

INTERFACES DA ESCRITA II

caminhos da autoria

ORGANIZAÇÃO

Cecília Almeida Salles

Gabriela Raizaro Tosi

Vinícius Rangel Bertho da Silva



Organização
Cecilia Almeida Salles
Gabriela Raizaro Tosi
Vinícius Rangel Bertho da Silva

Interfaces da Escrita II — Caminhos da autoria

BALAIÃO
editorial

Copyright © 2026 by autores

Edição conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009.

Coordenação editorial: Valéria Ignácio

Organização: Cecília Almeida Salles, Gabriela Raizaro Tosi, Vinícius Rangel

Bertho da Silva

Revisão: Valéria Ignácio

Capa: Daniel Kairoz. Arte *coreo-grafia* 6/7.

Projeto gráfico: Balaio Editorial e Editora Biblioteca Ocidente

Todos os capítulos deste livro passaram por um processo de avaliação, assegurando a relevância, originalidade e rigor científico dos textos aqui publicados.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Auxílio PROAP: 3952/2025.

Sumário

Apresentação 5

UNIDADE I

Autoria(s) em rede 8

Cecilia Almeida Salles

Autoria em rede 9

Cristiane Corsini Lourenção

Autoteoria e Autora *en abyme* na obra de Tatiana Salem Levy:
diálogos com a crítica feminista 26

Nádia Patrícia Ribeiro

Me segura qu'eu vou dar um troço: os Babilaques de Waly Salomão . . 44

UNIDADE 2

Caminhos da autoria na canção brasileira 60

Elisabete Alfeld

O projeto da poética cancional de Roberto Carlos: assinatura de
uma voz 61

Leonardo Davino de Oliveira

“Melhor do que isso só mesmo o silêncio”: anotações sobre autoria
e parceria entre João Cabral de Melo Neto e Caetano Veloso 87

Vinícius Rangel Bertho da Silva

Bocas veladas, versos publicados: protesto e resistência em algumas
canções do grupo Secos & Molhados 110

UNIDADE 3

Caminhos da cultura e literatura indígena no Brasil 139

Betty Mindlin

Nuvens de tesouros indígenas 140

SUMÁRIO

Carolina Soledad Fortunato Silva

Cultivando os saberes indígenas: florescendo respeito, dignidade e admiração 153

Gabriela Raizaro Tosi

Metamorfoses e Moqueca de maridos: um (improvável) estudo comparativo 181

Ricardo Celestino e Melissa Ferronato

Literatura menor, rizoma e heterotopia em *O Karaíba*, de Daniel Munduruku 194

UNIDADE 4

A literatura e os novos caminhos da experiência

criadora nos palcos **232**

Victor Abrahão

No entre carnaval performático da existência artística criadora . . 233

Daniel Fagus Kairoz

Espaçamentos entre rutilâncias e nadas de Deus 258

Sobre os autores **266**

Apresentação

A coletânea *Interfaces da Escrita II* — Caminhos da autoria reúne textos de dois importantes eventos do Programa em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP): *Interfaces da Escrita II* e *1 Jornada do Grupo de Estudos de Literatura Indígena Brasileira* (GELIBRA). Sua organização, feita por Vinicius Rangel Bertho da Silva, Gabriela Raizaro Tosi e eu, foi pautada pela interdisciplinaridade dos autores, tendo a diversidade das autorias como guia de nossas escolhas, no entrecruzamento da literatura brasileira com outras manifestações artísticas.

Interfaces da Escrita foi realizado em março de 2026, com cinco noites de programação *on-line* síncrona e teve mesas que exploraram as interações entre a literatura e outras artes, com foco na autoria. Contou com palestra de abertura com uma conversa entre Beth Brait e eu. Teve mesas sobre literatura e teatro, literatura de autoria indígena, literatura e música, encerrando o evento com palestra do Professor Dr. Leonardo Davino de Oliveira sobre Caetano Veloso e João Cabral de Melo Neto.

A *1 Jornada do gelibra* aconteceu em setembro de 2025, com duas noites de evento *on-line* síncrono. Trata-se de um Grupo de Estudos pioneiro na PUC-SP, dedicado à temática da Literatura Indígena Brasileira. Após dois anos de encontros mensais, realizou-se esse evento, que contou com palestra de Beth Brait, especialista dos estudos em Literatura, Bakhtin e linguística aplicada, e de Betty Mindlin, referência nacional e internacional nos estudos antropológicos das culturas e cosmovisões indígenas. Foram apresentadas comunicações de Carolina Soledad, Irenà Rauda, Gabriela Raizaro e Fábio Roberto Lucas.

As temáticas se complementam na medida em que propiciam discussões acerca da diversidade dos tipos de autoria no âmbito das pesquisas que venho desenvolvendo desde os anos de 1990 no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação que coordeno. Devo destacar a importância da participação de Gabriela Raizaro Tosi no Grupo, como detonadora da proposta dessa publicação.

Os estudos de processo de criação a partir de uma grande diversidade de arquivos com registros de tais percursos discutem a criação como rede complexa de interações. É exatamente nesse contexto que surge o conceito de autoria em rede, presente nos debates aqui apresentados.

Ao estudar uma grande diversidade de arquivos da criação, observamos uma grande diversidade de escritores e artistas em geral (agentes criativos) imersos e sobredeterminados pela cultura, que, por seu estado de efervescência, possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores. Eles interagem com seu entorno, sendo que as obras em construção agem como detonadoras de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando de uma visão de processos de criação que se alimentam do outro, de modo bastante geral, o que nos leva a refletir sobre autoria nesse contexto de multiplicidade de interações, um importante desdobramento das discussões sobre criação como rede.

Ao acompanhar os processos, observamos tais interações e compreendemos os modos como o ambiente que envolve as criações é processado pelos sujeitos em criação e por suas obras. Em outras palavras, observamos os espaços de manifestação de sua subjetividade transformadora.

Ao longo de toda a coletânea, as pesquisas sobre autoria esmiúçam diferentes vertentes culturais, que vão desde canções, tecnologia e obras literárias até a autoria indígena e sua relação com o cânone, passando, ainda, pelas suas fabulações, assim como a questão da autoria, também, dos pesquisadores. Destaco o que estamos chamando de intervenção artística de Daniel Kairoz, como

um potencial de experimentação editorial nesse espaço de reflexões sobre autoria.

Chamo a atenção para a capa de Daniel Kairoz, que propõe uma instigante experimentação com o tema Interfaces, que tanto nos atrai. São grafismos que fazem parte de sua pesquisa com a escrita em diálogo com o filósofo Derrida. Ele chama de “escrita coreográfica”. Um jogo com símbolos e letras de diferentes tradições, afastando-se de seus significados. O que move sua busca é o gesto da escrita, não como uma partitura para ser reproduzida pelo corpo, mas ele próprio como realização coreográfica.

Nosso livro está agora nas mãos dos leitores, interlocutores necessários para dar vida aos textos, com diferentes caminhos de entrada nessa grande diversidade de temas aqui tratados.

Cecilia Almeida Salles
(PUC-SP)

Unidade 1

Autoria(s) em rede

Autoria em rede

Cecilia Almeida Salles

O contexto da discussão sobre os caminhos da autoria, na relação com as interfaces da escrita, é a pesquisa sobre processos de criação, assim como são desenvolvidos no Programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São estudos que lidam com arquivos da criação, ou seja, todo e qualquer registro analógico e/ou digital de tais percursos (documentos de processo), dialogando com as experimentações contemporâneas. Tal diálogo gera uma busca por instrumentos teóricos, em permanente expansão, para dar conta, por exemplo, das diferentes relações entre processo e obra, assim como de processos de criação que extravasam os arquivos pessoais e invadem as obras.

O estudo das singularidades de processos de determinados escritores foi meu ponto de partida do doutorado *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não Verás País Nenhum* (Salles, 1990). No entanto, logo observei que há aspectos gerais de processos de criação. Não faz parte do escopo dessas reflexões o histórico dessa linha de pesquisa, mas é importante destacar que as recorrências de tais aspectos geraram uma teorização que venho chamando de crítica de processos, sustentada pelo conceito de criação como rede (Salles, 2008).

O percurso de ampliação desses estudos no contexto da PUC-SP teve dois desdobramentos teórico-metodológicos. Por um lado, a ampliação dos objetos de estudo da crítica genética francesa, limitada por muito tempo à literatura, e, por outro, a busca por questões gerais dos processos de criação, saindo dos limites das singularidades dos estudos de caso. Depois compreendi, com o

auxílio de Vincent Colapietro, que o encontro e a sistematização desses aspectos recorrentes levavam à compreensão mais aprofundada das especificidades. Como ele afirmou¹: pensar é generalizar para lançar luzes sobre o específico.

Nesse contexto, caminho em busca de termos para lidar com essa abordagem mais geral. Um exemplo é o uso de documentos ou registros de processo, ampliando as especificidades do termo manuscritos literários. E outro é o conceito de agentes criativos de Colapietro (2016), para podermos falar dos processos de criação de escritores, artistas em geral, curadores, educadores etc. sem passar pelas questões que envolvem se esses agentes são artistas ou não. Mais adiante, o conceito de agente criativo será explicado já no contexto do conceito de autoria em rede.

Pensar tal conceito envolve um olhar do macro das relações ou interações com a cultura, a partir de Morin (1998), pensador da complexidade, ou seja, as redes culturais da criação, para nos aproximarmos das especificidades dos sujeitos em criação ou dos agentes criativos (Colapietro, 2016).

Redes culturais

Depois de acompanhar uma grande diversidade de processos e de mergulhar em diferentes arquivos da criação, era inevitável observá-los inseridos na efervescência da cultura (Morin, 1998), na qual há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas pelo calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações, e o conseqüente crescimento

¹ Palestra no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em 2014.

do pensamento. A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do *imprinting* (normalizações), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios ou modos de evolução inovadora.

É nesse ambiente cultural que os documentos de processo e as obras em construção chegam às nossas mãos. Todos os processos de criação são parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas, ou seja, nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição.

Caminhando pelas reflexões de Morin (1998), ele diz que, para que haja organização, na macroestrutura da cultura é preciso que haja interações; para que haja essas conexões, são necessários encontros; e, para que haja encontros, é preciso agitação, turbulência.

De modo semelhante, Colapietro (2014) discute, sob o ponto de vista da semiótica de Charles S. Peirce, o sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente determinado, inserido em uma rede de relações. Nós estamos sempre já no meio de outras pessoas e de outros significados; nossa função é definida, ao menos parcialmente, em termos de nosso tempo e espaço.

Trata-se, portanto, de um aspecto relevante, ao discutirmos os diversos processos de criação como parte e, ao mesmo tempo, responsáveis por essa efervescência cultural. Isso nos leva a não poder falar desses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera. Impossível uma postura teórica que não leve em conta o contexto em sentido amplo.

O acompanhamento de processos nos mostra que a efervescência cultural incita os sujeitos em criação. O profundo comprometimento com as obras em construção o põe em condições propícias para encontros nessa turbulência cultural. Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais tais relações

ficam claras: eles tudo olham, recolhem o que possa parecer de interesse, acolhem e rejeitam, fazem montagens, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram as obras em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas. Não é suficiente constatar a existência dos diálogos, mas compreender os modos como se travam tais interações.

Os agentes criativos estão imersos e são sobredeterminados pela cultura, que, por seu estado de efervescência, possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores. Eles interagem com seu entorno, sendo que as obras, esse sistema aberto em construção, agem como detonadoras de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando de uma visão de processos de criação que se alimentam do outro, de modo bastante geral. O que nos leva a refletir sobre autoria nesse contexto de multiplicidade de interações, um importante desdobramento das discussões sobre criação como rede.

Autoria em rede

Ao acompanhar os processos, observamos tais interações e compreendemos os modos como o ambiente que envolve as criações é processado pelos sujeitos em criação e por suas obras, em outras palavras, observamos os espaços de manifestação de sua subjetividade transformadora. Assim, no livro *Redes da Criação* (Salles, 2008), nos aproximamos de alguns aspectos gerais da criação recorrentes nesse contexto, com as questões relativas à memória, percepção, escolha de procedimentos artísticos e modos de desenvolvimento do pensamento em criação. Os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias nos colocam diante do mais amplo campo de interações. Observamos, em muitos momentos, que quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão, ou seja, quando encontramos alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais etc., nos deparamos com novas ramificações das redes

e enfrentamos mais indeterminação. Nesse ambiente da criação como rede complexa de interações diversas, como pensar a autoria?

Algo é certo: as possíveis respostas não podem se encerrar na dicotomia autoria ou não autoria. As pesquisas desenvolvidas pela arte e pela ciência contemporâneas nos oferecem alguns instrumentos para entrar nessa discussão muito presente nos debates sobre criação. O pensamento da complexidade nos leva a pensar a autoria fora de tal dicotomia. Estamos, sim, imersos na cultura e nas relações com outros, mas há também espaço para discutir as manifestações da subjetividade.

Morin (1998) já nos coloca imersos nas interações e, ao mesmo tempo, fala das possibilidades de explorar brechas. A multiplicidade das interações e do próprio sujeito são também enfatizadas por Colapietro (2014), ao afirmar que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade².

Em outro momento, Colapietro (2016) fala da impossibilidade de se identificar o seu *locus* com a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente à psique individual: o local da criatividade não é a imaginação de *um indivíduo*. Ele enfatiza que é imperativo, portanto, falar em locais da criatividade, aqueles onde as práticas interagem. Na mudança do enfoque do self em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado. Não faz, assim, mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espaci-

² Ver SALLES, Cecília A. O processo de criação de João Anzanello Carraschoza: diálogos com Bakhtin. **Bakhtiniana**, v. 18, n. 4, p. 1-21, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/HkJpdZtT9FsxfcQTSGPXPDb/?lang=pt>. Acesso em: fev. 2026.

almente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito, segundo Colapietro (2016), significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica.

Calvino (1990, p. 138), em seu ensaio sobre multiplicidade, nos coloca, também, nesse âmbito de interações, ao explicar que “[...] cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos”. Ele continua, enfocando, agora, aquilo que chamei de espaços de manifestação da subjetividade: “[...] onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.

Os atos de remexer e reordenar nos remetem a André Parente (2004), que explica que a contemporaneidade se caracteriza, cada vez mais, pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Sob o ponto de vista de nossa discussão, essas montagens estão associadas aos momentos em que flagramos mediações de naturezas diversas, ou marcas da subjetividade, como na relação entre memória coletiva da cultura e memória individual, nos filtros da percepção e memória, nas associações, nos procedimentos com a matéria-prima, nas escolhas, edições e critérios.

Calvino (1990, p. 138) diz que, quanto mais a obra tende para a multiplicidade, ao invés de

[...] se distanciar daquele *unicum* que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade, ao contrário, respondo quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações?.

Por um lado, a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito; ao mesmo tempo, o próprio sujeito é múltiplo.

Resumindo: os agentes criativos — sujeitos constituídos e situados — agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo.

Surge um conceito de autoria exatamente nessa interação entre os agentes criativos e os outros, ou seja, autoria em rede. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação.

É importante destacar que André Parente (2004, p. 9) aponta que

[...] a noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos, como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências.

É importante destacar que estamos falando de um modo de pensamento que é, também, a materialidade das redes digitais (web), assim como nas redes sociais e no modo como acessamos a Inteligência Artificial. Nessa perspectiva teórica, estamos falando da autoria em rede, ou seja, no amplo campo das interações de uma grande diversidade de materialidades. Ao mesmo tempo, havendo espaço para as marcas das subjetividades.

Passaremos, a seguir, a discutir as interações e os arquivos, no contexto da crítica de processos de criação.

Ambiente de interações

Parto da visão dos arquivos da criação como espaço de armazenamento de interações, ou seja, a materialidade do sujeito não isolado, mas, com forma de comunidade (Colapietro). É uma abordagem que propõe estabelecer relação entre o ato de coletar, registrar e armazenar e os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias.

De Masi (2005a, p. 229-230) faz uma discussão semelhante, ao mencionar uma exposição de documentos de processos de criação de Picasso. Assim ele descreve e pergunta-se:

Em 1988, no Museu de Picasso em Paris, houve uma exposição verdadeiramente singular. Todo o edifício foi ocupado durante alguns meses por quadros de El Greco, Cézanne, Ingres, Gauguin, Derain, Matisse, por esculturas ibéricas pré-cristãs, por máscaras e outros achados etnológicos do Gabão e de Vanuatu. O que tinham em comum esses objetos assim tão disparatados? [...]

Todos haviam sido fontes de inspiração durante o período de incubação da obra-prima revolucionária realizada por Picasso quando tinha 27 anos, ou seja, de uma forma ou de outra haviam inspirado *Les Femmes d'Alger*. A todos esses objetos inspiradores somavam-se muitos esboços e desenhos preparatórios, assim como 16 cadernos nos quais o artista registrou, a cores e em preto-e-branco, as inúmeras ideias de cabeças, braços, olhos e posturas de tudo que é tipo, que depois confluíam para a tela.

De Masi continua relatando sua nova relação com o quadro, assim como foi mostrado publicamente depois de percorrer esse longo itinerário pelas salas do museu e pelo processo criativo do artista: “[...] ficava evidente que uma obra criativa não representa

um ponto de partida, mas sim um ponto de chegada, não é uma intuição instantânea, mas o resultado de um itinerário cansativo”. O autor faz mais alguns comentários sobre a criação de Picasso experienciada na exposição: “[...] além da laboriosa formação mental do artista, mais atos precisos, gestos ponderados, fadiga concreta e ações organizadas. Requer posse de instrumentos adequados e das técnicas exatas” (De Masi, 2005a, p. 230).

Para De Masi, convive-se com essa laboriosa construção “repleta de inspirações”. Inspiração é uma questão que aparece com recorrência nas discussões sobre criação. No entanto, evito, por constatar que reforça o conceito de criação que sai do nada e/ou de *insights* sem histórias. Ao mesmo tempo, acredito que os inúmeros esboços nos colocam mais no campo de escolhas em meio à incerteza do que de exatidão e precisão. Trouxe essa exposição, a partir do olhar de De Masi, para reforçar o fato de que temos objetos e propósito de pesquisa em comum, mas, ao mesmo tempo, questionar seu conceito de criação, extraído da mesma materialidade com a qual lidamos.

Sabemos que exposições dessa natureza são recorrentes, assim como publicações e sites com documentos de processos de artistas diversos. Arquivos de criação tornados públicos.

Demos mais ênfase até agora a processos “aparentemente individuais”, como a materialidade da “comunidade de que é feito Picasso” (ou qualquer outro artista). Como muitos dos processos, que serão discutidos ao longo do *Interfaces da Escrita II*, são em equipe ou grupo, passo a refletir sobre algumas de suas especificidades.

Sujeito em comunidade e processos em grupo

Refletir sobre os processos de criação em grupo, nesse contexto teórico, nos coloca em crise diante de outra dicotomia: processo em equipe ou processo individual? Estamos discutindo agentes criativos como sujeitos que têm a forma de uma comunidade; não

são indivíduos isolados. Nesse contexto, não há processos eminentemente individuais, como observamos nos diálogos estabelecidos por Picasso.

Nos processos em equipe, trata-se do agrupamento de sujeitos em criação, imersos em um turbilhão de sensações, no qual duas questões se colocam como bastante relevantes. Por um lado, são processos que não acontecem se não for em equipe. É da natureza do teatro, do cinema da dança, do jornalismo etc. Um ator, por exemplo, se vê diante das possibilidades expressivas e lúdicas de seu corpo na relação com os outros atores, o diretor, o dramaturgo, o iluminador etc. Por outro lado, esse turbilhão de interações dos sujeitos (como comunidade) acontece em meio a uma busca comum, convivendo com as sensações geradas pela interação com os outros membros do grupo.

Sob o ponto de vista metodológico, chegamos à discussão sobre os processos em grupo, formados por sujeitos como comunidade (Colapietro, 2014), convivendo com uma grande diversidade de arquivos da criação, que passam a oferecer para o pesquisador um possível acesso à materialidade das interações.

Destaco, assim, a relevância do conceito de interação que move as reflexões, até aqui apresentadas, como detonador para a proposta de uma leitura crítica para discutir tais processos. Trago para diálogo, nesse contexto, o conceito de “rede líquida” de Steven Johnson (2011): uma das propriedades compartilhadas por diferentes ambientes de excepcional fertilidade. O autor relata descobertas em um laboratório de biologia molecular. Ele parte da pesquisa que Kevin Dunbar (psicólogo da McGill University/EUA) fez sobre o trabalho nesse laboratório. Foi observado que a maioria das ideias importantes vinha à tona durante reuniões regulares, nas quais vários pesquisadores se encontravam e, de maneira informal, apresentavam e discutiam seu trabalho mais recente.

Ao observar o mapa da formação de ideias criado por Dunbar, podia-se ver que o ponto de partida da inovação não era o

microscópio, mas a mesa de reunião. O fluxo social da conversa informal em grupo transforma esse estado sólido privado numa rede líquida.

Segundo Johnson (2011), a pesquisa de Dunbar sugere uma ideia vagamente tranquilizadora: mesmo com todos os avanços tecnológicos de um dos principais laboratórios de biologia molecular, a ferramenta mais produtiva para gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos, sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho. Todos nós que fazemos parte de grupos de pesquisa conhecemos, com certa intimidade, esse ambiente.

Volto à busca por instrumentos teóricos sobre processos em geral para entender as especificidades dos percursos estudados em maior profundidade, agora os processos de criação em equipe ou grupo.

Redes dos processos de criação em grupo

Partimos do ganho de complexidade nos processos em grupo, à medida que se trata de interações de sujeitos com a forma de comunidade. Os registros estudados, por sua vez, ofereceram informações sobre a produção em equipe, a partir de diferentes pessoas envolvidas nesse percurso de natureza coletiva, viabilizando diferentes portas de entrada para a compreensão de tais processos.

Gostaria de destacar alguns aspectos comuns a todos os processos, que podem nos ajudar a entender as especificidades de tais processos: contexto de produção, formação do grupo e modos de trabalho.

Contexto de produção

A discussão dos contextos de produção envolve questões relativas a momento histórico, efervescência cultural, aspectos relativos às especificidades de cada processo, modos e necessidades de formação dos grupos, encomendas (ou não), formas de financiamento etc.

Desse contexto mais amplo e geral, passamos para as especificidades da formação das equipes.

Formação dos grupos, modos de trabalho e liderança

A pesquisa levou-me a observar pessoas se agrupando e trabalhando juntas nos mais diversos contextos, que, muitas vezes, são definidores do modo como os grupos se organizam.

No caso das equipes de cinema, por exemplo, dependendo da proposta cinematográfica, a equipe tem membros já pré-definidos organizados de forma hierárquica. Isso quer dizer que, quando novas formas de se fazer cinema são buscadas, surgem naturalmente equipes, se não estruturadas radicalmente de outra maneira, mas com outros modos de trabalho, mais horizontalizados. Acompanhamos, por exemplo, processos chamados pelos grupos de colaborativos, em que todos os membros são propositores. Voltarei a essa questão mais adiante.

Podemos destacar algumas questões de natureza geral que envolvem essas montagens de equipe, que aparecem com recorrência nos relatos e nos acompanhamentos de processos, como conflitos, afinidade, adesão, pertencimento (ou não), impasses, ambiente de contágio, diferentes modos de trabalho, espaço de trabalho, comandos, hierarquias (ou não), liderança, modos de liderança, propositores de projetos, interdisciplinaridade (ou não), recursos e/ou apoio financeiro, divulgação, entre muitas outras questões.

Só para dar um exemplo, Fabricio Caristi (2007) relata o processo de constituição da *Bauhaus*, envolvendo a formação do grupo, lideranças, conflitos, contexto cultural e político propícios e/ou adversos e queda.

De Masi (2005b) destaca a relevância, em muitos casos, de se observar a importância do líder de infundir, no grupo, esse estado de profunda adesão ao objetivo comum e em seu papel de amalgamar esforços e conceitos.

Acredito ser importante “conceitos” e “objetivo comum” para nossa discussão de autoria, estabelecendo relação com um aspecto das redes de criação, ou seja, a construção de projeto em comum em meio à relação com as práticas comunicativas.

Construção do projeto comum ao grupo

A construção de um projeto comum (“objetivo comum”, de De Masi) mostra-se outro espaço importante de reflexão, para compreender as especificidades dos processos em grupo. O projeto vai se constituindo nas relações com os membros do grupo, por isso, em meio a práticas comunicativas.

O ato de adesão a um projeto comum nos leva a um questionamento de Morin (2010), no contexto acadêmico. Ele afirma que as relações entre cientistas são de natureza amigável e hostil, de colaboração e competição, regidas pelo jogo de verificação. Isso nos leva a um interessante espaço de reflexão dos processos em grupo: quais seriam as regras do jogo de outras atividades em equipe, como o cinema, teatro, dança etc.?

Para refletir sobre essas regras, destaco a relevância de compreender as implicações das tomadas de decisão e critérios, baseados nos princípios direcionadores dos membros da equipe e, consequentemente, comandos. Nesse contexto, os critérios são as regras de verificação.

É explicitada, muitas vezes, a dificuldade de se conviver com a incerteza, na coletividade. O projeto que direciona as ações do grupo está, como vimos, imerso nesse universo de vagueza e de imprecisão. O desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão, que propiciam a formação de linhas de força; essas, por sua vez, passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações. Tomadas de decisão envolvem critérios, que nada mais são do que aquilo de que são feitos os projetos artísticos: fios condutores, que direcionam a ação artística (“conceitos”, de De Masi).

Antonio Araujo (2011, p. 137), ao abordar as tomadas de decisão nos processos colaborativos, fala em conceitos estruturadores, que seriam esses critérios necessários no enfrentamento de impasses: os responsáveis por cada área (diretor, dramaturgo, iluminador, atores etc.) “[...] teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação”. Conceito estruturador ou palavra final são índices de critérios de tomadas de decisão, que viabilizam ou não o projeto. E, assim, vão sendo delimitados, construídos os princípios direcionadores em comum que passam a caracterizar a autoria do grupo em meio à relação com os outros.

Observei que os processos colaborativos, por vezes, geram prazer de escuta de diferentes vozes dos membros dos grupos; mas, ao mesmo tempo, mal-estares, às vezes não explicitados publicamente, de no fim ser um filme ou peça teatral de determinado diretor, sem aparecer o nome das colaborações. Acredito que essas questões, muitas vezes, estão associadas a uma visão de autoria marcada pelo centramento no sujeito.

O relato de Carradine (2007), por sua vez, deixa claro que “o jogo de verificação seria regido”, no caso de processos de Hollywood, marcadamente hierárquicos, pelos critérios do diretor, Tarantino, com algumas referências ao produtor. O diretor, nesse caso, é visto como uma liderança que convoca para a realização de um projeto, por ele idealizado ou proposto; no entanto, essa equipe é formada por sujeitos com seus próprios desejos e buscas.

O diretor, nesse caso, é visto como uma liderança, que convoca para a realização de um projeto, por ele idealizado ou proposto; no entanto, essa equipe é formada por sujeitos, com seus próprios desejos e buscas. Ao mesmo tempo em que o ator se coloca à disposição do projeto do diretor, ele quer estar muito bem nesse papel, provavelmente, para atender a seu desejo individual. É interessante observar esse diálogo de desejos, explicitado na primeira leitura do roteiro. Carradine se sente atraído pelo modo de ação de Tarantino e, ao mesmo tempo, se inebria com elogios pessoais.

Autoria em rede no contexto dos processos em grupo nos leva, portanto, aos critérios de escolhas de interações ou princípios direcionadores que regem cada percurso específico. Questões que estão imersas nas práticas comunicativas (na relação com o outro), mas, ao mesmo tempo, necessitam de definições, contornos ou comandos que tornam a obra possível, ou seja, marcas de uma autoria. É o processo desse diretor e não de outro.

Termino minhas reflexões sobre autoria em rede sempre em estado provisório (ou de inacabamento) com o diálogo com a experimentação contemporânea, que aqui se materializou com a oficina *on-line Escrita como montagem*, oferecida no começo de 2026 pela inquieta atriz e dramaturga Janina Leite, que sempre desestabiliza as certezas da crítica³, especialmente, aqueles atentos à experimentação contemporânea e suas relações com os processos de criação, já mencionadas. Assim Janaina define a oficina: *sampler*, colagem e *repost* na era digital.

O convite para a oficina nos diz:

A escrita como prática de apropriação, montagem e recombinação. A oficina propõe refletir sobre processos de criação dramática a partir do diálogo entre arquivos textuais, visuais e sonoros, com referências da literatura, do cinema, da música e das artes visuais, além do próprio processo de criação da artista⁴.

Voltamos, assim, à autoria em rede, ou seja, no amplo campo das interações de uma grande diversidade de materialidades (*sampler*, colagem e *repost*). Ao mesmo tempo, havendo espaço para as marcas das subjetividades na escrita como montagem.

³ Ver SALLES, C. A. Diluição de fronteiras. **Sala Preta**, v. 12, n. 2. p. 1-11, 2014. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/pt_BR/article/view/84524. Acesso em: 15 fev. 2026.

⁴ LEITE, Janaina. [@janinafontesleite]. (n.d.). **Escrita como montagem**. [Reel/Instagram]. Disponível em: <https://www.instagram.com/reels/DTQAhT8ABgv/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

Referências

ARAÚJO, Antonio. **A gênese da Vertigem**: o processo de criação de “O paraíso perdido”. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARISTI, Fabrizio. Uma ponte entre artesanato, arte, indústria e academia: a criatividade racional da Bauhaus. In: DE MASI, D. (org.). **A emoção e a regra**: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. Trad. Elia Ferreira Edel. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CARRADINE, David. **The Kill Bill diary**. London: Methuen Drama, A&C Black Publishers Ltd., 2007.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A.; SALLES, C. A. (org.) **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos**: descoberta e invenção. v. 1. Trad. Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2005a.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos**: fantasia e concretude. Trad. Léa Manzi e Yadyr Figueiredo v. 2. Rio de Janeiro: Sextante, 2005b.

JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias. habitat, vida, costumes, organização. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

SALLES, Cecília A. **Criação em processo**: Ignácio de Loyola Brandão e *Não Verás País Nenhum*. 1990. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1990. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13991>. Acesso em: 15 fev. 2026.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008.

SALLES, Cecília A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, Cecília A. Diluição de fronteiras. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 1-11, 2014.
Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/pt_BR/article/view/84524.
Acesso em: 15 fev. 2026.

Autoteoria e Autora *en abyme* na obra de Tatiana Salem Levy: diálogos com a crítica feminista

Cristiane Corsini Lourenção

Considerações iniciais

Nas últimas décadas, a escrita de si consolidou-se como um espaço de disputa estética e política, sobretudo quando a experiência narrada envolve corpo, memória, violência e silenciamento. Na obra de Tatiana Salem Levy, essa disputa ganha contornos particulares, já que a narrativa frequentemente incorpora a própria condição de ser escrita, tornando a autoria um problema interno ao texto. A pergunta que orienta este artigo decorre desse gesto: que efeitos se produzem quando a obra expõe, ao mesmo tempo, a experiência e os dispositivos que a transformam em linguagem?

Para explorar essa questão, propomos articular três chaves de leitura. A primeira é a autoteoria, compreendida nos termos propostos por Fournier (2022), como prática feminista que integra relato de si e elaboração conceitual, fazendo da experiência particular da mulher uma via de investigação e de intervenção. A segunda é a autora *en abyme*, lida a partir de Goulet (2006) e de Alonso (2024), como movimento especular em que a instância autoral se projeta e se reconfigura no interior do romance, reorganizando os limiares entre vida e escrita e dando relevo à autorreflexão narrativa. A terceira é a noção de arquitetônica, de Bakhtin (1990; 2023), mobilizada para compreender como forma e valor se implicam na composição do objeto estético, a partir de um centro valorativo que organiza a obra

como um todo. Em diálogo com a crítica feminista, essas noções permitem acompanhar como o texto literário se constrói a partir de um lugar situado e valorado, e como a forma se torna um modo de tomada de posição.

O eixo da discussão recai sobre *Melhor não contar* (2024), lido em continuidade com procedimentos já delineados em obras anteriores de Levy, como *A chave de casa* (2025) e *Vista chinesa* (2021). Interessa-nos observar como múltiplas vozes, reconfigurações da memória e comentários sobre o ato de narrar se organizam em uma arquitetônica que sustenta a singularidade da escrita de Levy¹.

Tatiana Salem Levy: a configuração de um projeto literário

Tatiana Salem Levy nasceu em Lisboa, em 1979, no período em que seus pais estavam exilados, após se refugiarem em Portugal para escapar da ditadura militar brasileira. Criada no Rio de Janeiro, vive atualmente em Lisboa, onde atua como escritora e pesquisadora. Seu romance de estreia, *A chave de casa* (2025), de 2007, recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura, em 2008, e foi finalista dos prêmios Jabuti e Zaffari & Bourbon de Literatura. A autorreflexão em torno do eu que escreve atravessa o projeto literário de Levy desde sua origem, passa por *Vista chinesa* (2021) e atinge maior complexidade em *Melhor não contar* (2024).

