



## Esperança, música e imagem em mais uma prosa com Rubem Alves (e Nietzsche e Caetano Veloso)

Hope, music and image in another chat with Rubem Alves  
(and Nietzsche and Caetano Veloso)

Arnaldo Érico Huff Junior<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto trata do tema da esperança em Rubem Alves, privilegiando as questões da música e da imagem. Friedrich Nietzsche e Caetano Veloso são chamados à baila para agregar ideias, questões, nuances. Conservadorismo, realismo, cientificismo são problemas interpelados pelas noções de som, de imaginação, de embriaguez e do dionisismo.

**Palavras-chave:** Rubem Alves. Esperança. Música. Imagem.

**Abstract:** The text deals with the theme of hope in Rubem Alves, favouring the issues of music and image. Friedrich Nietzsche and Caetano Veloso are called upon to add ideas, questions and nuances. Conservatism, realism and scientism are problems that are challenged by the notions of sound, imagination, drunkenness and Dionysism.

**Keywords:** Rubem Alves. Hope. Music. Image.

### Introdução

Iniciemos com duas questões gerais. Falar em *esperança* no horizonte de Rubem Alves:

- 1) implica um jogo de múltiplas temporalidades;
- 2) movimenta um processo de reconexão com um fundamento anímico, dinâmico e livre da existência.

Para colocar em movimento esses sentidos, pedirei o auxílio de duas eminências, além de Rubem Alves: de um lado, uma de suas maiores referências, Nietzsche, em seu primeiro (e mais autocrítico) escrito, *O nascimento da tragédia*; de outro, Caetano Veloso, com a ideia que aparece sob o termo “careta”, na canção “Reconvexo”.

A visada que nos acompanhará pretende lançar luz sobre os significados da noção de esperança humana a partir da tradição epistêmica representada por Rubem Alves, porém em um momento de necessária reavaliação do humanismo e de seus

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciência da Religião e História Social, Professor do Departamento de Ciência da Religião da UFJF. ORCID: [0000-0002-5313-9749](https://orcid.org/0000-0002-5313-9749). Email: [huffjr@hotmail.com](mailto:huffjr@hotmail.com).

sentidos na modernidade. O humanismo foi o principal paradigma no qual Rubem se movimentou – a ideia de humanização foi fundante para ele e para muitos outros pensadores nos anos 60 e 70, por exemplo. Neste VII Conacir, se entendo bem, o humanismo está implicado sob o guarda-chuva do termo “antropoceno”, que de alguma forma também é atinente à ideia de um “capitaloceno”, como indicou Nicolás Panotto na conferência de abertura.

A era do homem. A era do capital. Estariam elas caminhando para o fim? Talvez seja esse um momento de encruzilhada. De que modo a ciência da religião e a teopoética podem produzir sentidos, ideias, conceitos, símbolos, que ajudem a interpretar e a viver esse almejado momento? É nesse sentido que nos aproximamos da temática da esperança no horizonte de Rubem Alves, que essa mesa se propõe a enfrentar, no intuito de que suas ideias e intuições permaneçam também em movimento.

### **1. Esperança e múltiplas temporalidades**

Pensar sobre esperança e múltiplas temporalidades implica, de saída, considerar que a ideia de esperança pertence, primeiramente, ao futuro. A intuição de fundo aqui é que esperança tem a ver com o sentimento e a percepção da liberdade e do possível: aquele espaço onde as amarras e os grilhões das estruturas do presente e do passado são redimensionados e dão lugar à imaginação e à criatividade, ao que é novo. São aqueles momentos epifânicos que vemos, por exemplo, aqui e ali na obra de jovens artistas ou jovens intelectuais que ainda conseguem ver as coisas em uma outra chave; ou na obra daqueles velhos loucos que mantêm acesa em suas moradas a chama de uma luz antiquíssima, queimando a brasa de suas fogueiras.

Podem esperar, nessa percepção, aqueles que conseguirem se colocar de fora do tempo e do espaço instituídos, nos interstícios do mundo profano, interstícios poéticos, religiosos, imaginativos, embriagados, dionisíacos, carnavalescos, por onde irrompe o sagrado – aqui pensado como qualidade criativa da experiência humana.

A esperança, porém, não surge, nesse sentido, como algo que se dirige a um *destino* final. A concepção de tempo histórico é ontológica, mais que lógica. Diria que se trata, isso sim, de uma imaginação poética acerca do *sentido* da história. Faz-se, nesse caso, distinção entre *destino* e *sentido*, pensando o primeiro termo como uma situação ou um lugar ao qual se chega ou se pretende chegar, e o segundo como motivo,



dinâmica, *anima*, valor e desejo que habita e motiva a existência, o caminhar. Trata-se de uma concepção que atravessa o corpo e a história postando-se diante de um horizonte utópico que, por sua vez, retroage por sobre o presente.

A decorrência e o complemento desse livre olhar para o futuro é uma acolhida criativa também da herança que se recebe do passado. Reinhart Koselleck (2006, p. 305ss) formulou essa perspectiva como a relação entre um espaço de experiência (aqui visto como herança) e um horizonte de expectativa (para nós, esperança). O passado, tradições, ideias, valores, ritos, mitos, símbolos, incidem por sobre o presente, ajudando a moldar o que se espera do futuro. Para além da cultura, todavia, pode-se pensar nesse passado como continuidade, uma instância que reside em um tempo fora do tempo, e em um espaço fora do espaço comum. Rubem Alves falava de uma escritura e de uma melodia imemoriais gravadas em nossa carne, como em um palimpsesto. Já em Nietzsche e em Eliade aparecia a ideia de um eterno retorno<sup>2</sup>. Rubem Alves tratava sempre desse tema. Veja como ele aparece, por exemplo, aplicado ao nascimento do protestantismo:

A teologia protestante nasceu quando o poder mágico-poético da Palavra foi redescoberto e democratizado. Cada indivíduo deveria ler as escrituras da mesma forma como se lê um poema, na solidão, sem vozes intermediárias de interpretação. Os hermeneutas tinham de ficar em silêncio para que a voz do Estranho pudesse ser ouvida: o testemunho interno do Espírito Santo. Acreditava-se que as palavras esquecidas escritas em nossa carne e a Palavra, vinda do passado, haveriam de se encontrar e fazer amor – e o milagre aconteceria. Se, por pura graça, o Vento soprasse e a melodia que não estava lá fosse ouvida, os mortos ressuscitariam. (Alves, 1992, p. 96-97).

O paradigma temporal hegemônico da modernidade capitalista não é, porém, este. O tempo religioso do cristianismo instituído quer ir ao céu, ao apocalipse ou à escatologia, como destino, não como sentido. O tempo cronológico do capitalismo rumo à realização da história, por exemplo, no projeto do *self made man*, aquele que não é um *looser*. São concepções de um tempo irreversível. Diferentemente do tempo do sagrado e da poesia, que quer sempre novamente se reinstaurar. O tempo da modernidade não é

---

<sup>2</sup>Ainda que não nos dediquemos aqui à questão, vale indicar que a ideia de “Eterno retorno” em Nietzsche, que aparece, p. ex., no cap. 3 de “Assim falou Zaratustra”, guarda relações importantes com a ideia dos gênios dionísíaco e apolíneo, que serão referidos adiante.



*kairos*, é *kronos*. Trata-se de um tempo linear, cumulativo, um tempo preso dentro do tempo, fechado em si, para dentro do que é entendido como real, como a realidade.

