



INSTITUTO FEDERAL DE ALAGOAS
***CAMPUS* MACEIÓ**
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

ERICK ROBERT FERREIRA DA SILVA

A ALQUIMIA POÉTICA LENINEANA
traços de uma poesia devoradora

MACEIÓ, AL
2022

ERICK ROBERT FERREIRA DA SILVA

A ALQUIMIA POÉTICA LENINEANA
traços de uma poesia devoradora

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras, do Instituto Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Português - Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Fábio José dos Santos

MACEIÓ, AL
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal de Alagoas
Campus Maceió
Biblioteca Benevides Monte

**INSTITUTO
FEDERAL**
Alagoas

S586a Silva, Erick Robert Ferreira da.
A alquimia poética Lenineana : traços de uma poesia devoradora / Erick Robert
Ferreira da Silva. – Maceió : IFAL, 2022.
90 f. : il.

1 CD-ROM: il., col.; (1 arquivo : 230 kilobytes)..

Orientador: Prof. Dr. Fábio José dos Santos.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras-Português) -
Instituto Federal de Alagoas / Campus Maceió, 2022.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico,
acondicionada em caixa acrílica (12,5 cm x 14 cm).

1. Literatura brasileira – Estudo literário. 2. Lenine –Texto poético.
3. Antropofagia. 4. Poesia brasileira. Título.

CDD: 808.07

Nalva Maria Amaral
Bibliotecária – CRB-4/989

ERICK ROBERT FERREIRA DA SILVA

A ALQUIMIA POÉTICA LENINEANA
traços de uma poesia devoradora

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao curso de Licenciatura em Letras, do Instituto Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras Português.

Aprovado em 14 de março de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Dr. Fábio José dos Santos (Orientador)

Documento assinado digitalmente
 Fábio Jose dos Santos
Data: 17/03/2022 11:02:40-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Professora Ma. Carla Carolina da Silva Malta

Documento assinado digitalmente
 Carla Carolina da Silva Malta
Data: 17/03/2022 10:48:15-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Professora Dra. Eronilma Barbosa da Silva

Documento assinado digitalmente
 ERONILMA BARBOSA DA SILVA
Data: 17/03/2022 10:20:34-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Dedico este trabalho a você, cara/o leitora/or.

AGRADECIMENTOS

À arte, que não deixa de me arrebatrar.

À minha mãe, Maria Elisabete Ferreira da Silva, e a todos os meus familiares que torcem, rezam pelas minhas felicidades.

Ao meu noivo, Deivid Lucas Tenório dos Santos, sempre ao meu lado, para o que der e vier.

Aos meus amigos que, cada um a seu modo, acompanham todo meu processo formativo e torcem, comemoram, festejam, comigo, minhas conquistas.

Ao Instituto Federal de Alagoas, por me proporcionar a melhor formação que eu nem conseguiria imaginar. Sou grato a cada membro do corpo docente, à direção e a administração desta instituição de ensino, a todos que tiveram boa vontade de contribuir com a minha formação.

Às minhas queridas professoras e aos meus queridos professores do curso de Licenciatura em Letras, por me apresentarem suas percepções, suas reflexões sobre a língua e tudo que esta atravessa. Devorei muitas contribuições de todas/os vocês que, feliz e inevitavelmente, fazem parte de quem eu sou – a contribuição de vocês ecoará em minhas aulas, como na polifonia bakhtiniana.

À banca, composta pelas professoras Dra. Eronilma Barbosa e Ma. Carolina Malta, pela generosidade e dedicação – vocês já são inesquecíveis; participaram de um local de destaque deste momento tão importante da minha vida.

Ao meu dileto orientador, prof. Dr. Fábio José dos Santos - pessoa que cito sempre, referência nas minhas reflexões -, por ter me cativado com seu amor pela literatura e por, durante a costura desse texto, ter me provocado tão oportunamente. Há muito dele em mim e nos meus textos.

A Lenine, que com sua canção consegue transportar a gente pra esse lugar mágico que é o tempo da poesia; esse estado que, nas palavras de Octávio Paz (2014), “[...] é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro” (p.36). Obrigado, poeta.

Eu sou feito de restos de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
O que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante
E o distante galáxias daqui
Canibal tropical, qual o pau
Que dá nome à nação, renasci
Natural, analógico e digital
Libertado astronauta tupi
Eu sou feito do resto de estrelas,
Daquelas primeiras, depois da explosão
Sou semente nascendo das cinzas
Sou o corvo, o carvalho, o carvão
O meu nome é Tupi
Guaykuru
Meu nome é Peri
De Ceci
Eu sou neto de Caramuru
Sou Galdino, Juruna e Raoni
E no Cosmos de onde eu vim
Com a imagem do caos
Me projeto futuro sem fim
Pelo espaço num tour sideral
Minhas roupas estampam em cores
A beleza do caos atual
As misérias e mil esplendores
Do planeta de Neanderthal

(LENINE, 1999)

RESUMO

Os estudos literários que analisam obras a partir do viés cultural têm sido frequentes na contemporaneidade, o que tem contribuído para pensar o âmbito da arte literária inserindo-o em seu contexto de produção, pensando-a em sua relação com a exterioridade e alimentando discussões em torno de temas relevantes para se pensar os tempos contemporâneos. Este trabalho está inserido no âmbito da Teoria da Literatura (literatura e cultura) e tem como enfoque o texto poético da canção de Lenine. A partir da leitura/escuta de doze canções de sua obra (que compõem o *Corpus Carminum* da pesquisa), são discutidas questões como o encontro com o objeto estético; deglutição e antropo/autofagia no cancionário lenineano; e como essas noções são articuladas a partir de uma alquimia poética do compositor. A leitura/escuta da canção lenineana, objeto desta pesquisa, desvelou um universo lírico que emerge do seu texto poético e que é forjado a partir dos movimentos de antropo e autofagia, como síntese de operações criativas de que resulta uma poesia moderna, brasileira, local e global, com colorações múltiplas, miscigenadas, mestiças. A discussão aponta para uma poética da devoração, na qual elementos da autofagia e da antropofagia, como categorias de produção e criação, incidem diretamente no cancionário lenineano dentro do corpus analisado. Para fundamentação teórica, recorri às contribuições de autores como Andrade, Bosi, Paz, Pinheiro, Figueiredo e Mello. Assim, a partir da análise das canções, espero contribuir com a ampliação da fortuna crítica de poeta.

Palavras-chave: Lenine. Antropofagia. Autofagia. Poesia brasileira.

ABSTRACT

The literary studies that analyze pieces from a cultural point of view have been frequent in contemporary times, which has contributed to thinking about the scope of literary art inserting it in its context of production, considering it in its relation with the exteriority and fostering discussions surrounding relevant topics to think the contemporaneity. This essay is inserted in the scope of the Literature Theory (literature and culture) and focuses on the poetic text of Lenine's song. Based on the reading/listening of twelve songs from his work (which compose the research *Corpus Carminum*), issues such as the encounter with the aesthetic object are discussed; swallowing and anthro/auto-phagy in Lenine's songbook; and how these notions are articulated from a poetic alchemy of the composer. The reading/listening to Lenine's song, object of this research, revealed a lyrical universe that emerges from his poetic text and that is forged from the anthro and auto-phagy movements, as a synthesis of creative operations from which results a modern, brazilian, local and global poetry, with multiple, mixed, mestizo colorations. The discussion points towards a poetry of devouring, in which elements of auto-phagy and anthropophagy, as categories of production and creation, focus directly on Lenine's songbook inside the corpus that has been analyzed. As for the theoretical foundation, I resorted to the contributions of authors such as Andrade, Bosi, Paz, Pinheiro, Figueiredo and Mello. Thus, from the analysis of the songs, I hope to contribute to the expansion of the poet's critical fortune.

Keywords: Lenine. Anthropophagy. Auto-phagy. Brazilian poetry.

SUMÁRIO

Vamos comer Lenine?!	09
1. O ENCANTAMENTO COM O OBJETO ESTÉTICO	13
1.1. A excitação das preliminares	13
1.2. Depois do gozo: o que aconteceu aqui?	16
1.3. Estou entendendo	20
2. DEGLUTIÇÃO E ANTROPOFAGIA: MOVIMENTOS NA DINÂMICA DA CONSTRUÇÃO DA ARTE E DA CULTURA DO/NO BRASIL	22
2.1. Cultura é tudo aquilo que a gente faz	22
2.2. Antropofagia: do cruento ao simbólico	26
2.3. Antropofagia moderna	29
2.4. Só se consegue falar do Brasil antropofagicamente	33
2.5. Por uma ideia de Autofagia cultural	35
3. TRAÇOS DE UMA POESIA DEVORADORA	38
3.1. Forjando o alquimista	38
3.2. Ruminando temas	44
3.3. Traços da alquimia poética lenineana	55
4. DEPOIS DO BANQUETE	64
REFERÊNCIAS	65
ANEXO I	68

Vamos comer Lenine?!

Vamos comer Caetano

Vamos desfrutá-lo

Vamos comer Caetano

Vamos começá-lo

Vamos comer Caetano

Vamos devorá-lo

Degluti-lo, mastigá-lo

Vamos lamber a língua

(Adriana Calcanhoto)

É assim que abro para você o meu trabalho, a minha reflexão, cara/o leitora/or; convidando-a/o a entrar na parte mais nobre da minha casa: a reflexão. Dentro desse cômodo de composição tão complexa, chamo sua atenção para uma noção específica: o conceito de antropofagia - conceito beligerante e apaziguador, cerne movedor da cultura (um mosaico dinâmico que o tempo todo mexe com o *homo sapiens sapiens* e que o tempo todo é mexido por ele), especialmente a de nosso país.

No ambiente, soa a canção *Vamos comer Caetano*¹ da cantora e compositora brasileira Adriana Calcanhoto.

A incursão que faremos pelas sensações canibais deste texto estão em consonância com a fome do eu-lírico da canção (da epígrafe), que nos convida (com tantos *Vamos*) a comer Caetano, não de forma cruenta, mas cultural; é comer o Caetano simbólico, por isso tão profundo, ancestral, primitivo – e contemporâneo: “O presente é ancestral.” (Krenak, 2021). Comer, aqui, como atitude estético-cultural de devoração e assimilação crítica de valores culturais.

Alimento-me (alimentamo-nos) desta canção, aqui no ponto de partida, para ir ruminando, digerindo, deglutindo e, enfim, parir, como na maiêutica socrática, uma nova ideia, fomentada por muitas outras. A “nova ideia” aqui seria *a de comermos Lenine*, em vez de Caetano; não diria “em vez de”, mas também, posto que pureza não há, principalmente no Brasil

¹ Entre nesse clima comigo, ouça
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=pYJEIPxcM78&ab_channel=acalcanhotoVEVO.

– está tudo contaminado, hibridizado, mesclado. Conforme nossa reflexão for acontecendo, perceberemos como esta dinâmica antropofágica é fundante na invenção e manutenção da cultura (e do que nela se produz, como as canções) e como esta devoração de Lenine desembocará numa interpretação, mosaico de diversas referências – conscientes e inconscientes – que fundamentam esta pesquisa.

Pois bem, este trabalho está dividido em três grandes partes, que compõem as seções de nossa pesquisa, a saber: *O encantamento com o objeto estético* (i); *Deglutição, antropofagia: movimentos na dinâmica da construção da arte e da cultura do Brasil* (ii); e, ultimamente, e que tem o título homônimo ao deste trabalho, *Traços de uma poesia devoradora* (iii).

Na primeira parte, em que apresento os fundamentos metodológicos deste trabalho, faço um relato cuidadoso do momento de encantamento, de apaixonamento pelo objeto estético de que me ocupo nesta monografia. Por que Lenine? Por que estas canções dele que escolho, aqui, para compor o *corpus* da pesquisa? Será nesse momento que abordarei desde as primeiras leituras (audições) de deleite – aquelas que pegam de surpresa –; passando pela tentativa de compreensão, de como e por que o que me tocou na canção me tocou como tocou; desembocando, no presente, nas atuais interpretações a que cheguei. Nessa parte, indico, pois, como o trabalho está sendo desenvolvido, como se dá o tratamento do objeto investigado, que princípios hermenêuticos orientam meu olhar, como pesquisador.

Num segundo momento, achei interessante retomar alguns conceitos de cultura, de forma geral, e ir cotejando, com base em referências diversas, sobre a antropofagia cruenta e simbólica, até chegar especificamente no conceito de “antropofagia” do Modernismo, para entender como as discussões e invenções daquele período respigam (pingos densos) até os dias contemporâneos. Ainda nessa parte, adentraremos numa reflexão sobre a impossibilidade de pensar o Brasil, senão antropofagicamente, passando pela autofagia.

A despeito da essencial importância das partes antecedentes, eu diria que o terceiro momento é o miolo deste trabalho. Nele, serão delineadas as leituras que fiz de um Lenine (suas canções) temático e plurivocal, noções constituintes da sua singularidade criativa, artística. Aqui a pretensão é dizer o que foi percebido da forjação de um Lenine alquimista, tentando também perceber os modos como se apresentam os eus-líricos constituintes desse processo. Aparecerão aqui discussões motivadas por perguntas como: Por que o poeta se preocupa com determinadas questões? O que leva seus textos a serem assim? Que efeitos estéticos resultam

disso? Enfim: o que é a poética/o canceioneiro lenineano, sob esse ângulo de leitura que ora propomos?

O foco deste trabalho é a canção de Lenine, tomada em sua materialidade textual; não é meu objetivo analisar aspectos extralinguísticos, embora, em algumas ocasiões, eu possa lançar mão de algum desses aspectos que podem contribuir na argumentação e na apresentação das minhas interpretações. Como disse anteriormente, este trabalho é dinâmico, está sempre em processo; então, a pretensão é esticá-lo, complexificá-lo num mestrado e, mais à frente, num doutorado. No tempo para dedicação que estes esticamentos dispõem, possivelmente serão incluídos na minha pesquisa alguns aspectos extralinguísticos que não serão, aqui, considerados com mais vagar e pormenorizadamente aqui.²

Antes de chegarmos mais perto do objeto desta discussão, gostaria de chamar sua atenção, leitor/a, para a sensação de liberdade que teremos como pano de fundo, espaço da escrita deste texto. Essa liberdade a que me refiro vai desde as escolhas dos títulos das partes que compõem este trabalho até seu conjunto, sua estrutura; além do modo como escolhi ir costurando as ideias. Antecipo também que, não obstante eu esteja cercado de elementos teóricos que lançarão luz sobre o objeto em questão, há esforço aqui em privilegiar o lugar da intuição na pesquisa em arte, especificamente no campo dos estudos literários – até porque “[...] o universo da arte exige para seu tratamento um grau intuitivo maior, e por isso é mais difícil se formularem conceitos, atender necessidades e resolver problemas através de uma linguagem lógica” (ZAMBONI, 1998, p.51).

Estou, de repente, falando da metodologia. Como já se pode perceber, **não** parto da concepção de metodologia da pesquisa como uma sequência rígida de procedimentos a serem seguidos, tipo, um manual; mas de uma concepção dinâmica e abrangente de metodologia que “[...] organiza-se em torno de um quadro de referências, decorrente de atitudes, crenças e valores que se configuram como concepções de mundo, de vida, de conhecimento” (GHEDIN e SANTORO FRANCO, 2008, p.108 *apud* PINHEIRO, 2011, p.49).

Pois bem, o primeiro passo para a reflexão que trago neste trabalho foi entrar em intimidade com o texto poético lenineano, sua obra; ou seja, ler e reler diversas vezes o texto de suas canções, de sua obra. Em seguida, fui buscar o que já se tem de discussão e pesquisa no

² Para apreciar uma pesquisa com esta envergadura, sugiro a leitura de <http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/1833/1/Uma%20mo%c3%a7a%20cosendo%20roupa%20com%20a%20linha%20do%20equador%20palavra%20som%20e%20sentido%20em%20Chico%20C%c3%a9sar.pdf> (tese de doutorado de Marcelo Ferreira Marques).

campo da literatura acerca da canção de Lenine (sua fortuna crítica). Então, a partir do enfrentamento do objeto estético, foi surgindo a necessidade de dedicação a outras leituras (teóricas) que iluminassem a compreensão e interpretação das canções que compõem o *Corpus Carminum*³, ou seja, o *corpus* selecionado para análise nesta monografia (ANEXO 1). Todos os momentos metodológicos são importantes, claro, mas “É no embate individual com as obras que vamos descobrindo novos sentidos e formulando-os de um modo pessoal” (PINHEIRO, 2011, p.54).

Falando em *Corpus Carminum*, que são os dados da pesquisa a serem compreendidos e analisados, foram escolhidas 12 canções. Os critérios usados na seleção foram: (i) a recorrência da canção em vários álbuns do artista e (ii) a relevância dos temas abordados nas canções para este trabalho.

Pois bem, o processo de feitura deste trabalho foi muito saboroso – na verdade, tem sido, porque não acaba nunca, a gente sempre tem fome. Saboreemos – o banquete está posto: sirvamo-nos!

³ Em tradução livre, “corpo de músicas”, “conjunto de canções”. Seguem no ANEXO 1 os títulos das canções selecionadas seguidas de seus respectivos textos poéticos.

1 O ENCANTAMENTO COM O OBJETO ESTÉTICO

1.1 A excitação das preliminares

Cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si.

(Octavio Paz)

Pois bem, a alta noite, desde tenra idade, causou-me sempre muito fascínio, misteriosamente. Convivendo com essa cotidianamente, desde lá, nas mais diferentes viagens notívagas, deparei-me com diversos assombros, sustos, estranhamentos. E foi numa boêmia noite do ano de 2018, que o objeto deste trabalho me causou psicotrópicos estranhamentos. Segundo Bollas (1987, *apud* ZILLI, 2016), nesses encontros estéticos “[...] o indivíduo sente uma comunicação profunda e subjetiva com o objeto (uma pintura, um poema, uma música, uma paisagem) e com ele experimenta uma estranha fusão” – e foi exatamente isso que aconteceu.

Esse momento de fruição estética, de encontro, esse momento estético é aquele instante no qual a pessoa é “[...] abalada por uma experiência, e levada à certeza absoluta de que o espírito do objeto a envolveu e conviveu com ela em um encontro de reconhecimento silencioso que desafia a representação” (Bollas, 1987, *apud* ZILLI, 2016, p. 100).