Em *Paraíso* (2015), Levy já esboça núcleos temáticos e procedimentos que se mantêm em sua produção, como memória e dor, articulados a experimentos formais ligados à reconfiguração do tempo e à autorreflexão narrativa. Como observa Paula Queiroz Dutra (2016, p. 214), “Para Ana [a protagonista de *Paraíso*], a escrita é uma forma de ressignificar a dor e seu sofrimento”. Nesse quadro,

¹ Este artigo traz um recorte da pesquisa de doutorado no âmbito do PPG em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, sob orientação da Profa. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso.

a alteridade emerge como eixo ético do projeto literário da autora, uma vez que pressupõe reconhecer que a percepção do outro se constrói a partir de uma posição situada e valorada. Nesse sentido, Dutra (2016, p. 215), sublinha que “Falar do outro é também falar de si, uma vez que é com base em nossas experiências e vivências que vemos o outro, julgando seu valor, sua diferença. Mas falar e representar a dor do outro é um desafio ainda maior, que merece uma consideração ética”. Tais aspectos são recorrentes no projeto literário de Levy, como veremos.

Em *A chave de casa* (2025), a escrita em múltiplas vozes organiza um relato que reativa a memória familiar e histórica da narradora-personagem, articulando tempos heterogêneos e retomando questões identitárias, entre elas a ascendência judaica e experiências de exílio vivenciadas por diferentes gerações. A partir do momento em que recebe do avô a chave da casa onde ele viveu a infância e parte da juventude, na Turquia, a narradora inicia uma jornada que põe em movimento esses planos temporais e afetivos. Como nota Figueiredo (2013, p. 185): “São muitas as viagens protagonizadas pela família [de Levy]: a do avô, a dos pais e a dela, que vai visitar a Turquia e Portugal. As narrativas vão se alternar, criando paralelismos entre elas”. Esse arranjo, que exige do leitor um trabalho de montagem, reaparece em outras obras de Levy, reiterando uma lógica de peças que se correspondem.

Com forte marca autoficcional, *A chave de casa* também inaugura questões que se prolongam na produção posterior da autora: a autorreflexão sobre o sujeito que narra e sobre o ato de escrever, em chave autoteórica; a projeção especular da autora no interior da obra, no movimento da autora *en abyme*; e discussões ligadas a experiências femininas, como abuso, violência e corpo. Importa, aqui, situar essa organização como forma arquitetônica, pois é o sujeito feminino que ocupa o centro valorativo da elaboração estética e, a partir daí, se inscreve em um todo atravessado por sentido interior. Desse modo, a forma arquitetônica, em perspectiva

bakhtiniana, orienta a própria disposição dos elementos composicionais: “[...] a arquitetônica do mundo artístico determina a composição da obra (a ordem, a disposição e o acabamento, o encadeamento das massas verbais), e não o contrário” (Bakhtin, 2023, p. 272). Em consequência, os componentes do romance se respondem em sua trama interna e se abrem ao que lhe é exterior. Tempos narrativos e motivos recorrentes, como a chave, a viagem, a memória e o exílio, iluminam-se mutuamente no interior do texto, ao mesmo tempo em que dialogam com dimensões políticas e históricas que o excedem, como história familiar, pertencimento judaico, deslocamentos diaspóricos, heranças culturais e o debate contemporâneo sobre memória, corpo e escrita de si.

A problemática do corpo, compreendido ao mesmo tempo como tema e como materialidade configurada na linguagem, também atravessa o projeto literário de Levy e funciona como eixo de coesão e coerência, colocando em primeiro plano o corpo da mulher, seja como fonte de prazer, seja como alvo de violação. Castro e Teixeira (2025) destacam, em *A chave de casa*, a relação entre tema e forma, ao mostrar como o corpo feminino migrante condensa mobilidade e imobilidade, trauma e memória.

Em *Vista chinesa* (2021), romance finalista do Prêmio Oceanos e do Prêmio São Paulo de Literatura, Levy radicaliza seu procedimento narrativo, ao construir a voz de uma mulher vítima de estupro. Em primeira pessoa, a narrativa, vinculada ao trauma vivido por uma amiga da autora, confronta a dor e o silenciamento que atravessam a experiência de muitas mulheres. A literatura, nesse contexto, pode dar forma ao que se torna impronunciável para quem sofreu uma violência extrema. Como nota Figueiredo (2022, p. 165): “Se *A chave de casa* é uma autoficção [...], *Vista chinesa* toma a forma de alterficção, em que há identificação entre o eu e a outra, o eu e a amiga ferida, dilacerada”. Desenha-se, assim, um trabalho contínuo de elaboração e desestabilização do eu, em tensão com alteridades

discursivas, inclusive na zona de apagamento dos limiares entre a pessoa real, a vítima Joana Jabace, e Tatiana Salem Levy, a autora.

Em *Melhor não contar* (2024), a narradora-personagem assume o próprio nome, Tatiana, e torna públicos fatos relativos a abusos sofridos desde a infância, associados a uma figura notória e respeitada no meio artístico e intelectual, companheiro da mãe. A escolha da primeira pessoa sustenta uma teorização sobre o sujeito que escreve e sobre o trauma. Ao embaralhar os limiares entre autobiografia, ficção e ensaio, Levy mobiliza procedimentos autoteóricos, articulando relato de si, reflexão crítica e intervenção política, ao inscrever o corpo feminino abusado como lugar de enunciação e de disputa de sentidos. Como declara a própria autora em entrevista concedida a Iara Biderman (2024, n.p.), “[...] a literatura da mulher tem relação com a escrita de um segredo, do não dito”. Nomear, portanto, configura um gesto ético, rompe a barreira do segredo e desloca a experiência do campo do indizível para o da responsabilidade do dizer.

Nessa direção, como observa Coutinho (2025, p. 3), *Melhor não contar* filia-se “[...] abertamente a um lugar feminino de experimentações e expansões”. Levy, “[...] ao trazer as experiências da vida pessoal para o romance, [...] coloca-se no limite do fora-dentro da literatura e de si mesma, assumindo a escrita como um desafio para a escritora e mulher”. Trata-se de uma enunciação de si marcada por procedimentos contemporâneos e fragmentários, que incorpora gêneros diversos na composição do romance e se afasta de um cânone estabelecido de matriz majoritariamente masculina. Ao expor, com frontalidade, temas historicamente silenciados do universo feminino, como a violência sexual, esse posicionamento autoral, entendido como ato ético, torna-se componente decisivo da elaboração arquitetônica do texto.

Autoficção e autoteoria: arquitetônica do sujeito feminino que fala de si

Compreendida nos termos propostos por Fournier (2022), a autoteoria descreve um conjunto de procedimentos em que experiência pessoal e reflexão teórica da mulher se articulam. Segundo a pesquisadora,

A autoteoria parece descrever melhor as práticas de artistas, escritores e outros profissionais da arte e da cultura que transitam entre os mundos da arte contemporânea, da literatura e da academia, em espaços onde prática e pesquisa, escrita e arte de ateliê, autorreflexão e estudo filosófico se encontram (Fournier, 2022, p. 8)².

Ao colocar esse eu corporificado no centro da criação estética, a autoteoria converte a intimidade em matéria de elaboração teórica e, simultaneamente, mantém a categoria mulher em tensão, evitando que ela se cristalice como identidade única, fixa ou universal.

Assim como o sujeito bakhtiniano, central para a arquitetônica do objeto artístico, o sujeito feminino que assume a autoteoria como prática busca pensar o mundo a partir de uma experiência ética e situada, preservando distância tanto da abstração universalista quanto de um individualismo estreito. Já no título *Melhor não contar* explicita o dilema que atravessa o romance: narrar ou manter em silêncio o abuso? Narrar pode retirar a vítima do silêncio, conferir-lhe voz e romper um pacto histórico de silenciamento em torno da violência sexual, sustentado por estruturas patriarcais que também atravessam a literatura?

² No original: “Autotheory seems to best describe the practices of artists, writers, and other art and culture workers who move between the worlds of contemporary art, literature, and academia, in spaces where practice and research, writing and studio art, self-reflection and philosophical study meet” (tradução nossa).

Sob essa perspectiva, os paratextos escolhidos por Levy também ganham força interpretativa, como se vê na dedicatória dirigida à mãe e a outras mulheres que deram continuidade à herança familiar: “Mãe, este livro é para você. E é também para a Lucia Murat e a Tania Salem, que, na sua ausência, se tornaram as avós dos meus filhos” (Levy, 2024, p. 5). A mãe morta, convocada desde a dedicatória, permanece como alteridade em tensão com a narradora-personagem e como motivo decisivo do silêncio autoimposto à protagonista por anos. A epígrafe, extraída de *A vergonha* (2022), de Annie Ernaux, antecipa a dificuldade de nomear a dor: “Nada daquilo que se passa na infância tem nome” (Levy, 2024, p. 7). Esse enlace com a obra de Ernaux se desdobra adiante, quando Levy comenta o impacto da abertura de *A vergonha* (2022):

Começo a ler *A vergonha*, da Annie Ernaux. O livro é sobre a sua primeira lembrança com data: ‘Meu pai tentou matar minha mãe num domingo de junho, no começo da tarde. [...] Foi no dia 15 de junho de 1952. A primeira data precisa e clara da minha infância’ (Levy, 2024, p. 140).

Um primeiro ponto de contato entre os dois relatos, de Ernaux e de Levy, é a data, marcada na memória de modo indelével. Há também longa distância temporal entre o trauma e a possibilidade de escrita. No caso de Ernaux, 45 anos, considerando que *A vergonha* foi publicado originalmente pela Gallimard, na França, em 1997. No caso de Levy, 33 anos separam o acontecimento e a escrita do acontecimento. Nos dois relatos, a abertura se ancora em uma data precisa. As linhas iniciais de *Melhor não contar* retomam ainda um procedimento recorrente em Ernaux, ao condensar, em poucas frases, o grande tema que se irradiará pelo restante do livro: “Era um domingo, e eu, que costumo ser péssima com datas, cravei esta na memória: 3 de dezembro de 1989. Minha primeira lembrança com data” (Levy, 2024, p. 9). Como gesto autoteórico, essa configuração

se alinha a modos de pensamento e autorreflexão feministas que, segundo Fournier (2022), vêm incorporando, desde os anos 1980, experiências pessoais às reflexões e às práticas teóricas, acadêmicas e estéticas.

Desse modo, os temas mobilizados por Levy trazem à tona questões historicamente marginalizadas pelo cânone literário. A narração em primeira pessoa singulariza experiências como abuso sexual, aborto, prazer, trauma e silêncio e, ao mesmo tempo, remete a uma condição histórica mais ampla das mulheres. Coutinho (2025, p. 3) lê esse movimento como expansão do campo da escrita, uma vez que *Melhor não contar* “[...] coloca-se no lugar de desafiar as instâncias mais tradicionais de legitimação do literário”. Do ponto de vista da forma arquitetônica, essas expansões acionam recursos variados, como “[a] inserção de páginas de diários, cartas, fragmentos de música, citações de livros, referências a filmes, descrição de quadro, formulário para realização do aborto, uma foto da lápide da mãe” (p. 4), que também participam do gesto de teorizar a própria escrita e a escrita de mulheres.

Como componente da autoficção de Levy, a dimensão metacrítica dessas narrativas desestabiliza qualquer noção estável de *real* que o leitor possa ter sobre o texto. Esse exercício, autoral e crítico, tende a se sofisticar, seja pela incorporação de reflexões ensaísticas no interior do romance, seja pela formação teórica e acadêmica desses escritores. Luciana Hidalgo (2013, p. 226-227) observa esse ponto, ao comentar a circulação do termo autoficção no Brasil:

[...] autores que utilizaram o neologismo [autoficção], a exemplo de Silviano Santiago, Tatiana Salem Levy e Gustavo Bernardo, são grandes conhecedores da teoria da literatura, uma vez que, além de escritores, são professores de literatura e ensaístas (Silviano e Gustavo) ou doutores em literatura (Tatiana) — assim como o próprio Serge Doubrovsky, que reflete sobre sua obra com

o olhar do teórico e, provavelmente, escreve impregnado pelo conhecimento da teoria.

Nesse horizonte, o projeto autoficcional e autoteórico de Levy evidencia como a literatura contemporânea pode entrelaçar criação e reflexão de modo produtivo, tanto para a problematização de questões teóricas quanto para a ampliação da experiência de leitura. Quando o texto se volta para si e coloca em questão seus próprios pressupostos, o leitor é convocado a lidar com camadas adicionais de sentido. Um exemplo dessa autorreflexão aparece no modo como a narradora retorna à data de sua primeira lembrança do assédio, retomando-a como matéria literária e como problema de escrita:

Desde aquele dia, o 3 de dezembro se tornou uma data na qual penso quando está se aproximando, como nos lembramos do nosso aniversário antes da hora. [...] Quanto trabalho, individual e coletivo, é preciso para que a escrita se aproxime dos acontecimentos? Então eu me pergunto: por que agora? O que me faz achar que as palavras em 2022 podem dizer a verdade escondida desde 1989? (Levy, 2024, p. 17-18).

A sequência de interrogações materializa a dúvida e transforma o impasse em forma literária. A data está fixada como trauma, e a narradora põe em discussão a possibilidade de a escrita participar do trabalho de superação da dor: “Que menina é essa que sou eu e que há muito tempo deixou de ser eu? Talvez a única forma de parar de sentir o que ela sente seja escrevendo o que ela sente. Haverá outra possibilidade de fazer com que a cena deixe de me perseguir?” (Levy, 2024, p. 18).

Destaque-se, nesse trecho, o elemento metacrítico que põe em discussão tanto o alcance da escrita como possível via de cura quanto a hesitação diante da exposição de um abuso cometido pelo padrasto, um homem já morto e que, portanto, não pode se

manifestar ou se defender. A questão ética atravessa a narração e se traduz em tomada de posição no próprio ato de escrever, ainda que tardio. A demora em contar aparece ligada ao receio de produzir sofrimento à mãe, reforçando o silenciamento de Tatiana. Assim, dois fantasmas atravessam a narrativa e mantêm em tensão o dilema sobre contar ou não contar: o abuso sexual e a mãe morta. De modo igualmente persistente, a revisitação da infância, filtrada pelo olhar da narradora já adulta, traz à superfície um turbilhão de sentimentos que não puderam ser compreendidos no momento vivido e que, ainda no presente, impõem-se como desafio ao ser articulados pela linguagem.

De volta à cena de abertura, percebe-se a instauração dessa tensão no conflito da menina que não consegue compreender bem o desconforto do episódio, especialmente porque sua mãe parece não ver maldade na situação:

Minha mãe rompe o silêncio me perguntando por que não faço como ela e tiro o sutiã do biquíni. [...] Quando comecei a usar sutiã na praia, dois ou três anos antes, ela não se conformou, Aproveita enquanto é criança e não precisa disso. E acrescentava, Sutiã é tão desconfortável... Aos dez anos, tenho peitos que começam a ganhar volume, os mamilos despontando. Aos dez anos, e naquele dia em particular, tenho muito pouco controle sobre meu corpo. Tá só a gente aqui, ela insiste (Levy, 2024, p. 9).

Ao que a menina cede, aproveitando o prazer do sol no corpo à beira da piscina, até ser interrompida:

“[...] de repente a voz do meu padrasto, a voz doce e mansa do meu padrasto, junto com o gesto, o braço estendido, uma folha na minha direção [...]. Então seguro a folha e olho para o desenho que o meu padrasto esteve a fazer enquanto, sentada, eu olhava as formigas” (Levy, 2024, p. 12).

O despertar de seus devaneios é invadido pela percepção do corpo exposto, como se já não fosse apenas seu:

Na folha branca, traços simples feitos com caneta azul contornam o corpo de uma menina sentada; uma menina sem rosto — sem olhos, sem nariz, sem boca — com um cabelo levemente encarcado. Seus mamilos, apontando um para cada extremidade do papel, chamam a atenção. Há mais tinta neles, foram desenhados com força. Estão eretos, reparo (Levy, 2024, p. 12-13).

Embora a visão do desenho possa causar constrangimento para a menina e produzir choque no leitor, a mãe não vê maldade no gesto e o valida como algo positivo: “Ela ainda segura o papel quando eu, a menina do desenho, a menina da lembrança, a Ta-ti-a-na, ouço sua voz, Bonito, né? [...]” (Levy, 2024, p. 13). Na sequência, a oscilação do foco narrativo, com a passagem da primeira para a terceira pessoa, sinaliza um movimento de distanciamento, como se a mulher de hoje observasse a cena do passado: “[...] A menina, na sua delicadeza, sorri e volta a nadar” (p. 13). Ao referir-se a si mesma como “a menina”, a narradora opera um desdobramento de si, transformando o eu lembrado em personagem e instaurando uma distância crítica diante do episódio.

Esse vaivém entre a menina retratada e a narradora adulta evidencia, de um lado, um procedimento estilístico e, de outro, o próprio movimento da memória emocional tal como compreendida por Bakhtin (1990). O passado, nessa chave, não retorna como um dado fixo, sendo atualizado no presente, preenchido de sentido e de novos tons valorativos: “É especialmente evidente aqui o sentimento de uma atividade intensa de rememoração axiológica, de memória emocional. É aqui que o momento constitutivo da forma, o ser humano internamente ativo como criador, entra na forma: ele vê, ouve, avalia, conecta, seleciona” (Bakhtin, 1990, p. 315)³. Trata-se, portanto, de uma tensão interior contínua, especialmente produtiva

³ No original: “Especially evident here is the feeling of intense, axiologically remembering activity, of emotional memory. It is here that the constitutive moment of form—the internally active human being as creator—enters form: he sees, hears, evaluates, connects, selects” (tradução nossa).

do ponto de vista estético. Por isso, “[a] forma do romance, ao tornar-se expressão da atitude do autor, *cria a forma arquitetônica*, que ordena e consoma o acontecimento, independentemente do acontecimento uno, invariavelmente puro, da existência” (p. 315, grifos nossos)⁴. Na cena narrada por Levy, a organização estética da memória engendra essa forma arquitetônica, colocando menina e mulher como centros do acontecimento e tornando visível a ambivalência que atravessa a narrativa.

Em outra passagem, evidencia-se também a potência da memória emocional para a produção de sentido e para o exercício autoteórico: “Eu vivia e escrevia ao mesmo tempo. [...] A escrita só existiria a partir da perda” (Levy, 2024, p. 22). Como exercício autoteórico, esse ato distancia-se do *memoir*⁵ ou da autobiografia e desloca o eu da escrita confessional e íntima para uma prática conceitual, crítica, política e performativa. Segundo a narradora-personagem de *Melhor não contar*, a escolha pela primeira pessoa narrativa também expressa esse posicionamento:

Sempre começo escrevendo meus livros em terceira pessoa — uma manifestação do meu antigo desejo de escrever um romance mais convencional, repleto de personagens, de histórias que se desdobram em outras, que não questione tanto o que é um romance, não faça muitas experimentações com a linguagem, apenas narre uma boa história. Mas, invariavelmente, em algum momento da escrita há uma primeira pessoa que se impõe e só então sinto que estou dizendo o que quero (Levy, 2024, p. 88).

⁴ No original: “The novel’s form, having become the expression of the author’s attitude, creates the architectonic form, which orders and consummates the event, independently of the unitary, invariably pure event of being” (tradução nossa).

⁵ *Memoir*, segundo Fournier (2022), refere-se a relatos de experiências pessoais, centrados em percepções subjetivas, e que focalizam períodos ou temas de uma vida.

Quando a primeira pessoa se impõe, há uma reconfiguração da própria arquitetônica do relato, pois desloca-se o centro para a responsabilidade do dizer. Desse modo, o eu, ao se expor ao que lhe é exterior, pode retornar a si reconstituído pela alteridade.

Autora em abismo: a duplicação da voz e do gesto da escrita

A dúvida sobre contar ou não contar e a questão da exposição configuram um eixo estrutural que sustenta *Melhor não contar* e, de modo evidente, alimentam o exercício autoteórico:

Nunca, mesmo quando me expus, tive a sensação de estar me expondo. Nunca, quando escrevi o livro sobre o estupro da minha amiga, tive a sensação de a estar expondo. [...] Eu poderia, isto sim, usar a palavra exposição no sentido de pôr para fora (do latim *ex*, para fora, e *ponere*, colocar). Poderia pensar exposição no sentido de colocar o ‘eu’ para fora até um ponto em que, à maneira de Kafka, ‘eu’ me torno ‘ela’ e, então, já não me reconheço na pergunta Para que se expor tanto?, uma vez que o ‘eu’ exposto já não sou eu. É ela. A menina. A menina que nunca mais serei, que ainda sou, que é outra, outra em mim, outra fora de mim, pura escrita (Levy, 2024, p. 60).

A autora em abismo projeta-se nas obras e reaparece de romance em romance, como princípio de continuidade. Mobiliza-se, para essa reflexão, a terminologia autor *en abyme*, categoria cunhada por Goulet (2006) a partir do conceito de *mise en abyme*⁶. Goulet analisa a presença do autor no texto literário a partir das obras de André Gide (1869-1947) e de Paul Valéry (1871-1945), definindo um problema que persiste nessas obras:

⁶ O conceito de *mise en abyme*, como pensado por Dällenbach (1991), foi ampliado a partir de estudos pioneiros de André Gide, de 1893. Gide utilizou pela primeira vez a terminologia, inspirado nas figuras da arte heráldica dos brasões, que reduplicavam, em seu interior, a imagem principal em outras menores.

[...] o fenômeno do autor em abismo decorre tanto da necessidade, por parte do autor, de esclarecer o enigma de si mesmo para si, de compreender seu mundo e seu lugar nesse mundo, quanto do desejo de explorar sua possibilidade de ação e de intervenção no mundo (Goulet, 2006, p. 56)⁷.

A autora em abismo, como propomos, alinha-se a uma postura autocrítica e interventiva, afastando-se de um exercício meramente narcísico.

Isso sugere que a narradora de *Vista Chinesa*, embora não relate um episódio da vida da própria Tatiana Salem Levy, mas de uma amiga, já encena uma problematização da exposição do sujeito, transformando o trauma alheio em uma investigação sobre os limites da representação literária. Em *A chave de casa*, o segredo que será revelado em *Melhor não contar* já permeia a narrativa e assombra igualmente a narradora. Nos três casos, o eu que escreve já não coincide com a autora-pessoa, mas se desloca para uma figura criada pela própria escrita.

No romance de estreia de Levy, *A chave de casa*, o peso do silenciamento já atravessa a voz da narradora e a evocação da mãe morta: “Tenho um segredo muito grande. Tão grande que ele às vezes me toma o corpo a ponto de me fazer repetir sem parar: não aguento mais não aguento mais não aguento mais. O silêncio é perigoso, você me dizia” (Levy, 2025, p. 138). Esse movimento especular ultrapassa a repetição e se organiza como presença da autora em abismo, deslizando intratextualmente entre os romances. Para Alonso (2024, p. 24), “[...] o fenômeno da *mise en abyme* pauta-se no trabalho de resgate de textos de um mesmo autor, reescrevendo-se em outro texto, no movimento de remissão à própria obra,

⁷ No original: “Le phénomène de l’auteur en abyme tient à la fois à la nécessité, pour l’auteur, d’éclairer l’énigme de soi-même pour soi, de comprendre son monde et sa place dans son monde, et aussi à son désir d’explorer sa possibilité d’action et d’intervention dans le monde” (tradução nossa).

dando origem à chamada autotextualidade ou intratextualidade”. Sob essa perspectiva, notamos como temas e formas são recorrentes na obra de Levy.

O segredo, como metáfora do silenciamento da vítima, também está presente na alterficção *Vista chinesa*. A autora em abismo, projetada na obra, espelho de suas próprias dores e das dores da amiga, narra a violência do estupro em carta aos filhos: “É claro que eu preferiria não contar. Proteger vocês de qualquer dor. Mas eu só poderia não contar se não tivesse acontecido” (Levy, 2021, p. 70). O endereçamento direto aos filhos dá ao texto o peso de testemunho e de transmissão, ao mesmo tempo em que explicita o desconforto desse legado: “Pensando bem, não é bem uma carta. É mais um testemunho. Um testemunho, não. Um testamento. O testamento que eu não quero deixar para vocês” (p. 36). A narradora pensa o próprio gesto de narrar enquanto escreve, e essa reflexão se dá intratextualmente, ou seja, a teorização sobre o fazer literário perpassa os três romances citados. As personagens femininas materializam tensões internas de cada romance e, ao mesmo tempo, se reconhecem umas nas outras, como figuras que se respondem e se espelham. Assim, a *trilogia acidental* se articula como um conjunto em grande diálogo.

Sobre esse aspecto, é interessante destacar que Goulet (2006) pensa a função do autor *en abyme* como um exercício doloroso, de autoderrisão, aproximando a escrita de um ato físico, reflexão também recorrente em *Melhor não contar*: “Escrever, ou escrever-se, dói mais do que contar” (Levy, 2024, p. 51). Destaca-se, portanto, a reflexão recorrente sobre o próprio ato da criação literária:

Sempre me pergunto se uma cena, ao ser materializada em escrita, levada para fora, também continua do lado de dentro, como se apenas tivesse sido duplicada, ou se, pelo contrário, se desdobra e se distancia da origem. O que, em outras palavras, é o mesmo que perguntar se a escrita cura (Levy, 2024, p. 125).

Esses comentários metacríticos operam como narrativas em abismo e cumprem função decisiva no romance, uma vez que o próprio tema da narrativa, do contar ou não contar, é continuamente retomado e teorizado. Tais enclaves recolocam de modo constante a dimensão ética em questão, constitutiva da arquitetônica do texto, e mobilizam o leitor a refletir com a narradora-personagem sobre seus dilemas. Desse modo, como lembra Botoso (2012, p. 243) a respeito da técnica da *mise en abyme*, o procedimento “[...] possibilita ao escritor mostrar ao leitor como sua obra foi feita e os procedimentos empregados para construir seu relato. Assim, a estrutura romanescas acolhe em seu centro uma réplica em miniatura de si mesma”. Como enclaves, além disso, essas construções instauram zonas de exceção, nas quais a narrativa se delineia como autoconsciente, espaços em que o leitor percebe com clareza o artifício do autor. Desse modo, mais do que duplicar sentidos, as narrativas encaixadas podem antecipar questões, tensionar a forma e refletir especularmente sobre temas da obra maior. A autora em abismo de *Melhor não contar* se enuncia em primeira pessoa, assume a prerrogativa de materializar a discussão e, ao questionar, por exemplo, “se a escrita cura”, mantém o debate em aberto, sem oferecer uma resposta.

Referências

ALONSO, Mariângela. **Mulheres em abismo**: a personagem feminina em Marques Rebelo. Curitiba: Appris, 2024.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do autor. In: BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 261-284.

BAKHTIN, Mikhail. Supplement: The problem of content, material, and form in verbal art. Translated by Kenneth Brostrom. In: BAKHTIN, Mikhail. **Art and answerability**: early philosophical essays by M. M. Bakhtin. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Translation and notes by Vadim Liapunov; Supplement translated by Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990. p. 257-325.

BIDERMAN, Iara. A violência faz parte de nossas narrativas porque faz parte de nossas vidas, diz Tatiana Salem Levy. **Quatro Cinco Um**, 1 jul. 2024. Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/noticias/literatura/a-violencia-faz-parte-de-nossas-narrativas-porque-faz-parte-de-nossas-vidas-diz-tatiana-salem-levy/>. Acesso em: 6 abr. 2026.

BOROSO, Altamir. A *mise en abyme* no romance *Névoa*, de Miguel de Unamuno. **Fronteiraz**, n. 9, p. 235-246, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronfeiraz/article/download/13040/9540>. Acesso em: 6 abr. 2026.

CASTRO, Ana Aires e; TEIXEIRO, Alva Martínez. Estranha a mim mesma: corpo e migração em *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 25, n. 2, 2025, p. 60-75. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/217495>. Acesso em: 6 abr. 2026.

COUTINHO, Ilmara Valois B. F. *Melhor não contar*, de Tatiana Salem Levy: provocações de uma arte literária inespecífica. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 74, 15 maio 2025. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/58492>. Acesso em: 6 abr. 2026.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato specular**. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DUTRA, Paula Queiroz. O paraíso não é aqui: a violência contra a mulher em Tatiana Salem Levy. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 48, p. 209-228, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/KJHGFVcdfj7vMRgTKhP8gkL/?lang=pt>. Acesso em: 6 abr. 2026.

ERNAUX, Annie. **A vergonha**. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. Escrever contra o silenciamento do estupro: *Vista chinesa* de Tatiana Salem Levy. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **A nebulosa do (auto)biográfico**: vidas escritas, vidas vividas. Porto Alegre: Zouk, 2022. p. 161-169.

FIGUEIREDO, Eurídice. Herança judaica e autoficção em Tatiana Salem Levy. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013. p. 179-189.

FOURNIER, Lauren. **Autotheory as feminist practice in art, writing and criticism**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2022.

GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide). **Lettres Françaises**. Araraquara-sp, Departamento de Letras Modernas, Unesp-Fclar, n. 7, 2006,

p. 39-58. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013/1642>. Acesso em: 6 abr. 2026.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições (características) e tensionamentos. **Alea**. v. 15, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCtzPCFJKsfQbS>. Acesso em: 6 abr. 2026.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2025.

LEVY, Tatiana Salem. **Melhor não contar**. São Paulo: Todavia, 2024.

LEVY, Tatiana Salem. **Paraíso**. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

LEVY, Tatiana Salem. **Vista chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.

Me segura qu'eu vou dar um troço: **os Babilaques de Waly Salomão**

Nádia Patrícia Ribeiro

*Meu grande amigo
Desconfiado e estridente
Eu sempre tive comigo
que eras na verdade
Delicado e inocente
(Caetano Veloso, 2006).*

O título deste artigo assume a junção das duas obras mobilizadas, um *corpus* que já nasce afetado e convencido de si: *Me segura qu'eu vou dar um troço* e *Babilaques*: alguns cristais clivados; ambas tratam de Waly Salomão. Multiartista fundamental para a contracultura brasileira dos anos 1970, Waly atuou em diversas frentes, consolidando-se como poeta, pensador, agitador cultural, letrista, performer e artista visual, em uma produção que constitui um verdadeiro campo de força, resistente a categorizações simples e convocadora de novos modos de pensar o ato criativo.

Em ambas as obras, a arte se apresenta como campo instável: produções que permanecem em processo, expõem emendas e desajustes e fazem da própria incompletude um princípio de potência.

Publicado em 1972, *Me segura qu'eu vou dar um troço* articula as memórias e as experiências do cárcere, em um texto fragmentário no qual predomina a palavra em fluxo híbrido de poesia, relato e colagem de vozes. O livro se coloca como um campo de intensidade autobiográfica e linguística; a vida do artista se confunde com a

criação, assumindo o núcleo verbal como gesto de convocação e sobretudo de sobrevivência e grito.

Já *Babilaques*¹: alguns cristais clivados (2007), reúne cadernos de manuscritos nos quais predominam a escrita manual, as rasuras e intervenções visuais pontuais, como colagens e inserções fotográficas, elementos que serão examinados a partir da materialidade do gesto escritural e de suas marcas processuais.

Nesse horizonte teórico, este artigo parte da hipótese de que as produções de Salomão constituem dispositivos estéticos de resistência, nos quais a materialidade é dimensão produtora de sentido, afirmando uma poética da proximidade e do excesso, que desloca a obra de qualquer pretensão de acabamento ou transparência comunicativa.

Nos materiais que compõem o *corpus* desta pesquisa, não há uma separação estável entre obra, imagem e discurso crítico. Assim, como procedimento de leitura, é importante sabermos a distinção entre: (1) produções autorais de Wally Salomão, (2) material visual e documental que integra sua construção estética de si e (3) fortuna crítica, entendida como o campo de leituras que circunda e disputa os sentidos de sua obra.

Diante da heterogeneidade material que compõe o *corpus* — textos, fac-símiles, imagens e fotografias —, optamos por uma delimitação em dois movimentos complementares, entendidos como recortes parciais de obras muito mais amplas: (1) a leitura de passagens selecionadas de *Me segura qu'eu vou dar um troço*, tomado como núcleo verbal do projeto, e (2) a leitura de um

¹ Waly Salomão define Babilaque: “[...] é uma palavra não dicionarizada, não tem o seu sentido definido pelo dicionário; carrega, portanto, possibilidades virtualmente infinitas. Contém em si uma libertação no sentido literal *stricto sensu*, enquanto dispara diversos sentidos embutidos no seu interior. Palavra polissêmica de forte carga rítmica moderna, porém não modernosa e claramente não destinada a ser somente uma gíria provinciana, localista e efêmera de um gueto” (Salomão, 2007, p. 21).

conjunto reduzido de imagens dos *Babilaques*: alguns cristais clivados, consideradas exemplares da dimensão visual e performativa da poética. Não se pretende, portanto, uma abordagem exaustiva, mas um olhar situado sobre fragmentos, capazes de evidenciar alguns procedimentos do artista.