É nesse sentido que Rubem aponta o problema do que chamava de *realismo*, a saber, a ideia-valor que afirma que só é real o que pode ser provado objetivamente, o que leva à noção correlata de que só entende o mundo quem conhece a realidade objetiva e com ela lida de alguma forma racional. O tempo do capitalismo, por exemplo, é um tempo de racionalidade para o acúmulo material. A ideia de razão instrumental se adapta bem nesse ambiente, uma razão voltada para fins específicos.

Na prática, o realismo – que pode ser de natureza político-econômica, acadêmica e também religiosa e é um produto dileto da modernidade – gerava e gera um mundo unidimensional em termos espaço-temporais. Há uma ideia quase sub-reptícia de uma realidade à qual cada um deve adaptar-se ou, minimamente, dar-se conta pelas vias da razão, o mundo real, que se afirma contra toda ilusão, alienação ou fantasia, seja estas de natureza política, ideológica, religiosa ou mesmo artística.

Nas palavras de Rubem:

Eis o segredo: para que o comportamento humano seja “racionalizado”, o homem deve se convencer da irrelevância da lógica do coração e da inevitabilidade da lógica da “realidade”. Deve tornar-se objetivo. Deve estar convencido de que a sua imaginação apenas fabrica ilusões. Precisa abdicar de seu desejo e submeter-se à “realidade” da vida. Precisa ser convertido ao “realismo”. Esta, a ideologia de nossa civilização. O que antigamente se levava a cabo pelo uso de uma linguagem religiosa metafísica se consegue agora pelos desdobramentos filosóficos, científicos e terapêuticos, que se tornaram a linguagem canônica de nossa era (1986, p. 60).

O projeto do realismo é, no horizonte de Rubem, o do controle da imaginação. E como se faz isso? Seu diagnóstico, do início dos anos 1970, é surpreendentemente atual. Deve-se “criar inúmeros objetos de desejo, de forma que a mente se mantenha em movimento, indo de um a outro sem nunca ser capaz de transcendê-los” (Alves, 1986, p. 46)<sup>3</sup>. Difícil pensar em um momento em que o capitalismo tenha elevado tão exponencialmente a oferta de imagens e de objetos de desejo quanto o momento em que vivemos, com a profusão de youtubers, tiktokers, gamers, bloggers, influencers, coaches, além de inúmeros sites de compra e venda e uma vida no instagram,

---

<sup>3</sup>O original em inglês, *Tomorrow's Child* (Harper & Row), foi publicado em 1972.



superficialmente feliz. A exponência da imagem leva a seu esfalecimento. A hipertrofia da imagem encontra a morte da imaginação, em meio a um oceano de indivíduos “conectados” sem saber a quê ou a quem. Se é bem verdade que temos o mundo na tela de um celular, também é verdade que um *smart-phone* (*phone* – telefone; *smart* – inteligente, esperto; telefone inteligente) não vem acompanhado necessariamente de uma *smart-person*, uma pessoa inteligente. Esse não parece, por vezes, ser de fato um mundo da razão.

Precisamos, nesse sentido, nos perguntar sobre a validade para os dias atuais da leitura de Rubem Alves acerca do realismo. Em que medida o velho realismo moderno ainda existe, afinal? Uma das expressões que passaram, na verdade, a ser empregadas, com espanto, diante dos acontecimentos atuais é o termo “surreal”, todavia não em seu sentido potente, ligado ao sonho e à transgressão poética do real, mas no sentido de algo tão fora do esquadro, tão exógeno ao que se espera, que parece, isso sim, i-rreal, impossível.

Estaríamos, então, vivendo o momento do *irrealismo*? Será que toda a potência da globalização, da tecnologia, da internet, das redes, dos celulares diminuiu ainda mais o mundo em vez de o expandir? Seria o mundo virtual, o metaverso, a realidade aumentada, na verdade não uma expansão de dimensões temporais e espaciais, mas o aprofundamento da unidimensionalidade? Às vezes parece que sim. Mas estas são perguntas quase retóricas. Feitas mesmo para cutucar. Talvez uma tecnologia não seja boa ou má em si mesma, dependendo sempre do uso que os humanos dela fazem.

Ao menos uma coisa, todavia, me parece hoje permanecer em relação ao século XX, o século do realismo e do antropoceno: a força acachapante de apequenamento das potências humanas, colocadas em situação de servidão. É diante desse elemento apequenante do que é humano, que Rubem Alves ergueu sua pena afiada, e o fez em nome do sonho, da esperança, do desejo, do corpo, da felicidade.

Assim, se por um lado o paradigma humanista de Rubem reproduz por certo uma distinção de princípio – e que deve ser revisada – entre o que é humano e o que é, por exemplo, atinente à natureza ou ao que não é humano<sup>4</sup>, há, por outro lado, em seu

---

<sup>4</sup>Veja por exemplo os argumentos que aparecem no início de “O suspiro dos oprimidos” (Alves, 1984, p. 11): “Ao contrário dos animais que têm uma programação definida biologicamente e, portanto, fechada, o homem é aberto. Com isto queremos dizer que sua programação não se



argumento elementos criativos, especialmente em sua teopoética, que permitem uma crítica contumaz do humanismo humanocentrista, moderno, ocidental e capitalista.

Diversas entradas na obra de Rubem seriam possíveis nesse sentido. A que tomo na preparação deste texto, se aproxima de algumas das ideias por ele desenvolvidas no “Suspiro dos oprimidos”. Trata-se de um texto em que Rubem apresenta de modo maduro sua teoria da religião. Dialogando principalmente com Feuerbach, Marx e Freud, como representantes de uma tradição crítica de interpretação da religião. Rubem toma a força dos argumentos críticos e as converte em energia criativa. Tudo se reconfigura, se requeenta, se remexe com Rubem Alves e uma alquimia acontece em seu caldeirão de bruxo teopoeta.

Assim, por exemplo, do trato do tema da alienação em Feuerbach, Rubem extrai uma perspectiva positiva: “a alienação é o pressuposto da crítica e da transformação. Uma consciência não alienada, que se sente em casa no presente, é a consciência ajustada a ele e que, epistemologicamente, se apresentará como consciência objetiva e que nada mais faz que refletir o dado” (Alves, 1984, p. 33). Ou seja, a alienação do mundo é necessária para a superação e a transformação da realidade: “Tal conflito revela uma tensão entre a existência (o que é) e uma exigência ética de superação (a essência). Segue-se a conclusão inevitável: para o homem o absoluto não é o dado, mas a sua própria essência. O homem é o seu próprio Deus” (Alves, 1984, p. 45). O discurso religioso aparece, assim, como uma expressão de protesto e como horizonte para a ação, um “projeto político de liberação da essência” (Alves, 1984, p. 46). Rubem entrevê, nesse sentido, uma essência não essencialista, se posso assim dizer; como que uma potência humana por se realizar, em devir. Algo de constitutivamente humano permanecia como desafio:

teríamos de nos perguntar se os subsídios das ciências humanas nos permitem compreender o homem como um ser dividido entre uma face externa, regida pelo discurso do cotidiano e pelas receitas institucionais práticas a que estamos submetidos, e uma face interna, reprimida, proibida, que articula um discurso desiderativo e subversivo, e que busca objetos ausentes no mundo real (1984, p. 47).