Pois bem, ao ouvir aleatoriamente canções de Lenine – o que já não era a primeira vez –, alguns títulos dessas canções, algumas de suas partes, alguns trechos assustaram minha percepção: “Ecos do Æo”; *A sombra do futuro, a sobra do passado assombra a paisagem; Aqui no caos total do cu do mundo cão*; “Tubi Tupy”; dentre tantas outras; naquele momento, houve uma suspensão, eu fiquei em estado de arrebatamento, sujeito ao tempo imensurável de uma fermata dentro da poesia, instante de imprecisão na percepção de tempo; fiquei ali naquele estado de pensamento marcado “[...] por uma sensação de estranheza e que escapa à coerência cognitiva” (ZILLI, 2016, p.100). Aquele momento foi de

Quietude do movimento. E assim como através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema, entrevemos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si” (PAZ, 2017, p.33).

Aqui, vale ressaltar, como acenei na apresentação, que tudo está contaminado, misturado; as contradições e os limites estão borrados. As definições, os conceitos, as referências que irão aparecendo ao longo deste texto são, acima de tudo, didáticas e passíveis de qualquer discordância. E concordância.

Então, retomando, primeiro eu tive leituras de deleite das canções, nas quais, apenas pela fruição – e afetado recorrentemente pelas sensações de estranhamento –, fui fomentando momentos de compreensão que, agora, desembocam na interpretação; antes do tratamento da canção na pesquisa, houve, para mim, uma experiência de leitura significativa. Pois

Se o momento da leitura é o de deleite, do encantamento, da descoberta, da perplexidade, da inquietação; o momento posterior é da tentativa de compreensão e de explicação, a partir do texto, da experiência de leitura – que resulta numa interpretação” (PINHEIRO, 2011, p.19).

O que acenei na introdução quando citei Pinheiro (2011) e este traz o termo texto, a partir daqui eu afunilo e considero o texto, em muitos momentos, como texto da canção lenineana, como texto poético. Ratifico também que não é objeto desta investigação os elementos musicais externos ao texto, mas que compõem o gênero canção (como harmonia, ritmo e melodia). O que não me impede de lançar mão destes quando a necessidade gritar.

A interpretação que resulta desse processo contínuo está sempre inacabada e, por isso mesmo, pronta; é entendida aqui como uma escolha semântica diante de várias possibilidades na desmesurada matiz virtual de interpretações que o texto oferece, cujas tentativas são responder o que o texto quer/pode dizer; inclusive porque as palavras “[...] são densas até o limite da opacidade” (BOSI, 2003, p.274). Essa perspectiva vai ao encontro do que Bosi (2003) ensaia no seu artigo *A interpretação da obra literária* (1988), no qual conjectura acerca de uma natureza do discurso. Ou seja,

É como se a linguagem atribuísse à matriz do discurso uma potência simbolizante, uma vontade, imersa e difusa na zona pré-consciente dos seres, e que, apesar da sua força incoercível, não dispusesse de uma forma automática, capaz de transmiti-la, sem sombras nem dúvidas, aos homens a à sociedade (BOSI, 2003, p.275).

No seu ensaio, Bosi (2003) traz esse aspecto tão interessante do texto como potencial de tantas e diversas interpretações coerentes, lógicas, de tantas camadas possíveis, autorizadas pelo próprio texto; cada camada requer conjunturas (históricas, sociais, políticas, ideológicas) específicas que destravam a porta que lhe dá acesso – são como chaves que desvelam sentidos. Aqui, não se trata de uma chave que o autor criou junto com sua obra, mas de uma chave densa, composta de uma complexa amálgama de diversas leituras do escritor (que produz a obra estética que será recepcionada pelo leitor – recepção como diálogo, como interação) e da recepção do leitor, inclusive suas respectivas leituras de mundo – é um processo de produção de sentidos pelo próprio receptor. Como bem diz Compagnon,

O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro (COMPAGNON, 2001, p. 144).

A discussão proposta por Compagnon (2001) conversa intimamente com a compreensão da ideia de *objeto transformacional* de Bollas (2016), do campo da metapsicologia, quando esse último defende que o encontro do receptor com a obra estética se manifesta quando

[...] um estado de ego que prevaleceu durante os primeiros tempos da vida psíquica é novamente evocado: trata-se de uma memória pré-verbal e essencialmente pré-representacional, uma memória existencial, afetiva, não cognitiva. Dito de outro modo, tais experiências despertam a sensação de revivescência de lembranças nunca antes apreendidas cognitivamente, mas conhecidas existencialmente: são sensações psicossomáticas relacionadas a um estado anterior de fusão, que é a recordação do sujeito relativa ao objeto transformacional (Bollas, 1987, *apud* ZILLI, 2016, p. 98).

Ou seja, é um processo muito subjetivo, único, idiossincrático. Cada leitura atualiza o que toca, cada leitura cria (recria) sempre uma nova obra, um novo objeto – assim como esta leitura que estou fazendo aqui. Inevitavelmente, a gente come o texto, mas, como consequência condicional, só consegue ler a partir de outras leituras prévias (inclusive a leitura de mundo –

que considero a mais importante), da leitura a partir de contextos específicos. Nas palavras de Paulo Freire,

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto (FREIRE, 1989, p. 9).

Foi dentro daquele contexto em 2018 que aconteceu esse encontro, esse momento estético com esse objeto, com a canção lenineana. Naquele momento, eu estava apaixonado pelo objeto, e foi justamente ali que o *insight* que se transformou neste trabalho aconteceu; foi naquele instante que, para mim, a arte se manifestou - epifania.

Achei importante trazer, ainda que *en passant*, o leitor e a leitura como perspectivas importantes, a partir das quais olho para a canção de Lenine hoje (2022), depois que o torpor da paixão passou, por assim dizer. São noções eleitas, além de outras que irão aparecendo ao longo desta discussão.

Pois bem, o cancionário lenineano se apresenta como obra estética, poética, por possibilitar o estado poético ao leitor que se encontra nas condições subjetivas ideais para essa possibilidade, como foi o meu caso. Esse estado experimentado pelo leitor, ensaia Paz (2014, p.36), “[...] é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro.”. Para além da leitura de deleite (que está diretamente ligada ao estado poético, à experiência estética, à fruição estética); a obra de Lenine se mostra passível de ser compreendida e interpretada, que é a empreitada desta discussão.

1.2 Depois do gozo: o que aconteceu aqui?

Como é que as pessoas compreendem a arte? Ainda não sabemos muito bem responder a esta pergunta.

(Michael Parsons)

Cansamo-nos de tudo, exceto de compreender, disse o escoliasta.

Compreendamos, compreendamos sempre, e façamos por tecer astuciosamente capelas ou grinaldas que não de murchar também, as flores espectrais dessa compreensão.

Cansamo-nos de tudo, exceto de compreender. O sentido da frase é por vezes difícil de atingir.

Cansamo-nos de pensar para chegar a uma conclusão, porque quanto mais se pensa, mais se analisa, mais se distingue, menos se chega a uma conclusão.

(Fernando Pessoa)

Após aqueles primeiros momentos de fruição estética a partir daquelas engenharias lenineanas, meses depois, após o torpor daquele estado poético ter passado – Paz (2014) chega a chamar esses primeiros encontros com o objeto estético de “enganosos” (p.32) –, comecei a refletir sobre como se dava minha compreensão deles. Ou seja, fui ler sobre compreensão. Mas esse é só o começo, “[...] os poderes da compreensão são insuficientes para compreender a própria compreensão” (KNOBBE, 2007, p. 102).

Pois bem, a noção de compreensão tem seus contornos rigidamente borrados, imprecisos, móveis, dinâmicos; assim como tudo aquilo que tem como essência o vivo, cujo existir é *Precário, provisório, perecível / Falível, transitório, transitivo / Efêmero, fugaz e passageiro*, como percebeu Lenine (2004)⁴; a gente tá discutindo o conceito aqui para, enquanto discute, chegar a alguns portos nesse mar que é a compreensão. Como disse poeticamente Knobbe (2007, p. 107), “[...] toda compreensão é uma viagem sem fim: chega a alguns portos, se reabastece e volta a partir. Toda compreensão é pontual, parcial, provisória, lacunar e inacabada.”

Para fazer este trabalho, quando fui me explicar o que seria compreensão, achei didático partir da etimologia da palavra, da sua raiz. A palavra compreensão, a partir da sua raiz latina – *compreendere* –, tem na sua formação a relação do prefixo *cum* (com) com o verbo *prehender* (apanhar); que, em livre tradução, pode ter o sentido de apanhar com, pegar para si, apropriar-se de.

⁴ A canção *Vivo* faz parte (2ª faixa) do álbum *In cité*, gravado ao vivo no Cité de La Musique nos dias 29 e 30 de abril de 2004 em Paris. Ouça – https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=e3DX7ZKS-Gg&ab_channel=lenineVEVO.

Knobbe (2007) traz algumas definições pragmáticas que nos ajudarão nessa busca pelo conceito de compreensão, quais sejam:

1. com as mãos agarrar, prender, tomar ou apoderar-se de, pegar;
2. apanhar em flagrante, surpreender;
3. então tomar conjuntamente, pelo todo, abrangentemente; ainda atar juntamente, ligando;
4. tomar pela raiz, na base; conceber um bebê dar à luz, sacar, ter um *insight* (KNOBBE, 2007, p.107).

Todas essas definições, em alguma medida, dialogam com a noção de compreensão que eu adotei aqui, a saber e metaforicamente, colheita de determinados sentidos; no caso específico deste trabalho, sentidos que encontramos no desmesurado campo semântico que é o texto, especialmente o texto poético. Há uma complexa virtualidade de sentidos num texto de literário, a qual só temos acesso de forma fragmentada e determinada pela conjuntura na qual estamos inseridos e das outras leituras que fazemos; até porque “O texto é justamente sobre as possibilidades, individual ou socialmente apresentadas, da interpretação e sobre as dificuldades de compreender” (AMORIM, 2011, p. 78).

Ainda nas palavras de Amorim (2011, p. 76), compreensão pode ser entendida como

[...] os sentidos de um texto que retemos para nós, como se nosso fosse, os sentidos que o texto pôs em circulação numa linguagem de tal forma elaborada que os sentidos não nos são dados de pronto. Precisam ser analisados e interpretados para serem compreendidos (AMORIM, 2011, p. 76, grifo nosso).

Ou seja, passados aqueles saudosos momentos de leitura de deleite, extirpado o torpor da paixão, desembaçado o olhar, chegamos à reflexão mais sóbria (como antônimo de apaixonada), mais consciente, por assim dizer. Aqui passamos para a busca, para a tentativa de compreensão do texto literário, daquelas arquiteturas semânticas, daqueles arranjos morfossintáticos, daquelas configurações fonológicas, daquelas melodias e ritmos, daquelas combinações sintáticas e das possibilidades de entendimento lógicas, autorizadas pelo texto.

Sim, o texto autoriza determinadas leituras. Ou não. O texto admite (zelando pela coerência⁵ que faz parte da sua constituição) leituras que estejam latentes, potenciais nele, em suas camadas – inclusive distintas.

[...] um texto está aberto a muitas leituras, mas não a qualquer uma. É muito provável que, de dez leituras diferentes do mesmo texto, algumas estejam *erradas*; algumas estejam mais na cabeça de quem está lendo do que no texto, o qual, se bem lido, acaba não as confirmando (AMORIM, 2011, p. 73).

Provar com o texto, no texto, a leitura dele feita é o critério de uma leitura coerente e consistente.

Nesse instante, estamos prestes a dar o passo que nos tira da decodificação, da simples extração de conteúdo, para entrarmos no espaço de uma reflexão mais crítica, mais criteriosa; momento de expansão dos sentidos, sentidos na leitura mais demorada e íntima da obra. É interessante notar que esta fase é muito específica, muito subjetiva, única, por assim dizer. Isso porque a nossa compreensão dependerá em larga medida dos nossos interesses contemporâneos somados à realidade na qual estivermos inseridos enquanto lemos; essas condições conduzirão, muitas vezes inconscientemente, nossas escolhas e tudo que ficará de fora. Nossa escolha na hora da colheita dos sentidos é interessada. Ou seja,

A nossa leitura é sempre perpassada por nosso interesse imediato, por nosso estado emocional momentâneo, pelo nosso pragmatismo ou diletantismo; pela nossa expectativa pelo para o momento ou por nosso projeto futuro; por nossa perspectiva política, religiosa, étnica, de classe ou de gênero. [...] toda compreensão é uma sugestão de leitura (AMORIM, 2011, p. 78).

Se tomarmos a canção “Ninguém faz ideia” e lermos, por exemplo, o verso “E o mito que se auto destrói”, e toda sua estrofe, no Brasil de 2022, é quase impossível não fazer referência ao atual presidente do país que é invocado por muitos apoiadores como “mito” - para

⁵ Um dos princípios gerais de textualidade propostos por Beaugrande e Dressler (1981) e citado por Marcuschi (1998). Para uma introdução à Linguística textual e à noção de textualidade, indico o artigo *Linguística textual* (2001) de Anna Christina Bentes.

o bem ou para o mal; concordando-se ou não. O que a gente vive condiciona, faz parte da nossa compreensão, da nossa leitura de mundo – inescapavelmente.

Resumidamente, “[...] compreender é assumir para si e incorporar o conhecimento” (Knobbe, 2007, p. 103). Nossa compreensão se dá pela retrorreferenciação entre o conhecimento de mundo, que precede a palavra (FREIRE, 1989), e a palavra que carrega em si o mundo, significa-o. É um círculo virtuoso.

Pois bem, penso a dinâmica da compreensão a partir também da estética da recepção. Ou seja, nos momentos de deleite, de compreensão e de interpretação do texto da canção lenineana reflito da perspectiva minha enquanto leitor, vendo-me enquanto peça fundamental, obviamente, do processo de leitura – desde aquele momento estético inicial até uma interpretação sempre movediça, dinâmica, transitória. Isso porque “[...] o leitor é a instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê. A materialidade do texto, o preto no branco do papel só se transforma em sentido quando alguém resolve ler” (ZAPPONE, 2004, p. 153-154).

É por isso mesmo que a compreensão é sempre um modo de ler, dentre tantos; assim como “[...] toda leitura é *um* modo de ver” (AMORIM, 2011, p. 75). É como se o texto fosse um caleidoscópio. A cada momento que eu resolver mirar, verei ângulos, cores diferentes a depender da movimentação do instrumento, do reflexo dos vidros nos espelhos que criará uma mistura infinita de imagens com formatos e cores diferentes. No caso do texto, esses novos ângulos, cores, reflexos são os sentidos que sempre estabelecerei a cada nova leitura. Podemos pensar ainda o texto como a metáfora do rio heraclítico, segundo a qual

Não se pode descer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado, pois, por causa da impetuosidade e da velocidade da mudança, ela se dispersa e se reúne, vem e vai. (...) Nós descemos e não descemos pelo mesmo rio, nós mesmos somos e não somos (REALE, 1990, p. 35-36).

1.3. Estou entendendo...

Refazer a experiência simbólica do outro cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal, eis a exigência mais rigorosa da interpretação.

Depois de tantos anos em contato com a lírica de Lenine, há meses me alimentando de teorias que me ajudem a dizer o que quero, ousou afirmar que já há alguma maturidade que me permite ensaiar uma interpretação fundamentada na canção, no seu texto e nos outros. Como já acenei lá em cima, minha intenção com esse trabalho – que vai muito além de concluir um curso –, é partilhar os sentidos que eu consegui, agora, desvelar nas canções de Lenine. Ressalto também que “[...] a metodologia e o suporte teórico devem ser visíveis, porém como discretos auxiliares da leitura, da qual devem surgir, plausivelmente articulados, os sentidos que o texto nos comunica” (AMORIM, 2011, p. 89).

Esta é a subseção mais curta. As questões concernentes à interpretação em si estarão elaboradas com mais fôlego no terceiro capítulo e, na verdade, perpassam todo o trabalho. Aqui eu trago, brevemente, um conceito de “interpretação” do qual lanço mão para me auxiliar na conexão de sentidos percebidos no cancionário lenineano, desde meu primeiro encontro até agora, enquanto escrevo este texto.

Fazendo minhas as palavras de Amorim (2007, p. 72), “Interpretar é uma tarefa que, a partir da análise e nela baseado, procura explicar os sentidos de um texto, operando uma *mediação* entre este e seus leitores.”. Penso que essa mediação já vem acontecendo desde a primeira epígrafe (“Vamos comer Caetano”), desde quando estou como mediador entre o que li e o que escrevo aqui para você ler, leitora/or - o trabalho é árduo, exige empenho; é um esforço para organizar experiências vividas relacionando-as com o estudo técnico/teórico e não deixando se perder a poeticidade da qual o texto literário impescinde.

Ou seja, “[...] a interpretação é um trabalho de leitura em que as pessoas empenham o pensamento e os sentimentos, a razão e a afeição; é uma atividade ligada às necessidades de sobrevivência e organização da experiência vivida” (AMORIM, 2011, p. 72). E é nesse clima de partilha de experiência vivida que eu lhe convido para passarmos a segunda parte deste trabalho.

Chamo sua atenção aqui, leitora/or, para o fato de que esses três momentos (deleite/fruição; compreensão/explicação; e interpretação) não seguem rigidamente a ordem apresentada nesta primeira seção; nem o momento de um anula outro; tampouco um se segue imediatamente da anterior. São momentos imbrincados. A escolha que eu fiz de assim expô-los se deu pela função didática desta estruturação – é tanto que, enquanto escrevo este texto, sinto-

me muito apaixonado em todas as fases desta pesquisa, deleito-me; estes processos podem ser simultâneos, implicam simultaneidade. Lancei mão de Pinheiro (2011), por este teórico sintetizar os momentos que, a priori, pareci seguir.

Continuando nosso percurso, vamos no segundo momento falar de comer, digo, de cultura; ou melhor, de antropofagia, quer dizer, de antropofagia cultural.