Essas distinções e delimitações buscam criar condições de leitura para compreender como a própria mistura de linguagens se converte em operação poética.

O ponto de partida desta seção situa-se no leitor: a experiência de leitura em Waly Salomão como convite à vivência direta, em que a literatura se apresenta como algo a ser experimentado no corpo e na sensibilidade. O saber da experiência pode ser entendido como conhecimento que se produz na abertura ao que acontece, implicando disponibilidade para ser afetado, marcado e transformado pelo encontro com a obra.

O sujeito da experiência encontra-se, assim, como território de passagem, alguém que se deixa atravessar pelo que lê. Nesse enquadramento, o leitor ocupa a posição de quem se expõe à intensidade estética, assumindo o risco implicado em todo contato com o desconhecido. A própria etimologia de experiência, ligada a *experiri* (do latim), associa-se à prova, ao perigo e à exposição, inscrevendo a leitura como percurso que estabelece envolvimento sensível e transformação.

Se, na perspectiva de Jorge Larrosa (2022), a experiência estética envolve exposição, risco e atravessamento, o pensamento de Umberto Eco (2016) permite compreender como essa abertura se organiza na própria estrutura do objeto artístico, ao pressupor a participação ativa do leitor na construção do sentido.

Em convergência com a noção de sujeito da experiência, formulada por Jorge Larrosa, a poética de Waly Salomão dissolve a distância contemplativa tradicional e insere o leitor no interior do processo, fazendo a obra existir como acontecimento e a leitura assumir a forma de participação sensível. A instabilidade formal,

a recusa de acabamento e a exposição do processo configuram uma escrita em permanente tensão, sensível às forças culturais que atravessam seu tempo.

Nesse sentido, torna-se pertinente passar ao artista, lembrando a formulação de Ezra Pound (2013), sobre os artistas como *antenas da raça*: sujeitos capazes de perceber e reagir a estímulos antes que estes se tornem inteligíveis para o conjunto da sociedade.

A aproximação entre a poética de Waly Salomão e o pensamento de Pound (2013) permite deslocar sua leitura do campo da excêntrica formal para o da função cultural do artista. Ao definir os artistas como antenas da raça, Pound propõe compreendê-los como sensores históricos.

Sob essa perspectiva, a escrita de Waly Salomão, ou Waly *Sailormoon*², frequentemente tomada como excessiva ou delirante, revela-se atravessada por pressões históricas ainda em formação.

Pound (2013) insiste que a aparente espontaneidade das grandes obras repousa sobre uma técnica profundamente assimilada, que opera como segunda natureza. Essa observação permite reler os cadernos de Salomão como espaço de elaboração rigorosa, marcados por decisões que autorizam a circulação entre linguagens diversas. O que à primeira vista impressiona como desordem, adquire contornos de construção: uma arquitetura da escrita que articula todo impulso sob tensão permanente. Reconhece-se, assim, no movimento inquieto da matéria poética, um modo específico de organização sensível, sustentado por domínio técnico e consciência estética.

² A autodenominação *Sailormoon*, que figura na capa de *Me segura qu'e eu vou dar um troço*, apresenta uma persona poética e performática de Waly Salomão. É uma alquimia identitária operada sobre o seu próprio nome: Sal (Salomão), Or (do francês, ouro) e Moon (do inglês, Lua). Nesse *remix* nominal, Waly funde a figura do profeta bíblico com a do marinheiro existencial *Sailor*, um sujeito em trânsito permanente entre a Bahia, o Rio, São Paulo e o cárcere. A Moon (Lua) evoca a navegação na escuridão, a mutação e a marginalidade, transformando o detento em uma figura mística e heroica.

Para Pound, as melhores obras surgem apenas quando o artista domina seus instrumentos a ponto de não precisar mais pensar em cada detalhe, permitindo que a força e o impulso sigam a intenção principal sem comprometer a unidade do ato.

No caso de Waly, essa unidade se manifesta na capacidade de transitar entre o texto verbal, a performance e a visualidade dos *Babilaques* sem que a obra se disperse; ao contrário, cada intervenção, seja uma rasura ou uma colagem, serve à eficiência da ideia que está sendo exibida.

Babilaques: dispositivos poéticos

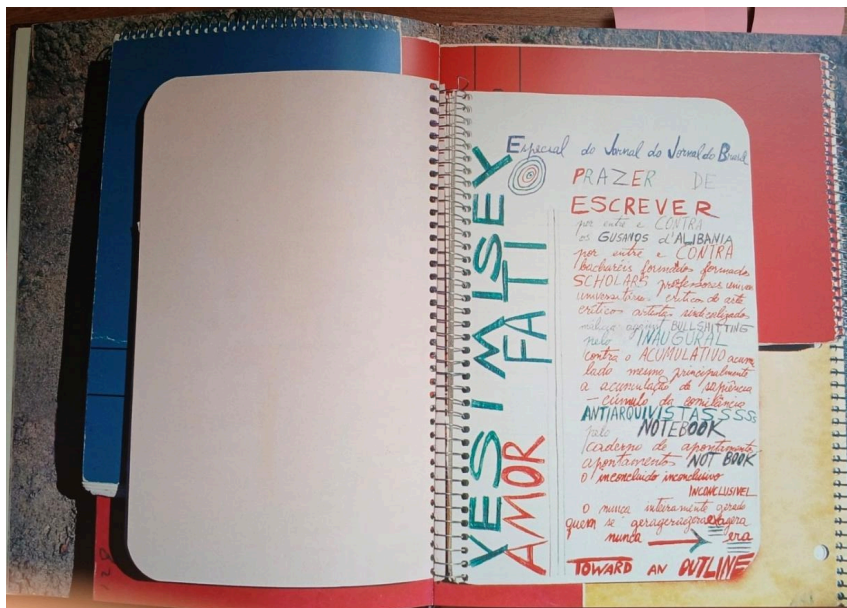
Nos cadernos reunidos em *Babilaques*, o caderno assume a condição de dispositivo poético, marcado pela sobreposição de camadas verbais, rasuras e deslocamentos semânticos que transformam a página em campo de experimentação contínua.

A escrita se produz em articulação direta com a materialidade do suporte e com o enquadramento fotográfico que o apresenta. Cadernos em espiral, canetas esferográficas comuns nas cores verde, azul e vermelha e a própria grafia manual participam da construção de sentido. Nomear o próprio suporte, como ocorre nas variações em torno de *notebook* e caderno de apontamentos, explicita a condição de registro e desloca a atenção do produto final para o ato de anotar, tornando visível o pensamento do artista em curso.

As fotografias ampliam esse procedimento, ao inserir os cadernos em ambientes concretos, apoiados sobre pedras ou dispostos entre fios, objetos e superfícies diversas. Para Waly, os poemas só estariam prontos após os cadernos serem fotografados, cada elemento do entorno passaria a integrar o processo expressivo, contaminando o verbal; a palavra manuscrita, situada em um contexto físico específico e registrada sob determinado ângulo e luz, torna-se componente de outra linguagem que reconfigura o que é dito.

Em *Mondrian Barato* (1976), a inscrição irônica *Especial do Jornal do Jornal do Brasil* ocupa simbolicamente o espaço da imprensa, um lugar

Figura 1 – Mondrian Barato, 1976



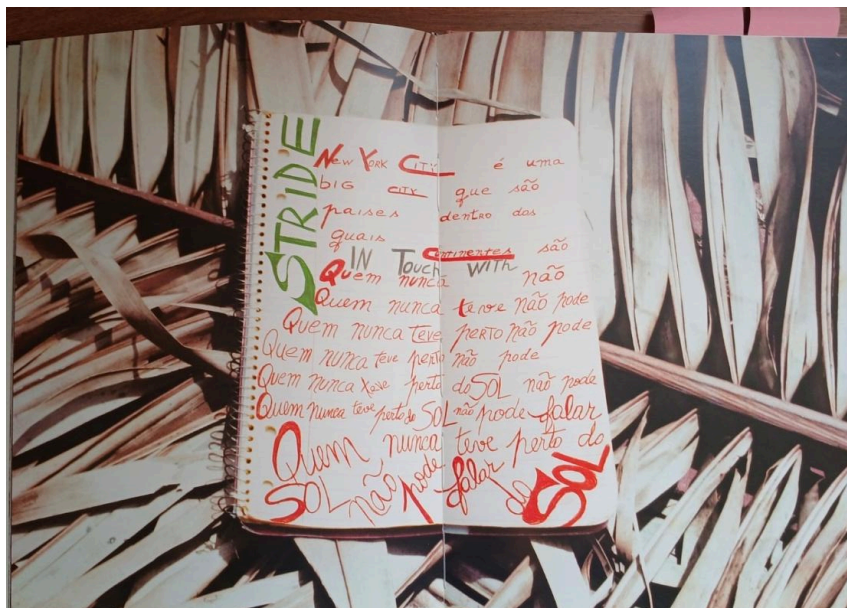
Fonte: Reprodução. **Babilaques**: alguns cristais clivados (2007).

de legitimação cultural, mas o faz propositalmente com caligrafia à mão livre, como forma de sabotar a autoridade institucional.

Participa desse mesmo princípio a escolha deliberada das canetas esferográficas, das rasuras, das interferências linguísticas, dos erros assumidos, misturas de idiomas e fragmentações, procedimentos que tensionam o discurso autorizado e deslocam a ideia de estabilidade do saber.

O prazer de escrever *por entre e contra os Gusanos d'Alibania* — Gusanos, termo espanhol para vermes, Alibania, associada à gíria como referência à polícia — projeta uma imagem de vigilância e perseguição própria do contexto ditatorial. A preposição dupla organiza a posição do sujeito: por entre, como permanência no interior dos circuitos sociais e institucionais, enquanto contra afirma dissenso e enfrentamento. Essa mesma lógica reaparece na enumeração de bacharéis, professores universitários, críticos e

Figura 2 – Stride, 1976



Fonte: Reprodução. SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados (2007).

artistas institucionalizados. A escrita reconhece a presença nesses espaços, mas recusa a identidade que eles oferecem.

Pelo inaugural, contra o acumulativo... principalmente a acumulação de sapiência é central. Aqui aparece uma poética do começo permanente. O conhecimento acumulado vira peso morto (cúmulo da comilância), algo que se ingere sem digestão criativa. O caderno, suporte do provisório, se opõe ao arquivo, suporte do definitivo. Transformar *notebook* em *not book*: desmonta a palavra para revelar o gesto do não-livro.

No caderno *Stride*, de 1976, há uma contradição poética, a construção por crescimento sucessivo, a lógica do acúmulo reaparece, agora organizada pela sequência *Quem nunca teve perto...* (Salomão 1976, p. 74), que amplia progressivamente o enunciado até chegar a

não pode falar do Sol. A escolha dialoga com a reflexão anterior sobre o acúmulo, deslocando seu sentido.

O que se expande, aqui, é uma aproximação experiencial, marcada pela ideia de estar perto, em contato. Essa nuance ganha força quando lembramos a formulação *in touch with*, utilizada em outro momento da escrita. O Sol como metáfora de centros de energia cultural, como a própria *big city* mencionada antes, lugares cuja compreensão exige convivência direta. A linguagem acumulativa, portanto, é produtora de gradações de experiência, reforçando o princípio de que falar implica ter estado dentro do campo de força do vivido.

A torção lexical, recorrente nos cadernos de Waly Salomão, resulta na criação de palavras híbridas, como *gradáfico*, fusão de *graal* e *gráfico*.

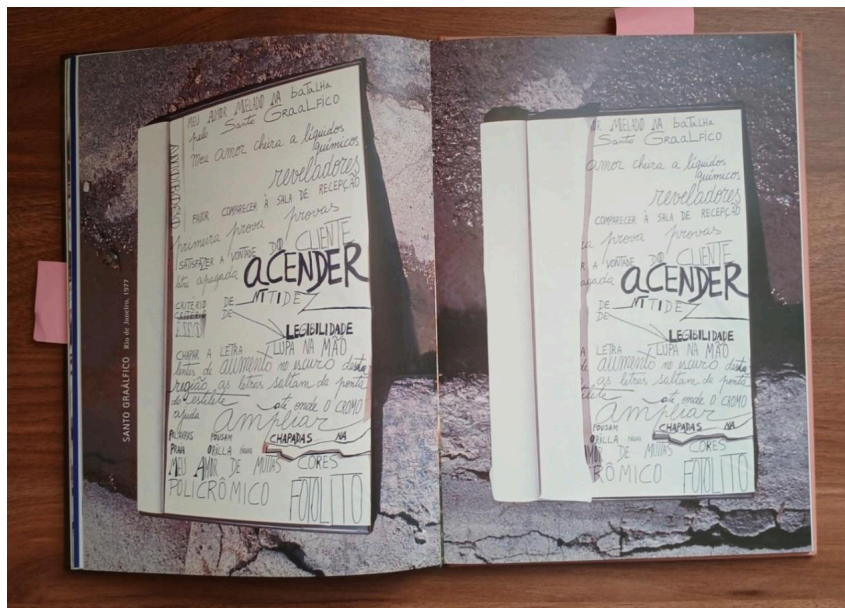
A fundação dessa modalidade artística abraça a ideia de interação entre as artes, afastando-se de postulados e programas rígidos para priorizar o que o próprio artista nomeia *polinização cruzada*, um processo que revitaliza a linguagem verbal ao libertá-la do sentido ao pé-da-letra.

Ao fundir o graal ao gráfico, Waly Salomão instaura uma experiência axial de fusão entre escrita e plasticidade, transformando a palavra em um *Babilaque* polissêmico que atua como o agente capaz de hibridizar todo o campo sensorial da experiência.

Essa prática evidencia uma consciência aguda das interfaces da linguagem poética, na qual o ato de escrever funde-se ao desenho e à composição gráfica. Waly propõe uma multilinguagem que instaura uma experiência axial e hibridiza todo o campo sensorial.

Trata-se de um caráter inter-relacional de textos, luzes, planos, cores e texturas que evita a designação puramente pictórica, assumindo a visão de que as palavras só existem plenamente quando relacionadas a outros componentes que não os de suas próprias naturezas. Assim, a página torna-se um campo de interferência

Figura 3 – Santo Graáfico



Fonte: Reprodução. SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados (2007).

mútua, em que a visualidade é poeticamente imanente, revelando a versatilidade de uma descoberta que transforma uma *natureza-morta* em um discurso vivo, uma fala ou um canto.

Nesse tipo de operação, o significante deixa de atuar apenas como veículo de sentido para adquirir espessura material própria. A palavra passa a funcionar como objeto manipulável, campo simultâneo de experimentação sonora, visual e semântica. Tal procedimento evidencia uma consciência gráfica da linguagem, na qual escrever implica também desenhar, recombina e tensionar formas, deslocando a leitura para uma experiência que envolve tanto o olhar quanto a escuta.

No caderno *Alterar, Caltdernaro* (1975), a palavra alterar se apresenta como núcleo visual e conceitual da experimentação. Inicialmente escrita de modo legível, ela passa a receber sucessivas

Figura 4 – ALTERAR Calt dernaro



Fonte: Reprodução. SALOMÃO, Waly. **Babilaques**: alguns cristais clivados (2007).

intervenções gráficas, com traços que se acumulam de cima para baixo até deixá-la praticamente ilegível. O sublinhado deslocado para a parte superior e a progressiva saturação do grafismo produzem uma transformação material da palavra, fazendo coincidir significado e gesto: alterar torna-se algo que está sendo alterado diante do leitor. A rasura deixa de cumprir função corretiva e assume estatuto construtivo, convertendo o processo de feitura em elemento visível da obra.

As fotografias em que os cadernos aparecem cruzados e sobrepostos intensificam esse princípio, ao introduzir camadas adicionais de interferência visual. O efeito gráfico resultante sugere que parte das marcas pode decorrer do próprio procedimento fotográfico, produzindo uma zona de indeterminação entre inscrição manual e imagem capturada. Escrita e fotografia passam a operar como

campos que se contaminam mutuamente, ampliando a noção de experimentação para além da página.

Me segura qu'eu vou dar um troço: um inventário antropológico

A obra *Me segura qu'eu vou dar um troço*, publicada originalmente em 1972, apresenta-se como um objeto literário orientado para a aventura da linguagem. Marcada pelo cruzamento entre registro documental e delírio poético, a escrita encontra aí seu fio condutor, transformando experiência vivida, memória cultural e imaginação em matéria bruta de invenção. O autor articula registros heterogêneos, por vezes aparentemente desconexos, em uma composição de forte intensidade expressiva que assume a forma de um inventário antropológico, no qual sujeitos, linguagens e situações são reunidos como vestígios de uma experiência histórica e sensível.

A nota dos editores da edição de 2003 recupera um dado que ajuda a compreender a natureza do próprio livro: seu surgimento como objeto de circulação rápida, vendido originalmente em bancas de jornal, fora do circuito literário convencional, e esgotado em pouco tempo. Esse modo de aparecimento confirma aquilo que o texto encarna, uma escrita em estado de urgência, colada ao presente histórico da contracultura e da estética pós-tropicalista.

O fato de a obra ter permanecido décadas sem reedição integral, sobrevivendo apenas em fragmentos dispersos em revistas, reforça sua condição quase mítica, como um livro que existiu mais na memória do que na disponibilidade material. A publicação de 2003 pela Fundação Biblioteca Nacional, em edição amplamente ilustrada, restitui o acesso ao texto e o reinscreve como marco histórico, permitindo perceber com mais nitidez a radicalidade de um projeto que, desde a origem, tensionava literatura, documento e experiência vivida.

A história material do livro ajuda a reconhecer o princípio de criação que o orienta, a começar pela ideia de que invenção é saque:

isto é, a originalidade emerge da combinação ousada de materiais já existentes, em uma poética de apropriação próxima ao gesto dos povos indígenas que ressignificavam os temas dos conquistadores. Isso permite que o autor transite por uma heterogeneidade de registros, fundindo a eficácia verbal da tradição literária internacional com a oralidade bruta do cotidiano brasileiro, transformando a realidade em linguagem por meio de um processo de remix constante.

A poética do *remix* em Waly Salomão empresta uma estratégia política de criação na qual a colagem de registros se organiza por

Figura 5 – Capa do livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*



Fonte: Reprodução. SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço** (2003).

três eixos articulados. O primeiro eixo reúne o registro bíblico e místico como uma profecia do abjeto, que dignifica a experiência do trauma.

A linguagem das escrituras adquire intensidade visionária para nomear crises subjetivas e momentos de desnudamento da realidade, com imagens apocalípticas, como a do céu que se recolhe sobre si mesmo, enquanto figuras de autoridade religiosa são recontextualizadas como intérpretes de sinais capazes de extrair advertências do presente.

As tábuas da lei passam a ser inscritas no corpo ou atravessadas por hierarquias criminais, e o sincretismo aproxima referências como Minerva, Nossa Senhora Aparecida, São Jorge e o Anel de Salomão na composição de uma identidade mística voltada à proteção do corpo no cárcere.

O segundo eixo envolve o registro da gíria e do universo prisional como uma antropologia do submundo, em que a linguagem carcerária e policial transforma a vida em arquivo institucional e documento humano. A expressão notarial *lavro e dou fê*, mistura-se ao delírio e produz um tom híbrido, ora cartório, ora revelação, enquanto o poeta assume a posição de observador do cárcere, ao inventariar tipologias sociais como o preso juriconsulto, o chefão fantástico, os chamados *os bunda mole* e *os fariseus*.

A materialidade corporal e a abjeção emergem na gíria criminal e nas descrições cruas, evidenciando identidades moldadas pela sobrevivência física e por uma individualidade aberta que absorve o ambiente hostil.

O terceiro eixo corresponde ao registro pop como um tarô da massa, em que a cultura de massa conecta o poeta ao mundo exterior e organiza o imaginário coletivo. Referências a Roberto Carlos, Gal Costa, Caetano Veloso e Rivelino aparecem como âncoras de identidade e prazer em meio ao horror, compondo um mosaico de vozes que integra leituras, visões, escutas, medos e desejos. O saque simultâneo da Bíblia e da cultura pop confronta

hierarquias culturais, elaboração sensível que permite ao poeta agir como antena poundiana, capaz de captar e processar estímulos de um Brasil contraditório, convertendo a desgraça em uma forma radical de beleza e linguagem.

O cenário do cárcere, especificamente a experiência no Presídio da Ilha Grande, está na obra como um microcosmo social e um laboratório existencial onde tudo o que é proibido gera criação. Waly constrói um inventário antropológico da vida carcerária, registrando desde a linguagem burocrática dos prontuários e listas de castigos até a convivência com tipos sociais marginalizados, como o preso jurisconsulto ou o chefão fantástico.

Paradoxalmente, o confinamento é apresentado como um espaço de ascese e cura, uma descida ao inferno que permite ao poeta atuar como uma antena capaz de captar as fraturas da sociedade enquanto habita um mundo subterrâneo de sobrevivência física e simbólica.

Dentro desse ambiente de opressão, a identidade do autor manifesta-se de forma fluida e performática, notadamente, inclusive como autor, na capa do livro, através da persona *Sailormoon*. O eu, na obra, se dissolve em múltiplas máscaras, como a do *santo desgraçado* ou a do *agente secreto Long Hair*, provando que o sujeito é um mosaico de vozes constituído por tudo o que absorve do mundo exterior.

A geografia urbana também desempenha um papel central na obra, revelada por meio da técnica do *Cinemex*, que percebe a cidade como uma montagem cinematográfica de estímulos visuais e sonoros. São Paulo é descrita como uma superurbe fantasticamente bela, porém feita de simulacros, *outdoors* e idiomas descuidados, enquanto o Rio de Janeiro surge como uma cartografia mística de luz e calor, percorrida por um corpo que busca iluminação sensorial.

Em uma cena, o regimento interno do Edifício Don Miguel, localizado na Rua Avanhandava, em São Paulo, revela a técnica de remix e saque que o autor trabalha.

Regimento Interno — edif., don Miguel, Rua, Avandava, 65, São Paulo —. É expressamente proibida a entrada de elementos maus encarados, bem como hippies, beatniks ou qualquer pessoa que, por seus trajes ou gestos, atestem contra a moral e o bem-estar dos demais inquilinos (Salomão, 1972 p. 106).

Ao apropriar-se de um documento burocrático e normativo, o autor documenta uma curiosidade urbana e expõe as engrenagens da vigilância social e do microfascismo cotidiano que rege a vida na superurbe. O texto do cartaz, que proíbe a entrada de elementos mal-encarados, hippies ou beatniks, assume o caráter de manifesto da moral burguesa e da repressão comportamental, em que traje e gesto se tornam critérios de exclusão destinados a preservar o suposto bem-estar dos inquilinos. O edifício torna-se, assim, um símbolo da cidade que tenta se fechar em simulacros de segurança, enquanto a escrita de Waly busca a subversão dessas fronteiras.

A investigação demonstrou que, em *Babilaques*, o gesto escritural, as rasuras e a interferência da fotografia são componentes de uma polinização cruzada que hibridiza o campo sensorial. A palavra deixa de ser veículo de sentido para adquirir espessura material, transformando o ato de escrever em um desenho vivo e polissêmico. Alinhado ao pensamento de Ezra Pound, Waly Salomão atua como um sensor histórico capaz de captar e processar estímulos de um Brasil contraditório. Seja no ambiente de opressão do cárcere ou na superurbe de simulacros, sua escrita transmuta a realidade em linguagem por meio de uma poética do remix e do saque, fundindo a tradição literária, o registro místico, a gíria prisional e a cultura pop.

A obra de Waly convoca um *sujeito da experiência* que se dispõe a ser atravessado e transformado pelo encontro estético. Ao dissolver a distância contemplativa, o autor insere o leitor no interior do processo, transformando a leitura em participação sensível e acontecimento.

O legado de Waly ou Waly Sailormoon, promete a recusa do saber acumulativo e estático em favor de um começo permanente; sua arte, marcada pela urgência e pelo risco, reafirma que a vida só adquire valor real ao ser transmutada em forma literária e visual, mantendo-se como um discurso (melhor, contradiscurso) vivo que habita, permanentemente, a tensão entre o presente histórico e a invenção radical.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Eco, Umberto. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Vanderlei Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

POUND, Ezra. **abc da literatura.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço.** Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1972.

SALOMÃO, Waly. **Babilaques:** alguns cristais clivados. Textos de Antônio Cícero; Armando Freitas Filho; Arnaldo Antunes; Arto Lindsay; Ericson Pires; Luciano Figueiredo; Stephen Berg; Waly Salomão. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Kabuki Produções Culturais, 2007.

Unidade 2
Caminhos da autoria na
canção brasileira

O projeto da poética cancional de Roberto Carlos: assinatura de uma voz

Elisabete Alfêld

Apresentação

Sempre será uma emoção cantar com Roberto! Ele é o canto geral do povo brasileiro e isso nos atinge fortemente. Muito do nosso cantar, do continuar cantando, é por causa dele (Gil, 2016, n.p.)¹.

O depoimento de Gilberto Gil ilustra o reconhecimento de Roberto Carlos e sua participação na construção de uma identidade cancional nacional; Tatit (2004, p. 245) qualifica Roberto Carlos “um emblema nacional” e Augusto de Campos (1978, p. 59) destaca: “Não é segredo para ninguém que a ‘brasa’ da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorteados os articuladores do movimento de renovação iniciado com a bossa nova”. “Brasa”, palavra pertencente à expressão “é uma brasa mora” característica dos anos 1960 e utilizada no contexto da Jovem Guarda, foi popularizada por Roberto Carlos² e empregada no sentido de qualificar algo como

¹ Gilberto Gil avalia o sucesso duradouro de Roberto Carlos: “Algo de outro mundo”. **Gshow**, 23 dez. 2016. Disponível em: <https://gshow.globo.com/cultura-pop/musica/noticia/gilberto-gil-avalia-sucesso-duradouro-de-roberto-carlos-algo-de-outro-mundo.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2026.

² Além de outras expressões que marcaram a época, destaca-se que a “[...] surpreendente explosão de seu nome, num dos períodos mais fecundos da canção popular brasileira foi fruto de um engenhoso projeto de *marketing* desenvolvido pela agência Magaldi, Maia e Prosperi, liderada por Carlito Maia. Com essa iniciativa, até então inédita no Brasil, Roberto Carlos foi nomeado o *rei* da jovem guarda e ganhou um programa de tv para divulgar o ‘movimento’

incrível, espetacular e o “mora” como sinônimo de entendeu. Na época, tornou-se um bordão identitário dos artistas da Jovem Guarda e de seu público.

Não podemos esquecer da homenagem de Caetano Veloso a Roberto Carlos, quando inclui nos versos da canção “Baby”³ – “Você precisa tomar um sorvete / Na lanchonete, andar com a gente, me ver de perto / Ouvir aquela canção do Roberto”. Na canção, o cancionista enumera tudo o que o ‘destinatário’ precisa saber e fazer, inclusive “Ouvir aquela canção do Roberto”.

O convite metaforizado (no verso da canção) responde ao singular acontecimento vocal: a presença-ausência do intérprete. Nessa situação, o imaginário do ouvinte é acionado para colocar “entre parênteses” (Zumthor, 2014, p. 68) a presença do intérprete, rememorando essa presença invisível reconhecida pela voz.

O reconhecimento, não necessariamente pela voz de Roberto Carlos, mas pelas composições, é o tributo do maestro Ray Conniff com o álbum *Do Ray para o Rei*, lançado em 2000 com o arranjo orquestral das canções de Roberto Carlos: “Gostaria muito de saber o que ele vai pensar das versões, pois não uso suas letras, só arranjos de coral, fazendo “tâtara tâtara tâ târa tâtara ta tâta”, como na canção “Amigo”, cantarola em seu estilo típico o orquestrador. Perguntado sobre o que o atraiu nas canções de Roberto Carlos, responde: “As canções dele são fáceis de adaptar. São muito naturais, melódicas, têm uma boa estrutura. Eu realmente gosto dele [...] Sabe do que gosto mais? Do jeito que ele canta. Quando ouço, penso: ‘Uau, é fantástico!’” (Conniff, 2000, n.p.)⁴.

em troca da promoção em larga escala de diversos produtos ligados à sua marca (Calhambeque). Mais tarde, o projeto foi encampado pela Shell, até que chegaram os primeiros sinais de declínio de audiência, por volta de 1968” (Tatit, 2002, p. 186).

³ “Baby” (autoria de Caetano Veloso, 1968).

⁴ *Do Ray para o Rei*, primeiro disco só com arranjos orquestrais para sucesso de Roberto Carlos. **Uol**, 25 dez. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2512200007.htm>. Acesso em: 15 abr. 2026.

As canções de Roberto Carlos não apenas atravessaram a década de 1960 e o século xx, chegam no século xxi com uma escuta significativa alcançada com o próprio cantor e com as releituras de suas canções por uma variedade de cantores, cantoras e bandas musicais que, com suas interpretações, preservam a sua presença no imaginário nacional⁵. O percurso foi fundado no início de um ‘reinado’, o Programa *Jovem Guarda*, exibido pela tv Record, cujo título de “Rei da Juventude” foi outorgado a Roberto Carlos no auge do programa. Nesse período, outros dois companheiros de palco também receberam seus ‘títulos’: Erasmo Carlos, Tremendão, foi parceiro em quase todas as composições; Wanderléa, Ternurinha, a musa da jovem Guarda. Não menos importante na época, ainda que não fizesse parte do Programa *Jovem Guarda*, um quarto participante de programa voltado para a juventude, Ronnie Von, cantor e compositor, recebeu o título de Príncipe da Jovem Guarda.

O sucesso do Programa *Jovem Guarda* e de seus representantes teve um direcionamento que o singularizou: a composição de canções para o universo jovem, reafirmado com a jovialidade do trio, que lançou moda, comportamento, expressões linguísticas e, principalmente, foram os responsáveis por fornecer o material para os sonhos de uma juventude que despertava para a vida enredada nos ‘arames farpados’ da ditadura militar. Em meio ao desencanto, diz Augusto de Campos (1978, p. 178): “De repente, Roberto Carlos e a jovem guarda: semiconsciência ingênua dos Beatles, ainda em fase de importação e assimilação”. O movimento, segundo Campos, deslocou a disputa entre a velha guarda e a bossa nova para um outro debate, entre a jovem guarda e a música popular brasileira. Outro aspecto importante foi o “deslocamento dos instrumentos da área musical definida pela jovem guarda para o da MPB”. As sonoridades eletrônicas ampliaram o universo do

⁵ No contexto internacional, a presença de Roberto Carlos e as releituras são destaque nas vozes de Luciano Pavarotti, Julio Iglesias e outros.

ouvinte e influíram nos arranjos musicais de outras modalidades cancionais, com destaque para o movimento da Tropicália.

Do repertório cancional de Roberto Carlos, vamos priorizar o gênero romântico, modalidade de canção que pactua com o ouvinte a expressividade das alegrias, das tristezas e das frustrações do sentimento amoroso do sujeito cancional. A paixão, a melancolia, a saudade e demais manifestações subjetivas transformadas em canção promovem a identificação imediata, porque nos versos há a “*história de amor*, submetida ao grande Outro narrativo” (Barthes, 2003, p. xxii, grifos próprios). Em síntese: “Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém” (Barthes, 1981, p. 65). E Roberto Carlos falou/cantando para a(s) amada(s) amante(s): “Eu estou apaixonado por você”⁶, e uma geração inteira repetiu (e repete) ‘o gesto cancional’.

A canção de amor, “é a forma de poesia de massa, mais notável, justamente porque repousa sobre uma reiteração indefinida” (Zumthor, 2005, p. 68). Reiteração do desejo e de emoções correlatas que acentuam o seu traço de universalidade. Independentemente do contexto de escuta, se ao vivo ou mediada tecnologicamente, a canção de amor desencadeia o ‘cantar junto’, somando-se à voz do intérprete; comportamento que causa a sensação de prazer e do lúdico e, com isso, “reivindica a totalidade concreta do homem” (p. 89). Essa totalidade constitui o indivíduo que, quando em contato com a música, atinge esse estado. O canto, nessas situações, induz a uma recepção coletiva, instaurando uma corporalidade plural carregada de afetos compartilhados.

No estudo que realizamos, interessou pensar as canções românticas de Roberto Carlos no cenário da sua realização; a letra da canção ou os versos, quando reproduzidos, têm a finalidade apenas

⁶ Verso da canção “Amada Amante” (Roberto Carlos, 1971). A canção integra uma das faixas do álbum *Não sou nenhum Roberto, mas às vezes chego perto* (2019), de Nando Reis, álbum dedicado a releituras das canções de Roberto Carlos.

de acionar a memória musical do leitor (um convite para cantarolar à medida que lê o texto). Pensar a canção nesse cenário significa buscar algumas das características interferentes no ato de sua execução alinhadas ao seu contexto de produção e de escuta. Assim, interessou tecer algumas considerações para discutir a autoria no universo da canção, situando Roberto Carlos como cantor e intérprete, cuja autoria é decorrente da voz como assinatura, isto é como voz que canta.