---

fecha: é incompleta, talvez. Tudo dependerá do ponto de vista. Mas por que dizemos isto? De que informações dispomos para fazer tal afirmação? A resposta é muito simples. Observa-se que existe uma relação constante entre a estrutura biológica animal e a sua atividade. Determinados animais sempre fazem a mesma coisa. [...] Em relação ao homem, entretanto, tal não acontece. [...]”



Se as ciências humanas, pergunta Rubem, se detiverem apenas na face externa da religião não estariam, neste caso, “investigando tudo sobre a religião exceto o projeto de superação que ela contém?” Assim também contribuindo para a própria alienação religiosa, à medida que não realiza a “hermenêutica de seus sonhos”?

À face externa pertencem, nesse horizonte, o dado, o *kronos*, o tempo do relógio, a face mais constitutiva do antropoceno, do capitloceno. À face interna, por sua vez, cabem o sonho, o possível, o *kairos*, a imaginação. O projeto moderno pretende domesticar a face interna pela força da face externa, compreendida como real. Talvez justamente disso nasça o que hoje percebemos como o surreal da história. Talvez da própria impossibilidade de uma “realização” do humano surja a possibilidade de sua “surrealização” pelas vias da submersão em um oceano de imagens e alternativas de consumo. Talvez não se trate mais da adaptação à realidade, mas da retirada dos potenciais humanos para a esfera do metaverso, numa nova (ir)realidade. Um projeto de irrealismo.

Mesmo assim, uma natureza brincante parece permanecer humana. É como se limitando-se a face externa não se conseguisse fazer o mesmo com a interna. “Não se põe uma ideia na cadeia”, disse certa vez o poeta *payador* Jayme Caetano Braun.<sup>5</sup> Rubem Alves, próximo dele, efetiva não apenas uma crítica, mas um processo de descentramento do pensamento acadêmico moderno de tipo cientificista e racionalista, rumo a uma aproximação cada vez mais intensa com as fontes dos sentidos poéticos de viver. O caminho poético indicado por Rubem Alves consiste em entrever a possibilidade de superação da unidimensionalidade moderna, assim como do vazio

---

<sup>5</sup> “O povo é mesmo que tropa/ No rumo do matador/ O eterno sofredor/ Que o próprio regime dopa/ Carnaval, novela, copa/ Minha alma se compadece/ E eu a mim se me parece/ Que uma grande lição fica/ Quanto mais se sacrifica/ Mais o meu povo se empobrece/ Eu faço essa confissão/ Aqui da terra farrapa/ Se me arrancarem do mapa/ Fica um buraco no chão/ Porque eu calcei o garrão/ Pra um tiro de volta e meia/ Não me assusta cara feia/ Tampouco falta vergonha/ E duvido que alguém ponha/ Uma ideia na cadeia”. Com o violão crioulo de Lúcio Yanel ao fundo, disponível em: <<https://youtu.be/8LCPyb4Wzu0?feature=shared>> Acesso em 22/11/2023. A *payada* é uma forma de poesia de improviso, semelhante ao repente, predominante na Argentina, Uruguai, Paraguai e no sul do Brasil. E Jayme Caetano Braun foi um mestre no gênero. Veja como o poeta popular acusa a exploração, a massificação, a unidimensionalização do povo, dopado pelo regime, como tropa. “O ópio do povo”, dizia Marx. Mas o poeta sustenta sua visão, com o pé firme no chão, vê a farsa e seus comparsas, que nem se quiserem lhe podem alijar o direito de imaginar, mesmo em meio ao sofrimento e à exploração.



multidimensional, pelas vias da função imaginativa humana e de uma reconexão multitemporal.

A imaginação pertence, inclusive, à esfera do marxismo. É nesse sentido que Rubem menciona, por exemplo, o projeto de superação da alienação existente em Marx:

Falamos sobre o futuro e fazemos predições porque cremos que o futuro será idêntico ao passado e ao presente. De forma idêntica em Marx, encontramos a fé, a crença de que o futuro será a superação do passado e do presente. Na verdade, para falar da abolição da alienação é necessário que a consciência saia do círculo fechado dos determinismos econômicos. A consciência sai dos limites do real e ingressa nos horizontes do possível. Mas o possível só pode ser pensado através da imaginação. E não existe forma de imaginação que não seja alimentada pelo amor e pelo desejo (Alves, 1984, p. 64).

Ou seja, o discurso de Marx é de natureza utópica (Alves, 1984, p. 74). Os discursos religiosos (também o do marxismo) não são, afinal, meros reflexos invertidos do mundo real, mas suspiros e protestos: “expressões de liberdade, negações simbólicas da alienação imposta, projetos utópicos de uma sociedade justa”.

Falar, afinal, de religião como presença da ausência, como Rubem faz, implica postar-se diante do horizonte da vida de modo aberto, desejoso, sonhador. Simultaneamente, apropriar-se de um passado esquecido, o jardim perdido, num eterno retorno ao tempo mítico-poético do sagrado, e liberar a função imaginativa da esperança em relação a um futuro que retroage por sobre o presente. A ética que brota dessa interação jamais poderá ser prescritiva ou moralista, mas deverá ser antes contextual, atenta, aberta e livre. É como se a tradição incorporada nos símbolos religiosos recaísse por sobre o presente e invocasse os melhores sonhos humanos em relação aos dias que virão.

No horizonte de Rubem Alves, sobrepuja-se o projeto individualista moderno do realismo, tanto quanto o projeto dessubjetivador do surrealismo, rumo aos sentidos de pertença, de participação, de *oikumene*. Sentidos que nascem da beleza. Passado, presente e futuro confluem em uma compreensão alargada dos significados de ser humano. A liberdade da esperança torna-se, por isso, multitemporal, multiespacial, ou talvez a-temporal, i-nespacial... Rubem aponta para as fontes da energia vital, que existem para além do humanismo humanocentrista, coisas diante das quais as palavras se esvaem.



Tente se lembrar de algumas de suas experiências felizes: brincando na praia, de mãos dadas com uma pessoa amada, no silêncio da tarde, ao pôr do sol, recebendo uma palavra amiga, tomando um copo de vinho, ouvindo música, ou simplesmente bebendo a água fresca, no calor... Tente agora colocar em palavras os sentimentos que você experimentou. E o que a gente descobre é que por mais que falemos sobre o prazer de brincar, a tranquilidade de passear de mãos dadas, a tristeza bonita do fim de tarde, a alegria de se ouvir aquela voz, o sabor e as memórias do vinho, a beleza da música e a gratidão que mora em cada gole d'água, haverá sempre uma distância infinita entre aquilo que foi sentido e aquilo que foi dito... (Alves, 1986, p. 34).

A (im)possibilidade de dizer o indizível passa pela metáfora, pelo símbolo, pela imagem. Assim a ausência esperante se faz presença. A beleza, o sagrado, o êxtase, os profundos sentimentos de pertença precisam ser experimentados. A música pode surgir, então, como lugar de experiência estético-religiosa e multitemporal.

## 2. Esperança, música e imagem: “meu som te cega, careta”

Permitam-me agora evocar Nietzsche e Caetano Veloso para trazer à baila possíveis significados do som e da música no contexto do que chamei acima de reconexão com um fundamento anímico, dinâmico e livre da existência.