2 DEGLUTIÇÃO E ANTROPOFAGIA: MOVIMENTOS NA DINÂMICA DA CONSTRUÇÃO DA ARTE E DA CULTURA DO/NO BRASIL

2.1 Cultura é tudo aquilo que a gente faz

O que nos tirou das cavernas foi a cultura.

(Sidarta Ribeiro)

“Cultura” é uma palavra, um conceito em que cabe muita coisa dentro – é difícil de dizer. Como dizer o que é cultura? Como conceituar? Que categoria(s) eleger? Parto de que perspectiva(s)? Por onde começar? – isso a despeito da vasta literatura que há a respeito. É esse emaranhado de dúvidas que envolve a abertura desta parte.

A questão do conceito de cultura é tão complexa que muitas vezes o que seria considerado antônimo de cultura, natureza (virgem), recorrentemente é significado pelo homem, ou seja, coberto de cultura, vestido disso – lembremos das sociedades que significaram/am o sol, a lua, a chuva, o relâmpago, o trovão, o vento como eventos não naturais – divinos. “[...] o mundo cultural do homem tem uma abrangência muito grande, envolvendo também o mundo natural” (MELLO, 2007, p.43).

Então, para partir de algum lugar, escolhi nomear esse subcapítulo com este conceito geral: “cultura é tudo aquilo que o homem faz”; transformação consciente da natureza, grosso modo. Ainda em sentido largo, em outras palavras, cultura “[...] é todo o conjunto de obras humanas (MELLO, 2007, p.41); ou, nas palavras de Santos (2006, p. 12), “[...] tudo aquilo que caracteriza uma população humana” – muita coisa, se levarmos em consideração a produção de cultura ao longo de milhares de anos, o acúmulo de informações, a dinâmica relativamente volátil característica também da cultura e, mais recentemente, os acelerados avanços tecnológicos.

Pois bem, eu ouvi esta frase que nomeia este subcapítulo em 2006 quando era seminarista e estudava no Seminário Diocesano São João Maria Vianney, na cidade de Palmeira dos Índios - AL (eu estudava para ser padre). Um Professor chamado Ronaldo, tendo por volta de seus 80 anos, se não me engana a memória (de Pão de Açúcar - AL, infelizmente não lembro

o sobrenome) foi convidado para falar de cultura – esta abstração, esta viagem antropológica; e foi com essa frase que ele iniciou sua fala. Nunca mais esqueci

A frase do Professor Ronaldo com certeza ecoou bastante. Na verdade, a repetição de um pretérito perfeito seguido de um gerúndio cai melhor –, permaneceu ecoando a partir dali; foi tendo, em mim, seus sentidos ampliados ao longo e após tantos anos; mas a tônica de ser uma síntese ainda válida de uma discussão tão complexa permanece até agora. Pois bem, agora eu gostaria de fazer um recuo mais largo e buscar a raiz da palavra cultura, buscar de onde vem isso de usarmos essa palavra para falar de tudo que o homem faz.

A palavra cultura, cavando à procura da mais remota significação, e suas irmãs “[...] culto e colonização, derivam do verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*” (BOSI, 2001, p. 11). Aparecem aqui, na sua semântica originária, os tempos presente, passado e futuro. “A ação expressa neste *colo*, no chamado sistema verbal do presente, denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo” (BOSI, 2001, p. 11). É interessante pontuar os tempos evocados aqui para ajudar-nos na compreensão que levo comigo enquanto escrevo esse texto.

Espalhando o que diz o parágrafo anterior, o verbo latino *colo* (presente), numa livre possibilidade de tradução, é entendido como colher, cuidar, fazer crescer, fomentar; já *cultus* (particípio) seria aquilo já colhido, cuidado, feito crescer, fomentado; e *culturus* (futuro) a ser colhido, a ser cuidado, a crescer, a ser fomentado. Ou seja, as raízes etimológicas do termo cultura apontam para um conceito impregnado de um tempo cíclico (presente, passado e futuro).

Cultura aparece inicialmente atrelada ao uso da terra, como cultivo de; a cultura do arroz na Ásia, a cultura de cana-de-açúcar em Alagoas, por exemplo. Nesses dois exemplos, vemos a relação direta do termo cultura com o agrário (agricultura). Nas palavras de Pontes (2008, p.71),

De acordo com Bosi (1997, p. 38-39) a palavra cultura é latina e sua origem é o verbo *colo*. “*Colo* significava, na língua romana mais antiga, “eu cultivo”; particularmente, “eu cultivo solo”. A primeira acepção de *colo* estava ligada ao mundo agrário, como foi Roma antes de se transformar naquele império urbano que nós conhecemos.” Inicialmente, a palavra cultura, por ser um derivado de *colo*, significava, rigorosamente, “aquilo que deve ser cultivado”.

Ainda que haja diferenças, há ainda relações entre o sentido primário e o sentido usual da palavra “cultura”. Ainda hoje usamos a palavra “cultura” tanto no sentido material do cuidado da terra quanto nas abstrações acerca de tudo que o homem produz. Assim como a terra precisa de cuidados, de condições específicas, de técnicas para se manter fértil e poder ser solo ideal para boas colheitas; assim também acontece com aquilo que consideramos importante perpetuar para os nossos – filhos, família, amigos, colegas etc.

Resguardados quaisquer anacronismos e diferenças, esse conjunto de conhecimentos considerados de prestígio, importantes para toda uma sociedade, dignos de serem transmitidos, na Grécia recebia o nome de “paidéia”. O termo cultura, em geral, foi ressignificado em Roma para equivaler ao termo “paidéia” grego.

O termo, na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agri-cultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego pai-deia. O seu significado mais geral conserva-se até nossos dias. Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social (BOSI, 2001, p. 16).

No caso, a gente cultiva conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes dentre outros. Se não cultivarmos, morrem. Ou seja, com o passar de longos anos, houve um deslizamento entre o conceito de cultura romano relacionado à agricultura e ressignificado a partir de inspiração grega a partir de conflitos culturais.

Sendo bem pontual, eu refletindo e lendo reflexões sobre cultura, percebi uma intersecção entre compreensão (retomando o termo abordado lá em cima) e cultura: ambas são, concomitantemente, processos individuais e coletivos – e interdependentes. A cultura é algo que recebemos, mas que podemos transformar, ressignificar. A compreensão daquilo que receberei do(s) outro(s) será apropriada de forma singular por mim, posto que as experiências que vivi foram, são únicas.

Ou seja, discutindo cultura, falamos também de identidade; eu, enquanto indivíduo, delinheiro minha singularidade a partir da alteridade; a diferença é que cola esses conceitos. As culturas estranhas nos fazem refletir acerca de nós mesmos, do que somos e do que poderíamos ser – se não fôssemos quem somos, como somos; de que o outro é igual a mim porque é

diferente⁶. O diferente delinea minha identidade e vice e versa; então, como diz a canção, [...] *ninguém sente nada sozinho*⁷.

É interessante notar a dinâmica, a retroalimentação constitutiva dos processos relacionados à cultura e a nossa construção identitária “Quanto mais familiar se torna o estranho ainda mais estranho parecerá o familiar” (ROY WAGNER, 1975, p. 39). A diferença é propriedade tanto da cultura quanto da nossa construção identitária e ambas são interdependentes. Nossa cultura se compõe de outras e as compõe em larga medida, assim como nossa identidade – a diferença as delinea.

A palavra cultura que nós usamos na contemporaneidade carrega consigo esses aspectos que eu fiz questão de trazer aqui e muitos outros, obviamente; mas gostaria de, à guisa de conclusão dessa parte, destacar o aspecto temporal que permanece nela. *Colo* que significava ocupação da terra pelo europeu, aspecto relacionado a terra e seu cultivo, cuidado; *cultus* que se referia ao campo que já foi cuidado, plantado há gerações (cumulativo); e *culturus* que carrega em si a sensação daquilo que se vai trabalhar, do que se quer trabalhar, do futuro (BOSI, 2001).

Sinteticamente, cultura é tudo aquilo que o homem fez e foi passando, fomentando, transmitindo por ele mesmo; é tudo aquilo que ele faz a partir desse arcabouço cultural complexo herdado, condição *sine qua non* da humanidade; e é também tudo aquilo que o homem fará. Ou seja, cultura é tudo aquilo que o homem faz e considera importante perpetuar.

Por se tratar de tudo aquilo que o homem faz, inevitavelmente conceitos e imagens de diversas manifestações culturais compõem, também, o texto da canção lenineana. Para além disso, a poesia de Lenine é engendrada pela reflexão da cultura ao mesmo tempo que faz da cultura (manifestações culturais) a matéria “prima” do seu processo artístico. Ou seja, a canção lenineana é um objeto estético cultural que carrega em si o conceito de cultura que sintetizei acima, qual seja: conserva o que foi cultivado no passado, ressignifica-o no presente e lança-o pro futuro (perpetua-o).

⁶ A questão da diferença é tão importante para a cultura, ainda mais se tratando da nossa cultura, da cultura do Brasil, que a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), além de vir recheada do termo diversidade, coloca o repertório cultural como uma competência que precisa ser desenvolvida no intuito de fomentar o respeito às diferenças e estabelece que o ensino do país deve contemplar e fomentar esse tipo de reflexão. O documento coloca como necessário “Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas” (BRASIL, 2017).

⁷ Canção “deixa fluir” dos grupos Big Up e Gilsons. Ouça – https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=5DLKgKPhijo&ab_channel=BigUpVEVO.

2.2 Antropofagia: do cruento ao simbólico

Mas para sermos contemporâneos é necessário comermos do passado.

(Minissérie: Antropofagia em Pesquisa - Santa Cia)

O novo é para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão.

(Ferreira Gullar)

A poesia de Lenine revela, em muitos álbuns do artista, seu caráter antropófago – devorador de muitas e diversas culturas – o processo de devoração crítica do artista se desvela em suas canções. Por se tratar de um processo crítico, a consciência antro/autofágica⁸ do poeta – que se vê sem outra alternativa para dar forma ao que quer dizer –, aparece. A canção “Etnia caduca” é um bom exemplo disso. Nos versos, o poeta apresenta o Brasil “[...] como *um caldeirão / misturando ritos e raças / É uma missa da miscigenação*” (5 - 7). Ou seja, Lenine é fruto desse processo e, em diversos momentos – conscientes e inconscientes – essa mistura (consequência de devorações) aparecerá em sua canção. Daí a importância de discutir antropofagia a partir de agora.

A antropofagia comunga do mesmo radical grego de antropologia, *anthropo*, que significa “homem”; e tem como par, também de origem grega, *phagia*, que quer dizer comer. Então, literalmente, a partir da sua origem etimológica, a antropofagia significa o ato de comer o homem, fisicamente – de comer carne humana. Deste ato cruento e tão carregado de significados há vasta literatura.⁹

Pois bem, esse conceito etimológico (homem que come carne de homem), destituído de toda sua rica simbologia “selvagem”, reinou durante longos anos no imaginário europeu,

⁸ **Antropofagia cultural**: canibalismo da cultura alheia em prol da criação de algo novo, singular; metáfora acerca da apropriação consciente do alheio. **Autofagia cultural**: devoração consciente de elementos da própria cultura em benefício da elaboração de algo novo. Grosso modo. Esses conceitos serão debulhados ao longo de todo esse capítulo.

⁹ Sobre este ponto específico, dentre tanta literatura a respeito, sugiro a leitura do capítulo “O mármore e a murta”, em “A inconstância da alma selvagem”, de Viveiros de Castro; do artigo “Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá” de Adone Agnolin e também da tese de Doutorado deste último pesquisador, intitulada “O APETITE DA ANTROPOLOGIA: o sabor antropofágico do saber antropológico. Alteridade e Identidade na cultura Tupinambá” - além de serem referências, os textos são carregados de outras referências.

que tentava ignorar todas as diversas e complexas culturas que existiam fora dos limites eleitos por eles como racionais. Ou seja, toda a complexa simbologia dos povos primitivos que revestia aquele ato cruento era ignorada pela alucinação eurocêntrica. O “encontro”¹⁰ (que se dá na invasão do Novo Mundo em 1492); o relato dos cronistas que participaram das caravanas de expedição; e a reflexão – *a posteriori* – de pensadores sobre este encontro (é importante destacar a contribuição do filósofo Montaigne¹¹) foram/são essenciais para outras leituras daqueles costumes diferentes - excêntricos.

As descobertas marítimas da Idade Moderna européia e o acesso mais amplo a zonas afastadas do planeta deslocaram geralmente para regiões remotas, apartadas da civilização européia - o Novo Mundo, a África, o Pacífico - aquilo que o imaginário civilizado rejeitava e apartava de si [...] (GOMES, 2005, p. 45).

A partir do preconceito concêntrico, o desconhecido ameríndio estava vestido, no imaginário europeu – ainda sem saber – como um bicho estranho, sujeito à natureza. O excerto do texto de Lestringant (1994) apresenta bem o sabor daquele momento. Leiamos.

Ao modelo de explicação através do rito, que é o primeiro, se substitui logo, em nome da filosofia e da ciência, um esquema determinista que restabelece a prática à matéria e o costume à sujeição natural. Vítima de um meio ambiente hostil e perdendo toda sua liberdade, o canibal não é mais do que um ser que come, um predador sem consciência e sem ideal, que, no caso de extrema escassez de víveres, vira seu apetite contra seus semelhantes (*apud* AGNOLIN, 2002, p.3).

Para Todorov (1999), essa descoberta é o encontro do europeu com a alteridade, “a descoberta do outro”.

Na verdade, a visão do indígena pelo europeu resulta na fabricação de um ser fantástico, seu oposto, mas também seu espelho. Descrivê-los, procurar compreendê-los, afinal das contas só é possível recorrendo-se à analogia com as

¹⁰ Quando o europeu, escandalizado, se depara com a alteridade.

¹¹ Michel de Montaigne (1533 - 1592), em seus textos de *Os ensaios*, foi um dos primeiros pensadores que relativizou o conceito de cultura ao analisar os povos primários, nativos do Novo Mundo.

categorias tradicionais que, por definição, são inadequadas para isso (MARCONDES, 2012, p.428-429, grifo nosso).

Esse “encontro” rompe com a tradição clássica, abala as certezas eurocêntricas e lança luz sobre a reflexão acerca da natureza humana; esse acontecimento muda o rumo da humanidade, “[...] é a conquista da América que anuncia e funda nossa identidade presente” (TODOROV, 1999, p.4). Pois bem, como consequência inevitável dessa reviravolta, tudo passa a ser ressignificado, inclusive, que é o que mais nos importa aqui, os conceitos de antropofagia, de antropófago e de rituais antropofágicos.

Para além da materialidade cruenta dos rituais, os aspectos simbólicos são agora - precisavam ser! – considerados; os rituais antropofágicos são a materialidade simbólica de um entrelaçado refinado e complexo dos atributos *honra* e *vingança*, fundantes do funcionamento, do manutenção das relações daquelas comunidades ameríndias. “A antropologia canibal era preparada por uma antropofagia dialógica¹²” (CASTRO, 1992).

Ou seja, essa antropofagia é, antes de tudo, diálogo. Há um ritual demorado no qual ocupa importante lugar o diálogo entre os participantes. Como sintetizou Andrade (1978), “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (p. 13).

Pois bem, no ensaio “O mármore e a murta”, o antropólogo Castro (1992) traz demoradamente e com riqueza de nuances, toda a gama de significados que constituíam o rito antropofágico praticado por diversos grupos tupi da costa brasileira nos séculos XVI e XVII, grupos que falavam a mesma língua e participavam da mesma cultura. É válido ler o texto de Castro (1992) na íntegra e perceber quão elaborado, complexo, “racional” e funcional era aquele rito e a cultura daqueles povos originários – ou seja e obviamente, o selvagem de “irracional” não tinha nada.

Chamo a atenção aqui para um aspecto do rito, o diálogo entre o matador e seu cativo, momento que antecedia a morte ritual deste último; como parte da liturgia, a conversa destes protagonistas alimentava a vingança e a honra que justificavam aquele acontecimento; trazia sentido a suas funções na manutenção das relações entre as comunidades; e fomentava a importância da alteridade na construção da memória, da identidade, da cultura; ou seja, é indissociável da antropofagia sua lógica dialética na qual se pressupõe o outro, a alteridade.

¹² Para mais detalhes acerca destes rituais, sugiro também - contundentemente - o filme brasileiro *Hans Staden* (1999).

O lugar onde se pode melhor apreciar a função mnemônica da vingança é no diálogo entre o cativo e seu matador. O sacrifício do prisioneiro operava em duas dimensões distintas, uma "lógica" e a outra "fágica". A antropologia canibal era preparada por uma antropofagia dialógica, uma solene logomaquia a opor os protagonistas do drama ritual da execução. Este diálogo era o ponto culminante do rito (CASTRO, 1992, p.46, grifo nosso).

Pelos relatos dos cronistas e dos seus estudiosos, podemos ler a importância do rito antropofágico – quando respeitado e compreendido seu caráter simbólico *pari passu* com seu caráter fágico (prático-conceitual) – e perceber sua importância na manutenção daquelas comunidades. “A prática antropofágica constituía o momento culminante do processo cultural Tupi que encontrava na guerra [honra/guerreiro] e na execução ritual dos prisioneiros [vingança] a meta e o motivo fundamental da própria identidade cultural” (AGNOLIN, 2002, p.16).

Quando o estrangeiro, o europeu, é devorado pela antropofagia intergrupar indígena, o conceito acentua a devoração do outro a fim de absorvê-lo, na certeza de assimilar os aspectos prestigiados pelos grupos (honra, coragem, vingança etc.). Semelhantemente ao que acontecia na devoração de um prisioneiro de um membro de um grupo rival. Quanto aos ameríndios daquela época, "Assumir essa 'identidade na alteridade' delineia, portanto, a característica que responde, de forma plena, ao modelo cultural indígena” (AGNOLIN, 2002, p.19).

O que eu quis mostrar até aqui, de forma breve, foi a ressignificação da antropofagia depois da invasão do Novo Mundo, e quis, também, chamar a atenção para a simbologia do conceito e do rito que o delineava. O que é o suficiente para termos a noção da complexidade da concepção e da vivência da antropofagia pelos diversos grupos tupi da costa brasileira nos séculos XVI e XVII. Em outras palavras, ressaltar alguns aspectos simbólicos (honra, vingança e diálogo pré-sacrifício) do ritual, pois o foco aqui é outro: a retomada do conceito antropofagia pelos modernos, especificamente pelo autor do manifesto antropofágico, Oswald de Andrade, e os ecos do seu *modus operandi* na alquimia poética lenineana.