Mise-em-scène de palco e de voz: ainda pode ser nova a “velha canção de Roberto”

Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa (Zumthor, 2010, p. 12).

O projeto da poética cancional de Roberto Carlos traz as marcas do contexto cultural do século xx: é produto da cultura de massas, resultante do desenvolvimento tecnológico, da industrialização e da difusão dos meios de comunicação — imprensa, rádio, cinema e televisão. A dinâmica desse projeto, informalmente estabelecida, abrange a dimensão lírico-narrativa de canções que tiveram como público-alvo a juventude da década de 1960 imersos no desenvolvimento da indústria fonográfica, na radiodifusão que estava em migração de AM para FM, no cinema de enredo fundado, principalmente, no *happy end*, nas transmissões televisuais de programas importados e numa incipiente produção nacional na qual eram destaque os programas de auditório (entretenimento e os festivais da canção).

Nesse contexto, a proposta desse projeto colocou em destaque dois eventos matrizes. Primeiro, o notado à época do programa *Jovem Guarda*, na manifestação de uma performance coletiva: o programa

era transmitido ao vivo no Teatro Record⁷, gravado em videotape com distribuição para as principais capitais brasileiras, indo ao encontro de uma das premissas da cultura de massa, que é a difusão em larga escala ao transformar a cultura em mercadoria de fácil acesso. O envolvimento massivo modula a *performance coletiva*: voz e corpo de uma multidão (transmissão ao vivo ou gravada) — coral construído com muitas vozes que coloca o corpo em movimento ao som e ritmo das canções cantadas com acompanhamento instrumental ao vivo — tornam-se atores, no mesmo instante em que o sujeito cancional as emite. A voz leva à expansão do corpo porque não se esgota naquilo que transmite e a “[...] oralidade põe em funcionamento tudo que em nós se destina ao outro [...] é todo o corpo que, através da voz, se desloca, se movimenta, dança [...] conduz, em certos casos [...] ao transe coletivo” (Zumthor, 2005, p. 95).

O segundo evento matriz referiu-se à longevidade da voz autoral de Roberto Carlos que reverbera nas soluções poéticas e melódicas das composições, demarcando o momento inaugural de uma *mise-en-scène* — de palco, de espetáculo, de voz — articulada mercadologicamente. Esse conjunto incide diretamente sobre o artista que, como produto da cultura de massa, é responsável por uma dupla performance: na composição e interpretação das canções. Esse sujeito midiático incorporou o contexto favorável da produção e da difusão da cena cancional organizada pelos veículos de comunicação, caracterizada pela “[...] tendência à despersonalização da criação, à predominância da organização

⁷ O alcance do programa era impressionante para a época: conseguia ter uma audiência de 3 milhões de telespectadores em São Paulo e ainda era transmitido em *videotape* para outras cidades, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife — provocando, assim, um fenômeno de massa invejável. **Wikipédia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda_\(programa_de_televisao\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda_(programa_de_televisao)). Acesso em: 15 abr. 2026.

racional de produção (técnica, comercial, política) sobre a invenção, à desintegração do poder cultural” (Morin, 1981, p. 24-15).

Decorre desses aspectos o paradoxo da cultura de massa — “[...] a lógica industrial-burocrática-monopolítica-centralizadora-padronizadora e a contralógica individualista – inventiva – concorrencial – autonomista – inovadora” (Morin, 1981, p. 28) —, movida por forças sociais que mediatizam a relação entre o autor e o público. “[...] a contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela” (p. 28). Trazemos as considerações de Augusto de Campos para ilustrar a ideia da contradição invenção-padronização presente no Projeto da poética cancional de Roberto Carlos.

São esses fatores que foram contribuindo com o projeto cancional alicerçado na cultura de massa e direcionado para o grande auditório, que, para conseguir esse feito, fez uso da redundância informativa, de um repertório reduzido e previsível estabelecido midiaticamente, com uma difusão massiva de suas canções (composição e interpretação), caracterizando um tipo específico de canção: a *canção das mídias* (Valente, 2003) que nasce no âmbito de uma sociedade dominada pelos meios de comunicação de massa. Nas palavras da autora, a canção das mídias é composta e executada, difundida e recebida segundo os recursos oferecidos pelo conjunto de técnicas do som e o do audiovisual vigente, que, por sua vez, estava condicionado à esfera político-econômica das gravadoras. Essa modalidade de canção popular e urbana, nascida de uma escuta resultante de cruzamentos de paisagens sonoras e musicais, contribuiu com a formação de um repertório cancional que reorganizou o paradigma das canções românticas.

O início da carreira musical de Roberto Carlos aconteceu no final dos anos 1950, no entanto, o marco é a década de 1960, com as canções da Jovem Guarda e, principalmente, com o *iê-iê-iê*, adaptação do rock internacional ao contexto brasileiro. A

performance⁸ cancional, além de incorporar todos os traços da canção das mídias priorizou as temáticas voltadas para abordar o universo juvenil despretenso, agradando a todos — com versos que cantavam o amor, a rebeldia controlada, a velocidade dos automóveis e os amores não correspondidos —, compondo enredos lineares que oscilavam entre a euforia e a disforia. Tais canções eram voltadas exclusivamente para esse público que contrastava com o movimento da bossa nova, cujas canções não tinham esse direcionamento, e com o tropicalismo, que

[...] da mesma forma, não se caracterizava por ser um movimento para a juventude (ainda que tenha tido nela muitos de seus adeptos) mas sim um movimento de reformulação estética com propostas poéticas, até certo ponto fora do alcance do público muito jovem (e de grande parte do público adulto) (Tatit, 2002, p. 186).

O direcionamento para o público jovem foi fator determinante que contribuiu para o sucesso da *Jovem Guarda* e posterior conquista do público, perpetuando as carreiras de Roberto e Erasmo Carlos. Outro fator foi a convivência semanal entre cantor e público, sempre aos domingos, às cinco horas da tarde, “[...] a meninada passou a reunir-se em torno de seus ídolos no programa *Jovem Guarda*, de inspiração beatleriana, e, com saudável descontração, passaram a curtir suas ingênuas historinhas de amor” (Medaglia, 2003, p. 181).

Os encontros domingueiros, apresentados por Roberto, Erasmo e Wanderléa, promoveram a ampliação da audiência, incluindo os familiares que levavam filhos e netos, aos domingos à tarde, para ver os programas na tv Record, até porque também eram admiradores de Roberto Carlos (Medaglia, 2003). A exposição semanal ao vivo e a divulgação das canções pelas rádios e, posteriormente,

⁸ A performance é um ato teatral que integra todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe.

atrelada à trama nos filmes⁹ estrelados pelo trio de apresentadores, funcionaram como estratégia de integração nacional. Do trio, o destaque foi para Roberto Carlos: “A atração da Record o lançou definitivamente ao estrelato e o consolidou como fenômeno de consumo de massa” (Guedes, 2021, p. 21). Além desse aspecto, é importante destacar que a exibição do programa (de 1965 a 1968) foi fator fundamental para fidelizar a audiência¹⁰.

Esse período, coincidente com a expansão dos meios de comunicação de massa no Brasil, invadiu o cotidiano inventariando o imaginário regido pelos parâmetros da Indústria Cultural (Rocha, 1995), o que significou que o mundo imaginário, nesse momento, foi estabelecido midiaticamente.

Os ‘astros e estrelas’ da Jovem Guarda, distantes de qualquer engajamento social e político, entoavam canções que falavam de amor, de estilo de vida e de assuntos considerados à época ‘alienados’ (Tatit, 2004). Seus representantes Roberto e Erasmo Carlos, com uma dicção restrita, cantavam descontraídos e com uma quase naturalidade, o que os aproximava da interpretação de João Gilberto, fator esse, já destacado anteriormente; além disso eram considerados excelentes ‘tradutores’ de um estilo internacional de música popular (rock internacional). Roberto e Erasmo Carlos, conforme Augusto de Campos, “[...] souberam degluti-lo vindo a ser os veiculadores da ‘informação nova’ em matéria de música

⁹ Filmografia: *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-136252/>; *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa* (1970). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-210885/>; *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-204991/>. Todos com roteiro e direção de Roberto Faria. Acesso em: 4 maio. 2026.

¹⁰ O programa Jovem Guarda deixou suas raízes e deu origem ao programa Roberto Carlos Especial, que passou a ser exibido anualmente pela Rede Globo de Televisão; a primeira exibição foi em dezembro de 1974. A franquia sobrevive até hoje e a última exibição foi em dezembro de 2025. Cantoras, cantores e artistas globais compõem a formatação do programa a cada exibição.

popular, apanhando a BN desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso” (Campos, 1978, p. 56).

A dimensão da voz de Roberto Carlos foi se moldando sonoramente para cada vez mais aproximar-se de seu público jovem: “Doce. Para as canções românticas. [...] Rouca para expressar rebeldia (“Parei na contramão”, “Eu sou terrível”)” (Tatit, 2002, p. 189). Sempre na medida, afirmação de Tatit, sua voz desenhava os contornos do seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre terna e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmeras em closes estudados” (p. 189). Os acontecimentos sociais e políticos da época abriram espaço para o sucesso da Jovem Guarda, eternizando Roberto e Erasmo Carlos como intérpretes e compositores das canções das mídias compostas “[...] dentro de um mosaico-prosaico de possibilidades técnicas e estéticas” (Valente, 2007, p. 85).

Essa ideia de um mosaico-prosaico é característica das temáticas das canções de Roberto Carlos e também ilustrativa para caracterizar o projeto da sua poética cancional, assinatura de uma voz, que “passeou” das composições roqueiras — “Splish Splash” (1963, versão de Erasmo Carlos), “O Calhambeque” (1964, versão de Erasmo Carlos), “É Proibido Fumar” (1964), “Quero que vá tudo pro inferno” (1965), “Querem Acabar Comigo” (1966), “Eu Sou Terrível” (1967), “As Curvas da Estrada de Santos” (1969), “120... 150... 200 km por Hora” (1970) — para a composição das canções românticas.

Na canção “Quero que vá tudo pro inferno¹¹”, o refrão — “E que tudo mais vá pro inferno” — é repetido nove vezes num total de 26 versos. A repetição é no final de cada estrofe (de um total de

¹¹ “Quero que vá tudo pro inferno” (álbum *Jovem Guarda*, de Roberto Carlos, autoria de Roberto e Erasmo Carlos). Ver Roberto Carlos — Site Oficial. Disponível em: <https://www.robertocarlos.com/projeto/1965-jovem-guarda-remasterizado/>. Acesso em: 15 abr. 2026.

quatro estrofes), cuja repetição vai aumentando até que na última estrofe o refrão é repetido seis vezes. Nessa reiteração enfática ecoava a manifestação “do caráter do jovem simultaneamente voluntarioso, apaixonado e rebelde” (Tatit, 2002, p. 192). Mais do que isso, poderia ter sido um recado (intencional ou não) direcionado à situação social e política da época.

A reiteração surtiu outros efeitos: o verso foi incorporado à canção “Tropicália (1968)”¹² e repetido duas vezes — “Que tudo mais vá pro inferno, meu bem” — ganha novos significados no contexto da canção. Intertextualidades múltiplas (textual e sonora), procedimento característico da estética tropicalista, promoveu, nesse caso, o encontro entre Roberto Carlos e Ronnie Von, representantes da música jovem — o verso “Que tudo mais vá pro inferno” + “meu bem” (título e refrão da canção interpretada por Ronnie Von¹³) transformado em vocativo —, dialogou com esses estilos cancionais considerados alienados e, metalinguisticamente, ainda que polêmicos, convocou-os a integrar a cena musical do momento.

Antecedeu esse momento um período de grande turbulência: Roberto Carlos vivia, simultaneamente, o sucesso na carreira com a venda de discos, que contrastava com a ferrenha crítica musical da época, considerando-o cantor de poucas qualidades vocais e repertoriais. Além da crítica, outros artistas se manifestaram¹⁴.

Como resposta à calorosa discussão travada entre a crítica, músicos e a Jovem Guarda, Roberto Carlos entoava os versos da

¹² “Tropicália” (autoria de Caetano Veloso, 1968).

¹³ “Meu bem” (1966), versão realizada por Ronnie Von para a canção “Girl”, autoria de John Lennon e Paul McCartney. A descendência aristocrática, a beleza e a juventude completadas com uma performance *sui generis* – cabelo comprido, liso com a franja que jogava para trás acompanhando o refrão “meu bem” marcou para sempre esse momento que rivalizava com Roberto Carlos e a Jovem Guarda.

¹⁴ Para uma informação completa, consultar GUEDES, Tito. **Querem acabar comigo**: da Jovem Guarda ao trono, a trajetória de Roberto Carlos na visão da crítica musical. Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2021.

canção, de sua autoria, “Querem acabar comigo”¹⁵. A capa do icônico álbum¹⁶, fundo preto com destaque para a foto em branco de Roberto Carlos é portadora da mensagem contida nos versos finais da canção: “Querem acabar comigo / Isso eu não vou deixar / Mas querem acabar comigo / Enquanto eu tiver *você* aqui / Ninguém poderá me destruir / Querem acabar comigo / Isso eu não vou deixar”. A ambivalência pronominal de você no interior da canção, dirigindo-se à amada, também envolve o outro (ele/ela), o ouvinte: “*Você* sabe bem de onde eu venho / E no coração o que eu tenho / Tenho muito amor e é só o que interessa”. Nessa ambivalência, traz o receptor para o universo da canção para sentir-se forte com seu apoio. Metaforicamente, podemos dizer que quando Caetano Veloso incluiu o verso da canção “Quero que vá tudo pro inferno” na canção “Tropicália” foi uma forma de acolhimento e homenagem. Gesto que foi ampliado com a interpretação das canções de Roberto Carlos pelo próprio Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e um vasto elenco.

O auge da carreira e traço definidor da assinatura vocal de Roberto Carlos foram (e são) as canções que cantavam (e cantam) o amor, sucesso de venda e de público. São ‘as coisas’ do coração, palavra que “[...] vale para todo tipo de movimentos e desejos, mas o que é constante é que o coração se constitui em objeto de dom — quer ignorado, quer rejeitado” (Barthes, 2003, p. 91). Na canção de amor, importa “[...] a voz que canta mais que a própria língua que só faz manifestar essa voz” (Zumthor, 2005, p. 67). Isso porque essa voz que emana do corpo carrega valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão que potencia cargas afetivas e eróticas: “[...] a canção de amor, escande indefinidamente as fórmulas seguras que as pessoas necessitam para dar palavras ao desejo. Desejo no fundo indizível, mas que sem cessar volta a

¹⁵ “Querem acabar comigo” (álbum *Roberto Carlos*, 1966).

¹⁶ Capa ‘inspirada’ na capa do álbum dos Beatles, *With the Beatles* (1963).

se inclinar em direção a este ouvinte virtual tirado do nada pelo cantor, seu Outro” (Zumthor, 2005, p. 68).

A variação das tematizações do amor é sinalizada pelos próprios títulos das canções: “Quero me casar contigo” (1963), “Minha história de amor” (1964), “Só vou gostar de quem gosta de mim” (1967), “Como é grande o meu amor por você” (1967) e uma infinidade de títulos que cantam o amor em todas as suas variações (encontros, despedidas, saudades etc.). Repetindo clichês, atropelando a gramática cantar/escrever o amor é “renunciar ao Imaginário da escrita”, deixar-se “laborar pela língua, sofrer as injustiças (as injúrias que ela não deixará de infligir à dupla Imagem do amante e de seu outro” (Barthes, 2003, p. 160) E, ainda, “[...] é afrontar o *atoleiro* da linguagem: essa região desesperada onde a linguagem é ao mesmo tempo *muito e muito pouco*, excessiva (pela expansão ilimitada do *eu*, pela submersão emotiva) e pobre pelos códigos mediante os quais o amor a rebaixa e reduz” (p. 161, grifos próprios).

Paradigmática dessa situação é “Nossa canção” (Essa é a nossa canção / Vou cantá-la seja aonde for / Para nunca esquecer / O nosso amor, 1966). ‘Metacanção’: cantar o amor e cantar a canção de amor na canção romântica; que, metalinguisticamente, rastreia a saudade e a força do amor. As canções — letra, melodia, arranjo, interpretação — são os elementos interferentes na performance do sujeito cancional e na escuta do destinatário para retratar que a “[...] emoção não é o estado interior de uma bela alma, mas toma corpo somente através da substância das coisas e das palavras” (Collot, 2020, p. 15). O sujeito cancional explode o lirismo, no sentido de que “[...] o sujeito lírico cessa de se pertencer [porque] realiza, como cada um, a experiência de um pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem” (p. 51), por isso,

[a] emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, e sim a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma

coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte (Collot, 2020, p. 15).

As canções — letra, melodia, arranjo, interpretação e escuta diversificada — estão imersas no imaginário e são caracterizadoras de um sujeito lírico que “[...] não repousa em si mesmo como uma entidade psíquica, autônoma; ele existe somente para encarnar numa língua e num mundo. Não o cosmos etéreo das ideias e dos ideais, mas o universo físico e sensível” (Collot, 2020, p. 16). Esse universo, metaforicamente, está na temática das canções hiperbolicamente representada no descompromisso do jovem com o ‘universo’ e compromissado com seus afetos e desafetos mediados pela intensificação da paixão, ação típica do jovem enamorado que, para recuperar o tempo que passa sem a amada, canta: “Meu bem qualquer instante / Que eu fico sem te ver / Aumenta a saudade / Que eu sinto de você / Então eu corro demais / Sofro demais, corro demais / Só pra te ver / Meu bem!”¹⁷.

A subjetividade do discurso/canção envolve o ouvinte, torna-o participante; o ouvinte se transforma, porque desempenha um duplo papel: o de receptor e o de coautor, afirma Zumthor (2010), quando nas situações cotidianas repete o gesto cancional, estabelecendo uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto e o ouvinte. Assim, quando o cantor “emprega o “eu”, a

[...] função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: ‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa (Zumthor, 2005, p. 93).

¹⁷ “Por isso corro demais” (Álbum *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, 1967).

Com esse procedimento — a função espetacular da performance —, incorporou o valor de exposição, movimentando o consumo por meio da produção de várias composições musicais a partir da mesma estrutura, da variação de arranjos para a mesma música, do deslocamento da mesma música para outros contextos culturais. Com esses procedimentos, a fruição foi singularizada na simultaneidade de ‘ouvir-vendo’ o corpo jovem na voz jovem cantando as angústias e alegrias do jovem; estratégia das produções midiáticas como recurso para manter, no imaginário do público, a presença do artista, situando as composições das canções de Roberto Carlos no rol das canções facilmente cantáveis cujas composições apoiam-se “[...] na marcação regular do ritmo, nos relatos de ação e na nítida oposição entre a euforia dos encontros amorosos e a disforia dos desencontros” (Tatit, 2002, p. 187). Tais recursos podem ser considerados como tentativas de recuperar, na canção, “[...] suas funções primitivas de propiciar comportamentos lúdicos (a dança, o grito, o canto em conjunto) e de despertar estados pré-românticos puros (desejos de conjunção), sem qualquer complexidade psíquica” (p. 187). A esse conjunto de ‘juventude’ sobrepõe-se um fenômeno *sui generis*: Roberto Carlos foi envelhecendo junto com seu público, “[...] mas conservando todo o carisma pessoal e a imagem erigida durante a ascensão da jovem guarda” (p. 187). Como ressalta Tatit, compatibilizado visceralmente com a indústria musical, tornou-se o artista brasileiro mais atento aos desgastes naturais da carreira, reduzindo ao máximo suas aparições em tv, esquivando-se de polêmicas e só se manifestando em favor de causas de consenso público.

‘As canções de Roberto’ herdeiras da cultura de massa, representaram o repertório cancional que promoveu a harmonia entre as gerações, ganhou uma dicção própria com o álbum *O inimitável* (Guedes, 2021), que contribuiu significativamente, realizando a passagem do repertório característico das canções da Jovem Guarda para outro estilo: o ‘rock ingênuo e juvenil’ influenciado pelo *soul*

music; as baladas românticas ganham destaque, gênero definidor do repertório cancional de Roberto Carlos.

Na passagem entre os séculos, Roberto Carlos transitou da canção que serviu de paisagem sonora para acomodar os sentimentos juvenis para as tematizações da vida adulta, (re)criando performances de compositor e de intérprete: “[...] o rei da juventude abdicou de seu trono na hora exata, salvaguardando a majestade aos olhos de seu público fiel, arrebatando as sensibilibidades com a exaltação dos temas humanos consensuais: o amor, a emoção, a ecologia, a religião etc.” (Tatit, 2002, p. 190). A variedade temática, às vezes, misturada aos episódios da vida (acidente na infância, sucesso, momentos de crise, casamento, morte de familiares etc.) migrou para as letras das canções, compondo seus enredos e fortalecendo os laços afetivos com o público.

Para selar esse pacto, Roberto Carlos compõe “Jovens tardes de domingo”, uma retrospectiva em forma de canção do Programa *Jovem Guarda*: “Daquelas tardes de guitarra”; da composição das canções, “Canções usavam formas simples / Pra falar de amor”. Na última parte da canção, ainda que metonimicamente, realiza o inventário das canções da época na colagem textual e sonora:

(Vejam só em que festa de arromba / Outro dia eu fui parar /
Vejam só em que festa de arromba / Outro dia eu fui parar /
Vinha voando no meu carro / Quando vi pela frente / Na beira
da calçada / Um broto displicente / Mas, vejam só em que festa
de arromba / Outro dia eu fui parar / Vejam só em que festa de
arromba / Outro dia eu fui parar)¹⁸.

¹⁸ “Jovens tardes de domingo” (Álbum *Roberto Carlos*, 1977, autoria: Roberto e Erasmo Carlos). Ver Roberto Carlos – Site Oficial. Disponível em: <https://www.robertocarlos.com/projeto/1977-amigo-remasterizado/> – Acesso em: 16 abr. 2026.

Com ‘a festa de arromba’, a festa imaginária realizada na canção “Festa de arromba” (composição de Erasmo e Roberto Carlos, 1964), a homenagem à juventude cancional da época. “Jovens tardes de domingo” e “Festa de arromba” metaforizam a anamnese do sensível: por tudo isso, ainda pode ser nova a “velha canção de Roberto”.

Autoria de Roberto Carlos: a cenografia da voz

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente (Tatit, 2002, p. 11).

A definição de dicção por Tatit (2002) refere-se à maneira de dizer o que diz, maneira de cantar, de musicar, de gravar e, principalmente, de compor. Temos um conjunto de variáveis que interferem no produto: na canção, na audiência (ouvinte; espectador) e, principalmente, na discussão da autoria no universo da canção. Essa voz é sempre “[...] diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção” (Cavarero, 2011, p. 18); na vibração da voz humana há “[...] alguém em carne e osso que a emite. A unicidade não é característica do homem em geral, mas de cada ser humano” (p. 18). A unicidade da voz que canta constitui o sujeito: “[...] informa sobre a pessoa, por meio do corpo que produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é ‘traída por sua voz’. Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica” (Zumthor, 2010, p. 12). Essa voz pronunciada tem uma dupla característica: corpórea:

Cada sílaba é sopro ritmado pelo batimento do sangue [...] a voz e suas vias, a garganta mais profunda aberta ao ventre e ao interior; boca emblemática, passagem para além do corpo: palavra que

é ao mesmo tempo, expressão da ideia e descarga, em que pela qual toda articulação se faz metafórica (Zumthor, 2010, p. 14).

E, linguística — “o grão da voz” —, “[...] quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música” (Barthes, 1990, p. 238). O grão refere-se à materialidade do corpo falando sua língua materna; a letra, a significação.

Está no grão da voz de Roberto Carlos, as qualidades sonoras que a identificam: “[...] existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes” (Calvino, 1995, p. 79). Voz, única e inimitável, conforme o autor, põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a existência vivida, que intenciona o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras. Um traço singular que atrai o ouvinte que é “o prazer que esta voz põe na existência — na existência como voz”, prazer que conduz o ouvinte ‘a se reconhecer’ na voz de Roberto Carlos: a voz, manifestação da extensão direta do corpo do cantor, “transpirando sensualidade e insinuando um contato físico que a tevê da época reforçava a cada programa” (Tatit, 2002, p. 189).

Esse último, ainda, prevalece a cada apresentação, que, somada ao estilo da interpretação, revela a criação de uma sintaxe desviante das convenções gramaticais, com um repertório lexical coloquial, que promove uma comunicação imediata:

[...] tudo aquilo de que comumente se fala e que forma a malha dos valores culturais (gostos, modas, discursos críticos), que se articula diretamente com as ideologias de uma época (a ‘subjetividade’, a ‘expressividade’, o ‘dramatismo’, a ‘personalidade’ de um artista (Barthes, 1990, p. 239-240).

Esse é o momento em que “[...] uma língua encontra uma voz. [...] É, palavra simples, mas que deve ser levada a sério: a *dicção* da língua (p. 238-240, grifo próprio).

O projeto da poética cancional de Roberto Carlos traz as marcas da canção midiática que foi sendo ressignificada pelas transformações do contexto tecnológico e do contexto de escuta. A ‘validação’ desse projeto é aferida midiaticamente por ocasião da comemoração dos 80 anos do cantor, no programa *Fantástico*, exibido em 25 de fevereiro de 2021, com uma breve retrospectiva dos momentos marcantes de sua carreira, reafirmando a sua voz autoral acompanhada do depoimento de especialistas e colegas de profissão¹⁹.

Os depoimentos apontam para o que define a voz autoral de Roberto Carlos: sua assinatura vocal. Agamben (2019, p. 46) assim define: “[...] assinatura não é mais uma ciência senão ‘o próprio ato e o efeito de assinar’”. O ato e o efeito de ‘assinar’ é realizado com a voz; propriedade identificadora do sujeito-cantor, que Foucault nomeia “sujeito fundante”. Na sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, marcas, traços, letras” (Foucault, 1996, p. 47). As marcas e os traços de Roberto Carlos estão na qualidade sonora da voz destacada anteriormente. O termo preciso para caracterizar a autoria é “a voz como assinatura”, proposto por Diniz (2003, p. 99-100, grifos próprios): “*a voz como assinatura*, uma assinatura rasurada de outras vozes”, que dialoga com a tradição “[...] no processo de criação, veiculação, recepção e reprocessamento das canções populares”.

A potencialidade da “voz como assinatura” permite “[...] na ausência do emissor produzir efeitos para além de sua presença e da atualidade presente do seu querer dizer, até para além da sua própria vida” (Derrida, 1991, p. 16). Derrida tece suas considerações nos enunciados escritos; no entanto, podemos considerar essa

¹⁹ Os depoimentos foram reproduzidos na reportagem “Vida longa ao rei: Roberto Carlos completa 80 anos com voz inconfundível”. Ver **G1**, 18 abr. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/04/18/vida-longa-ao-rei-roberto-carlos-completa-80-anos-com-voz-inconfundivel.ghtml>. Acesso em: 16 abr. 2026.

propriedade no cenário musical, que é garantida tecnologicamente nas diversas formas de registros em áudio e vídeo. Nesse sentido, podemos traçar outro paralelo com Derrida (1991, p. 35): “[...] uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário [...] marca também e retém seu ter sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora, em geral, na forma transcendental da permanência”. No cenário musical, a permanência é garantida pela reproduzibilidade infinita em áudio e vídeo.

As considerações apresentadas sobre a voz autoral ilustram o critério que confere credibilidade à dicção convincente: a voz que, metaforicamente, ‘assina’, ou seja, a que “modela fisicamente o que ela diz e, mais ainda, o que ela canta” (Zumthor, 2010, p. 306). A ‘memória-em-ato’ se encarrega de consolidar a identificação: Roberto Carlos apresenta uma dicção singular que é voz, sonoridade, afeto e sensualidade; paradoxalmente, é importante lembrar que ‘as canções de Roberto’ trazem uma particularidade:

[...] a canção já não é a mesma. Ela pode ter a mesma indicação melódica, ela pode ser até submetida ao mesmo regime harmônico, as mesmas indicações típicas. A letra não muda, mas a força interpretativa e a assinatura dessa voz vão dar a essa canção um sentido completamente diferente (Diniz, 2003, p. 102).

Um dos fatores é a cenografia da voz, que requer, na simultaneidade entre o enunciado-canção/enunciação do cantor, a projeção da “função espetacular da performance” (Zumthor, 2005, p. 93), em consonância com os dispositivos tecnológicos. Nos programas televisuais e nos especiais, essa relação é mais observável, ainda que exista um conjunto de recursos técnicos, o “ao vivo” parece neutralizar a presença de todo o aparato tecnológico. Quando mediatizado na sua difusão, o efeito vocal reproduzido sugere a impressão de uma presença “[...] que se impõe, preenchendo

um espaço tão material quanto semântico” (p. 82). O dispositivo cênico da voz, suas qualidades físicas e expressivas são atualizados na performance da voz cantada — gestual, corporal, sonora, completada pelo figurino — e, quando rememorado, em gravações, é presentificado na voz-imagem-canto.

Reatualização da assinatura da voz na celebração midiática

[...] *a personagem cancional se confunde com a personagem do mundo* (Tatit, 2014, p. 35).

Essa situação coloca em destaque os contextos cênicos e performativos da voz que canta “*Eu quero agradecer / Por tudo que você / De bom me faz sentir / Por tantas emoções / Você me viu chorar / Você me faz sorrir*”. O efeito com a canção espelha na voz que canta a voz que fala; nesse limiar, o sujeito cancional, o sujeito físico da voz e o destinatário se confundem. Ambivalência do ilusório com o vivido do sujeito cancional que inclui o receptor nas lembranças e na canção — “*Você estava aqui / Me dando a sua mão / Seu ombro, seu afago*”. A canção-agradecimento é uma modulação da “nostalgia da voz viva” (Zumthor, 2005, p. 69) por “um amante que fala e que diz” (Barthes, 2003, p. 1).

A dedicatória, diz Barthes (2003), é todo gesto afetivo pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado, situa o sujeito lírico como aquele que “[...] se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (Collot, 2004, p. 168). Diz o autor,

[...] esse sujeito se constitui no ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem. É nesse ponto que Baudelaire também situa a ‘arte moderna’, capaz de criar ‘uma

mágica sugestiva que contenha simultaneamente o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista' (p. 169).

A 'mágica sugestiva' contaminada pelo contexto midiático resultou em composições 'ingênuas' e interpretações performatizadas regidas pela cultura do espetáculo (a canção das e nas mídias). Naquele momento, 'as maneiras de dizer o amor' perdem a aura; no entanto, há uma repoeitização do amor rompendo com as hierarquias dos gêneros cancionais; a "matéria-emoção", diz Collot (2004, p. 175), "[...] está à disposição de quem queira e possa trabalhá-la". Como apontamos anteriormente, a matéria-emoção foi trabalhada, pela voz jovem, pelo corpo jovem e direcionada ao público jovem.

Essa constante interação com o público e o carisma perpetuaram o gesto romântico nas composições que embalam o século xx e embalam o xxi. A canção romântica, paradigmaticamente, composta nesse contexto trouxe (e traz) as características de temáticas universais das canções de amor: lugares comuns sempre eficazes em qualquer nível e para qualquer um; recursos presentes nas diversas canções que resultaram em poderosa estratégia de criação de vínculos. Tal aspecto é um mecanismo de aproximação com o público porque favorece a "ilusão enunciativa" (Tatit, 2014, p. 34), a vinculação dos conteúdos da letra ao dono da voz. Explica o autor: como a canção vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequência virtual de unidades entoativas, que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra; por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los da persona do cantor: "[...] conscientes do impacto causado pela ilusão enunciativa, os intérpretes costumam escolher canções com cujas letras realmente se identificam. A melodia não permite que os temas sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional" (p. 35).

A subjetividade do cancionista manifestada na linguagem e na interpretação da canção é uma forma “[...] de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (Rancière, 2017, p. 7). No cancionista, letra e melodia são princípios regidos por essa forma de ocupação que coloca em relação “os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*” (p. 8), pois estão entrelaçados. A construção da cena de fala, trocamos por cena da voz que canta, aproximando o “ato de escrever” ao ato de compor e interpretar.

O conjunto dessas marcas enunciativas, “[...] índice de um corpo sensível, estão sempre apontando para o dono da voz e revelando de certo modo o seu comprometimento com tudo que diz” (Tatit, 2014, p. 36). O comprometimento estabeleceu-se de forma direta: as canções cantaroladas, assobiadas, sussurradas ou mesmo na escuta compartilhada das transmissões midiáticas (programas de auditório, escuta radiofônica, shows, filmes etc.) tocadas e cantadas nas matinés dançantes dos adolescentes resultou em uma escuta massiva reveladora de traços característicos dos produtos culturais. A ampliação dessa escuta foi sendo realizada quando as canções entram na composição das tramas da teledramaturgia com funções narrativas.