O vocabulário coloquial dos anos 70, no meio dos movimentos de contracultura, usava as palavras “careta” e “caretice” para referir-se à visão conservadora e moralista do ocidente cristão, apegada a um passado que não se abre ao futuro, ao novo. *Square*, que quer dizer “quadrado” em português, parece ser o equivalente anglo-saxão do termo “careta” para os hippies dos Estados Unidos.

O termo aparece ao menos em duas canções de Caetano Veloso: “Vaca profana” e “Reconvexo”. A primeira, Caetano fez atendendo a um pedido de Gal Costa: “Dona de divinas tetas / Derrama o leite bom na minha cara / E o leite mau na cara dos caretas”<sup>6</sup>. Caetano esfrega na cara do conservadorismo as tetas, a vaca, o leite, a feminilidade. Um escândalo. “La mala leche para los puretas”, aparece em espanhol. “Caretas de Paris e New York, sem mágoas estamos aí”, diz Caetano, supondo haver caretice em todo lugar, mesmo na metrópole (seria possível ser metropolitano e caipira ao mesmo tempo? Temo que sim... Caipira, no sentido de alguém que entende o seu lugar como o centro do mundo). Porém Caetano termina por assumir: “Mas eu também sei ser careta / De perto

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/Ytbs7NZfUOE?feature=shared>>; acesso em 06/04/2024.



ninguém é normal / Às vezes segue em linha reta / A vida que é meu bem meu mal”... para então, ao fim, desejar que o leite bom “inunde as almas dos caretas”. Não há solução fácil para a caretice e a solução não pode ser dualista; é preciso que cada um tome parte do seu quinhão, de seu próprio pendor ao etnocentrismo, à etno-caretice.

Já a voz de “Reconvexo” é de Maria Bethania, registrada no álbum “Memória da pele”, de 1989, e arranjada e produzida por Jaime Alem.<sup>7</sup> Dessa canção quero extrair algumas ideias que nos aproximam da música e do som, também da imagem, como algo que pertence às funções imaginativas e mágicas que Rubem Alves levanta em sua crítica do realismo moderno e que aqui são tomadas como fonte de liberdade e de esperança, simultaneamente suspiro e protesto diante do mundo instituído. Detenhamo-nos, por um instante, na letra da canção:

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara  
Sobre os automóveis de Roma  
Eu sou a sereia que dança, a destemida Iara  
Água e folha da Amazônia  
Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra  
Você não me pega, você nem chega a me ver

Meu som te cega, careta, quem é você?

Que não sentiu o suingue de Henri Salvador  
Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô  
E que não riu com a risada de Andy Warhol  
Que não, que não, e nem disse que não

Eu sou o preto norte-americano forte  
Com um brinco de ouro na orelha  
Eu sou a flor da primeira música a mais velha  
Mais nova espada e seu corte  
Eu sou o cheiro dos livros desesperados, sou Gita Gogóia  
Seu olho me olha, mas não me pode alcançar

Não tenho escolha, careta, vou descartar

Quem não rezou a novena de Dona Canô  
Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor  
Quem não amou a elegância sutil de Bobô  
Quem não é recôncavo e nem pode ser reconvexo

O próprio Caetano comentou a construção da canção:

---

<sup>7</sup> Em versão de estúdio, disponível em: <<https://youtu.be/dqgaGjAzjDc?feature=shared>>; acesso em 18/03/2024. Informações do fonograma em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/memoria-da-pele>>; acesso em 09/04/2024.

*Compus para Bethania gravar. Eu estava em Roma quando um dia acordei e vi os carros empoeirados, todos cobertos de areia.*

*Perguntei: 'Gente, o que tem nesses carros aí?'. Uns italianos, amigos meus, responderam: 'isso é areia que vem do deserto do Saara, que o vento traz'. Com essa imagem, comecei imediatamente a compor a música.*

*A letra fala em Gita Gogóia, porque a letra de Gita diz 'eu sou, eu sou, eu sou'... e porque a canção 'Fruta Gogóia' também se estrutura do mesmo modo 'eu sou, eu sou, eu sou'.*

*A letra é meio contra o Paulo Francis, uma resposta àquele estilo de gente que queria desrespeitar o que era brasileiro, o que era baiano, a contracultura, a cultura pop, todo um conjunto de coisas que um certo charme jornalístico, tipo Tom Wolf, detestava e agredia (Veloso, Sobre as letras, 2003, p. 62-63).*

Em termos musicais, tendo como referência a versão de estúdio de Bethania, a canção é pura diversão afro-brasileira e latino-americana. Ijexá parece ser o ritmo que a governa, mas há elementos percussivos do samba de roda da Bahia, pandeiros evocando algo de maracatu, também a clássica batida do Olodum no trecho instrumental, além de violões e teclados com certo balanço caribenho. Um mundo todo. A contaminação é instantânea. A vontade de dançar brota nos pés. Axé.

Mas o centro pulsante da canção é justamente a convergência entre a letra e a música. Há, de início uma pertença planetária, internacionalista, que passa pelo Saara, por Roma, pela Amazônia, por elementos naturais, pela América do Norte com seus pretos, pela voz da matriarca da Roma Negra, que é São Salvador, em referência à mãe Aninha, do Axé Opô Afonjá<sup>8</sup>. Essa dimensão planetária, fugidia, impossível de pegar ou ver, logo se aprofunda e encontra sua fonte maior no som. “Meu som te cega, careta, quem é você?” É o som que cega o careta, que, em sua ignorância, nem chega a ver, não pega, o olho olha mas não pode alcançar, não conhece Henry Salvador ou o Olodum ou a risada de Warhol.

Mesmo com tamanho conteúdo crítico e reflexivo, a canção é leve. Há nela algo de lúdico, pueril, debochado, inclusive. Se fossem só palavras, soariam graves, talvez magoadas, mas a melodia e a harmonia as purificam. A crítica da careta, quando em forma de música, faz-se festa, torna-se uma ode à participação no centro pulsante da

---

<sup>8</sup> Sobre isso, ver p. ex.: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3048/terreiro-ile-axe-opo-afonja-completa-15-anos-de-tombamento>>, acesso em 15/04/2024.



vida. Os sentidos da canção, em letra e música, conduzem, assim, à experiência de algo que se move abaixo das superfícies, o viço da mata, a *dynamis* das cidades, o espírito que subjaz a primeira música, a mais velha. Uma espada afiada de Ogum. O cheiro dos livros desesperados...

De modo mais particular, há nessa canção certo paradoxo entre som e imagem. O som que interpela a caretice não ensurdece, cega. Uma inversão dos sentidos da visão e da audição. A cegueira é exposta pela incapacidade de ouvir. “Quem tem ouvidos para ouvir, ouça”, disse Jesus, conforme Mt 11.15. Isso quer dizer que alguém pode ter ouvidos e não querer ou não saber ou não poder ouvir. Quem não ouve, nesse caso, não tem problema de surdez, mas de cegueira. Não ouve, porque não vê, não vê com clareza a transparência do mundo. “Teu olho me olha, mas não me pode alcançar”. E Caetano, assim, se aproxima do jovem Nietzsche, e assume a função do mistagogo, a conduzir iniciáticos no caminho de um mistério. O fato é que a imagem cessa ante a força dionisíaca da canção. É como se o careta estivesse apartado da “verdadeira natureza das coisas”, como disse Schopenhauer e aprendeu Nietzsche, e precisasse sair de sua confusão, o que demanda mudança, cura, guia.

