marçal. É o preparo do encerramento dos trabalhos do disco. É saudação e canto a Exu, Vodú e mensageiros da travessia e do destino. Todos juntos no padê do céu dos orixás. Nesse sentido, fio de prumo é instrumento usado na construção civil e, no caso, do cidadão – tema nodal das canções de Criolo. E fio de prumo é o bastão de Exu, orixá da comunicação, dos contatos.

Como vemos, em *Convoque seu buda* a ideia não substitui o sensível, a vida nua, a experiência crua. Ao contrário. “A poesia existe nos fatos”, escreveu Oswald no Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Criolo imita na voz a natureza das mundivivências que canta e inscreve vigor ao estilhaçar a narrativa – “Aço, peito, flecha, caminho / Magma, lava, inveja, vizinho” (“Fio de prumo”) – de seus sujeitos cancionais tiranizados pela língua e pela vida. Nesse sentido, Criolo é vaga-lume. Podemos encontrar na sua obra-vida um “saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura” (Didi-Huberman, 2011, p.136). Em Criolo, “as imagens sonhadas *sob* o terror [“A estética do mal no terror psicológico”] tornam-se então imagens produzidas *sobre* o terror” (Didi-Huberman, 2011, p.136). Criolo implode os tipos que estão na base de nossos julgamentos éticos e políticos, colocando de pé uma nova ontotipologia: “Cada coração é um universo e ainda tem que bombear o sangue” (“Plano de voo”).

6.

Junto a esse saber-coletivo convive o mergulho no individuado. O horror fisiológico de um filho abortado tem muito em comum com o risco de viver. Seja a vida urbana, ou a do interior de nossa sociedade feia e desencantada. Partimos dessa afirmação radical para pensar o plano interdito, a esperança morta, a violência de estar vivo e ser obrigados a se defender sorrindo de nossas frustradas revoluções individuais e coletivas presentes no disco *Encarnado* (2014), de Juçara Marçal.

Encarnar é tirar sarro, é avermelhar (sangrar, vermelho de Matisse), é ter um corpo, é ser no mundo. Dos primeiros versos – “Não diga que estamos morrendo / Hoje não / Pois tenho essa chaga comendo a razão” (“Velho amarelo”) – até os derradeiros – “E o que era belo / Agora espanta / E nome dele hoje é João Carranca” (“João Carranca”), a performance vocal de Juçara Marçal confirma que *Encarnado* é um disco fundador, que rompe com o conforto dominical, que diz ao ouvinte que este não tem mais o direito de ser ingênuo num mundo violado e violento. A tudo isso, uma cama sonora composta de rock sujo, ruídos, zumbidos de um mundo interno dilacerado conjuga conteúdos de verdade.

Por exemplo, não é à toa que “Ciranda do aborto” (Kiko Dinucci) aparece plugada sonoramente à anterior “Odoya” (Juçara Marçal). A tópica do materno conecta as duas canções. Se nesta o sujeito da canção pede a benção à mãe cujos filhos são peixes, naquela temos a mãe cobrindo o amor na mortalha. O sujeito cancional passa de filho à mãe: “A ferida se abriu / Nunca mais estancou / Pra vc se espalhar / Laceado” (“Ciranda do aborto”), canta ninando o agouro da morte. Após “Ciranda do aborto” temos “Canção pra ninar Oxum” (Douglas Germano), afinal, depois da tragédia narrada, só resta ao sujeito cancional criado por Juçara cantar: “Chora não, Oxum / De que chorar? / Sonha viu, Oxum / Sem lágrima” (“Canção pra ninar Oxum”). Este percurso – de filha à mãe, de mãe à cantora da mãe – é singularmente percebido nas gestualidades vocais – sangue, água e sal – encarnadas e deslocadas.

Ou seja, cada sujeito-personagem tem alma própria, almas vindas de uma mesma voz urdida na experiência de quem tem uma carreira de mais de vinte anos, desde o grupo Vésper até o Metá Metá, passando pelo grupo A BARCA. Em todos, desenvolvendo trabalhos de pesquisa e experimentação no campo vocal, investigando formas de interditar a violência via arte. Por isso, a performance vocal de Juçara restitui certa fealdade arcaica. Recriam-se as máscaras mítico-canibalísticas que foram despotencializadas no despertar do sujeito romântico. O sujeito cancional em Juçara Marçal canta aquilo que Adorno (2012) chamou de “excedente grosseiro da materialidade”, ao defender que o belo vem do feio. No feio encarnado no belo, Juçara denuncia o mundo. Essa contradição é posta sem filtros na canção “Ciranda do aborto”. O belo guarda e expõe o feio. Cabe ao ouvinte desembaraçar a memória historiográfica individual e coletiva para fruir e entender a cantada, girar na ciranda.