2.3 Antropofagia moderna

(Oswald de Andrade)

É ponto de consonância o fato de que as vanguardas europeias influenciaram, em larga medida, as vanguardas brasileiras, principalmente no espraiamento do Modernismo no Brasil. Os artistas brasileiros, provocados pelos artistas vanguardistas europeus e sedentos de originalidade tropical, unem-se para expor suas produções ao público: eis a Semana de Arte Moderna – marco do Modernismo brasileiro.

Sobre a inspiração dos artistas brasileiros nas vanguardas europeias, é interessante trazer que a ideia de “canibalismo”, por exemplo, já tinha sido usada pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo (também já antes pelo indianismo de Gonçalves Dias), como estratégia de renovação artística, e tinha como mote o “pensamento selvagem”. Algo semelhante, ressalvadas quaisquer diferenças, com o que fará Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico (1928).

Pois bem, saltando para São Paulo do Brasil de 1928, ano da publicação do Manifesto Antropofágico na Revista de Antropofagia, estamos, no âmbito cultural e artístico, diante de um novo modo de ver o mundo, a arte e todas as manifestações culturais. Quem assina o Manifesto é Oswald de Andrade, um dos promotores da Semana de Arte Moderna (1922), que se tornaria também um dos grandes representantes da introdução do Modernismo no Brasil.

Andrade escreveu manifestos, poesias, romances, teatro e outros; destes, o que mais nos interessa, para esta empreitada reflexiva na qual estamos inseridos, é o “Manifesto Antropofágico” (1928) e as possibilidades de reflexão que o autor ali deixou. O texto apresenta uma síntese, constituída de aforismos, de alguns pensamentos de Andrade sobre o Modernismo do Brasil. A principal tônica do Manifesto, como o próprio nome já aponta, é a devoração antropofágica; mas não em seu sentido clássico, europeu, etimológico. O que Oswald faz é retomar o rico conceito dos grupos tupi, já citados na discussão anterior, e batizá-lo no Brasil Moderno. “A antropofagia dos grupos tupi-guarani da costa brasileira quinhentista serve de mote à Revista da antropofagia [na qual foi lançado o Manifesto antropofágico oswaldiano], assim como já havia servido ao indianismo romântico de Gonçalves Dias [1823-1864]” (GOMES, 2005, p.41).

Nas palavras de Campos (1972, p. *li*, *lii*, *apud* GOMES, 2005, p. 41)

O “índio” oswaldiano não era o “bom selvagem” de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, “ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias”. Tratava-se de um indianismo às avessas, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (Des cannibales), de um “mau selvagem”, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado (grifo nosso).

Ou seja, para Oswald, para início de conversa, antropofagia consistia numa *devoração crítica de todas as influências estrangeiras (com consciência)*. Pensando na antropofagia tupi, seria devorar o outro na certeza de absorver suas qualidades – selecionadas; transformá-lo em mim, se é que consigo me fazer entender. Como sinteticamente afirmou o autor, "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade" (ANDRADE, 1978, p.18).

Gomes (2005, p.48) reflete que

Do ponto de vista estético, o Movimento Antropófago valoriza nossos elementos nativos e primitivos em combinação com a assimilação das tendências modernas do pensamento europeu. Na conjunção de realidade natural, social, histórica brasileira com o instrumental teórico e estético das vanguardas, a Antropofagia surge com uma proposta original e inédita [...].

O modernista pega em suas mãos o conceito da antropofagia dos tupis, destituído de sua materialidade cruenta; as influências da vanguarda europeia; e tudo que entende de Brasil (sua experiência de vida), devora-os e apresenta-nos uma proposta estética original, ou seja, que tem uma origem: esse já é um movimento antropofágico (processo e resultado) – “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (ANDRADE, 1972, p.13). Devoração como processo de reflexão e de apropriação do estrangeiro a fim da afirmação de identidade cultural, numa relação dinâmica, de choques e confluências, com a alteridade.

Pois bem, à guisa de pausar a reflexão que veio acontecendo até aqui e prosseguir com a discussão, deixo a definição de antropofagia elaborada – *ipsis litteris* – pelo próprio Oswald de Andrade – não obstante o autor relutasse em definir um conceito tão dinâmico e novo, ao mesmo tempo. Pois bem,

A antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos e, segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido elevada cultura: Astecas, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, ‘*comian los hombres*’. Não o faziam porém por gula ou fome, tratava-se de um rito que, encontrado também em outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade. Considerada assim como ‘Weltanschauung’, mal se presta a uma interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. (...) *A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é o da transposição do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável* (GOMES, 2005, p. 47, grifo nosso).

Feito esse percurso e trazidas as discussões histórico-conceituais para lançar luz sobre o objeto desta pesquisa, reafirmo a leitura foco deste trabalho: em Lenine, a antropofagia estético-cultural se apresenta ainda mais refinada, complexa: é plurigenética e multifocal; ou seja, ela tem origens múltiplas (quem come) e focos múltiplos de devoração (o que é comido).

Essa multifocalidade e plurigeneticidade aparecem recorrentemente em praticamente todas as canções de Lenine. As canções “Leão do norte” e “Todas elas juntas num só ser”, por exemplo, são constituídas a partir de várias referências culturais do compositor (desde aquelas da cultura chamada popular regional e nacional às culturas internacionais mais distintas).

É interessante ressaltar que, para além do par que tomei como referência para desenvolver a discussão sobre a antropofagia (nativo-europeu), eu não poderia deixar de considerar a mestiçagem brasileira, mestiçagem positiva; esta que digere o outro e se autodigere; esta multicolor, multicultural, multigenética, multivora – essa chave dinâmica motriz, sobretudo, do Brasil.

Como aponta Coser (2005, p. 164-165, grifo do autor), “Para brasileiros e latino-americanos de um modo geral, o conceito de híbrido remete à longa história de **mestiçagem** e sincretismo que caracteriza tanto os mitos ideais nacionais quanto suas mais profundas divisões e desigualdades”. Esse longo processo de miscigenação tem lugar acentuado na canção de Lenine – decisivamente.

O que dialoga diretamente com o poeta que apresenta o Brasil como um entrelugar, esse espaço da pura mistura; essa amálgama de

“Um mameluco maluco

Um mulato muito louco
Moreno com cafuzo
Sará com caboclo
Um preto no branco
E um sorriso amarelo banguelo
Galego com crioulo
Nissei com pixaim
Curiboca com louro
Caburé com curumim
É o camaleão e as cores do arco-íris” (8 - 18).

E é dessa mestiçagem que Lenine é feito; o que ele faz, sua canção, alimenta-se e alimenta esse movimento (há uma retroalimentação); é o que nos resta, inelutavelmente: antropo/autofagia.

Nesse sentido, não se trata de uma antropofagia situada em apenas dois elementos – o europeu e o indígena –, mas vários. Em Lenine, esse movimento de digestão do outro é difuso e se dá em camadas diversas de mistura, num dinamismo a um tempo centrípeto e centrífugo, local e global, entre diferenças e similitudes.

2.4 Só se consegue falar do Brasil antropofagicamente

Aqueles que passam por nós não vão sós. Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós.

(Antoine de Saint-Exupéry)

Levando em consideração a invasão das Américas (1493); o processo de formação do Brasil antes, durante e depois da sua invasão (± 1500); a conjuntura sócio-histórico-cultural antes desses acontecimentos históricos; e a atual conjuntura, além da discussão que vim desenrolando até aqui, já é possível começarmos a entender que a antropofagia (enquanto conceito impregnado dos sentidos que evoquei ao longo deste segundo capítulo, sobretudo no tocante ao aspecto cultural) é um conceito-chave, imprescindível para falarmos de tudo, sobretudo do Brasil.

Pureza, nesse contexto considerada como antagonista de antropofagia, é um conceito abstrato apenas, ideal para o mundo das ideias de Platão – inalcançável; é impossível, filosoficamente, algo vir do nada; digo isso apoiado na máxima latina *Ex nihilo nihil fit*¹³, relacionada, qual uma síntese, ao pensamento do filósofo grego Parmênides. O movimento essencial de devorar aquilo que vem antes, de seguir a partir de referências é inerente à dinâmica das sociedades desde sempre – as sociedades mantêm contato, isso é fato; “[...] o **não** isolacionismo é uma tendência encontrada em todas as sociedades até hoje conhecidas” (MELLO, 2007, p.104, grifo nosso).

Em uma de suas canções, “A causa e o pó”, Lenine usa a metáfora do carbono para trazer à tona essa noção, numa visão até sidérica e atômica ao mesmo tempo, de que todas as coisas são compostas de outras. Leiamos.

“A dureza real de quem é pedra
Que a volúpia do atrito lapida;
[...] Sou de estrelas a causa e o pó.
Sou de estrelas e só.
Do ser ao pó, é só
carbono
Solene, terreno, imenso
Perene, pequeno, humano” (1 - 2; 9 - 14).

Para defender a essencialidade da antropofagia para a leitura do Brasil, lanço mão também do conceito de *difusão cultural* – fato incontestado dos estudos antropológicos e que mantém uma relação de interdependência com a antropofagia cultural. Como os próprios nomes já apontam, esse fenômeno “Trata-se de um processo universal de cultura – consiste na propagação de elementos de uma dada cultura para outras culturas. Nesse processo observam-se trocas ou permutas de elementos culturais” (MELLO, 2007, p.104).

Um país como o Brasil, com um processo histórico, em larga medida, pautado na miscigenação, inelutavelmente devorou culturalmente vários elementos das mais diversas etnias (grupos humanos que comungam de diversos traços em comum: língua, costumes, crenças etc.); conseqüentemente, temos essa configuração tão singular e dinâmica – qual um

¹³Em tradução livre, *Nada surge do nada*.

caleidoscópico. Reiterando a citação de que lancei mão acima, como diz Lenine na canção “Etnia caduca”, o Brasil *É como um caldeirão / Misturando ritos e raças / É a missa da miscigenação* (5 - 7).

Pois bem, esta contemporânea Ilha de Santa Cruz só deve ser pensada se a reflexão considerar o processo histórico que a constituiu/constitui como um processo antropofágico constante, sem querer dar “[...] stop do pensamento que é dinâmico” (ANDRADE, 1978, p.15). “O grande achado de Oswald de Andrade foi fazer da noção da antropofagia – em vários de seus aspectos conhecidos ou presumíveis: místico-rituais, punitivos, metafísicos, vingativos, nutrientes – a metáfora central a partir da qual entender o Brasil” (GOMES, 2005, p. 47).

Cabe salientar que antropófago cultural todo mundo é (antropofagia genérica e, mormente, irrefletida); mas “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 1978, p.15), o que Oswald propõe é fazer uma devoração consciente. Muitas vezes, inclusive, a devoração consciente é tomada como equivalente de crítica. É a partir deste prisma antropofágico que leremos o Brasil que se nos dá no cancionário lenineano.

Dado o fato de que, como apontei acima, é impossível algo vir do nada, e fazendo uma rápida leitura dos processos antropológicos de construção das sociedades – principalmente do Brasil, com sua complexa miscigenação –, podemos inferir que não se consegue pensar, não nos resta outra possibilidade senão por suas categorias fundantes: antropofagia e autofagia.

Então, vamos! Vamos “[...] inspirado[s] no selvagem brasileiro de Montaigne (Des cannibales), de um ‘mau selvagem’, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado” (CAMPOS, 1972, p. *li, lii, apud* GOMES, 2005, p. 41, grifo nosso).

2.5 Por uma ideia de Autofagia cultural

Não há saídas, só ruas

Viadutos e avenidas

(Itamar Assumpção)

Análogo ao movimento da antropofagia cultural, a autofagia consiste na devoração de si (auto = eu e fagia = comer); é a antropofagia num nível micro. Ou seja, pensando na relação

entre a autofagia cultural e o artista, trata-se do ato de se alimentar daquilo que ele mesmo (o artista) produziu (autofagia cultural) a partir de diversas outras culturas (antropofagia cultural). Primeiro o artista se alimenta das diversas culturas “alheias”, deglute-as e, ao misturá-las na digestão, apresenta-nos algo singular, um objeto estético. Posteriormente, alimenta-se também desse novo singular, lança mão dele, ressignifica-o; apropria-se e reelabora; usa-o em outra configuração.

Pois bem, escutando toda a sua discografia, percebi que Lenine lança mão desse recurso - autofagia cultural – em todos os seus álbuns musicais, não fica um de fora; movimento ontológico na obra. O poeta retoma em cada álbum canções de álbuns anteriores, ressignificando-as a partir do universo sonoro e do conceito que propõe em cada álbum específico. A música “A ponte”, por exemplo, é lançada no álbum *O dia em que faremos contato* (1997), mas também é retomada nos álbuns *Acústico MTV* (2006), *Chão* (2011) e no *The Bridge* (2016); são quatro propostas, quatro contextos bem distintos e em cada um destes a canção ganhará contornos específicos. Ou seja, os álbuns que constituem a obra lenineana são interdependentes (pensando no conjunto da obra), estão ligados umbilicalmente por uma teia cuja linha com a qual foi tecida é a autofagia, materializada no elemento canção.

Convido você, leitor/a, a visualizar essa dinâmica através desse mapa mental: <https://www.mindomo.com/pt/mindmap/d5e702d598f24c4aa0d4a798c32337cd>¹⁴.

Interessante, não é?! Então, usando das palavras de Dias (2012, p.130), o que Lenine constrói é um “[...] sistema constelar em que seus elementos [canções] se autorreferenciam o tempo todo”. Mas, é claro, isso não quer dizer que cada canção, “sozinha”, não dê conta de se manter autossuficiente enquanto criação poética única; até porque “Cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e inigualável” (PAZ, 2014, p.23). Ao longo do próximo capítulo ficará cada vez mais consistente a elaboração de como cada parte contempla o todo, justamente por conta das categorias eleitas: antropofagia e autofagia culturais; e como determinadas canções se nos apresentam como possíveis “chaves de leitura” para outras de mesma autoria.

Se dermos um *zoom* e olharmos além dessa relação necessária que há entre as canções de Lenine, se adentrarmos em cada canção, perceberemos que, num nível mais elementar (a canção lenineana por dentro, para além dos seus títulos), o movimento antro/autofágico também acontece, está ali tecendo o grande discurso que também chamamos de obra. No

¹⁴ Sobre qualquer dificuldade com a abertura do link, enviar um e-mail para erick.ert@hotmail.com.

próximo capítulo nós analisaremos a canção nesse nível mais microscópico e ampliaremos essa discussão.

3 TRAÇOS DE UMA POESIA DEVORADORA

3.1 Forjando o alquimista

Os alquimistas estão chegando [...]

Eles são discretos e silenciosos

Moram bem longe dos homens

Escolhem com carinho a hora e o tempo

Do seu precioso trabalho

São pacientes, assíduos e perseverantes

Executam segundo as regras herméticas

Desde a trituração, a fixação

A destilação e a coagulação

(Jorge Ben Jor)

Quando se deslocam as palavras do seu funcionamento habitual para introduzi-las no mundo das significações poéticas, temos a transformação de um símbolo em outro: uma transmutação simbólica. E é isso que Lenine faz em suas canções: “O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer” (PAZ, 2014, p.22). A transmutação é um forte traço alquímico da poética lenineana, daí adentrarmos, então, nesse universo mágico chamado alquimia.

Tem-se mostrado impossível a busca pela localização do momento exato do nascimento da alquimia, até porque se tratam de alquimias de várias civilizações antigas (Egito, Mesopotâmia, Babilônia, Índia dentre outras) que foram se misturando ao longo do tempo e absorvendo contribuições dos mais diversos povos. Segundo estudiosos do tema, “Suas origens são várias, imprecisas, difusas e discutíveis” (VARGAS, 2017, p.70).

Como considero uma escolha interessante partir da etimologia da palavra para início de conversa, fiz uma pesquisa em busca dessa origem do termo e deparei-me com informações também nebulosas que, em síntese, apontaram para as seguintes possibilidades:

São várias também as versões sobre a etimologia da palavra alquimia. Parece referir-se ao Egito (*Khem* ou *khan*, nome antigo do Egito) e o artigo definido árabe “*al*” dando-*al-chimia*, (a terra negra). Parece também prover da raiz grega *chemeia*, do egípcio *chem*, negro, que pode referir-se à terra negra (Egito), ao negro da dos sacerdotes egípcios que como tintura a preparavam secretamente, daí o termo “Arte Negra” como arte do aperfeiçoamento em busca do divino (VARGAS, 2017, p.70).

Ou seja, as referências etimológicas apontam para algumas possíveis origens que, em larga medida, distanciam-se das concepções usuais do termo alquimia e se mostram imprecisas.

Buscando explicações na historiografia da alquimia, pesquisando sobre desde os papiros de Leiden e Stockholm (os registros mais antigos relacionados à alquimia), passando pelo livro *The secrets of alchemy* de Lawrence M. Principe, até chegar no artigo *Aspectos históricos da alquimia* do pós-doutor Nairo de Souza Vargas, cheguei à conclusão de que a **transmutação** pode ser considerada o principal objetivo a ser alcançado pelos alquimistas. Ou seja, a busca pelo transmutamento, pela transmutação das coisas; grosso modo, desejava-se transformar uma coisa em outra, dada a unicidade de todas as coisas.

A ideia básica da alquimia é que tudo provém do Uno. O processo alquímico é uma reconstrução microcós mica do processo de criação ou em outras palavras uma recriação. Para desmanchar o “corpo” em sua forma atual, a procura da forma original do Uno, várias operações eram feitas (VARGAS, 2017, p.72).

Claro que a alquimia tinha também outros interesses, como descobrir o elixir da longa vida, capaz de curar todas as doenças do corpo e da alma; criar o homúnculo, vida humana artificial a partir de materiais inanimados; além das relações com o hinduísmo, o taoísmo e outras questões religiosas, como também com a filosofia grega e dos neoplatônicos. Mas o que

marca a consciência coletiva¹⁵ acerca da alquimia é a transformação de outros metais em ouro: sua transmutação, reconstrução, recriação. Esse conceito alquímico é o que nos interessa, nesta parte de nosso trabalho.