Nietzsche, em seu primeiro livro, conecta o nascimento da tragédia grega justamente a Dionísio (o deus a festa), sempre contraposto a Apolo (o deus a caretice?). O que advém desses dois deuses artísticos são impulsos contrastantes: a arte do escultor, apolínea, atrelada à imagem, de um lado, e a arte não figurativa da música, dionisíaca, de outro. Imagem e som pertencem, nessa percepção, a universos distintos. São impulsos diferentes e opostos, que geram frutos geralmente conflituosos e que apenas têm em comum a palavra “arte”. O sonho e a imagem são o mundo artístico de Apolo; a embriaguez e a música, o mundo artístico de Dionísio.

A tragédia grega, entendida como obra de arte a um tempo dionisíaca e apolínea é, para Nietzsche (2020, local 258), um “milagre metafísico da ‘vontade’ helênica” - sendo a vontade, aqui, atinente àquelas potências que subjazem e sustentam a própria vida, de onde vem o fundamento sonoro do mundo. Os sentidos que são, nesse horizonte, atribuídos a Dionísio pertencem a um universo essencial, uma força vital que se apresenta em forma de música, por vezes referido pelo filósofo também como o Um-primordial. A verdadeira natureza das coisas, para o jovem Nietzsche, reside neste Um-primordial, e tem a ver com a participação em uma realidade profunda, onde tudo está



conectado. No “Nascimento da Tragédia”, essa é a morada da música, a casa de Dionísio. Música, nesse horizonte, implica reconexão. Há um princípio de individuação que deve ser superado em prol do completo esquecimento de si, de uma imersão na potência da vida que leva à dissolução do eu. Como disse Nietzsche, numa clara aceção de sua metafísica de artista:

De flores e grinaldas está coberto o carro de Dionísio; panteras e tigres caminham sob seu jugo. Transformemos o ‘Hino à alegria’ de Beethoven numa pintura e não contemos a força da imaginação, vendo multidões assombradas se prostrando no pó: assim poderemos nos aproximar do dionisíaco. Agora o escravo é um homem livre, agora se quebram as rígidas frias barreiras que a necessidade, o capricho ou a ‘impudente convenção’ estabeleceram entre os homens. Agora com o evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não apenas unido, reconciliado, fundido com seu próximo, mas *um* com ele, como se o véu de *maya* estivesse rasgado e apenas seus farrapos tremulassem ante o misterioso um primordial. Cantando e dançando se manifesta o ser humano, como membro de uma comunidade superior; ele desaprendeu de andar e de falar e está em vias de ascender pelos ares a dançar. Em seus gestos fala o encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra dá leite e mel, também ressoa dentro dele algo sobrenatural: ele se sente deus, agora caminha encantado e elevado, como via os deuses andarem nos seus sonhos. O ser humano não mais artista, tornou-se a obra de arte: o poder artístico de toda a natureza revela-se aí nos paroxismos da embriaguez, para suprema gratificação do Um primordial. (Nietzsche, 2020, local 327).

A vida só vale a pena se for vivida em forma de arte – “somente como *fenômeno estético* a existência e o mundo se acham eternamente *justificados*” (Nietzsche, 2020, local 587).<sup>9</sup> É como uma divinação do humano, transcendido e salvo do jugo da imagem e de Apolo. Dançando e cantando, ele participa da verdadeira essência do mundo. Quando se rompe o *principium individuationes*, provavelmente em meio a certo terror, vislumbra-se essa essência do dionisíaco, transmitida por Nietzsche pela analogia da embriaguez. As emoções dionisíacas levam a subjetividade ao completo esquecimento de si. (Nietzsche, 2020, local 314). “O poeta épico e o escultor alcançam a justificação do mundo da *individuatío*, alcançada na contemplação, o cume da arte apolínea, ao passo que o músico se dissolve na dor primordial” (Nietzsche, 2020, local 1882). Por isso, talvez haja esperança para a cegueira do careta de Caetano, e consiga ele

---

<sup>9</sup> Seria interessante uma conversa entre a ideia luterana de justificação pela fé somente e a ideia nietzschiana de justificação somente pela estética. Ou como disse Nietzsche (2018, p. 59) em outro lugar: “Eu só acreditaria em um deus que soubesse dançar [...] Agora sou leve, agora voo, agora me vejo sob mim mesmo, agora um deus dança através de mim”.



abandonar a ordem estabelecida, a plasticidade do mundo – como ele é visto antes de cair o véu de Maya – em favor da imaginação do mundo, do mundo como ele deveria ser; o que se dará pela participação numa festa dionisíaco-caetânica. A festa da esperança. Dos videntes que vislumbram novos mundos, seguindo o toque do tambor.

A compreensão de Nietzsche acerca do Um-primordial não é, todavia, otimista, mas pessimista. Estava, afinal, tratando da tragédia grega. Como observou Araldi (2009, p. 102), há uma teodiceia que subjaz o “Nascimento da tragédia”. Como a vida, essa essência mística identificada como primordial, como princípio metafísico, como sabedoria e verdade, comporta dor e sofrimento. A possibilidade de redenção se dá pela consagração à arte. Dionísio torna-se, aqui, a própria fonte da música. Por isso o pessimismo é, para Nietzsche, sintoma de jovialidade, de vitalidade, ao passo que o otimismo corresponde ao cansaço e à velhice da civilização. É isso o que percebe o pensador ao interpretar os gregos (Nietzsche, 2020, local 130-143). Há algo de triste, nostálgico, destruidor, no gênio da criação artística que é, paradoxalmente, conexo às fontes mais dinâmicas da existência. Contrapondo novamente Dionísio a Apolo, explica o mestre dos aforismos: “o escultor, como o poeta épico a ele aparentado, está imerso na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco é, sem qualquer imagem, unicamente dor primordial e eco primordial dela” (Nietzsche, 2020, local 539-551).

Em uma de suas crônicas, Rubem Alves escreve que a beleza mora no meio do caos e que ela é um jeito de Deus, se ele existe, se comunicar com os mortais. O exemplo é de quando, em meados dos anos 1950, era seminarista e tentava, já na cama pronto para dormir, sintonizar uma rádio para ouvir o “Concerto para piano e orquestra nº 1”, de Chopin, em um aparelho a válvulas: 90% de ruído, 10% de beleza.<sup>10</sup> O texto é primoroso, uma revelação:

Mas a minha alma, sem que tivesse sido ensinada, sabia distinguir muito bem o ruído caótico e sem sentido dos sons da beleza, que me comoviam. Minha alma sabia que a ordem morava no meio do caos e ela estava disposta a suportar o horrendo do caos pela beleza quase inaudível que existia no meio dele. Aí me veio uma ideia sob a forma de uma pergunta que me pareceu

---

<sup>10</sup> Enquanto escrevo estas parcas linhas, escuto o mesmo concerto no youtube, com meus fones de estúdio, executado pela orquestra La Fenice, de Veneza. O mundo analógico tem seus desafios, mas o mundo digital de hoje serve também como metáfora da velhice da civilização, acomodada e feliz...



uma revelação: a vida toda não será assim, uma luta contra o caos sem sentido em busca de uma beleza escondida? E essa busca da beleza, não será ela a essência daquilo a que se poderia dar o nome de "sentimento religioso?"