Ao mesmo tempo, poderíamos ouvir “Ciranda do aborto” como uma segunda “Canção desnaturada”. Aquilo que na canção de Chico Buarque aparece como recusa – “Tornar azeite o leite do peito que mirraste / No chão que engatinhaste, salpicar mil cacos de vidro” (“Canção desnaturada”) –, na canção de Dinucci cantada por Juçara aparece como afirmação: “Vem despedaçado / Vem, meu bem querer / Vem aqui pra fora / Vem me conhecer” (“Ciranda do aborto”). Nas duas canções identificamos a renúncia ao conhecimento racional e um elogio ao canto da dor. Já a ênfase na objetividade das emoções psicológicas do instante abortivo confere a “Ciranda do aborto” uma outra zona sociologicamente crítica: o compadecimento do ouvinte. Não mais a mãe tirana, e sim a mãe saudosa daquilo que ainda não veio. Por fim, “Ciranda do aborto” gera um sentimento não excitado. Pelo contrário. E vem daí a sua beleza trágica: espantamo-nos diante daquilo que até então intuíamos como sendo belo. E “o agouro da morte / A se revelar / A vida sem endereço / E sem lugar pra ficar” (“Ciranda do aborto”).

7.

É desse não-lugar que surgem as musas contemporâneas. Na letra de “Museu”, Chico César (*Estado de poesia*, 2015) relaciona e amalgama essas musas a fim de afirmar um sujeito-museu. Os versos iniciais – “Musa eu sou seu museu” – indicam a apropriação musal feita pelo sujeito. E seu desejo de ser visitado pelos seres que cantam a poesia. Se com seus Parangolés, “antiarte por excelência”, o artista plástico Hélio Oiticica liberou as cores da parede, deixando-as tomar conta do ar no corpo de quem lhes vestisse, Chico César libera a Musa da clausura que os museus se transformaram: lugar do seguro, da conservação, da memória envelhecida. Em oposição a isso ele canta um “museu da mordida no lábio inferior / da língua solta / do verbo encarnado transcolor” (“Museu”). Aliás, foi também Hélio Oiticica quem apontou que o museu é o mundo, é a experiência cotidiana, e sendo o museu, literalmente, a casa das musas, o artista assume a já mencionada questão moderna lançada por Oswald de Andrade: “a poesia existe nos fatos”

(Manifesto da Poesia Pau Brasil). Desse modo, o museu passa a ser, ou volta a ser, o “jambo pendurado no jambeiro”, como canta Chico César.

“Aberto pra visitação”, o museu-sujeito criado por César se permite ser atravessado pela profusão de referências que marcam a contemporaneidade. Museu da Luz (Portugal), Museu da Pessoa (São Paulo) e Espaço Cultural (Paraíba) são espaços físicos de conservação da nossa memória artística. O sujeito da canção incorpora tais referências, mas dá um passo além. Ele é também “museu da espera, e do encantamento”. Rompe-se aqui com a visão tradicional de museu: “Musa eu sou seu museu da memória de ontem” (“Museu”). Para o sujeito-museu, viver é estar na tensão entre o “calçamento ainda não pisado” e a “calçada explodindo em flor” (“Museu”). Esse museu não guarda, não preserva, não tem reservas técnicas. Aplicam-se os versos do poema “Guardar” (1996), de Antonio Cícero: “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. / Em cofre não se guarda coisa alguma. / Em cofre perde-se a coisa à vista. // Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. // Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, / isto é, estar por ela ou ser por ela. // Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro / Do que um pássaro sem vôos // (...)” (“Guardar”).

Quando fazemos do mundo o museu de tudonada, um museu vivo, abrimo-nos para ser habitados pelas musas. Numa torção temporal que faz de cada um a habitação da poesia. Nesse retorno ao arcaico do gesto poético, já aparecida aqui na voz de Juçara Marçal, a poesia recupera sua potência de revelação e de ritual. O sujeito é o “espaço cultural a ser preenchido pelo beijo”. O sujeito vive em “estado de poesia”, título disco de Chico César. As referências ao “museu do café amargo num copo grande” e do “museu do índio íntimo contemporâneo-mítico”, além de evocarem um período arcaico e mitológico, cantam fragmentos da formação cultural já que, no primeiro caso, remete o leitor-ouvinte às oferendas feitas aos pretos velhos da Umbanda – guardiões da sabedoria e do tempo – e, no segundo caso, aos donos das terras desse lugar. O resultado desses contatos é o “museu do corpo / meu corpo e o seu / e do aprendizado em outros corpos” (“Museu”).