Para além do valor (preço) contemporâneo do ouro enquanto metal precioso transformado em mercadoria, para falar da transmutação alquímica que engendra a canção de Lenine, cabe trazer aqui a simbologia empregada em textos indianos ao ouro produzido pela alquimia. Não seria qualquer ouro, seria um ouro que era símbolo da imortalidade. Nas palavras da pesquisadora

Diz-se que o objetivo da alquimia é obter ouro, e ao mesmo tempo há uma famosa máxima alquimista que afirma que seu ouro não é ouro comum. Perguntamo-nos então o que é ouro para a alquimia? A este respeito Mircea Eliade diz que o ouro é portador de um simbolismo altamente espiritual, em textos indianos **representa a imortalidade** (BEDANO, 2008, p.5-6, grifo nosso)

Fazendo a transmutação da própria transmutação da alquímica, lançando-a no território da poesia, da significação poética, pode-se dizer que a canção lenineana se apresenta equiparada a esse ouro alquímico como resultado de um processo de transmutação de diversos elementos estranhos para familiares, constituintes, agora, dos discursos que se apresentam em seu cancioneiro. A canção (poesia/arte), como o ouro da alquimia, eterniza. Esses elementos estranhos (re)significados por palavras empregadas nas letras das canções constituem a alquimia lenineana. É alquimia cujo processo se dá mediante movimentos de antropo e autofagia, como síntese de operações criativas de que resulta uma poesia moderna, brasileira, local e global, com colorações múltiplas, miscigenadas, mestiças.

E, aproximando as operações poética e alquímica, Paz (2014) diz que “A operação poética não é diversa do conjuro, do feitiço e de outros procedimentos da magia. E a atitude do poeta é muito semelhante à do mago” (p.60). Logo, faz muito sentido a percepção de uma alquimia poética na canção de Lenine – uma “Alquimia do verbo” (PAZ, 2014, p.24). Notemos como isso acontece no trecho da canção “Tubi Tupy”.

¹⁵ Só para trazer alguns exemplos que me vêm à mente agora, *Fera ferida* (novela), *Fullmetal Alchemist* (série de anime/mangá), *The Alchemist's Letter* (filme curta metragem) e *Os alquimistas estão chegando* (canção). Em todas essas manifestações a alquimia aparece relacionada, se não identificada, à transmutação de metais.

“Eu sou feito de restos de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
O que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante” (1-7).

O eu-lírico desde o primeiro verso da canção mostra-nos do que veio nos falar: de sua ontologia, do seu ser; repare que não é especulação, é certeza que toma corpo na primeira pessoa do singular (Eu) e no verbo ser na primeira pessoa do presente do indicativo (sou), ou seja, fala da constituição do eu-lírico agora, enquanto se lê. O verso prossegue com outro verbo, agora no particípio passado (feito) que traz-nos a sensação de ação finalizada – de fatalidade; essa sensação será texturizada até o final do verso quando aquele Eu conclui sua primeira constatação: “Eu sou feito de restos de estrelas” – fato. Por que?, poderíamos perguntar. Porque tudo é feito carbono, diria Lenine com “A causa e o pó”.

É interessante notar como a metáfora do verso acima dialoga estreitamente com a da canção “A causa e o pó” – que Lenine lança 16 anos depois em seu álbum Carbono (outra metáfora com a qual o verso também mantém diálogo). Fazem refletir acerca de algo que constitui tudo, uma dinâmica fundante. As imagens escolhidas foram: *restos de estrelas*, no verso selecionado da canção “Tubi Tupy” e *carbono* tanto na canção “A causa e o pó” quanto no conceito-título do álbum do qual faz parte.

Retomando o trecho recortado acima de “Tubi Tupy”, após dizer que é feito de “restos de estrelas”, o eu-lírico da canção continua comparando-se ao corvo, ao carvalho, ao carvão, às sementes, ao índio (o de antes, o de agora e o de depois): todos feitos de cinzas de estrelas, de carbono; ou seja, constituídos de algo que veio antes, que é agora e que será, inelutavelmente.

Lenine arranca as palavras do seu uso pragmático e as coloca à disposição da canção, ressignificando-as em arranjos singulares. Aquele conjunto de palavras, magicamente, lança o leitor num tempo diferente, qual um feitiço, numa mistura de química e crença; como uma alquimia. É a transmutação alquímica acontecendo antropofagicamente e resultando numa nova recriação: sua canção.

Gostaria de, a partir de então, destacar alguns aspectos biográficos de Lenine e de seu processo criativo que, obviamente, refletem na sua canção. Oswaldo Lenine Macedo Pimentel – que já traz no primeiro nome a marca antropofágica de abrigar, com o acréscimo da vogal “o”, o nome inglês Oswald e, ainda, preteri-lo por Lenine (inspirado em outro Lenin, revolucionário comunista, político e teórico político russo) – aparece para a gente como cantor, compositor, violonista, arranjador e produtor. Os carros de frente são a autoria e o canto (a composição e a interpretação), como o próprio Lenine se diz, “[...] um cantautor: o artista que canta suas próprias composições, ou – como faziam os trovadores do século 12 – transforma em versos as questões, os amores e as sagas de seu tempo” (recorte da biografia disponível no site oficial do artista¹⁶). No trecho, aparece também o movimento antropofágico existente na criação do artista que ruma o que comeu de estrangeiro (neste caso, o modelo dos trovadores do século 12), e engendra objetos singulares das atualizações desse fazer trovadoresco – é um trovador contemporâneo.

Antes disso, o compositor nasce em Recife, capital de Pernambuco, no ano de 1959. Teve como primeiro e instrumento de sempre o violão da sua irmã, com o qual iniciou seus experimentos sonoros. Pode parecer dissonante, mas Lenine é formado em Engenharia Química – o artista só desliza para outra engenharia, a engenharia alquímica que se encarna na poesia das suas canções, onde dissona e consona quando e como quer; são mecanismos diferentes, mas mecanismos, que requerem engenhosidade e experimentação. Além disso, frequentou o Conservatório Pernambucano de Música e teve contato com muita diversidade cultural:

Depois de tentar o aprendizado formal no Conservatório de Pernambuco (1974), é por suas próprias mãos que vai se encontrar na música e tornar seu violão um meio de expressão – instrumento que, inicialmente, tem o papel de ajudá-lo a vencer a “dificuldade de lidar com pessoas” e, no futuro, será uma das marcas de sua singularidade (trecho da biografia do site oficial de Lenine).

Desde muito cedo esteve exposto à diversidade cultural, a um multiculturalismo que, em alguma medida, foi fomentando, desde ali, a identidade cultural e o processo criativo de sua maturidade. A música de Lenine é impregnada de uma diversidade que é plurigenética e multifocal, como vimos acima. Ao ouvir o autor-poeta, é possível perceber seu hibridismo

¹⁶ Link para acesso ao site: <http://www.lenine.com.br/biografia/>.

sempre em trânsito (algo muito evidente em seu último álbum *Em trânsito*), sempre em experimentação, sempre aberto a muitas possibilidades.

Outro aspecto interessante de destacar é que grande parte do cancioneiro lenineano é composta em parceria com outros artistas, o que imprime em suas composições um caráter ainda mais híbrido, misturado, multifacetado; essa necessidade da alteridade como constituinte de sua identidade artística acontece desde seu primeiro álbum, *Baque solto* (1983), que construiu em parceria com o cantor e compositor, também pernambucano, Lula Queiroga. De lá para cá, se nos detivermos na análise de cada faixa de cada álbum, as músicas autorais solo são raras, poucas, exceções.

Uma trilogia que merece destaque, e que sintetiza bem essa mistura das criações de Lenine, é a composta pelos álbuns *O dia em que faremos contato* (1997), *Na pressão* e *Falange canibal*, como alega em sua biografia oficial.

O som pop e híbrido de sua música vai se consolidar nos três álbuns seguintes: primeiro, *O dia em que faremos contato* (1997).

Depois é a vez do álbum *Na pressão* (1999). Já *Falange canibal* (2002) rende a ele o 1º prêmio de expressão: o Grammy Latino (Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro) (trecho da biografia do site oficial de Lenine, grifo nosso).

Aproximando-nos um pouco mais da criatividade lenineana, em diversas entrevistas o poeta fala do processo de se alimentar daquilo que o circunda e, ao digerir, inevitavelmente, imprimir isso na sua arte. Em entrevista cedida ao canal *Brasileiríssimos* do *Youtube*, Lenine reflete: “O ser humano é volátil, né, cara? Cada hora você está se alimentando de coisas diferentes. É natural que, quando você está fazendo um disco, você é influenciado por aquilo que está em torno de você” (informação verbal)¹⁷. Ou seja, há muita lucidez a respeito desse fazer artístico como processo consciente e crítico de devoração das culturas que o envolvem – aparece aqui um ecos do conceito de devoração crítica discutido por Oswald de Andrade; a singularidade consiste na escolha dos temas (conteúdo) para elaborar essa experiência das culturas que teve/tem e como ele nos dirá isso (forma/traços). O cruzamento dessas duas linhas

¹⁷ O vídeo da entrevista é curtinho (6min11s):
https://www.youtube.com/watch?v=dYwjQIEvm98&ab_channel=Brasileir%C3%ADssimos.

nos trará um nó fronteiroço que compõe a obra lenineana em cada canção, em cada álbum e no conjunto da obra.

Nessa mesma entrevista, o compositor diz que, no seu processo composicional, há um trabalho de significação dentro de significação; Lenine primeiro pensa num título para seu projeto (num universo sonoro-conceitual), depois, escolhe temas que deem conta de levar a cabo seu projeto artístico e, por fim, ela pensa nas novas e antigas canções que dirão esse título de diversas formas. Ou seja, o poeta pensa na ideia (conceito), a alimenta e a dilui nas canções (novas e antigas - antropo/autofagia plurigenética e multifocal). Todas as músicas dizem o tema, mas não o encerram. Há uma significação específica do título em relação às músicas e vice e versa. Cada música é um prisma, um eco do tema, e diz todo o tema – todos embutidos e misturados.

Quando Lenine fala especificamente de resgatar canções antigas e compor canções novas para dizer uma ideia a partir das experiências vividas naquele momento, há a retomada do movimento de autofagia – ou seja, Lenine se alimenta daquilo que produziu noutro tempo (um ele que não é o ele do presente, obviamente) para compor algo singular que traduza sua experiência do presente – que “[...] é ancestral” (Krenak, 2021). Mais um traço da reflexão oswaldiana na obra de Lenine.

Se quisermos ver concretamente esse movimento, basta que ouçamos, por exemplo, a primeira versão da música *Ninguém faz ideia* no álbum *In cité* (2004) e a releitura desta música feita no último álbum *Em trânsito* (2018): soam como duas músicas diferentes, justamente por conta desse movimento de antropofagia, acontecendo concomitantemente ao de autofagia. Esse movimento aparece muito incisivamente em toda a obra do compositor.

Lenine não segue regras para compor, sua obra é prova disso; não se impõe modelos fechados, fixos. O que ele fixa é o objetivo, o que quer dizer; a partir daí a liberdade de experimentação e composição é que o guiam. Liberdade antropo/autofágica.

3.2 Ruminando temas

É o camaleão

Diante do arco-íris

Lambuzando de cores

Os olhos da multidão.

(Lenine)

A poesia transforma tudo que toca em imagem, é seu modo de ser ponte e levar-nos para outro lugar; como diz Paz (2014), é essa transmutação de uma coisa em outra que nos leva “[...] a outra margem, [a] portas que se abrem para outro mundo de significados inexprimíveis pela mera linguagem” (p.30). Não há poesia que fuja disso, e não seria diferente com o texto poético de Lenine. A palavra usada para confecção do texto poético “[...] é um símbolo que emite símbolos” (PAZ, 2014, p.42).

Nesta parte, quero discutir os temas de algumas canções lenineanas do *Corpus carminum* (ANEXO 1) deste trabalho, a partir das imagens que aparecem na poesia dessas composições, como símbolos de um cancionero poético singular, cuja maneira de ser é derivada de uma digestão artística basilar: em movimentos constantes de antropofagia e autofagia. Como mencionei lá em cima, no início de nossa conversa, as canções escolhidas para composição do *corpus* desta pesquisa são canções “chave” para reflexão da poética do artista, a partir das categorias eleitas para sua análise: alquimia antro/autofágica.

Pois bem, um tema recorrente no cancionero lenineano é o **folclore nordestino** como expressão da identidade de um povo, identidade mameluca forjada a partir de um processo multivoraz de diversas etnias ao longo do longo processo histórico de miscigenação do Brasil. Na canção “Leão do norte”, o compositor lança mão de inúmeras figuras que se alimentaram e alimentam o folclore nordestino (multifocalidade e plurigeneticidade); como podemos ver nos versos que seguem. Vejamos como isso acontece em alguns trechos da referida canção.¹⁸

“Sou o coração do **folclore nordestino**
Eu sou Mateus e Bastião do **Boi Bumbá**
Sou um boneco de **Mestre Vitalino**
Dançando uma **ciranda em Itamaracá**
Eu sou um verso de **Carlos Pena Filho**
Num **frevo de Capiba**
Ao som da **Orquestra Armorial**

¹⁸ Para um visão imagético-didática, criei uma imagem que me dá essa sensação da antropofagia lenineana. Confira: <https://drive.google.com/file/d/11BHmu87cUf6npne1KAOfR3tuhQP8T8oF/view?usp=sharing>. Sobre qualquer dificuldade com a abertura do link, enviar um e-mail para erick.ert@hotmail.com.

Sou **Capibaribe** Num livro de **João Cabral**” (1 – 9, grifo nosso).

Em “Leão do norte”, nos versos selecionados acima, Lenine nos apresenta diversas das suas referências, como Mestre Vitalino, Carlos Pena Filho e Capiba (aqui aparece o aspecto plurigenético da sua antropofagia processual); ao mesmo tempo em que justifica/explica porque lança mão dessas referências específicas e não de outras (rejeita algumas coisas e absorve outras, inevitavelmente), quando explicita qual o foco de sua discussão, qual seja: manifestações que compõem o folclore nordestino, como Boi Bumbá, Artesanato, Ciranda, Poesia, Frevo etc. (aqui aparece o aspecto multifocal). Analisemos outro trecho da mesma canção.

“Sou mamulengo de *São Bento do Una*
Vindo num baque solto de um Maracatu
Eu sou um auto de **Ariano Suassuna**
No meio da *feira de Caruaru*
Sou **Frei Caneca** no pastoril do **Faceta**
Levando a Flor da Lira / Pra *nova Jerusalém*
Sou **Luiz Gonzaga**
E vou dando um cheiro em meu bem
Eu sou mameluco [...]” (10 – 19, grifo nosso).

No excerto selecionado, mas também ao longo de toda esta canção, apresentam-se diversos folguedos populares do folclore nordestino: mamulengo, baque solto de um Maracatu, auto, pastoril; além de figuras culturais importantes, como **Ariano Suassuna** (escritor), **Frei Caneca** (religioso e político) e **Luiz Gonzaga** (compositor e cantor). No mesmo palco desses ilustres, também aparece nesta cena o **Velho Faceta**, uma personagem do pastoril profano de Pernambuco. Lenine ainda localiza geograficamente essa identidade cultural quando cita *São Bento do Una*, a *feira de Caruaru* e *Nova Jerusalém*, que são três pontos referenciais em Pernambuco, no Nordeste. *São Bento do Una*, terra natal de Alceu Valença (PE), artista nordestino de singular relevo; *feira de Caruaru*¹⁹, uma das maiores feiras ao ar livre do Brasil (Caruaru - PE); e *Nova Jerusalém*, considerado o maior teatro a céu aberto do mundo, localizado

¹⁹ Inclusive Luiz Gonzaga dedicou uma canção a esse ícone da cultura popular pernambucana. Ouça: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=M4Hb2II7rFk&ab_channel=Pedro.

no distrito de Fazenda Nova, município de Brejo da Madre de Deus (PE). E no verso 19º, último do trecho, conclui que é mameluco; ou seja, fruto de uma mistura que é resultado do contato de diversas culturas de diversas origens. É interessante como essa canção traz as raízes que Lenine tem como referências, como parece sóbria sua composição a partir de uma antropofagia crítica.

Ainda sobre manifestações do folclore nordestino, a canção “A ponte/embolada”, traz como abertura o som da tentativa de conexão por internet discada²⁰; logo em seguida, há um recorte da fala de uma criança (de uma dupla de emboladores – arte de improviso surgida no Nordeste do Brasil) para, então, chegarmos ao texto lenineano. É interessante notar que há duas pontes que conduzem o leitor ao núcleo da canção, seu texto principal, aquele que “restringe”, ressignifica os sentidos dos textos periféricos, por assim dizer. Um pouco depois da metade da canção (2min43s), ouvimos uns sons que lembram a fonética francesa numa sequência rítmica que lembra a embolada nordestina. Segundos depois, essa “embolada à francesa” cruza com o aparecimento de uma embolada na voz da criança cuja fala funcionou como ponte lá no início da canção. Lenine segue, através da aliteração (outra ponte), estabelecendo uma conexão entre o termo nagô (nome que se dá a todo iorubano ou a todo negro da Costa dos Escravos que falava ou entendia Iorubá) e a ponte Golden Gate (ponte na califórnia considerada uma das Sete Maravilhas do Mundo Moderno). Vale citar o trecho: *Nagô... nagô... Na Golden Gate*. Por fim, tendo como base a divisão rítmica da embolada, Lenine, por meio desse eu lírico plurivocal, embola também.

Lenine começa apresentando a canção com a sensação de tentativa de conexão (som de internet discada) e, em seguida, linka com a fala da criança falando do seu próprio processo criativo na embolada; e prossegue discutindo o que seria “A ponte”. Após essas conexões, atravessada a ponte, o poeta conclui a canção colando um trecho da embolada daquele menino que falou lá em cima no início da canção. O desfecho é encantador: o eu-lírico da canção, seguindo o fluxo devorador do que veio antes, embola também.