A voz que canta na cena sugere uma segunda narrativa, que envolve sinestesticamente o espectador na caracterização de personagens e na ambientação da cena. Os exemplos são muitos. Destacamos a canção “Esse cara sou eu”, canção-tema do par romântico dos protagonistas da novela *Salve Jorge* (2012), e a canção “Proposta” na novela *Três graças* (2025-2026), tema do casal de protagonista Gerluce (Sophie Charlotte, cuidadora de uma idosa) e Paulinho (Romulo Estrela, o detetive); a canção, dueto entre Roberto Carlos e a atriz Sophie Charlotte, embala o par romântico na novela. Por último, temos Roberto Carlos, por outras vozes, aspecto já destacado anteriormente, e reafirmado com a gravação

de *Elas cantam Roberto Carlos*²⁰: canções interpretadas por cantoras e artistas finalizaram o encontro com cada uma cantando um trecho da canção “Como é grande o meu amor por você” junto com Roberto Carlos, o amor cantado para elas é cantado por elas e ele.

É para “as donas da voz” (de palco e de escuta) e para as vozes múltiplas que cantarolam suas canções que a composição “Ofereço flores” foi endereçada: “E olhando pra vocês / Eu vejo esses sorrisos / Que enfeitam minha vida / De alegria e cores / De todo coração / Por tudo isso então / Eu ofereço flores”. O endereçamento expõe o sujeito — “dou a você o meu Tudo” (Barthes, 2003, p. 103) —, correspondências de sensações afetivas que favorece as interações sociais: “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isso de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos” (Zumthor, 2014, p. 83). A voz, assinatura de Roberto Carlos, configurada na diversidade de escutas, foi preenchida de sentidos potenciais, porque “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (Benjamin, 1985, p. 205).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre o método. Trad. Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

²⁰ “Cantoras fazem de Roberto a ‘musa’ de seus próprios versos”. O show, realizado no Teatro Municipal, São Paulo, teve a participação de Ivete Sangalo, Sandy, Paula Toller, Wanderléa, Luiza Possi, Zizi Possi, Daniela Mercury, Nana Caymmi, Fafá de Belém, Fernanda Abreu, Mart’nália, Ana Carolina, Alcione, Rosemary, Marina Lima, Adriana Calcanhotto, Claudia Leitte, Celine Imbert, Hebe Camargo e Marília Pêra. Foi uma homenagem ao meio século de carreira do mais popular e um dos mais importantes cantores-compositores de toda a música brasileira. Ver **Folha de S. Paulo**, 28 maio 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2805200913.htm>. Acesso em: 16 abr. 2026.

- BARTHES, Roland. O corpo da música. *In*: BARTHES, Roland. **O obvio e o obtuso**. Ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Coimbra: Edições 70, 1990. p. 215-254.
- BENJAMIN, Walter. 1986. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.
- CALVINO, Italo. Um rei à escuta. *In*: CALVINO, Italo. **Sob o Sol-Jaguar**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 27-89.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. **Terceira Margem**, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DERRIDA, Jacques. Assinatura. Acontecimento. Contexto. *In*: DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991. p. 11-42.
- DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 99-110
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. Loyola: São Paulo. 1996
- GUEDES, Tito. **Querem acabar comigo**: da Jovem Guarda ao trono, a trajetória de Roberto Carlos na visão da crítica musical. Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2021.
- MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. 2. ed. São Paulo: Global, 2003.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século xx**: o espírito do tempo. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete *et al.* São Paulo: Editora 34, 2017.

ROCHA, Everaldo. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 1995.

TATTI, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 33-38, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/836PyLCxFNR3dPThgXgzh8n/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 16 abr. 2026.

TATTI, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

VALENTE, Heloisa Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera / Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloisa Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias. *In: Música e Mídia*: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera / Fapesp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

“Melhor do que isso só mesmo o silêncio”: anotações sobre autoria e parceria entre João Cabral de Melo Neto e Caetano Veloso

Leonardo Davino de Oliveira

*É como diz João Cabral de Melo Neto
Um galo sozinho não tece uma manhã
(versos de “Foguete”, canção de Roque
Ferreira e J. Velloso).*

“Cantar é ser. [...] Cantar é mais. Cantar é um outro alento. Ar para nada. Arfar em Deus. Um vento”, escreve Rainer Maria Rilke (1875-1926), em tradução de Augusto de Campos (2015, p. 31), no soneto “Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, sol”. Em 1989, no disco *Estrangeiro*, Caetano Veloso registrou os versos “Cantar é mais do que lembrar / É mais do que ter tido aquilo então / Mais do que viver, do que sonhar / É ter o coração daquilo” (“Genipapo absoluto”). Cantados, esses versos guardam o projeto ético e estético que esse cancionista de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, vem desenvolvendo há mais de 60 anos: traduzir em canção “o coração daquilo” que lê e ouve. Pelo menos desde 1955, ou seja, aos 13 anos de idade, quando musicou um poema do cearense Martins d’Alvarez, para a festa de dia das mães da escola, Caetano Veloso vem citando, fazendo alusões e mesmo musicando a poesia livresca brasileira, a fim de glosar a pergunta rilkeana “Mas como erguer do solo, na estreita lira, o canto de uma vida?”

Também ainda em 1955, Caetano musicou o poema “Ciclo”, do seu professor Nestor de Oliveira, gravado por Maria Bethânia no disco *Ciclo* (1983). Até o ano de 2024 foram mais de 30 poemas cantados pelo autor de “Minha música vem da / Música da poesia

de um poeta João que / não gosta de música / Minha poesia vem / Da poesia da música de um João músico que / Não gosta de poesia” (“Outro retrato”, canção do mesmo disco *Estrangeiro*). Além das inúmeras citações de versos, paródias, alusões e reminiscências literárias que podem ser rastreadas no seu conjunto de letras de canção. De Gregório de Matos a Waly Salomão, passando por Castro Alves, Sousândrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Guimarães Rosa, entre outros, a trajetória musical de Caetano Veloso esteve sempre conectada às vanguardas poéticas, ocupando lugar de destaque dentro da música popular e na corrente central da cultura de massas, revelando-se um intérprete do Brasil.

Composto por anotações iniciais, o presente trabalho tem por objetivo verificar os processos de recepção e assimilação crítica com que Caetano Veloso utiliza o “rigor construtivo” (Veloso, 1997, p. 260) da poesia de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, e a fim de contribuir para o debate das relações de parceria entre poema escrito e poema cantado, serão analisados os cruzamentos entre as tradições poéticas da canção e da poesia escrita, bem como o *paideuma* de cada um dos dois autores. Esses cruzamentos que em certa medida borram as fronteiras da autoria, entendida como assinatura de uma identidade una, fechada, irreproduzível, são sugeridos pelo próprio cancionista, ao registrar, no livro *Verdade tropical* (1997), a ligação do movimento Tropicália, do qual foi um dos organizadores, e a literatura.

De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício. Tinha a ilusão de que se podia utilizar o hábito de chamar os sambistas de morro de poetas — e a adesão total de Vinícius de Moraes, um poeta de verdade, à canção popular — para entrar em ligação direta com a grande poesia, através da combinação da feitura de canções com uma postura pública que atuasse sobre o significado

das palavras. Na verdade, eu nunca tinha, até então, ousado pensar em ser poeta: minhas tentativas se deram no desenho e na pintura, na prosa crítica (cinema e música popular) e na canção; ‘poeta’ inspirava demasiada reverência, metia medo e vergonha, eu tinha sempre me retraído ante a ideia. Mas eu imaginava para mim, desde criança, uma espécie de ‘grandeza’, alguma forma elevada de celebridade que eu já estava acostumado a considerar uma fantasia perfeitamente dispensável mas que me dispunha a cumprir (e mesmo a desejar) se me parecesse que a oportunidade se apresentava: a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria — embora não fosse poesia. Mas o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretecia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber — sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. À altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. Eu podia ser um pouco Glauber, um pouco João Gilberto, com esse novo repertório de ideias que lançaríamos no seio da música popular. E a música popular é a forma de expressão brasileira por excelência (Velloso, 1997, p. 143-144).

Entre os Agradecimentos de *Verdade tropical*, está Rodrigo Velloso, irmão mais velho de Caetano e que, no final dos anos 1950, presenteou o futuro cancionista com “[...] uma assinatura da revista *Senhor*, e assim tomei contato com os textos de Clarice Lispector, cuja obra Rodrigo passou a comprar sistematicamente para mim, como também a de João Guimarães Rosa e a de João Cabral de Melo Neto” (Velloso, 1997, p. 7). Em entrevista, datada de 6 de abril de 1968, ou seja, no ápice da Tropicália, ao poeta Augusto de Campos, Caetano já havia dito que

[...] eu lia a revista *Senhor* encantado; acompanhava o nascimento do ‘cinema novo’ (lia todos os artigos de Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri assombrado Clarice Lispector, depois, Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto, cujos poemas li quase tantas vezes quantas ouvi os discos de João Gilberto (Campos, 1986, p. 201-202).

O nome de Augusto de Campos é importante nesse debate. Não à toa, Caetano dedica um capítulo de *Verdade tropical* para contar de sua relação com os poetas concretos e escreve

Eu fora, sem embargo, influenciado indiretamente por eles, pois, aos vinte anos, em Salvador, eu fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, os poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras tipo ‘futura’ sobre generosos espaços brancos nas páginas do suplemento cultural do *Diário de Notícias* (Velooso, 1997, p. 218).

Novamente os joões são postos em relevo e justaposição.

Mas Oscar Niemeyer também não aparece por acaso. Durante a leitura de “Os três mal-amados”, Waltencir Alves de Oliveira (2012, p. 32) anota, por exemplo, que “[...] são nivelados o poema, o desenho e o cimento armado, todos eles objetos sólidos que definem a práxis de um poeta que é também arquiteto”. O professor observa que

O próprio termo empregado pelo poeta para nomear as duas vertentes de sua poesia é ele, também, extraído do campo semântico da construção. ‘Duas águas’ é o termo utilizado para se referir a um tipo específico de telhado utilizado, largamente, integrante, portanto, do ofício do engenheiro/arquiteto (Oliveira, 2012, p. 47).

A justaposição engendrada por Caetano Veloso (1997, p. 212-213) entre o poeta João Cabral de Melo Neto, “[...] o maior poeta brasileiro surgido depois do modernismo, pertencente, pela idade, à geração de 45, mas em tudo oposto a ela: um poeta das coisas vistas com olho lúcido e expressas em linguagem seca e rigorosíssima”, e o cancionista João Gilberto aparece em outros momentos ao longo de *Verdade tropical* e em canções como, por exemplo, “Pra ninguém” (*Livro*, 1997), em que o dístico do refrão diz “Melhor do que isso só mesmo o silêncio / Melhor do que o silêncio só João”. Se o silêncio serve para que Cabral engendre a depuração da linguagem (Carone, 1979), parece pertinente que Caetano cruze João Gilberto a João Cabral numa canção em que se apresenta uma lista de canções e cancionistas que compõem o seu *paideuma* cancional, sua “educação sentimental” (Wisnik, 2004). João Gilberto e seu “comportamento antimusical”¹ é o cancionista que declaradamente buscava o silêncio, enquanto João Cabral e sua antilírica é o poeta em que o silêncio “[...] faz-se, assim, estratégia de depuração da linguagem preparando-a para a tarefa premente de representar e estabelecer a comunicação” (Oliveira, 2012, p. 39).

Caetano Veloso reforça, assim, que há ‘música’ na poesia de Cabral, não esta melódica e delicada aos ouvidos, mas uma outra modulada por parâmetros diferentes. Deve-se salientar, ainda, que na letra da canção ‘Tropicália’, de 1968, Caetano Veloso se assume um compositor que ‘emite acordes dissonantes’. O compositor que se diz um ‘dissonante’ é o mesmo que afirma cultivar a ‘música silenciosa de Peter Gast’, na canção ‘Peter Gast’, de 1983. É também o herdeiro confesso de ‘um poeta João que não gosta de música’, sinalizando que suas musicalidades são correlatas: estranhas, entranhadas, porém marcantes (Oliveira, 2012, p. 83).

¹ Verso da canção “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, ícone da Bossa nova na interpretação de João Gilberto (*Chega de saudade*, 1956).

O professor Waltencir (2012, p. 122) compreende que, para tensionar a divisão artificial cristalizada na fortuna crítica da obra cabralina entre incomunicabilidade (mais difícil, estética, metalinguística, para poucos) e comunicabilidade (mais fácil, ética, lírica, para todos), urge “[...] examinar os modos de inserção da ‘oralidade’ na poesia de Cabral e sua vinculação com a comunicabilidade” e defende que a mistura das “duas águas” está no cerne da poética cabralina. Assim como poema de livro e letra de canção, experimentalismo e Recôncavo, Beatles e Banda de Pífanos de Caruaru se misturam à poética cancional de Caetano. Conforme já dissera Décio Pignatari, citado por Waltencir, “João Cabral sustenta uma enorme crise, um debate que nunca se resolve, entre a obra de arte em si e a obra de arte enquanto instrumento de melhoramento e aperfeiçoamento social” (Pignatari *apud* Oliveira, 2012, p. 55). Acreditamos que esse *ethos* poemático também se espalha na obra de Caetano Veloso.

Para Waltencir (2012, p. 105),

A poesia de Cabral evidencia muitos mecanismos de contenção da emoção lírica. Não obstante, contenção não é sinônimo de impessoalidade sendo, ao contrário, uma opção consciente pela conquista de uma linguagem que, a um só tempo, rasga e perfura o real representado.

O professor coloca em rotação uma palavra-chave, “dicção”, termo fundamental para o teórico da canção Luiz Tatit (1996), e, ajudando-nos a ler o poema como partitura, nota “o subir e o descer da entonação”, conforme sugeriu Mallarmé no prefácio de “Um lance de dados” (1897), poema inaugural da *modernidade* no modo de fazer poemas.

Trabalhamos aqui, portanto, sobre três eixos que reforçam a parceria entre o poeta Cabral e o cancionista Caetano: 1) o trabalho da citação (direta e indireta); 2) o uso estético do silêncio, como

engenho de contenção e depuração da linguagem, e 3) a presença do biográfico. Além disso, objetivamos também realizar leituras comparadas entre as linguagens e as obras dos dois artistas.

“Meu poeta favorito — e o que mais extensamente li — era João Cabral de Melo Neto. E diante dele tudo parecia derramado e desnecessário”, escreve Caetano Veloso (1997, p. 339). Assim, quando Caetano cantou “Minha música vem da / Música da poesia de um poeta João que / não gosta de música / Minha poesia vem / Da poesia da música de um João músico que / Não gosta de poesia”, além de estar reconhecendo e homenageando “o dado² de Cabral / [e] a descoberta de [João] Donato” em sua formação, também faz referência à alardeada rejeição de João Cabral de Melo Neto a uma tradição de certa melodia implícita à poesia, à musicalidade do poema, que marca boa parte da história do verso. Para Cabral (1997, n.p.),

É essencial em poesia ter um som, uma ligação com a fala. Mas é uma dicção diferente, que não é cantável. Realmente não gosto de música, nunca gostei. Sou um poeta visual, não auditivo. A única música que gostei foi o flamenco, que é dissonante, pois o sujeito canta no extremo da voz.

João Cabral de Melo Neto sabia que a noção de lírica mudara no momento em que a poesia escrita passou a superar a poesia cantada na cultura do prestígio e da validação do que é ser poeta na sociedade videocêntrica, cujo *logos* é desvocalizado (Cavarero, 2011). O corpo e a voz do poeta tinham um modo-de-usar-e-dizer o poético que não será o mesmo no papel. Décio Pignatari (1975, p. 11)

² Referência a “Um lance de dados”, poema de Stéphane Mallarmé de 1897, lançado 100 anos antes de Caetano Veloso (1997, p. 212) escrever, em *Verdade tropical*, que o poeta francês, elemento importante no *paideuma* de Cabral e dos poetas concretos, foi “[...] o primeiro a pensar o poema sobre a página como uma constelação, e a usar o branco do papel como elemento estruturador”.

aponta que “Quando surge a poesia escrita, as malhas sociais já começaram a emaranhar-se, e o poeta vê reduzindo-se seu auditório, até que suas excogitações poéticas se transformam no monólogo dos dias atuais”. E completa:

Sinto-me aventurado a creditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes.

O fato é que Cabral tinha por objetivo limpar a palavra escrita de toda reminiscência de um tipo de lirismo próprio à voz e à subjetivação e virtuosismo do eu-do-poeta. Mas ele sabia também que a música e a entonação implícita persistem nas palavras, mesmo quando escritas, porque seus sons inoculam a memória do leitor. Seu trabalho foi o de escamotear esse impulso vocal externo ao poema escrito e iluminar a palavra no suporte da página. Sem esquecer que, como observou Roland Barthes (2004, p. 4), “Transcrita, a palavra evidentemente muda de destinatário, e por isso mesmo de sujeito, pois não há sujeito sem Outro. O corpo, embora sempre presente (não há linguagem sem corpo), cessa de coincidir com a pessoa, ou, melhor dizendo: a personalidade”. Cabral está mais interessado na persona poética, do que, na pessoa-do-poeta, sua personalidade que, na sociedade do espetáculo sufoca a *poesis*, o trabalho de arte.

É por essa perspectiva que entendemos o que Paul Zumthor (1993, p. 283-284) escreve em *A letra e a voz*, a saber,

O texto ‘literário’ é fechado: simultaneamente por causa do ato que, material ou idealmente, o circunscreve e na intervenção de um sujeito que efetua esse fechamento. Mas essa intervenção provoca o comentário, suscita a glosa, de modo que, nesse nível, o texto abre-se, e um dos traços próprios à ‘literatura’ é sua interpretabilidade.

E Cabral se esforçou para evitar a interpretabilidade da pessoa, da personalidade sobre a persona poemática. Ele tinha consciência da potência de nossa canção popular e afirmou: “Eu acho que a música popular pode ajudar enormemente a poesia, não no sentido de esta poesia vir a ser melhor, mas no sentido de aumentar a propagação da poesia” (1973, n.p.).

Desde 1966, quando Airton Barbosa e Chico Buarque estabeleceram uma música para a teatralidade de *Morte e Vida Severina* (1955), promovendo cortes no poema, inserindo o coro responsorial, remontando versos e revelando a tendência à passionalização cortante da voz poemática, até o disco *Transfiguração* (2006), da banda Cordel do Fogo Encantado, em que a vida de Severino é base para a canção “Morte e Vida Stanley”, passando pelo disco de Cátia de França, *Vinte palavras ao redor do sol* (1979), e pelo disco *Severino* (1994), da banda Paralamas do Sucesso, a reiterada antilírica cabralina tem presença na canção popular mediatizada, aumentando “a propagação da poesia” de Cabral.

Como teorizar a experiência de que vivem Lirinha e seu público durante a vocoperformance de “Os Três Mal-Amados”? Sintonia, êxtase, comoção, catarse são termos apropriados. Como escreve Paul Zumthor (2010, p. 185),

[...] o ritmo constitui a força magnética do poema. Por suas repetições, a voz sistematiza uma obsessão; pela síncope, ela faz explodir os signos em uma simbolização virtualmente histórica: transmite-se assim um conhecimento liberto de temporalidade, identificado com a própria vida, palpitação imemorial.

No caso, a repetição é marcada pela anáfora “O amor comeu...”, presente na fala da personagem Joaquim. A escolha rítmica de Lirinha para incorporar Joaquim não é à toa. O amor tudo devora, como o excesso de lirismo, diria Cabral. Lirinha deixa de fora as queixas de João e Raimundo sobre Teresa e Maria,

lembramos, todos presentes também no poema “Quadrilha”, de Drummond, e realiza um trabalho de rasura, posto que seleciona quais partes do poema devem ser oralizados, encarnando a figura do repentista, sua “linguagem seca e rigorosíssima”.

Ao vocalizarem poemas antilíricos, de “comportamento anti-musical”, diria João Gilberto, os cancionistas de João Cabral aprofundam e embaralham o que o poeta anotara na orelha do livro *Duas águas*:

[...] de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos (Cabral, 1956).

Se, por um lado, e de modo mais comumente praticado, temos cancionistas que cantam poemas escritos, vertendo poesia em letra, permitindo a reminiscência mais rápida do texto; por outro lado, há cancionistas que rasuram, citam, devoram a poesia escrita antes de torná-la letra de canção. Este último é o caso da parceria entre Cabral e Caetano, que, diferente de Chico Buarque, não musicou poemas de Cabral. Em ambos os casos, a parceria entre poetas e letristas é firmada. Mas o segundo caso exige de quem escuta um trabalho maior, a fim de aprofundar o registro da autoria de quem labora, citando direta ou indiretamente, o poema escrito ao cantá-lo. Ao comentar as letras de suas canções, Caetano (2022, p. 7-8) anota:

Me lembro de ter imaginado, por muito tempo, um uso da pontuação inspirado em João Cabral de Melo Neto, que põe ponto-final quando termina uma estrofe que corresponde a um parágrafo de prosa — e de um desejo exagerado meu de colocar dois-pontos em passagens que me sugerissem ensaísmo: sou fascinado pela poesia

‘prosaica’ de Cabral e, no fim da adolescência, me maravilhava com a função dos dois-pontos na prosa de Sartre. Mas sei que a distribuição espacial dos versos e das estrofes é pontuação em outro nível. E, sendo minhas letras tantas vezes feitas em canto pensado e não em escrita, me convenci de que a flexibilidade do critério do uso de vírgulas, pontos, pontos e vírgulas e dois-pontos deveria ser admitido, tudo negociado com a intuição de Eucanaã. Espero que o resultado dê prazer ao eventual leitor.

Ao apontar “letras tantas vezes feitas em canto pensado e não em escrita”, Caetano marca a diferença da finalidade das palavras do texto, se para a voz, ou se para o papel, pois cada suporte exige especificidades de engenho. Para Caetano (1997, p. 491), “[...] a máscara antibossanovista que nós, os tropicalistas, usamos incluía uma aproximação com Agrippino, Mautner, o rock e o bolerão, mas, como os concretistas, eu tinha sido — e seria sempre — antes de tudo um amante da arte de João Gilberto e de João Cabral de Melo Neto”. Sabendo que “a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”, conforme Clarice Lispector escreve na sessão “A possíveis leitores”, do livro *A paixão segundo G.H.* (1964), essa pesquisa, em início de percurso, quer acessar a tensão estética engendrada entre o poeta que escreve “Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?” e o cancionista que diz “Todas as minhas músicas são autobiográficas. Até as que não são, são” e canta “Botei todos os fracassos nas paradas de sucessos”, apesar de reiteradamente tematizar a solidão (Fares, 1996).

Importa lembrar que, na página 47 da *Terceira Margem*, nº 4, Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2003, Caetano Veloso publicou um poema dedicado a Cabral. Por ocasião da proximidade do centenário do poeta pernambucano (09/01/2020);

em 5 de janeiro de 2020, o jornal *Folha de S. Paulo* republicou o poema em que figura o “poeta sério e buster keaton”, o “osso-poeta”, de “rigor construtivo”:

O Poeta em Dacar

Cabral ombreia o grou coroadado:
Sumário confronto sobre a grama
Em frente ao palácio oficial.
Alguns toureiros trazem socorro:
Vêm de seus versos. Muito econômicos,
Nenhum ostenta cores ou cheiros;
Nenhum, sensualidade; embora
Aceso tenham o sexo. Nenhum
Senegaliza. Porém a cola
Que não mascam é como se fosse
A fibra mesma, o osso-poeta
Que sustenta o corpo pequenino
Desse homem desembaraçado
Em sua angústia. Expositivo,
Ele apenas informa é um coan
Sobre a particularidade deles,
Os grous, de, macho ou fêmea, terem
Reações opostas à chegada
De outro animal aqui, este homem
Em seu território: a fêmea avança,
O macho, muito tímido, esquiva-se.
Ou será o contrário, pergunta-nos
O poeta sério e buster keaton.
E conclusivo: um ou outro é
O que ataca; um ou outro, o que foge.
Volta à lajota da varanda sem
Olhar para as aves no gramado
Atrás de si. E muda de assunto.

Desde a aliteração dos primeiros versos, bra-bre-gro-rô-rio-fron-br-gr; passando pela quebra da fluidez devido à pontuação do verso “Os grous, de, macho ou fêmea, terem”; passando ainda pelos toureiros, presença singular na poesia cabralina, que “vêm de seus versos” dos poemas “Alguns Toureiros”, “Touro andaluz”, “A Praça de Touros de Sevilha”, “Manolo Gonzáles”, “Miguel Baez, “Litri””, “Manolo Caracol” e “Juan Belmonte”; passando também pela impaciência com as especificidades da grou de cada sexo, na verdade, pouco importando para essas especificidades — “um ou outro é / O que ataca; um ou outro, o que foge.”; até o “[...] homem desembaraçado / Em sua angústia”, o poema de Caetano plasma a figura de Cabral, conforme o próprio poeta fez, por exemplo, com o famoso toureiro andaluz Juan Belmonte. Segundo Waltencir (2012, p. 114) observa,

[...] a tourada é arte de driblar o touro, aquele que bem driblado oferece a glória ao toureiro e, malconduzido, o levará à morte. Sugerindo, então, que o poeta ‘bem tratado’ soube driblar bem o seu touro, fazendo-o crer em todas as indicações e valores que ele imprimiu às plaquetes que negociou no decorrer de sua vida literária.

Macho, fêmea, sem sensualidade, sexo aceso, tímido, comediante (do cinema mudo), expositivo e “muda de assunto” são signos de “tensão e dualidade” (Oliveira, 2012) proliferados ao longo do poema escrito pelo autor do verso autobiográfico, e sintomaticamente próximo ao retrato de Cabral registrado em “O poeta em Dacar”, “Sou tímido e espalhafatoso”, de “Vaca profana” (na voz de Gal Costa, *Profana*, 1984), cuja letra faz muita referência ao imaginário, à cultura, à língua e à linguagem de Espanha, paixão de Cabral, notadamente Sevilha.

O título do poema se justifica porque, em 1977, “A caminho da Nigéria, Caetano Veloso e Gilberto Gil fizeram uma visita à

residência diplomática [de Cabral] em Dacar. [...] A figura e a personalidade do poeta causaram forte impressão aos visitantes, especialmente em Caetano” (Marques, 2021, p. 418). Quando da republicação do poema no jornal *Folha de S. Paulo*, Caetano (2020, C10) declarou:

Na minha juventude, João Cabral foi meu poeta preferido. As rimas toantes, a secura, aquele avesso do surrealismo que era o cerne de seu impulso experimental me arrebataram para além do que me parecia ser o mais elevado estágio de poesia: Drummond. Quando conheci Cabral pessoalmente (no Senegal, onde ele era embaixador e aonde fui com Gil, a caminho do Festac na Nigéria) sua personalidade fascinou-me tanto quanto os seus poemas. Estive com ele mais três vezes depois dessa. Uma no Porto, onde ele servia como cônsul, e duas no Rio: em sua casa e numa leitura/palestra que ele deu ao lado de John Ashbery e Joan Brossa, em evento organizado por Waly Salomão e Antonio Cicero. A suas casas, do Porto e do Rio, quem me levou foi o professor Arnaldo Saraiva, autoridade em modernismo português e brasileiro. Em todos os encontros, a intensidade de sua presença toda cheia de vida foi sempre uma experiência inesquecível. Quis anotar o que me marcou no primeiro desses encontros de modo adequado e me vi escrevendo um poema que se esforçava por aproximar-se de sua poesia — sem propriamente imitá-la — e de retratar sua pessoa — sem propriamente descrevê-la. Quando contei a Arnaldo, nosso amigo comum, este quis publicar minha tentativa na revista portuguesa *Terceira Margem*. Fiquei orgulhoso. E voltei a orgulhar-me quando Claudio Leal me disse que a *Ilustríssima* talvez a reproduzisse. Acho que se Cabral estivesse vivo eu teria vergonha. Faço canções e não poemas — e, se estes são coisas muito diferentes daquelas, meus erros e acertos no presente exemplo serão do tipo que reafirma essa diferença.

Observe-se que do encontro no Senegal surge a vontade de escrever o poema em que os toureiros “Nenhum / senegaliza”.

O *enjambement* sugere engendrar raça e etnia ao *ethos* poético. Seja como for, em 2001, perguntado pela revista *Cult* (em entrevista a Bernardo Vorobow e Carlos Adriano) sobre a presença de João Gilberto e João Cabral na sua formação, Caetano (2001, p. 51-52) responde, fazendo alusão ao encontro em Dacar:

CULT Queríamos partir de João Gilberto e chegar a João Cabral, que parecem ter sido referências centrais para você num dado momento, citando um trecho do texto *De música popular e poesia*, do Antônio Medina Rodrigues: ‘O canto a palo seco seria uma espécie de arkhé de todo canto, filosofia vocal ou experiência do canto antes do próprio canto. Com muita distância, a voz de João Gilberto faz algo parecido, mas o faz mais por sua semelhança natural com uma das vertentes da poesia de João Cabral de Melo Neto, dada a maneira com que tanto o poeta quanto o cantor parecem mastigar e remastigar as mesmas palavras, levando-as a uma lisura espectral, a uma quase-neblina geométrica. Ambos estão na corrente que busca ideias puras, um depuramento do concreto que, no fim e ao cabo, acaba dando um certo pitagorismo estético’.

CAETANO VELOSO Eu tenho impressão de que esses dois artistas podem ter me atraído, em grande parte, por características semelhantes a essas escritas pelo Medina. Mas o fato é que são dois artistas que me interessaram muito. E nós não falamos mesmo de João Cabral de Melo Neto, que é o mais importante, porque foi no âmbito da poesia; por um momento ele representou para mim uma verdadeira monomania. Ele pareceu centralizar tudo e resolver todos os problemas. Houve um momento em que ele me pareceu ser o maior poeta vivo do mundo.

João Gilberto adora poesia. No texto ‘João Gilberto e os jovens baianos’ (*Balanço da bossa*), Augusto conta seu encontro com João em 1968 em Nova Jersey. Ele relata a conversa com João, que falou: ‘Para mim, é Caetano e Drummond’. E aí o Augusto disse: ‘O Caetano fala que, para ele, é João e João’. [ri] Porque, para mim,

era João Cabral e João Gilberto. Nessa época, quando Augusto me conheceu, em 1967, eu dizia isso todo o tempo: para mim, o negócio era João Gilberto e João Cabral.

Mas mais do que procurei — ao fazer *O cinema falado* — não apresentar sotaques godardianos no ritmo ou na feitura ou no que quer que fosse, eu procurava — na mina lírica [r] e nas minhas letras de música — fugir o mais que pudesse dos cabralismos. Eu me lembro de que, quando ainda estava no secundário em Salvador, no final do curso clássico, eu fazia uns negócios de brincadeira, escrevendo — imitava a Clarice Lispector, imitava o Guimarães Rosa e imitava o João Cabral. Certa vez, eu fui ver umas meninas lutarem capoeira com aqueles velhos capoeiristas da Bahia. Eram amigas minhas, que estavam na escola de dança e entraram na escola de capoeira. Achei aquilo maravilhoso: elas jogando com os caras e depois entre si. Eu descrevi a cena primeiro como se fosse o Guimarães Rosa, depois como se fosse a Clarice Lispector e depois como se fosse um poema do Cabral, com aquelas rimas toantes, aquele ritmo que é uma métrica às vezes um pouco quebrada, mas uma métrica de versos de oito sílabas, sem as cesuras nos lugares confortáveis, que o Cabral procurava na educação dele pela pedra... Se bem que na *Educação pela pedra* já não são versos de oito sílabas, e sim versos mais longos. Eu fiz um negócio assim, imitando. Mas eu perdi isso, eu fiz só para brincar e mostrar a elas. Então, nas minhas letras de música, eu procurava não me deixar, de forma nenhuma, parecer com aquilo nem por nada, nem na forma nem nas ideias. No *Cinema falado* tem um pastiche... Isso eu disse ao João Cabral e ele ficou impassível, olhando para mim, com os olhos duros, como quem diz: ‘Não vou lhe perguntar nada sobre isso, não quero nem saber’. Eu falei para ele: ‘João, eu fiz um filme, e no filme eu escrevi um falso poema, um pastiche de poema seu sobre você, sobre a sua poesia’. No início do filme, na hora que alguém assobia *O cinema falado*, aparece o Luiz Zerbini, sentado, na festa, e diz: ‘João Cabral de Melo Neto / tentando limpar a poesia / de toda rosa / toda merda / e fazendo-a ainda mais ridícula / mas, não poetizar

o poema / sim, mas e quanto a poetizá-lo? / seu fado de magia e música o acossa de todos os lados’. É metacrítico, é Cabral e é uma coisa que põe em dúvida a decisão do Cabral, e de uma certa forma critica a crítica que ele faz... Mas é besteira, porque isso também já está incluído na poesia dele — uma resposta crítica à própria crítica a ele feita. É que o meu é feito de fora, o meu é pastiche, como disse a ele. Ele era muito firme, muito engraçado, um homem fascinante. Eu o vi numa das cenas que eu tenho na cabeça como uma das mais deslumbrantes desse mundo, e tão parecida com os poemas dele! Foi em Dacar, quando ele era embaixador. Eu e Gil estávamos saindo de sua casa, que tinha um jardim grande com um gramado bonito. Estávamos conversando, e ele muito afável, atencioso, simpático, direto. Então ele mostrou dois grou coroados. Aquela ave alta, e ele baixinho. E João disse assim: ‘É, são muito bonitos. Um é macho e a outra é fêmea. Mas são absolutamente iguais. Sabe como a gente sabe qual é o macho e qual é a fêmea? Se você se aproximar, o macho ataca, e a fêmea não ataca. Ou é ao contrário, não sei... Talvez seja a fêmea que ataca e o macho não ataca. Mas é assim que se descobre qual dos dois é o macho e qual dos dois é a fêmea’. Então ele disse: ‘Vocês querem ver?’ E andou diretamente para o gramado, reto assim. E um dos grou atacou, e o outro saiu timidamente de perto dele. Ele parecia um toureiro, porque ele ficou 100% concentrado nos movimentos do grou e se aproximava até o máximo de risco e logo voltava.