“Musa eu sou seu museu / da memória de ontem / do musgo / do mel / da musica sem fim museu / enfim museu do mar / do cheiro de mar / museu” (“Museu”), canta o sujeito. Assim, Chico César reforça o agravamento da crise do museu, daquilo que é previamente etiquetado, tombado, canonizado, entronizado, restituindo esse lugar à casa das musas. Se em “Musa híbrida” Caetano Veloso tem ímpeto de “refazer o mundo”, em “Museu” há a disposição do sujeito a serviço Musa: ele como permanente instrumento da Deusa; “do somos do som do ué”: da conjunção e do espanto – museu. Esse indivíduo que é museu também canta a mundivivência rosiana. E canta ainda a “musa da música” cantada por Dante Ozzetti e Luiz Tatit: aquela que “zela / por aquela / que protela / a extinção” – “na poética pós / na genética pré” (“Musa da música”).

8.

Desse gesto do cancionista em guardar consciente do não-salvaguardar contemporâneo, diante da urgência dos discursos do fim do mundo, ressurgem Iara. Cantada como símbolo da identidade nacional pelos escritores românticos e como elemento arcaico da entidade brasileira pelos escritores dados à antropofagia, vira-e-mexe, a Iara reaparece em nosso imaginário para celebrar nossa “cor local”, nossa distinção e nossos contatos em relação ao estrangeiro.

Invenção Romântica, resultado do amalgama entre a Sereia europeia e as lendas indígenas brasileiras, cantada entre ninfeias (Olavo Bilac), ou “da podridão” (Oswald de Andrade), a Iara retorna como ícone de beleza e perigo na voz de Maria Bethânia. Ao cantar “Uma Iara” (*Meus quintais*, 2014), canção de Adriana Calcanhotto, Bethânia – que já

cantara a Iara no disco *Mar de Sophia*, (2006): “Espelho virado ao céu / Espelho do mar de mim / Iara índia de mel / Dos rios que correm aqui / Rendeira da beira da terra / Com a espuma da esperança”.

Essa disposição a ser um instrumento do mítico, faz com que Maria Bethânia recrie mundos e sensações para além do comezinho cotidiano, da asfixia urbana. A Iara de Calcanhotto e Bethânia “dorme na vitória régia”, planta aquática típica da região amazônica e rainha dos lagos. Esse ambiente tipicamente brasileiro já distingue essa Iara das outras sereias. A vitória régia oferece a Iara o signo necessário para torná-la definitivamente nossa. O perigo é mantido: “Ai daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz / (...) / Ai daquele que cai na tragédia da nudeza do seu véu / É preciso manter a proa da margem que encerra” (“Uma Iara”). O canto que é choro, ou o choro que é canto é o artifício sedutor de Iara. E isso é incorporado à letra da canção e aparece nos alongamentos vocálicos da cantora: “Ah, Ah a Iara / (...) / Uh, Uh, Uh... Iara” (“Uma Iara”). Os lamentos funcionam, portanto, como recursos persuasivos. Ai de quem acreditar neles.

Ao canto da letra de Calcanhotto, Maria Bethânia agrega o recital do texto “Maio – Uma perigosa Yara” (1987), da escritora Clarice Lispector. Editado por Fauzi Arap e pela própria Bethânia, o texto de Clarice serve para ilustrar os perigos e narra o caso de um tapuia que se deixou envolver pela beleza e elegância da Iara de “cabelos negros”, não mais dourados ou verdes, como noutras aparições literárias. Diz o narrador: “Houve um dia, um tapuia sonhador e arrojado / Estava pescando e esqueceu-se de que o dia estava acabando / E as águas já se amansavam / ‘Acho que estou tendo uma ilusão!’, pensou / A morena Iara de olhos pretos e faiscantes / Erguera-se das águas / O tapuia teve medo, mas de que adiantava fugir / Se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo”. Mais adiante, o narrador completa que “sempre à tardinha aparecia a morena das águas / A se enfeitar com rosas e jasmim / Porque um só noivo não lhe bastava” (“Maio – Uma perigosa Yara”). Clarice não escolhe à toa o mês de maio para cantar Iara. Como sabemos, maio é o “mês das noivas”, é o mês em que as noivas encontram seus noivos em casamento. Assim como Iara: mulher insubordinada. “No mês de Maio, ela aparece ao pôr do sol / E a medida que Iara canta, mais atraídos ficam os moços” (“Maio – Uma perigosa Yara”), lê Bethânia.