"Sentimento religioso", como eu o entendo, nada tem a ver com ideias sobre o outro mundo. É algo parecido com a experiência que se tem ao ouvir a "valsinha" do Chico, ou a primeira balada de Chopin. Uma sonata de Mozart... Um crítico musical poderia escrever um livro inteiro analisando e descrevendo a sonata. Mas, ao final da leitura do livro, o leitor continuaria sem nada saber sobre a sua beleza. A beleza está além das palavras, exceto quando as palavras se transformam em música, como na poesia.

Ficou aquela imagem. Uma melodia linda se faz ouvir em meio aos horrores da vida. Ainda que seja uma "marcha fúnebre"... (Alves, 2009).

A seu modo, Rubem aponta para o Um-primordial de Nietzsche, a um tempo doloroso, caótico, poderoso e belo. Não seria a vida uma aventura em busca da beleza escondida? Da Melodia esquecida? Do Estranho que vive nos corpos? Que está além das palavras, mas vive no som? E as imagens que nos vão brotando pela mão de Alves, fazem viajar, desejar, imaginar.

Aqui talvez se possa, em um primeiro momento, pensar que Rubem Alves toma alguma distância de Nietzsche. Isso porque Rubem tem um entendimento mais positivo da imagem, ainda que ame a música.<sup>11</sup> “Eu penso por meio de imagens”, gostava de dizer. Tornou-se, nesse caminho, um contador de histórias, à medida que se afastava do discurso acadêmico cientificista – e contar histórias não é outra coisa senão uma economia de imagens: “Por muitos anos tive um sonho: queria plantar o meu jardim. Não um jardim, mas o *meu* jardim. Digo o *meu* jardim porque ele tinha de ter o poder de evocar imagens e histórias que eu amo” (Alves, 1992, p. 47). A imagem em Rubem é presença da ausência, algo que indica uma falta primordial, essencial, parte constitutiva de ser humano. Por isso, imagens em sua percepção não são opostas ou concorrentes do mundo dos sons e da música. Em sua perspectiva, imagens convocam à imaginação, à

---

<sup>11</sup> É como ele contou certa vez: “Não admira que rigorosos professores de pós-graduação frequentemente repreendam seus orientandos por incluir citações minhas nos seus projetos de tese. ‘Rubem Alves não é cientista. Ele é um escritor!’ Esses professores estão cobertos de razão. Não sou cientista. A ciência pensa por meio de conceitos abstratos. Eu penso por meio de imagens. São imagens que me fazem pensar. Mais do que isso: é por meio delas que tento ensinar. Ao convocar minhas ideias para escrever este artigo, foram as imagens que acudiram em meu socorro” (Alves, 2005).



livre associação, à criatividade. E cá estamos nós, então, novamente no terreno da *dynamis* e de Dionísio. Em Rubem, a imagem é possibilidade de esperança.

Por isso afirmei acima que Rubem e Nietzsche estão afastados apenas aparentemente. Ambos apontam, ao fim, para uma mesma instância, um mesmo substrato de sentido, que tem na arte (e na religião, no caso de Rubem Alves) espaço para a manifestação de algo da ordem do sublime, aquilo que em ciência da religião e teologia chamamos de sagrado. O incondicional de Paul Tillich; a qualidade propriamente religiosa da experiência humana. Talvez essas ideias possam mesmo iluminar o Um-primordial e a teodiceia de Nietzsche. O afastamento entre Alves e Nietzsche é, por isso, superficial: ambos se referem à mesma potência de vida, à mesma vontade de poder.

Posso mesmo imaginar Rubem Alves se apropriando e fazendo teopoética com o Reconvexo de Caetano, enquanto o jovem Nietzsche dança com um caneco de cerveja na mão, divertindo-se desengonçado, como um alemão tentando acompanhar o swing afro-latinoamericano...<sup>12</sup>

O mundo originário das imagens é para Rubem algo ancestral, que se move em um tempo fora do tempo, mas que irrompe no presente, como já disse, na dinâmica das múltiplas temporalidades. Rubem menciona, aqui e ali, assim também uma melodia esquecida, imemorial, que quando é ouvida faz ressuscitar os mortos – atestando sua pertença também ao universo musical. No mesmo sentido, fala de um texto escrito na

---

<sup>12</sup> A alusão é metafórica, como quase tudo neste texto. Nietzsche, como se sabe, assumiu franca resistência ao consumo de álcool, como escreveu em “Ecce Homo” (2008, p. 17): “Bebidas alcoólicas me são prejudiciais; um copo de vinho ou cerveja por dia basta perfeitamente para tornar a vida um ‘vale de lágrimas’ para mim — em Munique vivem meus antípodas. Embora tenha percebido isso um pouco tarde, eu o *vivi* desde pequeno. Quando menino, acreditava que o vinho, como o tabaco, fosse inicialmente apenas vaidade de homens jovens, mais tarde um mau costume. Talvez o vinho de Naumburg tenha sua parte de culpa neste juízo *acre*. Crer que o vinho *alegra*: para isso eu teria de ser cristão, isto é, crer no que para mim justamente é absurdo. Curiosamente, enquanto pequenas doses de álcool fortemente diluídas alteram-me o ânimo ao extremo, eu me torno quase que um homem do mar quando se trata de doses *fortes*. Já quando garoto via nisso a minha valentia. [...] Mais tarde, lá pelo meio da vida, é certo que tomei partido rigoroso *contra* qualquer bebida ‘espiritosa’: eu, adversário por experiência do vegetarianismo, exatamente como Richard Wagner, que me converteu, não saberia aconselhar com seriedade bastante a completa abstenção de álcool às naturezas *mais espirituais*. *Água* basta... [...] *In vino veritas* [no vinho, a verdade]: parece que também nisso me acho em desacordo com o mundo quanto ao conceito de ‘verdade’ — em mim paira o espírito sobre a água...” Posso argumentar, um tanto irônico, que, ao considerar o álcool uma bebida “espiritosa”, Nietzsche o devolve ao universo de Dionísio...



carne: “por vezes este texto emerge sob a forma de sonhos, imagens crípticas que se fazem visíveis quando as luzes se apagam e o Ego, habitante da luz, vai dormir.” (Aves, 1992, p. 57). Esperança, som e imagem são presenças da ausência.

Esse era também para Nietzsche o exato local do surgimento do poeta lírico, dionisíaco, musical, em contraposição ao poeta épico, análogo ao escultor, apolíneo, preso à superfície plástica da imagem. Mas Nietzsche assumia, por outro lado, um mundo imagético que brota das profundezas da música. Ao final do “Nascimento da tragédia”, no último parágrafo, ele pacifica a imagem e o som, com o auxílio do mito:

se lembrará como, diante do mito que se movia à sua frente, sentiu-se elevado a uma espécie de onisciência, como se sua faculdade da visão não apenas tocasse as superfícies, mas pudesse penetrar o interior, e como se, com o auxílio da música, pudesse ver à sua frente as flutuações da vontade, a luta dos motivos, a torrente caudalosa das paixões, de modo tangivelmente visível, por assim dizer, como uma profusão de linhas e figuras em vivo movimento, e dessa maneira pudesse mergulhar até os mais delicados segredos das emoções inconscientes. (Nietzsche, 2020, local 1882).