E o grou desarmava, e ele de novo, umas três vezes. Parecia a cena de uma tourada... Estranho, o pássaro quase da altura dele. E daí ele voltou, reto, como quem não tivesse feito nada. E continuou a conversa: ‘Viu? É assim. Ou é o macho ou é a fêmea, é um dos dois. Mas é assim que se sabe’. E mudou de assunto e falou de outras coisas [n].

O bastidor do poema ajuda na compreensão do mote, mas a forma de glosar o “fado de magia e música” do qual Cabral é acossado, coube ao poema de Caetano.

Por sua vez, em “Itapuã” (*Circuladô*, 1991), Caetano Veloso parece cruzar a imagética cabralina com a de outro canceiro basilar de sua formação sentimental, Dorival Caymmi: “Itapuã, quando tu me faltas, tuas palmas altas / Mandam um vento a mim, assim, Caymmi”. Nos versos de “Coqueiro de Itapoã”, ícone do canceiro de Dorival Caymmi, ouvimos o sujeito cancional pedir “Oh vento que faz cantiga nas folhas / No alto do coqueiral / Oh vento que ondula as águas / Eu nunca tive saudade igual / Me traga boas notícias / Daquela terra toda manhã / E joga uma flor no colo / De uma morena de Itapoã”; enquanto que no poema “A escola das facas”, Cabral inscreve que “O alísio ao chegar ao Nordeste / baixa em coqueirais, canaviais; / cursando as folhas laminadas, / se afia em peixeiras, punhais”. Nesse poema “O coqueiro e a cana lhe ensinam, / sem pedra-mó, mas faça a faca, / como voar o Agreste e o Sertão: / mão cortante e desembainhada”. O *alísio* traz a poesia, que é contaminada (“vírus ou vacina”, tensiona e dualiza Cabral em “Menino de engenho”) pela geografia do lugar poetizado, cantado: “Itapuã, o teu sol me queima e o meu verso teima / Em cantar teu nome, teu nome sem fim”. Se, em “Psicologia da composição”, lemos “Como não há noite / cessa toda fonte; / como não há fonte / cessa toda fuga; / como não há fuga / nada lembra o fluir / de meu tempo, ao vento / que nele sopra o tempo”, em “Itapuã”, ouvimos que “Nada estanca em Itapuã / Ainda sou feliz”, pois “Abaeté, tudo meu e dela / A lagoa bela sabe, cala e diz”. O poema solapa Cronos e inventa uma cronologia poemática, só existente no verso. Noutro poema, lemos “Se venta no canavial / estendido sob o sol / seu tecido inanimado / faz-se sensível lençol” (“Vento no canavial”). Afinal, “Ar para nada. Arfar em Deus. Um vento”, escreveu Rilke (2015, p. 311).

Assim, se em *Morte e vida severina* lemos que o ânima nordestino “é tão belo como a soca que o canavial multiplica”, em “Motriz” ouvimos Maria Bethânia (*Ciclo*, 1983) cantar “Que doce amargo cada vez que o vento traz / A nossa voz que chama, / Verde do

canavial. / Canavial / E nós, mãe: / Candeias / Motriz!”. Motriz era o nome da locomotiva movida a óleo diesel que fazia o trânsito entre Santo Amaro da Purificação e Salvador. Caetano prolifera significantes da paisagem íntima do Recôncavo Baiano, dando ênfase à presença da cana-de-açúcar. “É anônimo o canavial, / sem feições, como a campina; / é como um mar sem navios, / papel em branco de escrita”, escreveu João em “Vento no canavial”.

[...] o fausto que muitas famílias locais conheceram desde o período colonial até os fins do século XIX deixou a herança arquitetônica para funcionários públicos, padres, médicos, dentistas, juizes, advogados e pequenos comerciantes, mas a tradicional fonte de renda da região — o açúcar, com seus engenhos e usinas rodeados por vastos canaviais — passou pouco a pouco a integrar patrimônios muito maiores, centrados em outras áreas do país, de modo que nada do que se ganhava com o que a terra do município produzia era gasto em Santo Amaro, e nenhum dos novos grandes proprietários vivia ali ou tinha nascido ali (Veloso, 1997, p. 25).

O diagnóstico feito por Caetano para Santo Amaro se assemelha ao narrado na prosa memorialista de José Lins do Rego e poetizado por João Cabral. Lendo o poema “Menino de engenho”, Waltencir (2012, p. 89-90) observa que

[...] o poema, desde o título, guarda uma dupla articulação: a referência pessoal autobiográfica, uma vez que Cabral nasceu e viveu sua infância em um engenho pernambucano; e a referência literária à obra homônima de José Lins do Rego que sempre é citada em função de seu caráter memorialista, mas também em razão de sua grande importância como a representação testemunho de um sistema e de um mundo que, conforme menciona Alfredo Bosi, está ‘prestes a se desagregar’: a sociedade patriarcal canavieira do Nordeste brasileiro.

“Cana doce, Santo Amaro / Gosto muito raro / Trago em mim por ti / E uma estrela sempre a luzir / Bonde da Trilhos Urbanos / Vão passando os anos / E eu não te perdi / Meu trabalho é te traduzir”, canta Caetano em “Trilhos Urbanos” (*Cinema transcendental*, 1979), mesmo cancionista que, rasurando o “Strawberry fields forever”, dos Beatles, canta “Sugar cane fields forever” (*Araçá azul*, 1973), cruzando lirismo e sociedade, local e global; e que ao cantar “Estou aqui de passagem / Sei que adiante, um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício” (“Soy loco por ti, América”, de Gilberto Gil e Capinan, 1967), se irmana ao Severino cabralino que improvisa “E se somos Severinos / iguais em tudo na vida, / morremos de morte igual, / mesma morte Severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte / de fome um pouco por dia”. Se João Cabral de Melo Neto escreveu, sem tocar no nome “coração”, “Este museu de tudo é museu / como qualquer outro reunido; / como museu, tanto pode ser / caixão de lixo ou arquivo. / Assim, não chega ao vertebrado / que deve entranhar qualquer livro: / é depósito do que aí está, / se fez sem risca ou risco”, em “O museu de tudo”, Caetano cantou “Meu coração não se cansa / de ter esperança / de um dia ter tudo o que quer / [...] / Meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim” (“Coração vagabundo”, 1967) — o que, talvez, justifique o *melos* em Caetano, que já disse “Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo / Daqueles que velam pela alegria do mundo” (“Podres poderes”, *Vêlô*, 1984). Afinal, “há no canavial / oculta fisionomia: / como em pulso de relógio / há possível melodia”, escreveu Cabral em “Vento no canavial”.

Por fim, “saio de meu poema / como quem lava as mãos”, escreveu Cabral; “E ao fim de cada ato / Limpo num pano de prato / As mãos sujas do sangue das canções”, escreveu Caetano (na voz da Maria Bethânia, *Drama – Anjo Exterminado*, 1972). Mas, paralelo ao levantamento quantitativo de poemas, versos, citações, signos cantados na discografia de Caetano Veloso, urge utilizarmos

o método comparativo de leitura e audição críticas, para melhor análise dos poemas e das canções, a partir de equações teóricas de levantamento bibliográfico, mapeamentos teóricos, estabelecimento de noções, conceitos e categorias e análise de obras. Ao integrar a apreciação estética dos poemas cantados em nossa metodologia de pesquisa, buscamos não apenas coletar informações, mas também enriquecer nossa compreensão do tema em estudo, promovendo uma abordagem mais sensível e contextualizada dos poemas e das canções. Desse modo, esse *corpus* promove um diálogo dinâmico entre diferentes perspectivas e disciplinas, visando uma compreensão mais abrangente e inclusiva da complexidade da experiência humana e da construção da crítica, pela via da tríade palavra-música-performance.

Essa abordagem da dimensão intersemiótica dos elementos rítmicos, melódicos e, sobretudo, poéticos, em ambiente de “duas águas” me permite não apenas investigar os eventos *passados* (o poema escrito e impresso de João Cabral de Melo Neto), mas também refletir sobre suas reverberações no *presente* (a canção de Caetano Veloso, resultado da rasura, incorporação e devoração crítica do poema) e suas implicações para o futuro (formação do leitor/ouvinte crítico). Isso ajuda a pensar o corpo da lírica nacional brasileira, uma lírica que se encorpa com muitos fios literocancionais, afinal, como escreveu Cabral, “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos” (“Tecendo a manhã”, 1966). O gesto antropofágico de Caetano, sem, de modo evidente, ou seja, exigindo mais do ouvinte, se “[...] deixar, de forma nenhuma, parecer com aquilo [com “o coração daquilo” de suas leituras dos poemas de Cabral] nem por nada, nem na forma nem nas ideias”, expande a manhã poemática, o conceito de parceria e, principalmente, de autoria no campo da canção popular, essa expressiva forma de manifestação da lírica de um país cuja “educação sentimental” (Wisnik, 2004) está radicalmente ancorada no ouvido, na escuta, na oralidade. E é com as palavras de um

Caetano Veloso (“Livros”, 1997) memorialista de sua meninice no Recôncavo Baiano, outrora lugar de “engenhos e usinas rodeados por vastos canaviais”, que fecho esta reflexão.

Quase não tínhamos livros em casa
E a cidade não tinha livreria
Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro
Apontando pra expansão do Universo
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARTHES, Roland. Da fala à escrita. In: BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 4.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FARES, Cláudia. **O arco da conversa**. Um ensaio sobre a solidão. Casa Jorge Editorial: Rio de Janeiro, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. A traição consequente ou a Poesia de Cabral. In: LIMA, Luiz Costa. **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARQUES, Ivan. **João Cabral de Melo Neto**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.

MELO NETO, João Cabral. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

MELO NETO, João Cabral. Música. **Gazeta Mercantil**, 28 dez. 1997.
Disponível em: <https://www.tirodeletra.com.br/musica/JoaoCabraldeMeloNeto.htm>. Acesso em: 4 maio 2026.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **O gosto dos extremos**: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

PIGNATARI, Décio. Sobre poesia oral e poesia escrita. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SENNNA, Marta de. **João Cabral**: tempo e memória. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

TATTI, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

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

VELOSO, Caetano. Entrevista a Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. Revista **Cult**, nº 49, Ano V. São Paulo, agosto de 2001.

VELOSO, Caetano. O Poeta em Dacar. **Folha de S. Paulo**, 5 jan. 2020, p. Cio. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/01/leia-poema-de-caetano-veloso-em-homenagem-a-joao-cabral.shtml>. Acesso em: 2 jun. 2026.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Bocas veladas, versos publicados: protesto e resistência em algumas canções do grupo Secos & Molhados

Vinícius Rangel Bertho da Silva

Não: não digas nada

supor o que dirá

A tua boca velada

é ouvi-lo já

(Fernando Pessoa musicado
por João Ricardo, 1974).

Uma atração musical, o questionamento de diversos gêneros e o protesto de bocas veladas

Em agosto de 1973, um grupo musical deixou de ser uma atração *cult*, conhecida por suas breves (e fulgurantes) passagens por palcos e estúdios de tv de São Paulo para se transformar em uma atração nacional, com traços de *Beatlemania* nos trópicos¹. Tal ocasião se deu quando o Secos & Molhados (doravante s&m) fez sua primeira aparição no *Fantástico* — programa que iniciava as suas atividades e que se tornou um dos destaques da grade da Rede Globo de Televisão. O momento musical daquela atração de domingo à noite recriava para os lares de todo o Brasil a icônica imagem da capa do álbum de estreia do grupo: uma enorme mesa de jantar repleta

¹ O *site* oficial de Ney Matogrosso traz, em seus arquivos, fotos, vídeos e informações gerais sobre os espetáculos do artista. A seção de shows <https://neymatogrosso.com.br/shows/1972/> contém um texto sobre as apresentações do Secos & Molhados que foi escrito pelo autor destas linhas em 2007. A leitura é válida para que haja uma compreensão mais pormenorizada de um dos fenômenos musicais mais importantes da música brasileira. Acesso em: 19 abr. 2026.

de comes e bebes e que tinha como prato principal as “cabeças” de seus integrantes². Em linhas gerais, tamanha visão resultava em um banquete macabro — Gerson Conrad (violões e vocais), João Ricardo (violões, harmônica e vocais) e Ney Matogrosso (voz) se tornaram *pop stars* da noite para o dia, vendendo milhares de cópias do álbum de estreia da banda e provocando celeumas de todo tipo por onde passavam.

Como consequência direta do estrelato, o s&m tornou-se assunto preferido de muitos brasileiros, impactados com a presença cênica de Ney Matogrosso. Sua figura andrógina esquálida e sensualmente provocante, aliada a um registro vocal de contratenor, somava-se a uma maquiagem pesada inspirada nas máscaras dos teatros Nô e Kabuki. O conjunto visual, sonoro e performático era uma afronta direta à virilidade conservadora propaganda pela ditadura militar. Além disso, o repertório do grupo era composto de canções originais e, principalmente, de poemas de autores consagrados musicados por João Ricardo e Gerson Conrad³. Sendo assim, a “apropriação” do discurso literário era uma estratégia ousada dos compositores para não serem atingidos pela censura, que prejudicou a produção de cancionistas como Chico Buarque e Odair José, para citarmos apenas dois dos exemplos mais paradigmáticos da repressão imposta pelo regime de exceção. Todavia, apesar do horror que a classe artística vivia em meio ao autoritarismo reinante,

² As imagens originais do videoclipe foram perdidas em um incêndio sofrido pela tv Globo no Rio de Janeiro em meados da década de 1970. No programa de aniversário de 50 anos do *Fantástico*, especialistas em Inteligência Artificial recriaram as cenas do Secos & Molhados interpretando “Sangue latino”. Para os interessados em obter maiores informações sobre esse processo de (re)criação, ver *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/fantastico-relembra-incendio-que-queimou-arquivos-e-recria-chico-anyasio-e-zebrinha.shtml>. Acesso em: 19 abr. 2026.

³ Solano Trindade, Vinícius de Moraes, Julio Cortázar, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira e João Apolinário foram os autores cujos textos serviram de base para as canções dos dois primeiros discos do s&m.

o cerco imposto por botas lustrosas e altas patentes não conseguiu aniquilar os opositores que ocupavam o setor cultural. Em *Vale quanto pesa*, Silviano Santiago (1982, p. 49) nos oferece uma observação alentadora a respeito desse fato:

Podemos afirmar, de forma aparentemente paradoxal, que a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador — semelhante a um avestruz — se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos. Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. E, pelo que se sabe, artista algum mudou de partido político por causa da censura, ou deixou de pensar, imaginar, inventar, anotar, escrever por causa da censura. Ninguém deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros. Enquanto houver cabeça, papel, lápis e esperança, sempre haverá um Plínio Marcos, um Chico Buarque, um Antônio Callado, um Rubem Fonseca etc. A repressão e a censura podem, no máximo, alimentar certa preguiça latente em cada ser humano, podem justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje.

A observação de Silviano Santiago descreve o caráter incansável de nossos artistas em prosseguir investindo em novas criações, mesmo com a existência de desafios enfrentados por cantores e compositores ao submeterem suas obras para o julgamento prévio de agentes do Governo Federal para que pudessem ser veiculadas para o grande público. O recurso criativo utilizado pelos cancionistas daquele período era o de engendrar discursos marcados pela ambiguidade, ou seja, a exploração do duplo sentido que pudesse ludibriar a censura — tal procedimento foi intitulado por Roland Barthes (2000) de “trapaça”; Gilberto Vasconcellos (1977), por sua vez, compreendeu essa tática como “linguagem da fresta”. Por isso, o trabalho do s&m é um ponto intrigante para críticos e estudiosos dos

chamados Estudos Culturais, tendo em vista as seguintes perguntas: 1) como uma atração que aliava ideologia estético-política e talento musical conseguiu tamanha aderência por parte da cultura de massas do período em que surgiu? e 2) por que as canções do s&m ainda conseguem arrebatam plateias, depois de mais de meio século de seu surgimento?

As respostas para os questionamentos passam pela alta qualidade poética das canções, que eram assimiladas facilmente, mesmo diante da sofisticação das letras originais e/ou dos versos de Pessoa, Bandeira, Cortázar ou Oswald de Andrade, autores geralmente lidos por um público reduzido, marcadamente elitizado. Outros fatores decisivos para o sucesso do s&m era a jovialidade das gravações, que aliaram sonoridades dissonantes (rock, fado, canção de protesto, baladas românticas etc.), e a performance anárquica e inigualável de Ney Matogrosso, que logo se firmou no panteão das maiores vozes da música brasileira de todos os tempos: sua atuação questionava as fronteiras entre masculino e feminino desde o seu surgimento para os olhos do público, pois sempre recusou quaisquer rótulos que definissem e/ou limitassem sua criação artística ou até a sua forma de agir e pensar diante do mundo.

“Sangue Latino”, de João Ricardo e Paulinho Mendonça, foi a gravação escolhida como abertura do primeiro álbum do s&m e tornou-se uma de suas faixas mais emblemáticas. A canção apresenta para o ouvinte um sujeito poético marcado pela solidão, resistente a um cenário adverso, marcado por perdas: “Jurei mentiras / e sigo sozinho / Assumo os pecados / Os ventos do norte / não movem moinhos, / e o que me resta / é só um gemido // Minhas vidas, meus mortos / Meus caminhos tortos / Meu sangue latino / Minh’alma cativa” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 1). A habilidade de protestar contra uma voz autoritária, muitas vezes, provoca solidão, apesar da crença na liberdade e em dias melhores. Ademais, “Sangue Latino” é uma ode à transgressão libertária, na medida em que o sujeito poético

afirma-se como alguém que mente, peca e assume o seu lado mais quixotesco, ao ter somente um gemido como recurso de expressão. Consequentemente, há um estado latente de dor e limitação das ações do indivíduo, pois ele é forçosamente condenado ao silêncio. Sua capacidade de resistir é insuficiente para a vitória, pois essa voz se assemelha a um herói derrotado, obrigado a recuar e depois, talvez, avançar: “Rompi tratados / Traí os ritos / Quebrei a lança / lancei no espaço / um grito, um desabafo / E o que me importa / é não estar vencido // Minhas vidas, meus mortos / Meus caminhos tortos / Meu sangue latino / Minh’alma cativa” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 1).

Os versos de Paulinho Mendonça operam uma associação curiosa: o substantivo “lança” e o verbo *lançar* conjugado na primeira pessoa do singular no pretérito indicam uma mudança de rota e de atitude, ao descartar o instrumento de guerra no afã de ser ouvido. A mirada da vitória, mesmo remota, reside na sensação de que o oponente ainda não aniquilou por completo a voz poética que se afirmava como oposição ao *status quo*. O sangue que corre e pode ser derramado é o traço que povos latino-americanos possuem em comum com os “hermanos” que sofreram com regimes de exceção (Argentina, Chile e Paraguai, por exemplo). É crucial apontar que a imagem do grito como protesto está presente em várias canções dos dois primeiros discos do s&m. Por se tratar de um procedimento adotado para a consolidação de um discurso poético, damos a ele o nome de *Poética do Grito*. Aos grupos, justapõem-se os silêncios e uma angústia melancólica, indicando sofrimento humano.

“Fala”, parceria de João Ricardo e Luhli, possui versos curtos e diretos a respeito do fenômeno apontado neste artigo: “Eu não sei dizer / nada por dizer / Então eu escuto // Se você quiser / tudo que quiser / Então eu escuto // Fala” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 13). Os versos de “Fala” apresentam um sujeito poético impedido de exercer seu pleno direito de expressão, visto que ele precisa

controlar o que é dito. Ademais, um “eu” se dirige a um “tu”, suplicando pela sua voz, o que justifica o uso do imperativo que dá nome à canção que encerra o LP de estreia do grupo. É evidente que a impossibilidade de dizer o que desejávamos era uma referência direta à ditadura militar, que censurava, perseguia, torturava e assassinava seus opositores de forma implacável. Por isso, é crucial resgatar um depoimento de Ney Matogrosso para o seu *site* oficial a respeito das dificuldades enfrentadas naquele período:

Existia um perigo no seio do Brasil: a expressão. As pessoas não se expressavam. Estou falando de uma época em que três pessoas não podiam se encontrar numa esquina porque a polícia desfazia o grupo. Estamos falando de uma época [...] no Brasil, onde as pessoas eram torturadas, assassinadas, suas casas invadidas e não existia o menor direito individual. Vivia-se sob um constante terror pairando sobre nossas cabeças. [...] Existia um anseio por parte do povo brasileiro de expressão⁴.

Sendo assim, “Fala” é um clamor ao direito de falar, outrora surrupiado por um Estado opressor e que exercia um controle rígido em torno de qualquer tipo de informação. A comunicação se concretizava por meio de silêncios forçados, da trapaça como instrumento de guerra contra a ditadura: “Se eu não entender / não vou responder / Então eu escuto // Eu só vou falar / na hora de falar / Então eu escuto // Fala” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 13). A crítica ao silenciamento e os sons de orquestra que são ouvidos em “Fala” são substituídos pelo enfrentamento, sons estridentes de guitarra e o deboche em “Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc.” (João Ricardo & Luhli), que encerra o segundo álbum do s&m:

⁴ *Site* oficial de Ney Matogrosso. Disponível em: www.uol.com.br/neymatogrosso. Acesso em: 23 jan. 2026. Este depoimento de Ney Matogrosso se encontrava sua primeira página oficial na Internet, abrigada pelo portal Uol. Apesar da página ter sido extinta, acreditamos na relevância do que foi dito.

“Diga que eu não sei de nada / Nem posso saber” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 26). Os versos dessa canção se aproximam formalmente do poema-piada, altamente explorado pela primeira geração do Modernismo Brasileiro de Oswald e Mário de Andrade. Além disso, a repetição *ad infinitum* dos dois versos se assemelha a uma espécie de mantra no decorrer dos quase 150 segundos da gravação original. Já o título da faixa, ao aglutinar ritmos musicais distintos (toada, rock, mambo, tango) ao *et cetera*, dá uma ideia de indefinição, talvez para confundir ou ludibriar os inimigos da liberdade. Por fim, o encerramento se dá com as marcações de um acordeom no lugar da dissonância causadas pelos agudos da guitarra elétrica capitaneados por John Flavin, lançando o ouvinte em uma atmosfera sonora que chega a ser surpreendente.

O barulho e a dissonância não são indicativos de mera cacofonia: na verdade, ambos representam uma espécie de protesto que também se viabiliza por meio da sátira presente nas vozes de Gerson Conrad, João Ricardo e Ney Matogrosso. De acordo com o próprio Conrad (Conrad, 2004, p. 8)⁵, tal postura anárquica “[...] foi proposital, em resposta à amargura da ditadura. Mas a apresentação dessa música ao vivo, aí sim, era num espírito de confronto. Tudo que havia sido proibido, a gente fez no palco”. Como é possível atestar, o s&m também lançou mão de estratégias discursivas para fugir do julgamento do governo. Diante do exposto, cabe resgatar um trecho de um depoimento que o jornalista, letrista e produtor musical Nelson Motta concedeu a Santuza Cambraia Naves e Frederico Oliveira Coelho em outubro de 2002. Na referida ocasião, o autor de *Noites Tropicais* (2000) fez comentários bastante elucidativos sobre o impacto de Ney Matogrosso como vocalista

⁵ “Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc.”, apesar de ter sido gravada em 1974, já era tocada nos shows do Secos & Molhados antes de ter sido registrada em disco, pois ela foi composta por João Ricardo e Luhli no início da década de 1970. Estima-se que os dois fizeram nove parcerias juntos (cf. Bertho da Silva, 2015).

de uma banda revolucionária em um período histórico bastante inóspito para o surgimento de novos talentos na música brasileira:

[Ney Matogrosso] era um escândalo, porque o Secos & Molhados foi a primeira banda de rock entre aspas, no Brasil, com essa postura pop. Era uma época de moralismo, porque a Ditadura Militar exigia também pudor, controle moral. Era uma coisa horrível, um efeito colateral da falta de liberdade. Além de todas as coisas ruins das prisões, interrogatórios e tudo [...]. Então o Ney, além do cantor maravilhoso que ele era, tinha muita audácia. Eu fiquei louco quando vi o Ney, porque o que ele fazia ali na época era uma coisa muito forte. Foi a primeira vez que apareceu no jornal *O Globo* a palavra ‘homossexual’, antes jamais tinha aparecido. Foi em 1973, é histórico isso. A palavra saiu depois de muita negociação com o Evandro [Carlos de Andrade, Diretor de Redação de *O Globo*, à época], que era um homem de esquerda e um homem maravilhoso (Motta *apud* Naves; Coelho; Bacal, 2006, p. 46-47).

A partir do momento em que o s&m se transformou em uma atração popular, é plenamente válido afirmar que estavam definitivamente apagados os limites que separavam a contracultura e a chamada “MPB” institucionalizada, poema literário e letra de música, música de vanguarda e universo *pop*. Estabeleceu-se, portanto, um diálogo intenso entre tais categorias, resultando no resgate do papel do poeta como representante de um grupo social (Sant’Anna, 2004). Por outro lado, graças à produção dos dois primeiros álbuns do grupo, uma canção de caráter estritamente *popular* estava à disposição não apenas de sujeitos mais jovens e menos exigentes esteticamente, como também de pessoas mais intelectualizadas e experientes em matéria de arte. Tamanha democratização é, sem sombra de dúvida, uma diferença marcante e plenamente digna de nossas análises.

Por fim, ao levarmos em consideração as inúmeras demonstrações de autoritarismo daquele momento em nosso país, *falar* não era o modo mais apropriado para expressar o desgosto que muitos sentiam naquela etapa da História do Brasil: outros apelavam para o ato de *gritar* como uma forma de veicular a sua postura crítica diante da ditadura. O presente artigo tem como objetivo principal explorar como algumas das canções do s&m se utilizaram dessas estratégias por meio de poemas musicados por João Ricardo e Gerson Conrad.

A resistência por meio de versos publicados

Conforme evidenciado na seção anterior, o s&m empreendeu, de maneira bastante peculiar, uma crítica mordaz à repressão e à censura que eram predominantes no Brasil dos anos 1970. Além de operar uma sátira política por meio de um discurso poético e comportamental ousado para o período, o grupo formado por Gerson Conrad, João Ricardo e Ney Matogrosso não era um mero desdobramento da Tropicália, para se transformar em um fenômeno popular sem precedentes. Entretanto, ao contrário do que ocorreu com Caetano Veloso e Gilberto Gil poucos anos antes, o ambiente cultural da década em que o s&m surgiu estava mais bem preparado para lidar com manifestações artísticas de vanguarda, segundo Luiz Tatit (2005, p. 119):

Qualquer década que viesse depois dos anos [19]60 ficaria atônita diante dos desafios propostos pelo período. Não por acaso, foi escolhida a década de [19]70, bem menos ‘nervosa’ que a anterior e mais preparada para dar vazão às tensões que, de modo implacável, vinham então se acumulando. De fato, uma das formas de compreensão dos anos [19]70 é vê-los como fase de distensão, desdobramento e acomodação dos impactos criados dez anos antes.

Na esteira de uma trajetória que aliava ideologia estético-política e talento musical, o s&m conseguiu a façanha de provocar a movimentação descrita por Tatit. Isso se deve não apenas à performance anárquica do grupo, como também ao compartilhamento do discurso poético de autores consagrados por meio de livros — poemas musicados em sua maioria por João Ricardo, isto é, versos convertidos em letras de canção, o que não deixa de ser uma forma de protesto político, pois muitas criações originais eram vetadas só de saberem quem era o nome por detrás das composições. Tal entrecruzamento discursivo (poema literário, letra de canção e acompanhamento musical) se faz evidente porque há uma evocação de fatos ou episódios nefastos nessas criações, “[...] principalmente pelo tema que elas indiretamente abordam, confrontando padrões ou agredindo costumes e convenções” (Corrêa, 1989, p. 49-50). O s&m buscou a aproximação do texto literário com a música de maneira semelhante, tal e qual ocorreu anos antes com a Tropicália e a Poesia Concreta, por exemplo. No entanto, a proposta de João Ricardo e Gerson Conrad em musicar poemas já publicados é mais ousada, segundo as observações de Affonso Romano de Sant’Anna (2004, p. 85):

Com os Secos & Molhados não há mais o resultado de uma catequese como foi o caso dos concretistas com Caetano e Gil; não se trata da articulação inteligente de um aprendizado talvez inconsciente daquilo que está disperso na cultura como em Aldir Blanc e João Bosco; trata-se da aplicação de forças para resgatar textos literários de sua imobilidade livresca e trazê-los para o espetáculo vivo da série musical [...]. Os textos de Bandeira, Cassiano Ricardo, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e outros atingem um público imenso e inesperado com mais furor e abrangência do que aquilo que Jobim havia conseguido com versos de Vinícius.

Dessa forma, é plenamente cabível resgatar uma discussão que, indiretamente, se encaixa na proposta do presente artigo: o conceito de autoria, posto em dúvida por estudiosos como Michel Foucault e Roland Barthes. Apesar da existência de uma figura humana que garante uma espécie de “individualidade empírica responsável” (Hansen, 1992, p. 11) por um texto que irá identificar um sujeito que detém a originalidade e os direitos autorais, não há a compreensão por parte de alguns a respeito de quem deve responder pela criação de um determinado texto. Em outras palavras, o fenômeno da autoria não implica apenas o modo de produção de determinada obra de arte, porém considera a recepção do leitor e o consumo cultural do que se produz.

Devemos acrescentar, portanto, que, no caso do s&m, a maneira pela qual um poema de Vinícius de Moraes é (re)produzido vai nos apontar para um caminho que não apresenta uma única figura autoral, mas uma pluralidade da autoria. Consequentemente, há uma representação do objeto “no contexto de sua não-identidade” (Hansen, 1992, p. 12), pois quando os poemas passam a ser entoados por meio de um acompanhamento musical, sua identificação é alterada, deixando de estar restritos à forma livresca. Por fim, há uma subversão das lógicas que regem o sistema literário, visto que

[...] os discursos ‘literários’ não podem ser mais aceitos senão quando providos da função-autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós: só o aceitamos na qualidade de enigma (Foucault, 2001, p. 276).

A crítica ao conceito de autoria feita por Michel Foucault e Roland Barthes aponta o sujeito autoral como função e ausência — contrariando o conceito de *auctoritas*, prática discursiva que está ligada a uma tendência recorrente no Romantismo e calcada na ideia cristã de originalidade (Hansen, 1992). As teorias sobre o assunto que vieram a público no século xx não enxergam o autor como uma entidade sagrada, mas como alguém com o objetivo de produzir algo a partir de si mesmo. Já a proposta de Barthes (1988, p. 66) se baseia no conceito de escritura como apagamento da voz e da origem autoral, ou seja, estamos diante de algo que opera como “[...] esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. Como consequência, há um fenômeno de desligamento, que dispersa a origem e abre espaço para o silenciamento do sujeito-autor como única voz criadora. Portanto, o autor de um determinado discurso não é um sujeito único: o texto é resultado das influências anteriores que atuam na origem desse mesmo discurso, pois é “a linguagem que fala, não o autor” (p. 66). Diante do exposto, cabe resgatarmos um outro aspecto presente nas críticas de Foucault: a chamada autoria é substituída pelo que o filósofo francês denominou de “instauradores de discursos” e de “fundadores de discursividade”, “[...] que não apenas escrevem seus próprios textos como também inscrevem e definem a possibilidade e os limites de constituição de outros [...] textos futuros” (Coelho, 2000, p. 155). Em suma, é possível afirmar que o nome a constar na capa de um livro de poesia, por exemplo, se encontra ali apenas para cumprir uma demanda classificatória. A *função-autor* proposta por Michel Foucault não só evidencia uma pluralidade de egos composta por inúmeros discursos, como facilita a compreensão coletiva de que

[...] no espetáculo moderno o cantor é o ator e o poeta. Traz a máscara, seu corpo e voz e submete-se ao extermínio como um

Orfeu dentro da *Roda Viva* que é a comunicação de massas. Mas, ainda que efêmera, sua glória se realiza concretamente enquanto os poetas da série literária acham-se apertados e exilados de seu público. Talvez haja aí um sistema de divisão de trabalho. Mas essa divisão pode ser aparente e secundária. O que importa é que a poesia, que é a reinvenção da palavra, se realiza porque ela é a reinvenção da vida, da própria comunidade (Sant’Anna, 2004, p. 88, grifos próprios).