Os dois últimos parágrafos destacam as principais partes da canção que tem como chão rítmico o coco da embolada, processo musical e poético característico do Nordeste do Brasil, que acontece em estrofes de cocos e desafios, a partir de textos declamados rapidamente sobre notas repetidas e cuja base é a oralidade – parece até que estamos falando de Rap (Rhythm and poetry - Ritmo e poesia), não é mesmo? Ou seja, a canção discute a importância da ponte -

²⁰ Para quem não viveu essa era e desconhece o som a que me refiro, vale a pena experimentar ouvi-lo e, também, toda a canção:

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=DoXQ_iBTZoM&ab_channel=Lenine-Topic.

enquanto espaço de trânsito, de cruzamento (inclusive de nagô com australiano), de acesso, de possibilidades, espaço flutuante, dinâmico – a partir da embolada, manifestação popular que se relaciona diretamente com o complexo folclore do nordeste do Brasil.

Pois bem, o imaginário nordestino que submerge do seu folclore (*folk* = povo, nação, raça + *lore* = ato de ensinar, instrução, educação, lição) é rico em histórias, e a canção “Candeeiro encantado”, desde seu título, traz muitas imagens disso. Reparemos como isso acontece.

Começemos pelo refrão da música. Servindo de estribilho entre uma e outra estrofe, sua aliteração evoca uma figura contraditória (vil e/ou heróica), justamente fruto, retrato da sociedade e dos conflitos do seu tempo: Lampião. A canção canta: *É Lamp, é Lamp, é Lamp... É lampião* (5-6). Insistindo na rememoração da figura de Virgulino, o poeta, nas estrofes, apresenta ao leitor uma reflexão acerca dos costumes, da moral regional; da sociedade alternativa que foi, tem sido, os sertões do Nordeste. A primeira estrofe resume essa discussão: *Lá no sertão cabra macho não ajoelha. / Nem faz parrelha com quem é de traição, / Puxa o facão, risca o chão que sai centelha, / Porque tem vez que só mesmo a lei do cão* (1-4).

O que chama minha atenção é o nome que Lenine dá a essa moral local: *lei do cão*, expressão popular que, nesse caso, refere-se a fazer lei com as próprias mãos.

Toda a canção é construída a partir de expressões populares, é o povo sertanejo contando uma história; “A linguagem do poeta é a linguagem da sua comunidade, seja esta qual for” (PAZ, 2014, p.48), Recife, Sertão, Nordeste, Brasil, Mundo. Inclusive faz parte dessa história uma crítica social ao local relegado ao sertão do Nordeste; o texto do poeta reclama que *Falta tratar / O Nordeste como o Sul* (20-21) e que *Falta feijão / Invés de mandacaru, falei?* (24-25).

O desfecho da canção é a retomada de diversas imagens, além da de Lampião, ligadas ao tema folclore nordestino; aparecem lá: Luiz Gonzaga (novamente) e Jackson do Pandeiro (que será tema de outra canção: “Jack Soul do Pandeiro”); aparecem também os ritmos/danças Maculelê, Carimbó (influência amazônica) e Maracatu. O “Candeeiro encantado” lança luz, com suas imagens, sobre vários aspectos da cultura sertaneja do Nordeste.

Das canções selecionadas para este trabalho, esse tema ainda aparecerá, dentre outras, em “Pernambuco falando para o mundo”; “Jack soul brasileiro”; “Tubi tupy” (que é quase uma cosmo/genealogia); e “Caribenha nação/Tuareguê”.

O grande tema que reincide e atravessa todo o cancionário lenineano é a **busca/reflexão/defesa das origens culturais**; busca dessa “Etnia caduca”, mameluca, miscigenada, que o tempo todo devora o que é estrangeiro (antropofagia) e se autodevora (autofagia). É interessante ver que Lenine traduz, logo no início da canção, esse estado (busca/reflexão/defesa) – com admiração – na figura de um camaleão, na canção “Etnia Caduca”: *É o camaleão / Diante do arco-íris / Lambuzando de cores / Os olhos da multidão* (1 - 4).

Continuando, todo o texto da canção se constrói na busca pelas origens e na constatação da “muvuca”, que é esse caldeirão que mistura tanta coisa;

“Um preto no branco
E um sorriso amarelo banguelo
Galego com crioulo
Nissei com pixaim
Curiboca com louro
Caburé com curumim” (12 – 17, grifo nosso).

Ou seja, há a busca por indícios de origens; acontece o encontro (de alguns) e sua reflexão e, então, a defesa – defesa de uma cultura antropo/autofágica e, por isso mesmo, excepcionalmente singular. Lenine traz termos ao longo de toda a canção que apontam para as diferenças, como preto, branco, amarelo; para misturas de misturas, como galego com crioulo, nissei com pixaim, curiboca com louro e caburé com curumim; ou seja, apropria-se de diversas nomenclaturas para dar nome ao emaranhado de tudo isso: uma etnia caduca; que caiu e que cai; antiga, mas sempre nova, atualizada. Aparece-nos uma canção-definição: uma poesia que se faz dizendo, desvendando seus processos criativos, devorando-se.

Também na canção “Tubi tupy”²¹ esse tema grita alto. Considero o trecho a seguir muito importante, na medida em que incorpora ao conceito de identidade cultural brasileira noções moderno/contemporâneas. Vejamos.

Sou o índio da estrela veloz e brilhante

²¹ Tupi, or not tupi that is the question (Oswald de Andrade). Parece que Lenine resolveu essa questão quando defende que somos miscigenação.

O que é forte como o **jabuti**
O de antes de agora em diante
E o distante galáxias daqui
Canibal tropical, qual o pau
Que dá nome à nação, renasci
Natural, analógico e digital
Libertado astronauta tupi” (5 – 12, grifo nosso).

Que conceito complexo e genial do brasileiro. Do trecho acima, gostaria de chamar a atenção para a figura do jabuti que Lenine integra ao conceito “Tubi tupy” que desenvolve. No livro de ensaios *Uma literatura nos trópicos*, Silviano Santiago (2014) inicia seu primeiro texto (O entre-lugar do discurso latino-americano) com uma epígrafe bem simbólica, qual seja: “O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo” (CALLADO, 2014, p. 286). O jabuti da canção lenineana parece ser o mesmo do romance *Quarup* de Antônio Callado; esse jabuti que simboliza a força desse canibal tropical que devora aquilo que é estrangeiro, que transforma o tabu em totem – entramos em outro tema.

A devoração da cultura alheia em benefício da singularidade do objeto estético que forja, **comer do estrangeiro (do diferente, da alteridade)** para alimentar a dinâmica d“A transformação permanente do tabu em totem” (ANDRADE, 1978, p.15). Ou seja, a devoração crítica do que quer que seja no desejo de formulação de algo singular. No caso de Lenine, a alquimia poética de sua canção. Sobre esse tema duas canções chamam a atenção: “Do it” e “Jack soul brasileiro”.

Em ambas, lançam-se escancaradamente, nos títulos das canções, elementos estrangeiros: palavras em inglês; e não é em qualquer lugar, reitero, é no título de cada canção.

Na canção “Do it”, de forma imperativa e imperialista, o título vem querendo nos impor, “Faça isso” (em tradução livre para o português brasileiro); o que subverte, desautoriza o que ordena o título é o uso que o poeta faz da conjunção subordinativa condicional “se” – relativizando a ordem titular. A partícula “se” aparece ao longo de todo o texto, é sua costura, por assim dizer. Reflitamos.

“Tá cansada senta
Se acredita tenta
Se tá frio esquenta
Se tá fora entra
Se pediu aguenta
Se sujou cai fora
Se dá pé namora
Tá doendo chora
Tá caindo escora
Não tá bom melhora
Se aperta grite
Se tá chato agite
Se não tem credite
Se foi falta apite
Se não é imite
Se é do mato amanse
Trabalhou descanse
Se tem festa dance
Se tá longe alcance
Use sua chance
Se tá puto quebre
Tá feliz requebre
Se venceu celebre
Se tá velho alquebre
E corra atrás da lebre
Se perdeu procure
Se é seu segure
Se tá mal se cure
Se é verdade jure
Quer saber apure
Se sobrou congele
Se não vai cancele
Se é inocente apele
Escravo se rebele
Nunca se atropele

Se escreveu remeta
Engrossou se meta
Quer dever prometa
Pra moldar derreta
E não se submeto” (1-40, grifo nosso)

Após deixar o leitor à vontade para fazer “o que lhe der na telha”, o poeta, no último verso – incisivamente – autoriza que desobedeçamos ao que dita o título da canção. Há uma insubordinação transgressora do eu-lírico da canção diante do tema desta, é a insurreição do eu-lírico provocando.

Mas o que mais importa sobre o tema da devoração do estrangeiro, é Lenine imprimir na canção, através do embate entre o título e o corpo desta, a antropofagia crítica. Repare que o artista se apropria de um caco estrangeiro para enlevar a relativização dele.

De modo semelhante, na canção “Jack soul brasileiro”, o aspecto antropofágico do seu processo criativo aparece desde o título, mas de modo diverso. As primeiras palavras do título já apresentam uma subversão no nível fonético, ao invés de pronunciar Jack Soul ['dʒæk] ['sow], que é a pronúncia habitual dessas palavras, em inglês, o poeta canta Jack Soul ['ʒaki] ['sow], permitindo a leitura, em português: "já que sou". A última palavra do título é que dá sentido tanto às duas primeiras quanto a toda a canção. O eu lírico lenineano devora pedaços da língua inglesa e desloca, transgride sua sonoridade e seu significado para o português do Brasil. Outra referência das palavras Jack Soul (e isso aparecerá mais à frente) é ao grande compositor paraibano Jackson do pandeiro, que também traz no próprio nome a transgressão à imposição da língua estrangeira; ao invés de se chamar ['dʒæksən] (uma das muitas possibilidades de pronúncia a partir do inglês), chama-se ['ʒakisõ] – e não é qualquer um senão aquele do pandeiro, instrumento de origem moura. Ou seja, o texto, desde o seu título, se apresenta antropofagicamente híbrido, polissemântico.

O cantor continua sua composição, fazendo referência ao pandeiro cujo som *é certo e tem direção*. Este instrumento, apesar de ter possível origem no Oriente Médio, chega ao Brasil pela colonização portuguesa. Como bem fundamenta este artigo de Cascudo (1984):

Convenço-me de que o pandeiro e seus descendentes, mesmo sendo asiático, devem os espanhóis e portugueses aos mouros sua

aclimatação. O pandeiro redondo ou retangular, adufe, o tamborim que os tupiniquins ouviram soar pelos marinheiros de Pedro Álvares Cabral em maio de 1500 nas praias de Porto Seguro, foram e são instrumentos inseparáveis dos cantos e danças mouras. Não estavam no Brasil no século XV, como estavam os tambores e trombetas. O português trouxera aquela oferta dos mouros, mouriscos, moçárabes, mudéjares, bailarinos e cantadores, quando a Espanha era muçulmana e Portugal quase agareno. O adufe, que Maria, irmã de Moisés, com suas companheiras, tocou e cantou, festejando o afogamento egípcio no Mar Vermelho (Êxodo 15, 20), era percutido na cidade de Salvador no fim do século XVI e sempre por mão feminina, como ainda ocorre em Portugal na marcha das romarias e folgares do arraial (p. 27-28).

O pandeiro é certo e tem direção, sabe-se de onde ele veio e onde ele está. A figura de Jackson com o pandeiro representa muito acertadamente essa identidade híbrida da cultura brasileira. Outra imagem lenineana para exprimir esse balaio de gato que é nossa riquíssima cultura.

A próxima imagem que o texto traz é da existência como luta, embates de poderes, brigas políticas. Para isso, é apresentada a alegoria de um ringue de boxe, luta que remonta a Creta no ano de 1500 a. c. Além de rememorar esse espaço de luta antiga, Lenine evoca o termo ringue que é um aportuguesamento da palavra “ring”. No sexto verso, o poeta caracteriza o Brasil como o *país da contradição*, fala em consonância com o pensamento de Silva (2019), quando especula que “Talvez a identidade do Brasil seja a contradição” (p. 7). É uma fala essencial do poeta que sintetiza o Brasil que aparece em suas composições.

Todos os temas são alimentados através do procedimento da antropofagia lenineana de devorar o estrangeiro (inimigo sacro) e a si mesmo a partir de uma dinâmica plurigenética e multifocal, como pudemos observar nas análises acima. Agora, claro, outros temas aparecem no cancionário lenineano e todos se cruzam; os que escolhi, acima, foram selecionados por uma necessidade da discussão. Foi esta que os evocou.

Esse *modus operandi* aparece também na canção “Todas elas juntas num só ser”. O foco são as figuras femininas a partir de várias gêneses (Chico Buarque, Lennon, Tonico e Tinoco, Caetano, Luiz Gonzaga, dentre outros).

“Joana, Ana, Bárbara, de Chico;
Nem Yoko, a nipônica de Lennon;

Nem a cabocla, de Tinoco e de Tônico;
Nem a tigresa nem a vera gata
Nem a branquinha, de Caetano;
Nem mesmo a linda flor de Luiz Gonzaga,
Rosinha, do sertão pernambucano;
Nem Risoflora, a flor de Chico Science” (6 – 13, grifo nosso).

A repetição do termo “nem” como conjunção alternativa costurando a canção, corrobora o que vim apontando. Lenine apresenta suas escolhas, seu referencial cultural (Chico, Lennon, Tônico e Tinoco, Caetano, Luiz Gonzaga, Chico Science etc.) a partir de um tema: as figuras femininas, as personagens que aparecem. Ao mesmo tempo que a figura feminina, evocada através da colagem das diferentes personagens dos diversos cantores/compositores, simboliza a arte; simboliza a poética lenineana que, ainda que se alimente de todas essas referências, personagens/eus-líricos de outras canções, compõe engenharias sonoras únicas: o cancionário lenineano. É o que a canção nos diz:

“Nenhuma delas hoje cantarei:
Só outra reina no meu coração.
Só você,
Rainha aqui só você,
Só você,
A musa dentre as musas de a a z” (74-79).

Os três grandes temas, ou seja, aqueles que apareceram fortemente ao longo desta pesquisa (o folclore nordestino; a busca/reflexão/defesa das origens culturais; e a devoração do estrangeiro, do diferente) salientam a importância da alteridade na construção da memória, da identidade, da cultura; ou seja, é indissociável da antropofagia sua lógica dialética na qual se pressupõe o outro. Na antropofagia lenineana é retomada a simbologia do diálogo dos ritos antropofágicos praticado por diversos grupos tupi da costa brasileira nos séculos XVI e XVII, como já salientei neste texto.

3.3 Traços da alquimia poética lenineana

O que eu sou

Eu sou em par

Não cheguei

Não cheguei sozinho, não não.

(Lenine)

Desde que fui arrebatado pela poesia do cancionista lenineano, lá em 2018, eu me convenci de que a canção de Lenine foi/é “[...] tocada pela poesia” (PAZ, 2014, p.22) – sem sombra de dúvidas; desde então, pus-me a ouvi-lo cada vez mais e com mais atenção, aproximando meus ouvidos e meu olhar, minha sensibilidade, para cada vez mais perto na tentativa de ser tocado por sua poética.

Durante a pesquisa para este trabalho, eu – como [...] *o camaleão / Diante do arco-íris*²² (1 - 2) e encantado com aquela diversidade dos universos sonoros engendrados por aquele alquimista do verbo – selecionei canções específicas, a partir dos conceitos de antrope/autofagia. O resultado dessa seleção é o que defini como *Corpus Carminum* que são, por assim dizer, os dados a serem interpretados. É com base nessa seleção que vim pensando a poesia de Lenine desde o começo, e é também com base nela que apontarei, nessa parte, traços da alquimia poética lenineana.

Uma canção que se apresenta como uma possibilidade, uma “chave” de leitura para a o conjunto da obra de Lenine, canção que traz os aspectos plurigenéticos e multifocais de sua alquimia poética antropofágica, é “Leão do norte”. O primeiro aspecto formal que talha e costura toda a canção é o uso do verbo “ser” na primeira pessoa do singular (sou) – verbo irregular e de ligação que indica estado permanente, e isso já diz muita coisa: verbo usado, na canção, para definir algo. Ao longo de toda a canção, o poeta vai atualizando o verbo enquanto liga o eu-lírico da canção a um repertório complexo de referência cultural do Nordeste brasileiro: [...] *o coração do folclore nordestino* (1). Leiamos alguns versos.

“Sou o coração do folclore nordestino

²² “Etnia caduca”.

Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumba
Sou um boneco de Mestre Vitalino
Dançando uma ciranda em Itamaracá
Eu sou um verso de Carlos Pena Filho
Num frevo de Capiba
Ao som da Orquestra Armorial
Sou Capibaribe
Num livro de João Cabral
Sou mamulengo de São Bento do Una
Vindo num baque solto de um Maracatu
Eu sou um auto de Ariano Suassuna
No meio da feira de caruaru
Sou frei caneca no pastoril do faceta
Levando a flor da lira
Pra nova Jerusalém
Sou Luiz Gonzaga
E vou dando um cheiro em meu bem
Eu sou mameluco
Sou de casa forte
Sou de Pernambuco
Sou leão do norte” (1-22).

O eu-lírico, que se confunde com o poeta e com a própria canção, desnuda sua ontologia, sua natureza; apresenta ao leitor seu estado permanente de ser vário, mistura dinâmica. A canção se apresenta como canção-definição; explicando quem é essa figura, esse ente que se define ao longo de todo o texto à base da repetição do verbo; necessidade de afirmação identitária.

Para construção do conceito “Leão do norte”²³, Lenine recorre à uma pluralidade de ideias, à profusão de miscelânea de origens; à devoração de diversas referências do Nordeste/Brasil, procedimento que remete ao elemento da alteridade, assim como às categorias de antropo/autofagia como conceitos imprescindíveis à sua criação. Como exemplos, chamo atenção para Mestre Vitalino, Lia de Itamaracá, Capiba, João Cabral de Melo Neto, Ariano

²³ Expressão usada para se referir aos pernambucanos por suas lutas históricas.