Do horizonte de Nietzsche e Rubem, pode-se dizer que as linguagens do mito, da poesia e da música são irmãs e amigas íntimas no coração humano. Assim reconciliados, Dionísio e Apolo, constituem a possibilidade de ir até “os mais delicados segredos das emoções inconscientes”. E aqui vale nova referência a Beethoven, a quem Nietzsche e Rubem amavam. Já foi mencionada acima a grandiosidade da 9ª Sinfonia, exaltada pelo filósofo-músico em um texto pleno de imagens: “transformemos o ‘Hino à alegria’ de Beethoven numa pintura e não contenhamos a força da imaginação, vendo multidões assombradas se prostrando no pó: assim poderemos nos aproximar do dionisíaco”. O teopoeta-músico, por sua vez, escreveu o que segue, em uma de suas crônicas, acerca do grande compositor alemão:

A música clássica dá alegria. Há músicas que dão prazer. Mas a alegria é muito mais que prazer. O prazer é coisa humana, deliciosa. Mas é criatura do primeiro olho, onde moram as coisas do tempo, efêmeras, que aparecem e logo desaparecem. A alegria, ao contrário, é criatura do segundo olho, das coisas eternas que permanecem. Superior ao prazer, a alegria tem o poder divino de transfigurar a tristeza. Haverá maior explosão de alegria do que a parte final da Nona Sinfonia? E, no entanto, a vida de Beethoven chegava ao fim, marcada pela tristeza suprema de não poder ouvir o que mais amava, a música. Estava totalmente surdo. Mas é precisamente dessa tristeza que nasce a beleza. No último movimento, Beethoven faz o coro cantar a Ode à Alegria, de Schiller. Sempre que a ouço imagino

Beethoven de pé sobre um alto rochedo à beira mar. O céu está negro. O mar ruga furioso. Respingos e espumas molham a sua roupa. Mas ele parece ignorar a fúria da natureza. Sorri, abre os braços e rege... o mar. A tempestade não cessa, continua. Mas a fúria se põe a cantar a alegria! Abre-se uma fresta nas nuvens negras através da qual se pode ver o céu azul... (Alves, 2012, p. 372).

Beethoven podia estar surdo, mas não estava cego. Via muito bem. Enxergava longe. Enxergava fundo. Viu o mar rugindo e a dor primordial. Transformou-os em beleza na forma de som. Uma cura para a cegueira e a caretice. *Fiat lux!*

Penso que se trate de deixar invadir e transfigurar a imagem nascida do gênio apolíneo pela força vital e criativa do gênio dionisíaco. O sonho embriagado na forma do som, como um escape de sentido ante o sur-realismo que vigora.<sup>13</sup>

Mas se é verdade que a música clássica era a grande paixão de Nietzsche e Alves, como ambos deixam transparecer; Nietzsche, por outro lado, assume que a primeira morada de Dionísio é a música e a poesia popular, a canção popular – devolvendo-nos, assim, aos braços de Caetano Veloso; também Rubem Alves deixa escapar aqui e ali sua admiração por Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Paulo Leminski, por exemplo. Sempre que surge no meio do povo, a canção popular nasce como fruto de movimentos dionisíacos. É na canção popular que Nietzsche vê a clara união entre Dionísio e Apolo (Burnett, 2012, p. 36; Nietzsche, 2020, local 599). Em suas palavras:

Mas concebemos a canção popular, antes de tudo, como espelho musical do mundo, como melodia originária que busca uma *manifestação onírica* paralela e a expressa na poesia. *A melodia é, portanto, o elemento primeiro e universal*, que, por isso, pode sofrer várias objetivações, em vários textos. Na ingênua apreciação do povo ela também é, de longe, o mais importante e necessário. A melodia dá à luz a poesia, e o faz sempre de novo; é isso que nos diz a *forma estrófica da canção popular* [...] na poesia da canção popular vemos a linguagem fortemente empenhada em *imitar a música*; [...] Com isso definimos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito busca uma expressão análoga à música e experimenta agora em si o poder da música (Nietzsche, 2020, Local 599-612).

---

<sup>13</sup> O termo possibilita, inclusive, uma interessante brincadeira com o prefixo em francês: de um lado um sobre-realismo, um super-realismo, de outro um realismo ácido, azedo (*sur*, do francês, *surréalisme*), um realismo estragado.



Na canção, a letra é a superfície de um imenso iceberg. A poesia lírica é a manifestação de uma melodia antiquíssima que fundamenta e perfaz a existência humana. É a linguagem que imita a música, nesse sentido. Apenas a letra, não é ainda música. A música lhe empresta poder. Há algo outro, para além e anterior ao que se canta. A simplicidade de João Gilberto – o gênio do esvaziamento que a bossa nova apresenta – capta exatamente esse sentido: “É só isso o meu baião/ E não tem mais nada, não/ O meu coração pediu assim, só/ Bim bom bim bom bom bom/ Bim bom bim bom bom bim bom”. Tão pueril quanto pode parecer a arte da concisão. Música é apenas e tão somente música, como motor e fundamento do/no “coração humano” – essa fantástica metáfora religiosa da experiência de sentido profundo, visceral. A música é, nessa ótica, o reflexo da dor e da contradição do mundo no Um primordial, sua cópia, como uma segunda moldagem; apenas em um momento posterior torna-se imagem, como um sonho apolíneo (Nietzsche, 2020, local 526-539).

A subjetividade do artista, seu eu lírico, onírico, é pura “imaginação”, nesse sentido, pertence não à coisa em si, mas à sua representação apolínea. “A imagem que agora lhe mostra sua unidade como coração do mundo”, diz Nietzsche, “é uma cena onírica, que dá expressão sensível àquela dor primordial [...] Portanto, o ‘Eu’ do poeta lírico ressoa de dentro do abismo do Ser [...]” (Nietzsche, 2020, local 539) Ou, de outra forma: “O sortilégio dionisíaco-musical em que está adormecido lança como que centelhas de imagens à sua volta, poemas líricos” (Nietzsche, 2020, local 539-551). Por isso, o poeta lírico não é um artista apenas “subjetivo”. Sua primeira pessoa, sua individualidade, não é aquela de um indivíduo desperto, empírico-real, mas “a única verdadeiramente existente e eterna, existente no fundo das coisas” (Nietzsche, 2020, local 551). O poeta lírico é um embaixador da dor primordial e de Dionísio.

É justamente aí, como argumenta Gerardus van der Leeuw, que está o ponto onde religião e música se tocam, e que pode ser encontrado em todo tipo de música, de modo intencional ou não, em algum lugar entre a arte e o culto: “as vozes representam algo; elas não soam por si mesmas, mas por algo mais” (1963, p. 261). Para o fenomenólogo holandês, trata-se de uma “teoria encarnacional” da música. A música como reconexão e aproximação em relação a algo outro, uma outridade, para além e aquém do tempo e do espaço cotidianos – a experiência do sagrado, quando a eternidade toca o tempo histórico.



Nesse horizonte, no “fundo das coisas”, reside também, como Caetano parece cantar, a possibilidade de superação da caretice e do otimismo: o aprofundamento necessário sem o qual o careta não pode ouvir o inaudível, ver o invisível, buscar dizer, junto dos poetas líricos, o que não pode ser dito. A caretice está presa ao caráter imóvel da imagem, ao cânone, ao mundo idolátrico de Apolo, à cegueira, ignorante, que “nem chega a ver”. A esperança, por sua vez, pertence à liberdade, como um sopro primaveril, que recria o passado e reimagina o futuro na dinâmica explosiva do som, apesar de...; em Nietzsche, as orgias dionisíacas são tidas como “festas de redenção do mundo e dias de transfiguração” (Nietzsche, 2020, local 366). Caretice, nessa percepção, é falta de esperança e liberdade, falta de pertença às fontes da experiência humana, necessidade de redenção. A caretice é unidimensional e unitemporal. O realismo é caretice. Os profetas e os artistas são aqueles que sabem dessa verdade superior, oposta ao mundo cotidiano, e expressam na arte e na religião uma vida possível e digna de se viver (Nietzsche, 2020, local 286-300).