É preciso destacar que dada a dificuldade de acesso às práticas ritualísticas orais ameríndias, só recentemente o xamã Davi Kopenawa revelou que *Omama* – criador da terra e da floresta – teve como esposa “a mulher que ele tirou da água” (ALBERT, 2015, p. 83). Segundo Kopenawa, “nós [os yanomami] saímos da vagina da esposa de *Omama*, *Thuëyoma* (...). Chamam-na também *Paonakare*. Era um ser peixe que se deixou capturar na forma de uma mulher” (idem). Essa “mulher das águas” descrita pelo xamã é, portanto, a mãe de todos. E há mais referências a essa “gente das águas” ao longo da narrativa do livro *A queda do céu*: “A gente das águas são os filhos, genros, filhas e noras de *Tëpërësiki*, o sogro de *Omama*, que lhe trouxe as plantas que cultivamos em nossas roças. São os donos da floresta. Parecem com humanos, têm mulheres e filhos, mas vivem no fundo dos rios, onde são multidões” (ALBERT, 2015, p. 101-102). E referência também à voz das “mulheres das águas”, depois da descrição de uma caça: “A mulher das águas então me tranquilizou, sempre com uma voz doce: ‘Não tenho medo! Falta pouco agora. Estamos perto da casa de meu pai’. (ALBERT, 2015, p. 106).

Inferimos que o encontro entre Clarice Lispector, Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia resulta no cantar dessa Iara afirmativa do nacional sem ufanismos: interior, do Brasil profundo, distante do progresso vazio das cidades, do “barulho feio”, das “ilhas de calor”. Essa Iara não nega o “dom de iludir” feminino: não mais silenciado pelo patriarcado e pelo machismo, o feitiço é assumido como elemento de positividade. E se a criação poética é fruto da memória, a Iara que aparece aqui recupera, reelabora e atualiza as Iaras evidenciadas ao longo de nossa formação literária e cancional. A entidade presente nesse

momento parece iluminar o percurso que a Iara fez desde os Românticos até agora: as perdas e os ganhos das características no processo de ensaiar o Brasil.

Artistas leitoras, as três mulheres se unem no canto de Bethânia transmutada em Iara: Sereia e Musa. Ao invés de negar o perigo do canto, essas mulheres artistas afirmam esse perigo como distintivo, belo e original. Plasma-se uma imagem pós-identitária para a Sereia, o feminino e a mulher: “confiante no seu encanto”. Funda-se uma Iara “espelho virado ao céu” e “morena das águas” a refletir o gesto antropófago da Guaraci oswaldiana, mas também o ímpeto trágico da Iracema alencariana. Uma não exclui a outra. Há fusão dos significantes das Iaras com /I/ e das Yaras com /Y/ em benefício de um *feminismo feiticeiro*, do cantar, do enredar poético-sedutor. Afinal, “de que adiantava fugir / se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo”. Canta-se, portanto, o retorno da amalgama entre feitiço e poesia, Humano e natureza como possibilidade de sobreviver ao inferno contemporâneo.

Conclusão

Rupturas e amalgamas de gêneros, linguagens, éticas e estéticas, bem como conjunções e disjunções afetivas, virtuais e/ou orgânicas e a afirmação da forma como conteúdo são algumas das características que unem os cancionistas aqui interpretados. Concluimos, assim, esse breve panorama da recente canção brasileira voltando às *galáxias* de Haroldo de Campos, para encerrar dizendo que os sujeitos cancionais contemporâneos nos convidam a: “(...) ouça como canta louve como conta prove como dança e não peça que eu te guie não peça despeça que eu te guie desguie que eu te peça promessa que eu te fie (...)” (*Galáxias*).

Cancional subject: Verbivocoperformance contemporary poetic

ABSTRACT:

This paper investigates the aesthetic partnerships between poetry and popular contemporary song. Through the trans and interdisciplinary dialogue between the written word and sung word, the goal is to check the subject cancional appearance modes, this complex category that amalgamates the voice of the composer, the voice of the subject of the song (the one that speaks the message lyrics sung) and the voice of the listener's desire.

Keywords: Subject cancional. Poetry. Vocal performance.

Nota explicativa

* Doutor em Literatura Comparada (UERJ).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
TATTT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Enviado em 05 de janeiro de 2016.

Aprovado em 15 de maio de 2016.