Suassuna, Luiz Gonzaga dentre outros; e dos folguedos populares, fundamentais para se pensar o Nordeste, como o Boi Bumbá, a Ciranda, o Frevo, o Maracatu, o pastoril e o movimento Armorial. Essas referências vão sendo amassadas, mexidas – como fazia ao barro o Mestre Vitalino, até lhe dar os contornos “ideais”. No caso da canção, o poeta digere e, a partir desse movimento, cria esse objeto estético que dele acabamos de fruir.

Entre uma estrofe e outra, o eu-lírico resume em um refrão o que vem tentando nos dizer ao longo de toda a canção: *Eu sou mameluco / Sou de casa forte / Sou de Pernambuco / Sou leão do norte* (18 - 21). Mameluco, mestiço, misturado; do bairro Casa Forte em Recife; é Pernambuco, é o Leão do Norte que é apresentado em todo o texto. O ritmo do fragmento poético acima, formalmente, é conseguido pela adoção da métrica de cinco sílabas poéticas, o metro da redondilha menor. Esse metro é abundantemente utilizado em composições “mais simples” e que prezam pela musicalidade e pela memorização, como é o caso do cordel. Lenine se apropria dessa forma, assim como os cordelistas, e nos apresenta o Nordeste a partir de Pernambuco, destacando suas referências e apontando para a singularidade mameluca do Brasil.

Chamo também a atenção para os ritmos musicais, por assim dizer, que se cruzam na música numa conversa entrecruzada de melodia, harmonia, ritmo do violão e ritmo do pandeiro de Marcos Suzano; ou seja, é também um retrato rítmico das várias influências que convergiram para desembocar no Brasil do qual a música de Lenine está impregnado.

Considero esta canção uma reflexão daquilo que constitui o poeta e seu processo de criação acontecendo ali, na canção feita e refeita quando lida, interpretada, animada; e apresenta-se como uma busca pela originalidade étnico-racial-cultural-histórica a partir de várias gêneses (plurigenética). Na busca de se definir, de falar da gênese de sua identidade, o eu-lírico se depara com várias e com a impossibilidade de alguma pureza. Esse *Eu sou*, que ecoa o tempo todo, remete a uma pluralidade de ideias; miscelânea de origens – movimento que aponta para a alteridade como o elemento constitutivo, imprescindível da identidade; assim como ao movimento antropofágico de se alimentar da cultura (que é em larga medida o outro, aparecem vários outros na canção) e da autofagia, na medida em que a cultura também é esse eu-lírico assim como também é Lenine em sua canção.

Uma canção de relevo para se pensar na antropofagia lenineana é “Pernambuco falando para o Mundo”. Seu texto já nos apresenta, desde o primeiro verso, uma inversão dos valores culturais de uma tradição que é quebrada com uma modernidade antropofágica; é Pernambuco (Brasil) falando para o mundo e não o contrário; lembra-nos “[...] a Poesia Pau-

Brasil, de exportação (ANDRADE, 1978, p.7)”, vislumbrada por Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico. Agora o Brasil é quem exporta, a lógica é invertida.

A história por trás do título desta canção contribui para entendermos o *modus operandi* antropofágico de Lenine. “Pernambuco falando para o Mundo” foi um *slogan* utilizado inicialmente em inglês: “Em 1948, Francisco Pessoa de Queiroz, bacharel em Direito, diplomata, político e dono do Jornal do Commercio, inaugurou a Rádio Jornal do Commercio do Recife, disseminando o slogan ‘Pernambuco speaking to the world’” (SILVA, 2010, p.51). O empresário Queiroz, apoiador declarado dos aliados da II Guerra Mundial²⁴, ganhou a concessão (1948) para radiofonia em Pernambuco que, em seguida, estendeu-se para todo o Nordeste. O *slogan* foi usado como marketing por conta do alcance de transmissão da frequência da antena (África, Américas e Europa).

Que interessante. O poeta se apropria de um *slogan* histórico e ressignifica-o a partir do recorte de outros textos, como veremos. A canção se inicia com ruídos radiofônicos (ponte entre o título e o que vem depois); em seguida, entra em cena o pandeiro (influência africana, mouro tão presente nas atmosferas sonoras lenineanas); e, perpassando todos esses sons, surge uma voz que anuncia: “Pernambuco falando para o Mundo” – que conecta tudo ao violão percussivo de Lenine, que antecede sua voz, dando vida ao eu-lírico que fala no texto.

Lenine prossegue cantando Luís Bandeira (1923-1998), com esse mote carregado da felicidade de quem mata a saudade daquilo que ama: *Voltei, Recife. / Foi a saudade que me trouxe pelo braço [...] (1 - 2)*. Capiba (1904-1997) aparece com seu “Frevo Ciranda” (lembrando-nos de Lia de Itamaracá-PE) e Alceu Valença (1946) aparece brincando com o sol e com a chuva. Patrono do movimento Manguebeat, Chico Science (1966-1997) contribui com um pedaço do seu som trazendo *o elemento lama como metáfora fundante da reflexão*. Referências pernambuco-nordestinas coladas como letras na construção de um signo; é o camaleão mostrando-se em cores, por causa do arco-íris.

“Pernambuco falando para o Mundo” é uma canção elaborada através da intertextualidade/colagem, ou seja, da autorização consciente da influência de um texto sobre outro; no caso desta canção, o poeta toma quatro retalhos de outros textos como ponto de partida e composição e os atualiza, ressignifica. Se adentrarmos em cada uma dessas referências,

²⁴ O empresário Francisco Pessoa de Queiroz ganhou a concessão após o término da II Guerra Mundial. Houve suspeitas de que os equipamentos transmissores seriam os mesmos usados durante a referida Guerra. Para saber mais sobre, acesse <https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/jc-negocios/2018/07/29/como-surgiu-o-slogan-pernambuco-falando-para-o-mundo>.

veremos a complexidade que tem a galáxia antropofágica. Ou seja, o mote desta canção é a intertextualidade, seu elemento formal, procedimento textual, literário, poético que Lenine utiliza para criar; a canção é fruto deste processo antro/autofágico intertextual de colagem que forja a canção que mostra o Brasil para o mundo. O poeta faz questão de deixar demarcado, principalmente para os que não conhecem essas referências, que são textos distintos que constituem o seu texto, sua canção. No site oficial de Lenine, o texto se apresenta da seguinte maneira (*ipsis litteris*):

“.1 Voltei Recife

(Luis Bandeira)

Voltei recife .

Foi a saudade que trouxe pelo braço

Quero ver novamente vassouras na rua abafando

Tomar umas e outras e cair no passo

.2 Frevo Ciranda

(Capiba)

Eu fui na Praia do Janga

Pra ver a ciranda

E o seu cirandar

O mar estava tão belo

E um peixe amarelo

Eu vi navegar

Não era peixe, não era

Era Iemanjá, rainha

dançando a ciranda, ciranda ...

No meio do mar...

.3 Sol E Chuva

(Alceu Valença)

Não, não posso mais

Brincar de sol e chuva com você.

Para o seu dedo

Eu tenho um dedal

Pro seu conselho
Cara de pau
Eu tenho dezembro.
E tenho janeiro,
E se não me engano,
Tenho fevereiro
Se essa vida é um dismantelo
Me mate que eu sou muito vivo...

.4 Rios, Pontes e Overdrives
(Chico Science / Fred Zero Quatro)
Rios , pontes e overdrives
Impressionantes estruturas de lama
Mangue..." (1-29)

É o cerne da antropofagia; temos aqui, então, uma antropofagia textual – que é o que vimos discutindo: o texto da canção de Lenine. Pois bem,

[...] a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 76 *apud* BOWES, 2015, p.7).

Nesta canção, diversas vozes são convocadas para falar de Pernambuco para o mundo e “Essa ocorrência intertextual ou dialógica foi denominada pelo movimento moderno como antropofagia” (BOWES, 2015, p.7).

A partir da antropofagia cultural, já consciente desse processo, o poeta inverte a ideia dos valores culturais da tradição (do clássico como referência); quebra-os novamente retomando a reflexão e o procedimento da modernidade antropofágica. Deixamos de ser apenas importadores culturais, agora exportamos o que fazemos daquilo que fizeram da gente – como a Poesia Pau-Brasil oswaldiana. Não são as culturas hegemônicas que definirão minha cultura/identidade; minha cultura é singular porque se apropria de tudo que quer e que convém. Agora é uma cultura que se exporta. A autofagia entra em cena, digerindo o que fora síntese de

uma digestão anterior: comida ruminada, que retorna à boca para ser digerida de novo, com novos valores.

Ou seja, é o processo da digestão da cultura regional (frevo, ciranda, embolada, maracatu) que se avoluma, fermenta e que forja o novo objeto; depois da digestão deparamo-nos com o novo conceito, um novo texto imbricado por outros, qual um palimpsesto. Então, são consistentes as evidências de que a antropofagia poligenética e multifocal “[...] é fio condutor e transformador da corrente poética” (PAZ, 2014, p.22) em Lenine.

A canção “Pernambuco falando para o Mundo” traz essa postura consciente diante da nossa cultura, da cultura regional no Brasil, e aponta para aquilo que constitui nossa singularidade em meio a tanta miscigenação. Em meio a esse turbilhão de vozes que se cruzam no cancionário lenineano, figura a canção “Ecos do ão” que brinca com elementos que apontam para essa idiosincrasia constituída antropofagicamente. Analisemos.

A canção é composta de 48 versos, 47 deles terminados com um ditongo decrescente nasal (dois fonemas /ã/ e /w/): “ão”; a exceção é o penúltimo verso, que funciona como ponte para o último (um verso que traz esperança diante do cenário crítico que a canção nos apresenta). Lenine insere o leitor numa atmosfera de uma sensação de mundo (externa) caótico cujos ecos soam como sensação interna, reverberando. Vejamos a materialidade textual dessa canção na íntegra.

“Rebenta na fevem **rebelião**
Um vem com um refém e um **facão**
A mãe aflita grita logo: **não!**
E gruda as **mãos** na grade do **portão**
Aqui no caos total do cu do mundo **cão**
Tal a pobreza, tal a **podridão**
Que assim nosso destino e **direção**
São um enigma, uma **interrogação**
E se nos cabe apenas **decepção**,
Colapso, lapso, rapto, **corrupção?**
E mais desgraça, mais **degradação?**
Concentração, má **distribuição?**
Então a nossa **contribuição**
Não é **senão** **canção**, **consolação?**

Não haverá então mais solução?
Não, não, não, não, não...
Pra transcender a densa dimensão
Da mágoa imensa e tão somente então
Passar além da dor, da condição
De inferno e céu, nossa contradição
Nós temos que fazer com precisão
Entre projeto e sonho a distinção
Para sonhar enfim sem ilusão
O sonho luminoso da razão
E se nos cabe só humilhação
Impossibilidade de ascensão
Um sentimento de desilusão
E fantasias de compensação?
E é só ruína tudo em construção?
E a vasta selva só devastação?
Não haverá então mais salvação
Não, não, não, não, não...
Porque não somos só intuição
Nem só pé de chinelo, pé no chão
Nós temos violência e perversão
Mas temos o talento e a invenção
Desejos de beleza em profusão
E ideias na cabeça coração
A singeleza e a sofisticação
O choro, a bossa, o samba e o violão
Mas se nós temos planos, e eles são
O fim da fome e da difamação
Porque não pô-los logo em ação?
Tal seja agora a inauguração
Da nova nossa civilização
Tão singular igual ao nosso ão
E sejam belos, livres, luminosos
Os nossos sonhos de nação” (1-48, grifo nosso)

É interessante reparar na costura de toda a canção que é cosida com a partícula **ão** que recorre, que cola as partes poéticas do texto; uma enxurrada desse som. O texto revela a singularidade contraditória do Brasil, feito *De inferno e céu, nossa contradição* (20) – justamente por conta de todo o processo histórico que o forja. Um país no qual *Nós temos violência e perversão / Mas temos o talento e a invenção / Desejos de beleza em profusão / E ideias na cabeça coração / A singeleza e a sofisticação / O choro, a bossa, o samba e o violão* (35-40); o Brasil como mistura de tudo isso; um país paradoxal. Contradição há em todo canto, mas no Brasil é explícita, despudorada – quase despreocupada.

Nesse momento, o eu-lírico, que se apresenta no coletivo (como “nós”), debruça-se sobre si mesmo, reflete acerca de sua condição contraditória; e, para dizer isso, o texto poético come a si mesmo enquanto se diz, é uma autofagia, auto-reflexão, um olhar para si na busca de encontrar explicação, sentido. Ou seja, é a metalinguagem como elemento de criação. O processo criativo da criação de Lenine envolve também, na alquimia, a revelação dos processos que envolvem a produção do próprio objeto. Pura autofagia intertextual e metalinguística.

Destaco dois versos que sintetizam a canção, que nos dão a tonalidade da discussão apresentada por Lenine na música: *Da nova nossa civilização / Tão singular igual ao nosso ão*. Então, penso que, com essa canção, através dos versos destacados, consigo trazer uma noção do Brasil que aparece no cancionário lenineano - único. Exatamente por comportar complexa diversidade. A engenharia complexa dessa configuração, que compõe essa *nova nossa civilização*, impregna a canção de Lenine de tal forma que se pode confundir sua canção com o próprio Brasil/Nordeste/Pernambuco de que fala; qual um “Poema [que] é um sistema verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (PAZ, 2014, p.22). Eis a dinâmica alquímica-antropo/autofágica-plurigenética e multifocal do cancionário lenineano.

DEPOIS DO BANQUETE

Após esse percurso, como se tivéssemos convivido ao longo de uma demorada refeição, sinto-me satisfeito – apesar, apostado, de muito brevemente. Como acenei no início dessa nossa interação, essa reflexão é provisória, dinâmica e carece de que eu esteja inserido no movimento de me alimentar dela (autofagia) e de outras reflexões (antropofagia) que tragam luzes novas e atualize-a.

Como pudemos perceber, Lenine se apropria do conceito de antropofagia cultural, enlevado na modernidade brasileira (com Oswald de Andrade, principalmente) a partir do par índio-europeu, e o complexifica. Além de lançar mão de sua simbologia tupi, abrange outros elementos de mistura étnica; como afirma na canção “Etnia Caduca”, Lenine inclui em seu processo criativo, em suas criações (canções) as misturas possíveis de *mameluco*, *mulato*, *moreno*, *cafuzo*, *sarará*, *caboclo*, *preto*, *branco*, *amarelo*, *galego*, *crioulo*, *nissei*, *pixaim*, *curiboca*, *louro*, *caburé*, *curumim* etc.

Essa complexificação conceitual elaborada por Lenine se materializa numa alquimia poética singular que “[...] transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas” (2014, p.31). O poeta descola as palavras do seu emprego comum e ressignifica-as, transforma-as em outra coisa, transmuda-as, misturando-as com tudo aquilo que come de estrangeiro (de fora – antropofagia) e com tudo aquilo que devora de si mesmo (autofagia).

Merecem acento os aspectos plurigenético e multifocais que ampliam o horizonte de análise das canções lenineanas. A dieta voraz da alimentação do poeta é composta de vários focos/temas e parte de várias gêneses, como podemos observar com mais luz nas canções “Leão do norte”, “Pernambuco falando para o Mundo” e “Jack Soul Brasileiro”, dentre outras. Múltiplos focos e gêneses que se encontram na tentativa de dizer o que só se consegue dizer se for antropofágica/eufagicamente.

Lenine é um artista e “O artista é criador de imagens: poeta” (PAZ, 2014, p.31). Lenine serve a gente de saborosas imagens antropofágicas, mordidas, devoradas, mastigadas, ruminadas.

Obrigado por comerem Lenine comigo.

REFERÊNCIAS

- AGNOLIN, Adone. *Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá*. Revista de Antropologia, ISSN 0034-7701, 45 no.1 São Paulo, 2002. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012002000100005&script=sci_arttext Acesso em: 11 jan 2022.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VI: Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *A crise da filosofia messiânica*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VI: Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- AMORIM, José Edilson de. *Leitura, análise e interpretação*. PINHEIRO, Hélder (org.). Campina Grande: Bagagem, 2011. (Col. Linguagem e Ensino).
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. São Paulo: José Olympio, 2014.
- BEDANO, Micaela Violeta. *O simbolismo do Andrógino na alquimia renascentista*. Revista Rascunhos, Universidade Nacional de Río Cuarto, 2008.
- BENTES, A. C. *Linguística textual*. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A.C. *Introdução à linguística*. Domínios e fronteiras. V.2. São Paulo: Cortez, 2001, p. 259-299.
- BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária in Céu, Inferno - Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª ed., 2001.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Educação é a base. Brasília, DF, 2017.
- BOWES, Ernest. *Intertextualidade, colagem e o pop: o conto “Dôia na janela” de Roberto Drummond*. Minas Gerais: Revista Revele, n.8, 2015.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, 1992, v.35, p.21-74.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria – Literatura e senso comum*. UFMG: Belo Horizonte, 2001.

COSER, Stelamaria. *Híbrido, hibridismo e hibridização*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.): *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFRJ, 2005). Págs. 163 - 188.

DA REDAÇÃO. *Cada um veste uma camisa*", Ailton Krenak compara líderes do país a ideia de times de futebol. Tv Cultura Uol. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/18970_cada-um-veste-uma-camisa-ailton-krenak-compara-lideres-do-pais-a-ideia-de-times-de-futebol.html. Acesso em: 23 Nov. 2021.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Pentimento e autofagia: modos de ver – e ver de novo mais tarde – próprios da poética de Caio Fernando Abreu*. Ângulo 131 - Literatura Comparada v.II, out./dez., 2012. p.130-137.

GOMES, Heloisa Toller. *Antropofagia*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.): *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFRJ, 2005). Págs. 35 - 53.

KNOBBE, Margarida Maria. *Compreender é transgredir*. Repensando a comunicação, Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº34, p. 101-109, dez. 2007.

LENINE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13361/lenine>. Acesso em: 03 de Dez. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MARCONDES, Danilo *Montaigne, a descoberta do novo mundo e o ceticismo moderno*. Kriterion, Belo Horizonte. Vol.53, nº.126. Dezembro, 2012.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural: Iniciação, Teoria e Temas*. Petrópolis: Vozes, Ed.13, 2007.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

PINHEIRO, Hélder. *Pesquisa Atitudes e procedimentos. Pesquisa em literatura*. PINHEIRO, Hélder (org.). Campina Grande: Bagagem, 2011. (Col. Linguagem e Ensino).