### Considerações finais

Penso que Nietzsche, Rubem Alves e Caetano Veloso têm algo em comum: sua alta estima em relação ao que é humano. São humanistas, nesse sentido. Apostam nas potências criativas da raça. Do modo como aqui os apresentamos, todavia, possibilitam também uma crítica atenta do humanocentrismo moderno, cume do antropoceno, do capitaloceno autocentrado. Em sua perspectiva, a redenção desse mundo humano pertence à música.

Há aqui algo relativo à relação entre essência e existência, eterno e temporal, *kairos* e *kronos*. “A música nos eleva dramaticamente acima do que é acidental e nos permite diferenciar entre essência e aparência”, foi o que disse van der Leeuw (1963, p. 248), discutindo justamente com Schopenhauer, Nietzsche e Wagner. Essa é a transição que permite a ruptura da *individuatō*, apontada por Nietzsche, no sentido de uma pertença profunda a um nível da existência não acessível senão em forma de arte. Nesse horizonte, segue van der Leeuw, “não é que o mundo existe e a arte é uma expressão dele, mas que a arte existe, *‘fiat arts, pereat mundus’*”. Arte e religião são a expressão do coração pulsante do mundo, ou o próprio coração do mundo pulsando.



Se é um momento de crise de sentido que vivemos, e de uma conseqüente crítica do mundo como ele está (o mundo do antropoceno), tem-se aí um caminho criativo interessante. São ideias que podem ser poderosas no sentido de transcender a unidimensionalidade do mundo, sua plasticidade imagética, suas amarras estáticas. Um modo de superação da égide acachapante da imagem apolínea, rumo à emancipação sonora, musical, embriagada de Dionísio. Cessa o império da imagem e da aparência.

Retomando Caetano, é preciso primeiro interiorizar-se, ir ao âmago do recôncavo, a suas fontes; para que se possa então expandir, transcender e explodir-se em modo reconvexo. A letra da canção faz alusão ao Recôncavo Baiano, que se espalha ao redor da cidade de Salvador e da Bahia de Todos os Santos, englobando Santo Amaro da Purificação, terra da família Veloso. Ir ao Recôncavo, simbolicamente, é como ir às fontes da existência, da cultura, da tradição, a sua substância, para assim poder também pertencer a algo maior, indelével, poder reconvexar-se.

Ainda uma palavra sobre a vida acadêmica. Em um texto sobre a “filosofia musical” de Nietzsche, Jaci Maraschin (2004, p. 41-42) percebe que, se é na filosofia que a genialidade de Nietzsche explode, isso se dá em função de sua profunda conexão com o universo da música. Uma filosofia musical, não uma filosofia da música. Nietzsche precisava dela. Para ele não era possível pensar filosoficamente sem música. Por meio dela, julgava a filosofia. Podia martelá-la com a “imponderabilidade dos sons”, diz Maraschin: “foi assim que fez de sua filosofia a música que não conseguiu compor. E tornou-a tão intensamente poética a ponto de transcendê-la para além dos sistemas de doutrinas, fragmentando-a em versos sem rimas abertos para o indizível” (Nietzsche, 2020, p. 42).

Como qualquer atividade humana, também a vida acadêmica e a universidade correm o risco permanente de se tornarem fins em si mesmas. Ciências humanas sem vínculo com o que é humano não é novidade alguma, nesse sentido. A intuição de Nietzsche (2020, local 88) é que, nesses termos, “o problema da ciência não pode ser conhecido no terreno da ciência”, como disse anos depois da publicação do “Nascimento da tragédia”, em seu “Ensaio de autocrítica”, de 1886. É preciso enfrentar o problema da ciência no terreno da arte. Rubem Alves também sabia disso. Talvez tenha mesmo aprendido essa lição crítica com Nietzsche, mas certamente com uma importante ajuda da teologia protestante moderna. Trata-se de “ver a ciência pela ótica



do artista, mas a arte, pela ótica da vida” (Nietzsche, 2020, local 102). O que pode a música fazer pelos estudos de religião e pelas ciências humanas?

Ao final do “Nascimento da tragédia”, Nietzsche argumenta que o mito trágico é análogo à dissonância musical, uma vez que ambos engendram uma alegre sensação de prazer e tomam parte de uma “intenção metafísica, transfiguradora, da arte”. Isso concentra os sentidos aqui desenvolvidos e pode nos ajudar a encerrar o argumento. Desde a tradição cristã, me é difícil não lembrar da transfiguração de Jesus, que aparece em Mt 17.2: “E foi transfigurado diante deles; o seu rosto resplandecia como o sol, e as suas vestes tornaram-se brancas como a luz”. Aparecem também Moisés e Elias para falar com Jesus. Por detrás de sua aparência física, Jesus transparece sua verdadeira natureza essencial. É como se usasse uma máscara, e por detrás, por dentro, no fundo daquela “careta” superficial houvesse algo outro, transparente, luminoso, claro. Ir além da “careta” significa conhecer a verdadeira natureza da salvação. Perceber a transparência da imagem, para ir à sua essência de vida. Esperança, nesse sentido, não é somente um devaneio utópico (ainda que estes também sejam bons) mas tem a ver com reconectar-se e com transcender os limites visíveis para buscar um mundo que aqui acercamos através das figuras de Dionísio, da embriaguez e da música, a arte não figurativa. Os discípulos, todavia, conforme o texto de Mateus, tiveram medo ao ver o Cristo transfigurado na companhia de outros seres de luz. É assim mesmo, a beleza assusta, *mysterium tremendum...*

### Referências Bibliográficas

ALVES, Rubem. **A gestação do futuro**. Campinas: Papirus, 1986.

ALVES, Rubem. Pegar para ver. **Folha de São Paulo**. São Paulo, terça-feira, 06 de janeiro de 2009. Cotidiano.

ALVES, Rubem. O caos e a beleza. **Folha de São Paulo**. São Paulo, terça-feira, 28 de junho de 2005. Folha [Sinapse].

ALVES, Rubem. **O poeta, o guerreiro, o profeta**. Petrópolis: Vozes, 1992.

ALVES, Rubem. **O suspiro dos oprimidos**. São Paulo: Paulinas, 1984.

ALVES, Rubem. **Sete vezes Rubem**. Campinas: Papirus, 2012.

ARALDI, Clademir. As criações do gênio – ambivalências da “metafísica da arte” nietzschiana. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 119, junho/2009, p. 115-136.



BURNET, Henry. **Para ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Loyola, 2012 (Coleção Leituras Filosóficas).

LEEuw, Gerardus van der. **Sacred and profane beauty: the holy in art**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**, como alguém se torna o que é. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova cultural, 1999. (Coleção Os pensadores).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, ou Os gregos e o pessimismo. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, edição Kindle.

MARASCHIN, Jaci. **A impossibilidade da expressão do sagrado**. São Paulo: Emblema, 2004.

VELOSO, Caetano. **Letra só; Sobre as letras**. Organização e notas de Eucanã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.