Em depoimento concedido ao autor destas linhas em meados dos anos 2000, Gerson Conrad nos confidenciou que escolheu musicar o poema “A Rosa de Hiroshima”, que integrava a *Antologia Poética* de Vinícius de Moraes (1954)⁶, quase aleatoriamente⁷. O texto é um apelo para que o leitor reflita a respeito dos horrores provocados pelas guerras e pelo uso indiscriminado de armas atômicas: “Pensem nas crianças / mudas telepáticas / Pensem nas meninas / cegas inexatas / Pensem nas mulheres / rotas alteradas / Pensem nas feridas / como rosas cálidas” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 9). Ao lançar mão de metáforas e adjetivos que descrevem a dor coletiva, o sujeito poético faz alusão aos bombardeios atômicos contra as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945. O eu-lírico intima o leitor a fazer uma reflexão sobre aqueles que são vistos como os mais fragilizados de uma população envolvida em um conflito bélico — mulheres e crianças, cuja saúde e existência foram severamente comprometidas pelo poderio das forças aliadas que venceram a Segunda Guerra Mundial.

Em *Era dos Extremos*, o historiador inglês Eric Hobsbawm (1995, p. 177) destacou que “[...] jamais a face do globo e a vida humana foram tão transformadas quanto na era que começou sob as nuvens em cogumelo de Hiroshima e Nagasaki”. O fim do conflito armado

⁶ O poema foi escrito por Vinícius de Moraes em 1946. Já a primeira edição da *Antologia Poética* do autor de *O caminho para a distância* é de 1954.

⁷ Tal depoimento está no livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados* (2015).

apresentou para o mundo duas forças político-econômicas opostas e que disputavam espaço a qualquer preço — o Capitalismo e o Comunismo. Nesse sentido, retomar a temática pacifista décadas após o surgimento do poema não deixava de ser uma provocação por parte do s&m: em 1973, ano de gravação e lançamento de “A Rosa de Hiroshima”, assistimos os horrores provocados pela Guerra do Vietnã em mais um episódio sobre como a sede de poder consegue afetar um número incontável de vidas, deixando sequelas indeléveis e definitivas; além de demonstrar uma postura crítica em relação aos EUA, país que apoiou o golpe de estado que levou os militares ao poder em 1964. Ao comentar um dos manifestos de Marinetti, Walter Benjamin (2000, p. 253-254) salientou, em texto de 1936, quais seriam as principais consequências que a ganância pelo capital aliada ao poderio bélico:

A guerra imperialista, com suas atrozes características, tem por causa determinante a defasagem entre a existência de poderosos meios de produção e a insuficiência de seu uso para fins produtivos [...]. Em vez de canalizar os rios, dirige o caudal humano para o leito das trincheiras; em vez de usar seus aviões para semear a terra, espalha bombas incendiárias sobre as cidades; no uso bélico do gás, encontrou um novo meio de acabar com a *aura* (grifo próprio).

A rosa eternizada por Vinícius de Moraes e pelo s&m está longe de simbolizar qualquer traço de beleza; ao contrário, ela é uma representação de uma ferida, de uma chaga aberta por aqueles que fazem uso da crueldade, da insensatez, do desamor e da maldade: “[...] Mas, oh, não se esqueçam / da rosa da rosa / da Rosa de Hiroshima / a rosa hereditária / a rosa radioativa / estúpida e inválida / a rosa com cirrose / a antirrosa atômica / sem cor sem perfume / sem rosa sem nada” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 9). A flor, infelizmente, perdeu a sua beleza, inocência e ternura para se

transformar em uma metáfora da bomba atômica rigorosamente implacável e mortal. Ao se tornar canção, a “rosa” um dia cunhada por Vinícius se tornou um dos momentos mais memoráveis das apresentações ao vivo do grupo, devido à interpretação emocionante de Ney Matogrosso, embalada pela flauta de Sérgio Rosadas e pelos violões de Gerson Conrad e João Ricardo. Segundo Narlan Matos (*apud* Conrad, 2013, p. 128-129), “A Rosa de Hiroshima” se consagrou como uma

[...] ‘ciranda’ de protesto, doce e amarga, calada e explosiva, tornou-se um hino de uma geração que requeria um Brasil democrático, feliz, que chorava o desastre de Hiroshima e que gritava de medo ante à possibilidade de uma nova bomba atômica. Esta canção escreveu seu nome na lista das eternas canções, dos clássicos perenes. Suas apresentações [...], passadas pelo crivo das artes cênicas, constituem-se [...] no que houve de melhor não apenas no Brasil, mas no resto do mundo, pelo alto grau de originalidade.

Outro exemplo de como os versos de poetas consagrados foram ressignificados por meio da música do s&m é “Não: não digas nada”, poema de Fernando Pessoa musicado por João Ricardo e que faz parte do segundo disco do grupo: “Não: não digas nada / supor o que dirá / a tua boca velada / é ouvi-lo já / é ouvi-lo melhor / do que o dirias / o que és não vem à flor / das frases e dos dias” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 16). Ao tornar evidente o que Affonso Romano de Sant’Anna (2004, p. 87) chamou de “simbolismo de cunho metafísico”, a lírica pessoana musicada pelo s&m ressalta, mais uma vez, o silêncio como expressão de algo impossibilitado de ser dito em termos de mordaca e tortura. Vale ressaltar que o momento em que as vozes se calam simboliza uma espécie de “prelúdio de abertura à revelação” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 834) e que, apesar da invisibilidade do discurso, o sujeito marca a

sua presença no mundo na medida em que opta por ser notável por aquilo que (não) se diz: “És melhor do que tu / não digas nada, sê / graça do corpo nu / que invisível se vê” (*Secos & Molhados*, 1999).

Um dos poetas que foram apropriados pelo projeto estético do s&m foi Manuel Bandeira. Os versos do poeta, de profundo lirismo, eram bastante adequados para o momento que o Brasil provava na década de 1970. Em tempos de extrema repressão e de desconfiança em relação à ditadura militar, pouquíssimos alimenta(va)m esperanças em relação aos rumos da nação. Tal problemática se faz presente em “Rondó do Capitão”, poema de Bandeira publicado em sua *Lira dos Cinquent’Anos* (1940) e que integra o primeiro álbum do grupo: “Bão balalão / senhor capitão / Tirai este peso / do meu coração / Não é de tristeza, / não é de aflição: / É só esperança, / senhor capitão!” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 11). O eu-lírico faz um solene apelo a essa figura, pela importância de sua hierarquia militar, para liberar os sonhos e os desejos livremente. A beleza da mensagem está no inusitado pedido: esperanças aprisionadas e dependentes de um poder soberano e ao mesmo tempo sujeito ao jogo e ao trocadilho “Bão Balalão” onomatopaico. É interessante acrescentar que Manuel Bandeira, em vários momentos de sua trajetória como poeta, se inspirou em cantigas de origem popular na construção de seus versos. “Rondó do Capitão”, por fim, é baseado em uma famosa cantiga de roda⁸. Entre a imponência da espada e do ginete, o sujeito cancional se utilizava da forma popular do rondó para veicular seu pedido de socorro, paradoxalmente, não para reforçar o choro, mas com o intuito de proclamar a esperança que não morreu: “A leve esperança, / a aérea esperança... / aérea, pois não! / — Peso mais pesado / não existe não. / Ah, livrai-me dele, / senhor capitão!” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 11).

⁸ Conforme aprendido na Educação Infantil, a referida cantiga inicia-se assim: “Bambalalão, / senhor capitão, / espada na cinta, / ginete na mão”.

A poética de caráter social assinada por Solano Trindade adquiriu destaque na obra musical do s&m. “Mulher Barriguda”, teve seus versos musicados por João Ricardo e foi um dos maiores sucessos do primeiro disco do grupo. Ao apresentar a figura de uma grávida, este *boogie woogie*, pontuado pela harmônica de João Ricardo, pela linha de baixo de Willie Verdaguer e pelo piano de Emílio Carrera, tem a missão de questionar a direção dos novos tempos em um ambiente social tomado pelo poderio militar, pela falta de perspectivas para quem estava do lado dos oprimidos e, acima de tudo, pelos combates permanentes travados por quem ocupava o poder: “Mulher barriguda / que vai ter menino / Qual o destino / que ele vai ter? / Que será ele / quando crescer?” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 7). O destino do futuro homem prestes a nascer, como podemos notar, parece ser deveras incerto. Entretanto, a gravidez nos traz a esperança da novidade, daí acreditarmos na chegada de uma nova geração como um provável antídoto para os conflitos e as rosas infames. Por outro lado, não devemos nos esquecer de que “[...] há uma busca da humanidade perdida, a ser resgatada; a aspiração a um reencantamento do mundo. Trata-se de manifestação exemplar do romantismo no sentido pleno” (Ridenti, 2000, p. 117), visto que as possibilidades de mudança em tempos tão conturbados eram remotas. Em vista dessas observações, não podemos negar a existência do pedido ao mundo — uma espécie de solidariedade com a mãe e o futuro bebê — que os horrores cessem, seja qual for o seu preço: “Haverá guerra ainda? / tomara que não / Mulher barriguda / tomara que não” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 7).

Os versos engajados de Solano Trindade não deixavam de ser vistos como uma afronta declarada aos dirigentes da nação em meio à primeira metade dos anos 1970, pois não coadunava com a ideia do “Brasil grande” que era construída pelos *slogans* militares. “Tem Gente com Fome”, canção que figurava no repertório do s&m

desde seus primeiros shows, é baseada em um poema de Trindade publicado em 1963 e musicado por João Ricardo, foi proibida de ser gravada pelo Governo Federal durante praticamente toda a década de 1970. Vejamos o que dizem os versos da controvertida composição:

Trem sujo da Leopoldina / Correndo correndo / Parece dizer /
 Tem gente com fome / Tem gente com fome / Tem gente com
 fome // Estação de Caxias / De novo a dizer / De novo a correr /
 Tem gente com fome / Tem gente com fome / Tem gente com
 fome // Tantas caras tristes / Querendo chegar / Em algum
 destino / Em algum lugar // Só nas estações / Quando vai
 parando / Começa a dizer / Se tem gente com fome / Dá de
 comer / Se tem gente com fome / Dá de comer / Se tem gente
 com fome / Dá de comer // Mas o freio de ar / Todo autoritário /
 Manda o trem calar / Psiuuuuuuuu⁹.

O “trem” presente nos versos de Solano Trindade significa o principal meio de transporte de trabalhadores da Baixada Fluminense, que garantem o pão de cada dia na região central da metrópole carioca, a Leopoldina, localizada na região central do Rio de Janeiro — região que recebe diariamente um número elevado de pessoas da classe trabalhadora. Originalmente publicado em 1963 na série de poemas *Violão de Rua*, organizada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), o poema “Tem gente com fome” refletia um contexto no qual muitos artistas e militantes de esquerda discutiam a nação brasileira apaixonadamente. Com a tomada do Estado brasileiro pelos militares em 1964, “o freio de ar” passa a domar, por meio da força, os possíveis trens a se insurgirem contra o *status quo*. A ditadura interrompe, de forma simbólica, o curso da História pelo uso da força, impedindo o progresso, silenciando as pessoas,

⁹ A reprodução dos versos originais de Solano Trindade foi retirada do livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados* (2015).

evitando o florescimento das artes. Solano, infelizmente, se revelou como uma voz visionária através desse texto (publicado um ano antes do fim do governo democrático de João Goulart). “Tem Gente com Fome”, a canção, só foi infelizmente registrada no ano de 1979, respectivamente, por João Ricardo em seu terceiro trabalho solo e Ney Matogrosso em seu quinto disco individual, momento no qual a repressão imposta pelo regime começava a abrandar. Ney explicou, anos depois, em sua biografia, a razão para tais decisões do governo: “Como eles não tinham mesmo nenhum critério para censurar, e dependia muito mais do humor da pessoa que estava no lugar na época, cada vez que eu ia gravar um disco, tentava a liberação da música. Até que chegou uma hora em que pude gravar” (*apud* Vaz, 1992, p. 101).

As disputas em torno das finanças e os choques de vaidade foram elementos fatais para a sustentabilidade do s&m. Em agosto de 1974, Gerson Conrad e Ney Matogrosso abandonaram o grupo logo após o lançamento do segundo LP do grupo, deixando fãs, executivos das gravadoras e profissionais de imprensa perplexos diante do esfacelamento de um dos maiores fenômenos pop surgidos no Brasil em todos os tempos. Sua trajetória fugaz não apenas interrompeu drasticamente um tipo de avanço dos profícuos diálogos entre música e literatura, como também fez do s&m uma das maiores atrações da história do nosso entretenimento, encantando novas gerações no decorrer das décadas seguintes e sempre com o potencial de gerar notícias em torno de um fenômeno artístico singular.

O protesto de bocas veladas

A canção que se consagrou como a marca registrada, isto é, a assinatura do Secos & Molhados é “O Vira” (João Ricardo e Luhli), segunda faixa do álbum de estreia do grupo e que embalou pessoas de todas as idades pelo Brasil. Um dos fatores mais intrigantes da gravação original é que ela mistura o rock com o ritmo do folclore

lusitano¹⁰ por meio de versos diretos, de forte apelo e repletos de ambiguidade (Pacheco, 2013): “O gato preto cruzou a estrada / passou por debaixo da escada / E lá no fundo azul / na noite da floresta / a lua iluminou a dança, a roda, a festa // Vira vira vira / Vira vira homem / Vira vira / Vira vira lobisomem” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 2).

“O Vira”, por meio de seu universo lúdico e provocador, nos apresenta uma figura intrigante: o gato preto, odiado por supersticiosos mais radicais e visto como um elemento pagão. Na canção, ele revela-se como ser vivo destemido e desafiador, que subverte a lógica do senso comum, ao cruzar a estrada e passar por debaixo de uma escada, demonstrando possuir uma coragem que vai além do senso comum. Dizem que os felinos possuem a capacidade de desobedecer aos preceitos básicos da existência planetária, pois teriam sete vidas e seriam detentores do dom da ressurreição e da obscuridade. Por fim, vale lembrar que “o gato evoca a noção do caos” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 62), justamente por serem malditos, daí serem odiados por muitos.

Outro aspecto da canção que vale ser destacado é o de que os artistas contrários ao regime de exceção eram tão malquistos quantos os gatos pretos, vistos pelo senso comum como sinais vivos de mau agouro. A floresta, por sua vez, é abraçada pela celebração apesar da escuridão, sem o olhar vigilante das instâncias de poder. Em meio ao cenário da “dança, a roda e a festa”, o sujeito conquista liberdade suficiente para transmutar a sua própria identidade. Já a lua representa um estado permanente de mudança e transformação, enquanto a figura do lobo traduz uma manifestação de desejo.

¹⁰ Em *Primavera nos Dentes*, biografia do Secos & Molhados escrita pelo jornalista Miguel de Almeida (2023), há o registro de que a experiência profissional dos músicos Emilio Carrera (piano e teclados), Sérgio Rosadas (flautas), John Flavin (guitarras), Willie Verdaguer (baixo) e Marcelo Frias (bateria) foi determinante para a alta qualidade dos arranjos das canções que a banda registrou nos seus dois primeiros álbuns de estúdio.

Por conseguinte, o termo “vira” opera uma ambiguidade, pois não apenas remete o ouvinte para o folclore português, como também indica uma metamorfose humana — o lobisomem, como é possível observar no trecho a seguir, é acompanhado de outros seres vivos imersos em um cenário fantástico: “Bailam corujas e pirilampos / entre os sacis e as fadas / E lá no fundo azul / na noite da floresta / a lua iluminou a dança, a roda, a festa // Vira vira vira / Vira vira homem / Vira vira / Vira vira lobisomem” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 2).

A parceria de João Ricardo e Luhli, que se tornou a assinatura do Secos & Molhados, é evidência patente de um diálogo entre obra e público por meio do chamado realismo mágico, promovendo uma liberdade necessária em um momento histórico de repressão. Indubitavelmente, a presença de Ney Matogrosso pelos palcos do Brasil instaurou uma vontade de expressão forçosamente silenciada, visto que sua presença cênica intrépida e ousada restabelecia, segundo Bené Fonteles (2002, p. 48),

[...] nosso direito-cidadão de ser a cara dos nossos próprios sonhos. Ali estavam os jeitos e gestos andrógenos não assumidos, pela falta de delicadeza dos homens no trato com a outra: o feminino em nós, os machos. Naqueles tempos, a inspiração ainda era guerrilheira. Sonhava-se endurecer apenas, com pouca ternura pelas noites de ‘Latinoamérica’.

Igualmente rugia, ainda reprimido o homem que havia dentro das mulheres: o masculino em todas as fêmeas. E além do feminismo que surgia tímido e confuso, homens e mulheres lutavam ainda pelo direito de assumir suas responsabilidades com a verdade de cada um ser o que cada um verdadeiramente é.

Ney, no meio dessa paisagem ambígua e promissora, virava homem, mulher e lobisomem, fada e duende, pirilampo e saci transformista que nem carecia mudar de indumentária. Com a agilidade e a elegância de uma gazela, fazia o público respirar somente a sua eletrizante e excitante presença.

Como é possível atestar, o Secos & Molhados também lançou mão de estratégias discursivas para fugir do julgamento do governo. Em relação aos aparatos do governo militar, é válido mencionar que o objetivo principal dos governantes era o de garantir o silêncio inquestionável das massas diante do regime autoritário. Além dos instrumentos que garantiam o chamado “terrorismo de Estado”, havia também os *slogans* e a música de exaltação como recursos oficiais da ditadura. No início dos anos 1970, canções como “Eu te amo, meu Brasil” e “Pra frente, Brasil” eram executadas publicamente para forjar uma imagem de um país exótico, harmônico e feliz, quando, na verdade, tal panorama destoava violentamente do que se vivia nos porões dos prédios oficiais ou no exílio fora do país. Aos dispositivos de força e aos aparatos discursivos que possuíam tais missões o pensador Louis Althusser (1985, p. 62-67) definiu como “aparelhos repressivos de Estado” e “aparelhos ideológicos de Estado”.

Segundo Althusser, os aparelhos ideológicos são representados por órgãos e instituições como igrejas, escolas, famílias conservadoras ou canções-propaganda, que lançavam mão da ideologia como forma de transmitir para a sociedade uma visão de mundo totalitária. Já os aparelhos repressivos são representados pela polícia, os exércitos e os tribunais e se utilizavam da violência como recurso principal de contenção de determinados setores sociais com o intuito de preservar a ordem e o poder. É falacioso o argumento de que tais aparelhagens não se comunicam entre si em prol de um objetivo comum, pois “[...] o aparelho (repressivo) do Estado funciona predominantemente através da repressão (inclusive física) e secundariamente através da ideologia”, afinal, “não existe aparelho unicamente repressivo” (Althusser, 1985, p. 70), mas instituições violentas e de alto poder persuasivo, tal qual a ditadura militar que usurpou os direitos políticos dos civis por 21 anos.

Uma canção do repertório do Secos & Molhados que retrata os aparelhos utilizados pelo Estado para reprimir a sociedade é

“Assim Assado”, de João Ricardo, sexta faixa do álbum de estreia do grupo. A gravação se inicia com o som de percussão, provocando a sensação de um ritual macabro prestes a se desenrolar. Os primeiros versos, por sua vez, situam o ouvinte no tempo e no espaço — os fatos ocorrem na calada da noite (momento propício para investidas repressivas) e nos apresentam os dois protagonistas da canção — um idoso com suas rotas vestimentas e um homem da lei: “São duas horas / da madrugada / de um dia assim // Um velho anda / de terno velho / assim, assim // Quando aparece o Guarda Belo // É posto em cena / fazendo cena / um treco assim // Bem apontado / ao nariz chato / assim, assim // Quando aparece a cor do velho” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 6).

Os versos iniciais de “Assim Assado” já apresentam o conflito instaurado entre o “velho [que] anda de terno velho” e o Guarda Belo, uma referência ao vilão do desenho animado *Manda Chuva*, bastante popular entre as crianças da época. O agente da lei se manifesta por meio de “um treco assim” (uma metonímia que indica uso de arma de fogo): para assegurar ao ouvinte quem é o dono do poder. De acordo com Luciana Salles Worms e Wellington Borges Costa (2002, p. 112), em *Brasil Século XX*, o fato de os integrantes do Secos & Molhados lançarem mão da maquiagem pesadas nas apresentações em público lhes conferiam uma falsa inocência “graças ao apelo infantil, [que ajudou] a camuflar o teor político das letras”.

A batalha se estabelece no decorrer de uma madrugada comum, o que justifica o uso do vocábulo *assim*, indicando a noção de qualquer. A escuridão da calada da noite, ao contrário de “O Vira”, simboliza a presença de trevas, armadilhas e medo generalizado — basta nos lembrarmos da “cor do velho” (outra metonímia para a palidez e o medo do idoso) que surge na presença do “treco”. O pânico do sujeito comum é incapaz de domar o autoritarismo do policial: “Mas Guarda Belo / não acredita / na cor assim // Ele

decide / no terno velho / assim, assim // Porque ele quer um velho assado // Mas mesmo assim / o velho morre / assim, assim // E o Guarda Belo / é o herói / assim, assado // Porque é preciso ser assim assado” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 6).

A assonância entre os vocábulos “assim” e “assado” demonstra a exigência de um comportamento esperado pelas instâncias de poder, conforme demonstrado pelo último verso da canção. A violência praticada pelo policial, mesmo escamoteada pela alusão a um personagem maléfico de desenho animado, não só é praticada de forma indiscriminada, como também era celebrada pelo senso comum daquela época. Tal gesto indica mais um aspecto do autoritarismo que se tornou um traço distintivo das relações institucionais do Brasil. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz, em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019, p. 157), a força policial, “[...] nos casos em que age com violência, perde seu lugar como força de proteção aos cidadãos, deturpando-se os princípios que deveriam nortear sua atuação”. Por isso, não estaríamos afirmando nenhum absurdo ao dizer que “Assim Assado”, ao expor a brutalidade do Guarda Belo, faz uma crítica velada à ditadura.

Todavia, há outra canção do Secos & Molhados que elegeu uma personagem para promover uma sátira ao poder ditatorial. D. Manuel, também conhecido como *El Rey*, foi o monarca que ocupou o trono português na época em que Pedro Álvares Cabral aportou por estas terras no ano de 1500. A personagem histórica foi o mote para “El Rey”, única parceria de João Ricardo e Gerson Conrad, a oitava faixa do disco de estreia da banda: “Eu vi El Rey andar de quatro / de quatro caras diferentes / de quatrocentas celas / cheias de gente // Eu vi El Rey andar de quatro / de quatro patas reluzentes / de quatrocentas mortes... // Eu vi El Rey andar de quatro / de quatro poses atraentes / de quatrocentas velas / feitas duendes” (*Secos & Molhados*, 1999, f. 8).

O verso inicial das três estrofes (“Eu vi El Rey andar de quatro”), como se observa, indica duas perspectivas distintas. De um lado, há

um sujeito que observa as cenas descritas sem direito à fala, restando-lhe apenas a possibilidade do testemunho, o que justifica o uso do verbo ver no pretérito; do outro lado, vislumbramos o monarca que surge andando “de quatro”, assinalando uma possível manifestação animalesca ou até um movimento tomado por conotação sexual. Ademais, ao ocupar uma posição privilegiada na sociedade, o Rei se revela como uma personificação do elemento opressor, ao ser responsável pela instauração de um quadro de barbárie e sangue derramado, tal qual descrito pela gravação original, que tem a duração de 58 segundos.

É preciso acrescentar que o monarca é a figura que está centrada entre o céu, a terra e os homens e, por deter um império, atua como uma espécie de Deus diante dos mortais, na medida em que reafirma o seu poder e justifica seus desmandos sem direito a quaisquer questionamentos na presença de um elemento opositor. “El Rey” demonstra como o poder se multiplica até atingir proporções incalculáveis: ele possui quatro caras que ocupam suas quatrocentas salas repletas de detentos; é detentor de quatro patas que brilham e controlam a escuridão ao aniquilar quatrocentas vidas inocentes; são quatro as poses que atraem quatrocentas velas que são convertidas em duendes, figuras singulares e que concentram magia e riqueza a favor da Coroa. A personagem da canção do s&m desfila seus desvarios no decorrer dos versos, indiferente à sua aparência vil e monstruosa, impedindo quaisquer manifestações de libertação por parte de seus opositores.

¹¹ Evento organizado por Affonso Romano de Sant’Anna na PUC-Rio em outubro de 1973, a *Expoesia I* reuniu nomes como Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, Ronaldo Bastos e João Cabral de Melo Neto. A ocasião foi marcada por discussões e debates sobre a pluralidade, marca distintiva da poesia produzida no decorrer do século XX (Sant’Anna, 2004).

O legado (e alguns estilhaços) do s&m

No encerramento da *Expoesia I*¹¹, João Cabral de Melo Neto declarou que “[...] a música popular pode ajudar enormemente a poesia [...] no sentido de aumentar a [sua] propagação” (*apud* Sant’Anna, 2004, p. 191-192). Nesse sentido, nossa escolha por algumas das canções do Secos & Molhados foi de extrema valia para que pudéssemos traçar uma reflexão acerca da relevância da palavra cantada em um dos momentos mais autoritários da História do Brasil. Conforme demonstrado no decorrer deste artigo, o Secos & Molhados ainda desperta o fascínio e a curiosidade do público ouvinte não apenas por conta da performance transgressora de Ney Matogrosso, mas também pelo fato de que o grupo aglutinou diversas referências musicais e adotava um discurso poético de protesto contra as instituições que sustentavam a ditadura, desvencilhando-se da censura imposta pelo Governo Federal.

Desde o momento em que realizou sua primeira inserção no espaço público¹², o Secos & Molhados potencializou o alcance da palavra poética via meios de comunicação de massas, atingindo diversas faixas do público ouvinte, o que fez do grupo um fenômeno de vendas de LPs na época. Investigar o diálogo entre a poesia literária e a música popular originou diversos debates sobre a importância de se considerar as letras de canções a partir de um enfoque poético, pois a elas não costumávamos atribuir caráter literário. O apagamento de fronteiras de diversos gêneros pelo s&m não apenas suscitou uma discussão acerca das formas artísticas: a postura ousada constatada nos dois primeiros discos do grupo é artefato de resistência à repressão político-cultural imposta por um Estado autoritário.

Ao inserir a poesia de forma original na cultura de massas, o Secos & Molhados potencializou o alcance da palavra poética na

¹² Em 2023, o álbum de estreia do Secos & Molhados completou 50 anos de lançamento.

sociedade brasileira. Por outro lado, influenciou (in)diretamente bandas e artistas das gerações posteriores, como Cazuza, RPM, Titãs, Nação Zumbi, Karina Buhr e Duda Brack, para citarmos apenas alguns nomes. Mesmo com a censura e a repressão, a produção musical dos anos 1970 não foi integralmente silenciada pelos militares. As expectativas de muitos estavam em dúvida diante de prisões, exílios e mortes, mas a crença na existência de dias melhores, nos quais a liberdade de expressão é um direito garantido para todos sem exceção era o que movia os artistas que produziam naquele período. Retornar a escuta desses discos décadas após os seus respectivos lançamentos é mais do que uma espécie de encantamento diante de obras de arte: é um apelo para que a censura e a repressão à liberdade de expressão não retornem à ordem do dia das instituições brasileiras.

Referências

ALMEIDA, Miguel de. **Primavera nos Dentes**: a história do Secos & Molhados: ditadura, censura e sedição. Rio de Janeiro: Record, 2023.

ALTHUSSER, Louis. **Os aparelhos ideológicos de Estado**. Trad. Walter José Evangelista; Maria Laura Viveiros de Castro. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. 4a ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: COSTA LIMA, Luiz. (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Comentários e Introdução de Luiz Costa Lima. 5. ed. rev. São Paulo: Paz & Terra, 2000. p. 221-254.

BERTHO DA SILVA, Vinícius Rangel. A Poética do Grito do Grupo Secos & Molhados. *In: XI Encontro Regional da ABRALIC — Literaturas, Artes, Saberes*, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2007. p. 1-9.

BERTHO DA SILVA, Vinícius Rangel. **O doce & o amargo do Secos & Molhados**: poesia, performance e política na música brasileira. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**: modos e versões. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CONRAD, Gerson. “Assim & Assado: 30 anos depois”. Entrevista concedida a Jardel Sebba. **Zero**. n.º 13. São Paulo: Escala, 2004. p. 4-9.

CONRAD, Gerson. **Meteorico Fenômeno** — memórias de um ex-Secos & Molhados. Fotografias de Ary Brandi. São Paulo: Anadarco, 2013.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock nos passos da moda**: mídia, consumo e mercado. Campinas, SP: Papirus, 1989.

FONTELES, Bené; FONSECA, Luiz Fernando Borges da. **Ney Matogrosso**: Ousar ser. Ney Matogrosso por Bené Fonteles. Fotos de Luiz Fernando Borges da Fonseca. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: SESC, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. *In: MOTA, Manoel Barros da (org.)*. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

HANSEN, João Adolfo. Autor. *In: JOBIM, José Luiz (org.)*. **Palavras da Crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos** — O Breve Século xx: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORARE, Antônio Carlos. **Secos & Molhados**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. **A MPB em Discussão**: Entrevistas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

PACHECO, Emílio. Meia hora de encantamento. *In: ALBUQUERQUE, Célio (org.)*. **1973**: o ano que reinventou a MPB. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013. p. 321-327.

PECCI, João Carlos. **Vinícius sem ponto final**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SECOS & MOLHADOS. **Série Dois Momentos apresenta Secos & Molhados**. Continental; Warner Music Brasil, 1999.

TATTI, Luiz. A Canção Moderna. In: RUSÉRIO, Antônio (*et al*). **Anos 70**: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p. 119-124.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Denise Pires. **Ney Matogrosso**: um cara meio estranho. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. **Brasil Século xx**: ao pé da letra da canção popular. Curitiba: Nova Didática, 2002.

Unidade 3
Caminhos da cultura e literatura
indígena no brasil

Nuvens de tesouros indígenas

Betty Mindlin

Bem-vinda surpresa. Agradeço a Gabriela Raizaro Tosi, Vinicius Rangel Bertho da Silva e Beth Brait o convite para a *1ª Jornada do gelibra* da PUC-SP em 2025 e para escrever sobre nossa conversa!

Contemplada pelo destino, sorte e dom: o convívio com povos indígenas, a partir de 1977, levada pela mestra, guru, amiga e companheira Carmen Junqueira, antropóloga, professora emérita da PUC.

Nestas quase cinco décadas, fui magnetizada, em vários povos e terras indígenas, pelos relatos de pajés, mulheres e homens de geração mais velha, grande parte nascida antes do convívio forçado com a iníqua sociedade não indígena. Sujeitos a violência, invasões e massacres, ainda haviam mantido, refugiados na floresta, traços da vida tradicional.

O meu primeiro mergulho profundo foi nos Paiter Suruí de Rondônia. Voamos, Carmen Junqueira e eu, com Apoena Meirelles, em 1978; ela, das nuvens, na janelinha do bimotor, decidiu ficar com os Cinta Larga de Serra Morena, Mato Grosso, enquanto eu segui para Rondônia (ainda território, estado só em 1982), para os Suruí Paiter da Terra Indígena Sete de Setembro. Os Paiter eram o xodó de Apoena, o chefe da expedição de paz em 1969, ele com apenas 20 anos de idade. Não conseguiu evitar que perdessem 300 pessoas, calcula-se que a metade da população, não havia acesso a vacinas. Com a tragédia, os Paiter se estabeleceram em um posto da FUNAI, em 1973, em busca de uma improvável cura. Do céu, divisei, cercadas pela floresta densa, infinita, cinco ocas elípticas cobertas

de palha, outras menores, voltadas para um pátio, chão de terra para os habitantes, obrigados a mutilar árvores portentosas para ter um espaço de moradia e danças. “Tem que ser aqui! Ficarei!”. Nenhuma hesitação, amor aéreo à primeira vista, celeste.

A amizade e aliança na luta pelas terras, direitos, autonomia indígenas, cidadania, estendeu-se a numerosos povos, sobretudo os de Rondônia e Mato Grosso, mas também de outras regiões. Uma longa história, na qual se abriu a vertente irresistível de vozes indígenas originárias, fundamentais, pletora de línguas desconhecidas, diante das quais a minha teria que dar lugar a ouvir, e no máximo registrar.