PONTES, Cícera de Andrade. *Onde mora a esperança? Um estudo das culturas juvenis no Jangurussu: as meninas do rap e os meninos e meninas de deus*. Tese (dissertação de mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: Antiguidade e Idade média*. São Paulo: PAULUS, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *1 - O entre-lugar do discurso latino-americano*. IN: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos; 110).

SILVA, Aline Figueirôa. *PERNAMBUCO FALANDO PARA O NORDESTE E PARA O MUNDO: O ART DÉCO E A ARQUITETURA DA RADIODIFUSÃO*. Goiás: Revista UFG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *I-Descobrir*. In: TODOROV, Tzvetan: *A conquista da América: a questão do outro*. 2 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Cap. I. Pag. 3 – 48.

VARGAS, Nairo de Souza. *Aspectos históricos da alquimia*. Revista Junguiana. Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 2º sem. 2017, sv35-2, p.69-76.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre Arte e Ciência*. São Paulo: Autores Associados, 1998. (Col. Polêmicas do Nosso Tempo, 59).

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. *Estética da Recepção*. IN: BONNICI Thomas; ZOLIN Lucia Osana (orgs). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2004.

ZILLI, Mônica Marques. *O encontro estético como experiência de transformação*. 2016. Tese (Dissertação em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

ANEXO I

CORPUS CARMINUM

1 - Leão do norte (Olho de peixe - 1993)

Sou o coração do folclore nordestino

Eu sou Mateus e Bastião do Boi Bumba

Sou um boneco de Mestre Vitalino

Dançando uma ciranda em Itamaracá

Eu sou um verso de Carlos Pena Filho

Num frevo de Capiba

Ao som da Orquestra Armorial

Sou Capibaribe

Num livro de João Cabral

Sou mamulengo de São Bento do Una

Vindo num baque solto de um Maracatu

Eu sou um auto de Ariano Suassuna

No meio da feira de caruaru

Sou frei caneca no pastoril do faceta

Levando a flor da lira

Pra nova Jerusalém

Sou Luiz Gonzaga

E vou dando um cheiro em meu bem

Eu sou mameluco

Sou de casa forte

Sou de Pernambuco

Sou leão do norte
Sou macambira de Joaquim Cardoso
Banda de Pife no meio do canavial
Sa noite dos tambores silenciosos
Sou a calunga revelando o carnaval
Sou a folia que desce lá de Olinda
O homem da meia noite
Eu sou puxando esse cordão
Sou jangadeiro
Na festa de Jaboatão
Eu sou mameluco...

2 - A ponte / Embolada (O dia em que faremos contato - 1997)

Como é que faz pra lavar a roupa?
Vai na fonte, vai na fonte
Como é que faz pra raiar o dia?
No horizonte, no horizonte
Esse lugar é uma maravilha.
Mas como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte
A ponte não é de concreto.
Não é de ferro, não é de cimento
A ponte é até onde vai o meu pensamento
A ponte não é para ir nem pra voltar.
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento.

A ponte nem tem que sair do lugar.
Aponte pra onde quiser
A ponte é o abraço do braço de mar com a mão da maré.
A ponte não é para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento
Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Entreguei-te
Meu peito jorrando meu leite
Atrás do retrato-postal
Fiz um bilhete
No primeiro avião mandei-te
Coração dilacerado
De lá pra cá sem pernoite
De passaporte rasgado
Sem ter nada que me ajeite
Coqueiros varam varandas no Empire State
Aceite
Minha canção hemisférica
Minha voz na voz da América
Cantei-te
Amei-te

3 - Candeeiro Encantado (O dia em que faremos contato - 1997)

Lá no sertão cabra macho não ajoelha.
Nem faz parelha com quem é de traição,

Puxa o facão, risca o chão que sai centelha,

Porque tem vez que só mesmo a lei do cão.

É Lamp, é Lamp, é Lamp...

É lampião

Meu candeeiro encantado...

Enquanto a faca não sai toda vermelha,

A cabroeira não dá sossego não,

Revira bucho, estripa corno, corta orelha,

Que nem já fez Virgulino, o Capitão.

É lamp...

Já foi-se o tempo do fuzil papo amarelo,

pra se bater com o poder lá do sertão,

mas lampião disse que contra o flagelo,

tem que lutar de parabelo na mão.

É Lamp...

Falta o cristão

prender com São Francisco.

Falta tratar

O Nordeste como o Sul.

Falta outra vez

Lampião, Trovão, Corisco

Falta feijão

Invés de mandacaru, falei?

Falta a nação

Acender seu candeeiro

Faltam chegar

Mais gonzagas lá de Exú

Falta o Brasil

De Jackson do Pandeiro,

Maculelê, Carimbó,

Maracatu.

É lamp...

4 - Etnia caduca (O dia em que faremos contato - 1997)

É o camaleão

Diante do arco-íris

Lambuzando de cores

Os olhos da multidão.

É como um caldeirão

Misturando ritos e raças

É a missa da miscigenação.

Um mameluco maluco

Um mulato muito louco

Moreno com cafuzo

Sará com caboclo

Um preto no branco

E um sorriso amarelo banguelo

Galego com crioulo

Nissei com pixaim

Curiboca com louro

Caburé com curumim

É o camaleão e as cores do arco-íris

Na maior muvuca

Ô... Etnia caduca!

5 - Pernambuco falando para o Mundo (O dia em que faremos contato - 1997)

.1 Voltei Recife

(Luis Bandeira)

Voltei recife .

Foi a saudade que trouxe pelo braço

Quero ver novamente vassouras na rua abafando

Tomar umas e outras e cair no passo

.2 Frevo Ciranda

(Capiba)

Eu fui na Praia do Janga

Pra ver a ciranda

E o seu cirandar

O mar estava tão belo

E um peixe amarelo

Eu vi navegar

Não era peixe, não era

Era Iemanjá, rainha

dançando a crianda, ciranda ...

No meio do mar...

.3 Sol E Chuva

(Alceu Valença)

Não, não posso mais

Brincar de sol e chuva com você.

Para o seu dedo

Eu tenho um dedal

Pro seu conselho

Cara de pau

Eu tenho dezembro .

E tenho janeiro,

E se não me engano ,

Tenho fevereiro

Se essa vida é um dismantelo

Me mate que eu sou muito vivo...

.4 Rios, Pontes e Overdrives

(Chico Science / Fred Zero Quatro)

Rios , pontes e overdrives

Impressionantes estruturas de lama

Mangue ...

6 - Jack Soul Brasileiro (Na pressão - 1999)

Já que sou brasileiro,

E que o som do pandeiro

É certo e tem direção

Já que subi nesse ringue,

E o país do suingue,

É o país da contradição.

Eu canto pro rei da levada,

Na lei da embolada,
Na língua da percussão,
A dança, a muganga, o denço,
A ginga do mamulengo,
O charme dessa nação
Quem foi?
Que fez o samba embolar
Quem foi?
Que fez o coco sambar
Quem foi?
Que fez a ema gemer na boa
Quem foi?
Que fez do coco um cocar
Quem foi?
Que deixou um oco no lugar
Quem foi
Que fez do sapo cantor de lagoa?
“E diz aí, Tião!
Tião? – Oi...
Foste? – Fui.
Comprasse? – Comprei.
Pagasse? – Paguei.
Me diz quanto foi? – Foi 500 reais.”
Já que sou brasileiro
Do tempero e do batuque,
Do truque do picadeiro,
Do pandeiro e do repique,

Do pique do funk-rock,
Do toque da platina,
Do samba na passarela,
Dessa alma brasileira
Despencando da ladeira
Na zoeira da banguela
“Eu só ponho o bebop no meu samba
Quando o Tio Sam pegar no tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele entender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba, e o meu samba vai ficar assim...
A ema gemeu
A ema gemeu...”

7 - Tubi Tupy (Na pressão - 1999)

Eu sou feito de restos de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
O que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante
E o distante galáxias daqui
Canibal tropical, qual o pau

Que dá nome à nação, renasci
Natural, analógico e digital
Libertado astronauta tupi
Eu sou feito do resto de estrelas,
Daquelas primeiras, depois da explosão
Sou semente nascendo das cinzas
Sou o corvo, o carvalho, o carvão
O meu nome é Tupi
Guaykuru
Meu nome é Peri
De Ceci
Eu sou neto de Caramuru
Sou Galdino, Juruna e Raoni
E no Cosmos de onde eu vim
Com a imagem do caos
Me projeto futuro sem fim
Pelo espaço num tour sideral
Minhas roupas estampam em cores
A beleza do caos atual
As misérias e mil esplendores
Do planeta de Neanderthal

8 - Ecos do ão (Falange Canibal - 2002)

Rebenta na febre rebelião
Um vem com um refém e um facão
A mãe aflita grita logo: não!

E gruda as mãos na grade do portão
Aqui no caos total do cu do mundo cão
Tal a pobreza, tal a podridão
Que assim nosso destino e direção
São um enigma, uma interrogação
E se nos cabe apenas decepção,
Colapso, lapso, rpto, corrupção?
E mais desgraça, mais degradação?
Concentração, má distribuição?
Então a nossa contribuição
Não é senão canção, consolação?
Não haverá então mais solução?
Não, não, não, não, não...
Pra transcender a densa dimensão
Da mágoa imensa e tão somente então
Passar além da dor, da condição
De inferno e céu, nossa contradição
Nós temos que fazer com precisão
Entre projeto e sonho a distinção
Para sonhar enfim sem ilusão
O sonho luminoso da razão
E se nos cabe só humilhação
Impossibilidade de ascensão
Um sentimento de desilusão
E fantasias de compensação?
E é só ruína tudo em construção?
E a vasta selva só devastação?

Não haverá então mais salvação
Não, não, não, não, não...
Porque não somos só intuição
Nem só pé de chinelo, pé no chão
Nós temos violência e perversão
Mas temos o talento e a invenção
Desejos de beleza em profusão
E ideias na cabeça coração
A singeleza e a sofisticação
O choro, a bossa, o samba e o violão
Mas se nós temos planos, e eles são
O fim da fome e da difamação
Porque não pô-los logo em ação?
Tal seja agora a inauguração
Da nova nossa civilização
Tão singular igual ao nosso ão
E sejam belos, livres, luminosos
Os nossos sonhos de nação

9 - Do it (In cité - 2004)

Tá cansada senta
Se acredita tenta
Se tá frio esquenta
Se tá fora entra
Se pediu aguenta
Se sujou cai fora

Se dá pé namora
Tá doendo chora
Tá caindo escora
Não tá bom melhora
Se aperta grite
Se tá chato agite
Se não tem credite
Se foi falta apite
Se não é imite
Se é do mato amanse
Trabalhou descanse
Se tem festa dance
Se tá longe alcance
Use sua chance
Se tá puto quebre
Tá feliz requebre
Se venceu celebre
Se tá velho alquebre
E corra atrás da lebre
Se perdeu procure
Se é seu segure
Se tá mal se cure
Se é verdade jure
Quer saber apure
Se sobrou congele
Se não vai cancele
Se é inocente apele

Escravo se rebelo
Nunca se atropelo
Se escreveu remeta
Engrossou se meta
Quer dever prometa
Pra moldar derreta
E não se submeta

10 - Todas elas juntas numa só (In cité - 2004)

Não canto mais Bebete nem Domingas
Nem Xica nem Tereza, de Ben Jor;
Nem Drão nem Flora, do baiano Gil;
Não canto mais Luiza, do maior;
Já não homenageio Januária,
Joana, Ana, Bárbara, de Chico;
Nem Yoko, a nipônica de Lennon;
Nem a cabocla, de Tinoco e de Tonico;
Nem a tigresa nem a vera gata
Nem a branquinha, de Caetano;
Nem mesmo a linda flor de Luiz Gonzaga,
Rosinha, do sertão pernambucano;
Nem Risoflora, a flor de Chico Science –
Nenhuma continua nos meus planos.
Nem Kátia Flávia, de Fausto Fawcett;
Nem Anna Júlia, do Los Hermanos.
Só você, hoje eu canto só você;

Só você,
Que eu quero porque quero, por querer.
Não canto de Melô pérola negra;
De Brown e Herbert, uma brasileira;
De Ari, nem a baiana nem Maria,
Nem a Iaiá também, nem a faceira;
De Dorival, nem Dora nem Marina
Nem a morena de Itapoã;
De Vina, a garota de Ipanema;
Nem Iracema, de Adoniran.
De Jackson do Pandeiro, nem Cremilda;
De Michael Jackson, nem a Billie Jean;
De Jimi Hendrix, nem a doce Angel;
Nem Ângela nem Lígia, de Jobim;
Nem Lia, Lily Braun nem Beatriz,
Das doze deusas de Edu e Chico;
Até das trinta Leilas de Donato,
E da Layla, de Clapton, eu abdicó.
Só você,
Canto e toco só você;
Só você,
Que nem você ninguém mais pode haver.
Nem a namoradinha de um amigo
E nem a amada amante de Roberto;
E nem Michelle-ma-belle, do beatle Paul;
Nem Isabel – Bebel – de João Gilberto;
E nem B.B., la femme de Serge Gainsbourg;

Nem, de Totó, na malafemmená;
Nem a iaiá de Zeca Pagodinho;
Nem a mulata mulatinha de Lalá;
E nem a carioca de Vinicius
E nem a tropicana de Alceu
E nem a escurinha de Geraldo
E nem a pastorinha de Noel
E nem a namorada de Carlinhos
E nem a superstar do Tremendão
E nem a malaguenha de Lecuona
E nem a popozuda do Tigrão
Só você,
Elejo e elogio só você,
Só você,
Que nem você não há nem quem nem quê.
De Haroldo Lobo com Wilson Batista,
De Mário Lago e Aaulfo Alves,
Não canto nem Emília nem Amélia:
Nenhuma tem meus vivas! E meus salves!
E nem Angie, do stone Mick Jagger;
E nem Roxanne, de Sting, do Police;
E nem a mina do mamona Dinho
E nem as mina – pá! – do mano Xis!
Loira de Hervê e loira do É O Tchan,
Lôra de gabriel, o Pensador;
Laura de Mercer, Laura de Braguinha,
Laura de Daniel, o Trovador;

Ana do Rei e Ana de Djavan,
Ana do outro rei, o do baião:
Nenhuma delas hoje cantarei: 74
Só outra reina no meu coração.
Só você,
Rainha aqui só você,
Só você,
A musa dentre as musas de a a z.
Se um dia me surgisse uma dessas
Moças que, com seus dotes e seus dons,
Inspiram parte dos compositores
Na arte das palavras e dos sons,
Tal como Madelleine, de Jacques Brel,
Ou como Madalena, de Martinho;
Ou Mabellene e a Sixteen de Chuck Berry,
E a manequim do tímido Paulinho;
Ou como, de Caymmi, a moça Rosa
E a musa inspiradora Doralice;
Se me surgisse apenas uma dessas,
Confesso que eu talvez não resistisse;
Mas, veja bem, meu bem, minha querida:
Isso seria só por uma vez,
Uma vez só em toda a minha vida!
Ou talvez duas... Mas não mais que três...
Só você...
Mais que tudo é só você;
Só você...

As coisas mais queridas você é:
Você pra mim é o sol da minha noite;
É como a rosa, luz de Pixinguinha;
É como a estrela pura aparecida,
A estrela a refulgir, do Poetinha;
Você, ó flor, é como a nuvem calma
No céu da alma de Luiz Vieira;
Você é como a luz do sol da vida
De Stevie Wonder, ó minha parceira.
Você é para mim e o meu amor,
Crescendo como mato em campos vastos,
Mais que a gatinha para Erasmo Carlos;
Mais que a cigana pra Ronaldo Bastos;
Mais que a divina dama pra Cartola;
Que a domna para Ventadorn, Bernart;
Que a honey baby para Waly Xalomão
E a funny valentine pra Lorenz Hart.
Só você,
Mais que tudo e todas, só você;
Só você,
Que é todas elas juntas num só ser.

11 - Caribenha Nação/Tuareguê Nagô (In cité - 2004)

Lá...
Onde o mar
bebe o capibaribe.

Coroado leão,
caribenha nação,
longe do caribe.

Tuarengue Nagô

(Lenine / Bráulio Tavares)

É a festa dos negros coroados
Num batuque que abala o firmamento;
É a sombra dos séculos guardados
É o rosto do girassol dos ventos.
É a chuva, o roncar de cachoeiras
Na floresta onde o tempo toma impulso:
É a força que doma a terra inteira
As bandeiras de fogo do crepúsculo.
Quando o grego cruzou Gibraltar
Onde o negro também navegou,
Beduíno partiu de Dacar
E o viking no mar se atirou
Uma ilha no meio do mar
Era a rota do navegador;
Fortaleza, taberna e pomar
Num país tuaregue e nagô...
É o brilho dos trilhos que suportam
O gemido de mil canaviais;
Estandarte em veludo e pedrarias
Batuqueiro, coração dos carnavais
É o frevo, a jogar pernas e braços
No alarido de um povo a se inventar;

É o conjunto de ritos e mistérios
É um vulto ancestral de além-mar.
Quando o grego cruzou Gibraltar
Onde o negro também navegou,
Beduíno partiu de Dacar
E o viking no mar se atirou.
Era o porto para quem procurava
O paões onde o sol vai se pôr
e o seu povo no céu batizava
as estrelas ao sul do Equador.

12 - A causa e o pó (Carbono - 2015)

A dureza real de quem é pedra
Que a volúpia do atrito lapida;
Esse brilho tenaz que quase cega
É ventura do ventre da ferida.
Quem dirá, migalha de sol,
Que o brilho é teu apogeu,
Se ofuscado no caldo das estrelas
O brilho se perdeu?
Sou de estrelas a causa e o pó.
Sou de estrelas e só.
Do ser ao pó, é só
Carbono
Solene, terreno, imenso;
Perene, pequeno, humano.

Natureza tão sólida de tinta
Que o frágil atrito transporta
Esse risco voraz te faz faminta
E a rasura te move em linha torta.
O contraste será troféu
Que teu risco alinhavou
Ou vestida mortalha das estrelas
O risco se apagou?