Quem se deixa levar pela expressão indígena, oral ou escrita, está se aventurando, em jangada minúscula, por um oceano. As águas cósmicas afogam quaisquer outras preocupações, tristezas, deveres. “Cesse tudo mais que a antiga musa canta, que um valor mais alto se alevanta”, Camões diria. Não resta mais um pontinho de concentração sequer fora das maravilhas indígenas contadas, cantadas. Há resumo?

Quem são essas mulheres em guerra com os homens, a ponto de fugir para viver em grupo sem eles? Nos Tupari, porque os maridos mataram seu delicioso amante Anta. Há quem ainda acredite hoje que é possível achá-las. Nos Djeoromitxi, porque elas se horrorizam ao saber que os maridos comem as próprias fezes misturadas às iguarias — panquecas cozinhadas por elas com tanto carinho! Versões variadas em múltiplos povos. Por vezes, é o incesto ou adultério a causa de domínios apartados. Que é essa gravidez mágica de menina impúbere, por ter quebrado sem querer um ovo de passarinho papa-formiga, o líquido escorrendo no próprio corpo, penetrando pela vagina? E o nenê, ainda na barriga, a leva a comer um frutinho vermelho da luxúria, *lolongap* nos Suruí, *súhsuhlá* nos Ikolen? O nascituro é a origem do arco-íris, o doador do milho, será o do plantio, alimento além da caça? O arco-íris, em alguns povos, pode ser a ponte para o caminho das almas. No Teatro

Municipal de SP, com Ivaldo Bertazzo, em 1999, os Ikolen Gavião representaram a estória da menina mãe gulosa do frutinho, colhido pelo filho em gestação, que sai de seu ventre para subir na árvore carregada, para depois voltar ao berço quentinho até nascer. Marlui Miranda, antes, encenou com Ivaldo e Sebirop, no SESC, o ritual do fogo Ikolen.

Como surgiu a humanidade? Nos Aruá, dois demiurgos são filhos de uma pedra (sem pai). Não havia mulheres, mas eles tinham uma irmã, desses enigmas indecifráveis. Os dois moços copulam com a Terra, pois seu órgão reprodutor fura um monte de cupim. Este é parte da Terra, engravidada pelos irmãos. Eis *A Terra Grávida*, a nossa mãe criadora, a Grande Mulher, a parir Gente Verdadeira.

Como são esses pajés cantando em roda dias e noites ininterruptos, em cura Hoiêtiê nos Paitei, os seres do além se incorporando a eles e cada qual, como a Lua ou Mixaconha (o Gafanhoto) declamando suas histórias? Como é o caminho das almas, para onde vai quem morre, modos variados nos Makurap, Tupari, Djeoromitxi e tantos mais? Sendas tão belas como o Kwarup xinguno, morte e renascimento, país encantado.

O que são alguns órgãos genitais crescendo com o prazer erótico condenado, o pinguelo-clitóris gigantesco impossível de esconder, enrolando-se no corpo da mocinha, ou o pinguelo-pênis tão longo dos Tuparis, que alcança as mulheres à distância e as satisfaz? Ou vai circundando e apertando o tronco do sedutor? Por que eram os homens que menstruavam, mas conseguiram se livrar do ataque mensal, e o sangue passou a ser um castigo imposto às mulheres, constituindo-se perigoso em várias ocasiões?

Temas, para nós incomuns, comporiam uma enciclopédia.

Com os Gavião Ikolen vivi tempos extraordinários. Catarino Sebirop Gavião Ikolen foi dos meus maiores amigos, indígenas ou não. Nasceu na época do contato, mas menino já seguia os funcionários da FUNAI, adquiriu um português perfeito, saboroso, fluente. Seu aprendizado com os urbanos teve lados nem sempre

da melhor instrução. Contava que era muito bem tratado pela equipe da FUNAI, e os acompanhava à cidade. Estranhava quando um dos rapazes se trancava em um quarto e o deixava de fora — não entendia porque, dentro, só uma moça acompanhava o adulto, por algumas horas. Com sua aguda inteligência, Sebirop tornou-se um dos maiores intérpretes, crítico, de nosso modo de viver. Falávamos muito de sexo, com liberdade — pena que era sempre em conversas soltas, não seria possível gravar, e sua verve é inimitável. Quando publiquei, em coautoria com os Paiter, o livro *Vozes da origem* (2007), das estórias contadas e gravadas, em língua indígena e em português, traduzidas por mim e por alguns tradutores do povo, exigiu que eu fizesse o livro dos Ikolen, ao qual demos o título de *Couro dos espíritos* (2001). Eu já promovera em livros os povos da Terra Indígena Guaporé e da TI Rio Branco, os Tupari, Makurap, Djeoromitxi, Aruá, Arikapu, Kanoé, Kampé, Wajuru, compondo com contadores e contadoras os livros *Moqueca de maridos*, *Tuparis e Tarupás*, *Terra Grávida* (2014). Fizemos, autores orais e eu, pequenas antologias e artigos de outros povos, publicadas em revistas ou em folhetos inéditos destinados às escolas, como as dos Sateré-Mawé, dos Tremembé, dos Arara Karo, dos Asurini do Trocará.

Nos Ikolen, Digut, o pai de Sebirop, tudo sabia, mal falava o português, era da vida antiga. Ambos conduziram o roteiro/pesquisa. Eu ia atrás, gravando na língua indígena e em português, trabalhando com todos a tradução por seus exímios tradutores, e a escrita em língua indígena, esta bem devagar. Os sete pajés Ikolen se escondiam dos missionários próximos, para conversar comigo, Sebirop e um tradutor. Descreviam como se transformam em ariranhas, onças, águias, para buscar as almas dos doentes. Surgiu o livro *Couro dos espíritos*, do qual os Arara Karo participaram, pois viviam na mesma Terra Indígena que os Ikolen, a TI Lourdes, e havia casamentos, bem como um conflito histórico a superar entre os dois povos. Encantei-me com os Arara, fiquei muito nas duas

aldeias, eram risonhos, caçoístas, gargalhadas musicais, falavam ao mesmo tempo, as gravações viravam coro.

Em *Couro dos espíritos*, alguns capítulos eram sobre namoro, sexo, poemas de amor com música e dança. Havia seres de outras esferas, das águas, os Guianey, dos céus, Goraey, os da floresta, Zagapuy. Perigosos e protetores. A viúva do pajé Alamã contava como ele desapareceu por meses de Porto Velho, nem a Polícia o encontrava. Na sua volta, estava possuído por Zagapuy, tinha aprendido a ser um deles, virado ariranha, chegara por magia à aldeia distante centenas de quilômetros. Oponha-se às madeiras e aos missionários, e um dia fugiu para a floresta, nem cinco homens conseguiram contê-lo. Nunca mais foi visto — no ano 2000 acreditavam que virara Zagapuy e ainda viria. Eu quase seguia os pajés metamorfoseados em onça, levando tiros de si próprios, e no dia seguinte apareciam feridos. Eu não via cerimônias nem rituais, mas era transportada ao além, só por sua fala.

As curtas pinceladas acima, pequenos haikais do universo, apenas acenam de longe para as centenas de horas de gravações, hoje digitalizadas, que podem ser ouvidas. Correspondem aos livros publicados, nos quais a autoria indígena oral sempre foi afirmada, remunerada, reconhecidos os direitos indígenas. Muitas podem ser exploradas por seus autores e autoras, nas línguas, quem sabe com escritas multilíngues. Sempre insisti que a minha redação era só um rascunho, muitas outras deveriam ser feitas, nas línguas e em português, criando tradições literárias, áudios, peças de teatro e filmes por seus legítimos donos.

O conjunto dessas centenas de horas gravadas, classificadas, nomeadas, estão em processo de doação ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE), já entregues, com listagem detalhada. O convite para doar, aceito com alegria e surpresa, veio do então diretor do MAE, em 2023, o arqueólogo Eduardo Góes Neves. Dei ao conjunto o nome de Acervo Arampia. Minhas grandes parceiras para gravar e digitalizar em sucessivas mídias tecnológicas foram

Marlui Miranda e Magda Pucci — sem elas, seria impossível. Recorro a Magda diariamente, ignorante de tecnologia como sou. Passei décadas copiando cassetes para qualquer indígena que me pedisse, depois CDs, depois versões digitais, e hoje não consigo mais. Na universidade, os indígenas poderão acessar, decidir, compor.

O chão para registrar: ativismo e poesia

Preservar, registrar, ouvir e gravar sábias e sábios, como se eu fosse uma parente, não seria possível se não tivesse se estabelecido entre nós uma amizade profunda, íntima, de confiança, de parceria na luta pela terra e direitos, virei uma aliada para a vitória das reivindicações indígenas. Nossa permanência, minha e de Carmen, respectivamente nos Suruí Paiter, nos Cinta Larga, esclareceu para os povos, desde o início, o nosso objetivo fundamental: defender a vida e as terras indígenas.

No final dos anos 1970, ainda em plena ditadura militar, eram poucos os indigenistas empenhados na defesa dos povos. O Parque do Aripuanã compreendia os Suruí, os Cinta Larga, os Ikolen, os Arara Karo, os Zoró, os Aruá e poucos outros, além dos povos isolados. Carmen e eu nos aliamos a grandes figuras. Aimoré Cunha da Silva era o diretor do Parque, Apoena Meirelles o chefe da diretoria da FUNAI em Rondônia. Contavam com Zé Bel, José do Carmo Santana, responsável pelos primeiros contatos com os Zoró e outros. Os três dedicavam suas vidas a expulsar invasores, a conseguir do governo da ditadura a demarcação completa das terras, faziam esforços pela saúde e sobrevivência indígenas, enfrentando a violência regional e a do país.

O prazer de descobrir e conviver com indígenas e o seu modo de ser, como quis transmitir nos meus *Diários da floresta* (2006), 1978-1983, era atravessado, e sempre é, por uma militância ininterrupta. Havia de mais 100 famílias de colonos desmatando e tomando terras dos Suruí, havia mineração, garimpo, invasores, mortes, conflitos armados no Parque todo e nos arredores. Enfrentávamos, FUNAI,

governo, ministros, além de nos unirmos ao movimento nacional pelos povos indígenas e contra a ditadura. A autorização da FUNAI era necessária para irmos às terras indígenas, demorava a ser concedida. Mas conseguimos que os invasores da Terra Sete de Setembro Suruí fossem assentados em um dos primeiros projetos de colonização de Rondônia, depois do assassinato de dois jovens colonos invasores pelos Paiter. Longas histórias de derrotas e vitórias, bastante documentadas.

Conflito e esperança entre os indígenas

Um trecho abaixo, de artigo de 2006, “Conflito e esperança entre os indígenas” publicado na revista *Antídoto*, mostra parte do quadro social e econômico, de violência, em que os registros foram feitos. O prazer de aprender e viver a tradição e valores indígenas surgia como um prêmio, uma pequena parte do longo tempo dedicado a combater a destruição e o extermínio. Traços que, talvez, 20 anos depois, em 2026, sejam ainda mais trágicos.

Os povos indígenas de Rondônia, e os que estão próximos, na Amazônia, passaram em duas ou três décadas por transformações caóticas. De sociedades da floresta, caçadores ou agricultores bastante isolados, preservados da sanha dos colonizadores, tornaram-se, no final do milênio, nos anos 1980 e 1990, atores da economia de mercado, na fronteira brasileira em franca urbanização, no quadro político conturbado local, sujeito à destruição ambiental. Se sua rica tradição e suas condições sociais se deterioraram, nem tudo, porém, foi negativo. Cidadãos brasileiros, os indígenas criaram organizações próprias para a defesa de seus interesses e direitos. Conquistaram em dez anos o domínio da escrita e da educação, nas muitas línguas e em português, como nova forma de transmitir o passado à juventude. Mesmo em meio a grandes dramas e perplexidades, a força vital dos laços e dos valores comunitários ainda representa a esperança de um sentido humanitário amplo, um exemplo possível.

A história da conquista e da incorporação desses povos à nação brasileira é sombria. É de 1963 o massacre dos Oroins nas terras que são hoje dos Urueu-wau-wau, relatado por sobreviventes então crianças e pelas mulheres que foram forçadas a se tornar concubinas dos assassinos¹.

No mesmo ano ocorreu o genocídio dos Cinta-Larga, no norte de Mato Grosso, no Paralelo 11, metralhados por seringalistas, proprietários rurais e autoridades públicas².

Nos anos 1980, outros povos ou pequenos grupos foram mortos, como os Kanoés e Akuntsus dos rios Omeré e Corumbiara. Conflitos armados e mortes sucederam-se na luta pela terra. Organizações indígenas, ONGs, movimentos sociais, campanhas internacionais resultaram nas demarcações e nas garantias legais de grande parte das terras indígenas do estado, cerca de 30 ou 40, mas sempre com muitas invasões, confrontos e devastação da floresta e do ambiente. A pavimentação da rodovia Cuiabá-Porto Velho, BR-364, o Programa Polonoroeste (1982-1987), a construção de hidrelétricas, os projetos de colonização e ocupação empresarial de terras, a exploração ilegal de mogno e madeira de lei a partir de 1984, a exploração de minérios (cassiterita, ouro há décadas) e de diamantes em alta escala a partir do ano 2000, eis um micro resumo das forças econômicas gigantescas que irromperam sobre os povos indígenas até então desprovidos de moeda e letras, embora nem sempre de patrões.

Em 2004, o assassinato de Apoena Meirelles marcou uma grande derrota para os indígenas, que, desolados, fizeram uma série de rituais em sua homenagem. Apoena é considerado um símbolo do indigenismo, com um trabalho fundamental para a demarcação de

¹ LEONEL, Mauro. **Etnodictéia uruêu-au-au**. São Paulo: Edusp; Iamá; FAPESP, 1995.

² JUNQUEIRA, Carmen. Os Cinta-Larga. **Revista de antropologia**, v. XXVII/XXVIII. Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1984/1985. p. 213-214. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:junqueira-1985-cintalarga>. Acesso em: 20 abr. 2026.

terras e a defesa de dezenas de povos brasileiros, como os Cinta-largas, os Gavião Ikolen, os Urueu-wau-wau, os Zorós, os Araras e tantos outros. Foi ele que fez os primeiros contatos com os Suruí-Paiter, em 1969, e que obteve a demarcação dos Urueu-wau-wau, uma extensão de 1,8 milhão de hectares, e do parque do Aripuanã, com mais de 3 milhões de hectares. Sua última tarefa foi tentar organizar com os Cinta-largas, para que fizessem, com autonomia, a exploração de diamantes em suas terras, que se chegou a calcular que poderia render 3,5 bilhões de dólares anuais, pois se trata de um dos melhores diamantes do mundo. Queria para os indígenas as vantagens financeiras decorrentes dos recursos do subsolo indígena, dando-lhes um destino decidido por toda a comunidade, com distribuição equitativa, capacitação para a autogestão financeira, em direção à preservação ambiental e à valorização da cultura e das tradições, inclusive em favor das futuras gerações.

Não há provas, mas é quase certo que os imensos interesses econômicos contrariados, de mineradoras, políticos, do crime e da ilegalidade, o vitimaram.

É preciso lembrar que Rondônia aparece em 2006 como um ápice da corrupção. Dos 24 deputados estaduais, 23 respondem a processo por desvio de fundos públicos. Restaria apenas um para votar a cassação dos demais!

O Programa Polonoroeste

Com recursos de 1,5 bilhões de dólares e financiamento majoritário do Banco Mundial, o Programa Polonoroeste começou a ser implantado em 1982, em Mato Grosso e Rondônia. Era um dos grandes projetos econômicos da ditadura, como o Projeto Carajás, as hidrelétricas, as rodovias. O núcleo central do Programa foi o asfaltamento da Rodovia BR-364, Cuiabá-Porto Velho, ao qual se acrescentaram projetos de colonização e de regularização fundiária. Como condição de financiamento ao governo brasileiro, alguns poucos pensadores ativistas do Banco Mundial, Robert Goodland

o mais notório, conseguiram introduzir no financiamento uma cláusula determinando que 3% dos recursos deveriam destinar-se aos povos indígenas e à defesa ambiental. Não era muito para os indígenas, 26 milhões, diante da devastação da floresta e da degradação social que o programa acarretaria. Falava-se em “proteção” aos indígenas, não em direitos originários e eternos. A cláusula teve o mérito de trazer publicidade para tragédias anunciadas. O Banco Mundial exigia um acompanhamento da situação indígena e ambiental resultantes do projeto, previsto para cinco canos.

A USP, por meio da Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE), foi encarregada de avaliar o desempenho do programa como um todo. Como economista/indigenista, fui chamada a coordenar uma equipe de avaliação da situação indígena, compreendendo cerca de 60 povos. Foi possível compor uma equipe de 10 a 15 profissionais, antropólogas(os) ligados a cada povo, mais a grande advogada Eunice Paiva, e médicos. Tínhamos recursos para as viagens e estadias prolongadas. Produzimos 80 relatórios, descrevendo a situação econômica, de saúde, de educação e transmitindo — exigindo — o cumprimento das reivindicações indígenas.

Elaboramos 80 relatórios da maior qualidade, digitalizados hoje, publicamos artigos, divulgamos na imprensa, fomos ao Departamento do Tesouro do EUA denunciar mortes e desrespeito a terras, fazíamos contato com ministros e políticos.

Foi possível, com tanto esforço, com a mobilização de movimentos sociais e indígenas, alcançar algumas vitórias. Maritta Koch-Weser, antropóloga com doutorado sobre candomblé, alemã casada com brasileiro, figura de destaque no Banco Mundial — chegou a dirigir o departamento ambiental na instituição, em seguida saiu e fundou a própria ONG —, acompanhou nossa atuação em detalhe, encampando nossas recomendações. Com sua autoridade, conseguiu algo inédito no Brasil e no Banco: baseada em nossas informações, interrompeu o financiamento ao governo

brasileiro enquanto não fossem demarcadas e oficializadas quatro terras indígenas fundamentais: Nambiquara, Urueu-wau-wau, Zoró e Gavião Ikolen/Arara Karo. O Ministério do Interior foi obrigado a cumprir as exigências.

Depois de 1985, com o fim da ditadura, participamos de grupos governamentais para definir os limites de terras a serem demarcadas, de vários povos. Era sempre uma luta corpo a corpo com interesses contrários.

Esses cinco anos (1982-87) são uma epopeia, cada povo uma história heroica documentada, material para filmes e romances. Um documento sobre a ditadura, sobre as tragédias e o protagonismo indígena.

Nossa equipe de avaliação foi cortada em 1987 pela Superintendência do Centro Oeste (SUDECO), subordinada ao Ministério do Interior, horrorizada com nossos méritos e conquistas, com o financiamento interrompido. O Ministério do Interior foi extinto em 1990. A SUDECO continuou até há pouco.

Assim, o pequeno grupo militante passou a uma terceira fase: fundou, em 1987, a ong IAMA, Instituto de Antropologia e Meio Ambiente, que até o ano 2000, quando se extinguiu, dedicou-se a projetos variados, de formação de professores indígenas, que criei e dirigi até 1998, agentes de saúde, economia autônoma, defesa de terras. O criador do IAMA foi o filósofo, ambientalista, cientista político e jornalista Mauro de Mello Leonel Jr, livre-docente da USP. Voltando ao Brasil depois de anos de exílio, deu alcance maior à nossa aliança com povos e líderes indígenas, como mostram seus livros, artigos e teses.

Ao pensarmos sobre as vozes e tradições indígenas, é indispensável estender o estudo sobre o poder político e econômico que as ameaça. O retrocesso nos direitos e terras, sobretudo pelo Congresso, nos últimos anos, acentua a necessidade de recuperar o que foi perdido, voltar aos princípios dos anos de luta.

A USP e a PUC podem reunir representantes indígenas para a escuta das próprias vozes gravadas, assim como outras instituições, em um espaço privilegiado para movimentos e reflexão.

Referências

- LEONEL JR., Mauro de Mello; MINDLIN, Betty. Apoena Meirelles 1949-2004 — Uma grande perda frente à lei das mineradoras em dois momentos do indigenismo. **Revista de Estudos e Pesquisas, Fundação Nacional do Índio**, v. 4, p. 291-299, 2007. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/762>. Acesso em: 20 abr. 2026.
- MINDLIN, Betty. Uma avaliação do Programa Polonoroeste. **Ação Indigenista como Ação Política**, v. 1, p. 54-67, 1987.
- MINDLIN, Betty. Le Projet Polonoroeste et les indiens. **Ethnies, Brésil, Indiens et Développement en Amazonie**. Revue de Survival International (France), p. 11-12, 1990.
- MINDLIN, Betty. O Polonoroeste. In: HEBETTE, Jean (org.). **O cerco está se fechando**. Rio de Janeiro: Vozes, FASE; NAEA/UFGA, 1991. p. 249-277.
- MINDLIN, Betty. **Antídoto**. São Paulo: Itaú Cultural; AfroReggae, 2008. p. 17-23.
- MINDLIN, Betty. **Diários da floresta**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.
- MINDLIN, Betty. **Crônicas despidas e vestidas**. São Paulo: Contexto, 2017.
- 80 Relatórios Digitalizados**, 1983-1987, FIPE/USP, por autores da antropologia, direito, saúde, dedicados a povos de Mato Grosso e Rondônia. [Disponíveis se solicitados].

Obras em coautoria com escritoras(es) orais indígenas

- MINDLIN, Betty (org.); Narradores Tuparis. **Tuparis e Tarupás**. São Paulo: Brasiliense; Edusp; Iamá, 1993.
- MINDLIN, Betty (org.). Narrativas dos Sateré-Mawé do Marau, “Sehay Kaat Haria, o caçador de histórias”. **Instituto de Estudos Avançados USP**. São Paulo, 1996.
- MINDLIN, Betty (org.); Narradores Makurap, Djeoromitxi (Jabuti), Wajuru, Arikapu, Aruá, Tupari, Kanoé. **Terra Grávida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos; Record, 1999.
- MINDLIN, Betty (org.). Algumas narrativas dos Tremembé do Ceará. In:

ALMEIDA, Luiz Sávio de, GALINDO, Marcos; ELIAS, Juliana Lopes (org.). **Índios do Nordeste**. Temas e problemas 2. Maceió: Edufal, 2000.

MINDLIN, Betty (org.). **O primeiro homem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MINDLIN, Betty (org.); Digüt Tsorabá, Sebirop Catarino e outros narradores Gavião Ikolen. **Couro dos Espíritos**: Namoro, pajés e cura entre os Índios Gavião-Ikolen de Rondônia. São Paulo: Senac; Terceiro Nome, 2001.

MINDLIN, Betty (org.); Narradores indígenas. **Mitos Indígenas**. São Paulo: Ática, 2006.

MINDLIN, Betty (org.); Narradores Suruí Paiter. **Vozes da origem**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2007.

MINDLIN, Betty (org.); Narradores Makurap, Tupari, Wajuru, Djeoromitxi, Arikapu e, Aruá. **Moqueca de maridos**. 3a ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

MINDLIN, Betty (org.). Aula Magna de Pedro Arara Karo: a persistência de um povo. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 30, v. 87, 2016. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/pt_BR/article/view/119130/116514. Acesso em: 20 abr. 2026.

Cultivando os saberes indígenas: florescendo respeito, dignidade e admiração

Carolina Soledad Fortunato Silva

Em memória de Dona Zu Fulni-ô

Ser convidada para compartilhar essa feliz experiência de trabalho com os Fulni-ô nas escolas em que leciono vem se tornando uma verdadeira honra e uma gigante responsabilidade. Não que os caminhos tenham sido sempre fáceis e tranquilos o tempo todo, mas cada obstáculo serviu, e ainda serve, para que sigamos aprendendo, trocando e, acima de tudo, nos fortalecendo para nos tornarmos uma sociedade melhor.

Figura 6 – Folheto informativo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nota: Enviado para os responsáveis pelos alunos da EMEF Tenente Alípio Andrada Serpa.

É importante resgatarmos o que nos diz Carlos Rodrigues Brandão (2005, p. 51), um dos maiores estudiosos da educação brasileira, sobre a importância dos ensinamentos de Paulo Freire. Diz o autor: “[...] a educação não muda o mundo. A educação muda as pessoas. As pessoas mudam o mundo”. Já bell hooks, em seu livro *Ensinando a transgredir* (2017, p. 235-236), menciona, no capítulo 12 — “Confrontação da classe social na sala de aula” —, que uma pessoa passa a ter um grande poder em suas mãos ao se tornar um professor.

O que quero dizer com isso? Que desde que me tornei professora não me dedico apenas a passar adiante conhecimentos técnicos. Sempre busquei formas que me ajudassem a ampliar a mente crítica e criativa de meus alunos. Para isso, acredito firmemente que é necessário dar sentido ao que é trabalhado em sala de aula. Penso que se o conhecimento vem repleto de sentido, essa emoção também é transmitida aos alunos por meio do conhecimento, promovendo um envolvimento emocional. Com isso, ao realizar esse trabalho com os Fulni-ô, além de trabalhar os sentidos da audição e visão, trabalhamos o tato, o paladar, o olfato e o coração.

Trata-se de política e de doutrinar os alunos, como fui acusada e denunciada em determinado momento dessa experiência? Não. Meus alunos e familiares são livres para decidirem o que acharem melhor para suas vidas. No entanto, como professora, é, sim, minha obrigação, ensinar aos estudantes (e a seus familiares como consequência) o que significa de fato a palavra ‘*preconceito*’ no que diz respeito inicialmente ao cerne da própria palavra. É importante que, com o tempo, compreendam que não seria coerente julgar ou decidir seja o que for apenas com conceitos prévios e, sim, que é necessário conhecer a fundo o objeto de estudo para adquirir um conhecimento com bases mais sólidas.

Sou brasileira, filha de chilenos e durante toda a minha vida, além de viver intensamente duas culturas que, apesar de próximas, são muito diferentes, fui também ensinada a não somente ter

curiosidade por outras formas de pensar e agir, mas como ser respeitosa em relação a todas elas. Nem sempre é fácil, as diferenças muitas vezes nos desafiam naquilo que nos é mais íntimo e sagrado. Isso com certeza assusta muito e o medo, por sua vez, a muitos paralisa. No entanto, não é intrigante saber que é exatamente esse ponto que pode nos transformar em seres mais livres? Ter coragem de se aproximar de uma cultura diferente da nossa, em que muitas vezes ouvimos infinitas histórias repetidas e que, pelo fato de serem repetidas, se tornaram verdade, é um sinal de grande inteligência e amor. A liberdade que você ganha como ser humano ao se relacionar com culturas e lugares que para você eram proibidos é, com certeza, uma conquista que te impulsionará a querer seguir em frente para conhecer mais e mais, além de ter uma grande satisfação em compartilhar, com os seus, suas descobertas.

Neste momento, se faz extremamente necessário e importante acalmar os corações dos que ficam paralisados pelo medo do *novo*. Ganhar conhecimento não te mudará repentinamente ou de um dia para o outro, mas te fará enxergar com maior clareza sua base de educação e valores. A partir dessa nova percepção, como ser humano, se houver alguma mudança comportamental, ela ocorrerá de forma natural, tornando você um ser humano melhor, seus valores se demonstrarão muito mais firmes, fazendo com que se sinta uma pessoa mais forte e bem preparada para conviver em sociedade. A ideia de que o conhecimento recebido na escola reverbera de alguma maneira em casa — gerando discussões, dúvidas, receios, admiração — nos mostra com plena certeza a importância desse trabalho para termos uma sociedade menos racista, preconceituosa e mais amorosa e receptiva.

Por esse e outros motivos é que, a cada ano desse Programa, temos certeza de que essa quebra do distanciamento geográfico é muito mais do que benéfica: ela é crucial para construirmos uma sociedade mais tolerante e amorosa para todos. Essa sempre foi minha forma de pensar e ver a vida. Por esse motivo, ao trabalhar

nossas matrizes culturais ou qualquer outra cultura no chão da escola, sempre busquei, de alguma maneira, aproximar os alunos de experiências que lhes provocassem minimamente curiosidade, para que as crianças pudessem se ver instigadas a seguir em busca do conhecimento por conta própria.

Na mesma escola pública em que leciono hoje, há cerca de 10 anos, ao trabalhar a cultura indígena com minha turma, sem acesso pessoal a indígenas de nenhuma etnia, e sem saber como iniciar essa busca, fiz algumas pesquisas e me dediquei, naquele momento, aos *Jogos dos Povos Indígenas do Brasil*, que se iniciaram em 1996. A partir de vídeos, páginas encontradas na internet, juntamente com Alexandre Bianco (professor de Educação Física da escola naquela época), criamos nossos jogos indígenas adaptados para as crianças da nossa escola. Até então, ainda não havia registros de algo assim em nossa unidade escolar e foi extremamente interessante o estudo que realizamos com os alunos até chegar à prática em si.

Naquela ocasião, fizemos quatro atividades, sendo elas: arco e flecha, arremesso de lança, corrida com toras e canoagem, estas duas últimas, adaptadas à nossa realidade. Eu dava aula para alunos do 3º ano do Ensino Fundamental I, e a experiência foi absurdamente proveitosa, divertida e marcante para os estudantes. Mesmo muito contente com o resultado, pois as crianças aproveitaram muito aqueles momentos, tinha a sensação de que faltava algo, pensei diversas vezes que deveria realizar essa atividade anualmente. Mas não era essa a questão que me intrigava e eu realmente não conseguia compreender qual era.

Anos depois, em 2020, durante o período em que ficamos enclausurados por conta da pandemia de Covid-19, eu me preocupei muitíssimo com nossos irmãos indígenas. Afinal, quem tem o mínimo de empatia e conhecimento consegue compreender que boa parte dos territórios nomeados e respeitados das diversas etnias indígenas espalhadas pelo Brasil nem sempre possuem um tamanho adequado para garantir a diversidade de fauna e flora para sustentar

povos inteiros sem correr o risco de colocá-los em extinção. Sei que muitos precisam sair de suas aldeias para vender artesanatos e/ou objetos de suas culturas para complementar renda. Por esse motivo, passei a buscar, pelas redes sociais, grupos que vendessem artesanatos e/ou objetos indígenas na tentativa de comprar e de me aproximar para tentar ajudar de alguma maneira.

Em meio a essa busca encontrei diversas páginas de diferentes etnias, no entanto, apesar de minhas tentativas para me comunicar por meio delas, apenas uma me respondeu. Natho Fulni-ô foi meu primeiro contato direto com uma pessoa de alguma etnia. Essa relação começou comigo comprando alguns itens de artesanato e puxando conversa sobre como estavam passando por aquele momento. Imediatamente e, com uma cortesia incrível, Natho passou a compartilhar comigo a situação de sua aldeia, localizada em Águas Belas, Pernambuco, assim como passou a me contar detalhes e informações sobre sua cultura.

Em pouco tempo deixamos de nos comunicar pela rede social e passamos a nos falar pelo telefone. Daquele momento em diante, eu fui inserida em um grupo que participa, até hoje, mensalmente, de rifas organizadas por ele. Graças a essas ações, os Fulni-ô conseguiam arrecadar dinheiro e comprar mantimentos para suas famílias, amigos e vizinhos. O grupo era grande e, após cada rifa, eles mandavam vídeos e fotos nos mostrando os resultados e o que haviam comprado com o dinheiro arrecadado. Essa relação se transformou em amizade e passei a aprender muito com ele. Não só me explicava sobre a cultura Fulni-ô, como me passava dados históricos, fotos, vídeos etc.

Tempos depois, surgiu um convite para que eu participasse de outro grupo em que eram compartilhados filmes, documentários, livros e apostilas da cultura indígena, elaborados por indígenas. Era tanto conhecimento que estava adquirindo desde então que eu me sentia muito perdida diante de tanta informação, pois as culturas dos nossos diversos Povos Originários são aparentemente

muito parecidas, mas absurdamente diferentes ao mesmo tempo. Porém, ficou muito claro que não podia mais buscar informações sobre qualquer etnia que fosse apenas em livros ou *sites* elaborados por não-indígenas. Não que não existam pesquisadores e estudiosos sérios dentre os que estão fora das aldeias, mas, muito além de dados históricos, está a alma, o cerne de cada etnia, que só é possível acessar por meio da convivência direta com eles.

Em dezembro de 2021, encontrei, por um acaso, na rua, um amigo antigo, com quem trabalhei por longos anos, Guilherme Sikorski, professor de capoeira — ou Mestre Cica, como é conhecido no meio da capoeira. Naquela ocasião, ele me contou brevemente que queria me apresentar um projeto e que me chamaria no começo do ano seguinte para compartilhar suas propostas comigo. Em março de 2022, nos encontramos para conversar sobre seu projeto. Ele recebia há alguns anos em sua casa uma família da etnia Fulni-ô que vinha para divulgar sua cultura em escolas de São Paulo. Essa família vem sempre liderada por Thafiá Fulni-ô¹ e a matriarca da família, Dona Zu. Juntamente com os líderes, vieram Thoyane Ehdidya (filha de Dona Zu e irmã de Thafiá), Yasi (filha de Thoyane Ehdidya, com cinco anos de idade na época), Tsaka e Takayowá. Na medida em que fomos conversando, descobrimos que a família que ele recebia em sua casa morava muito perto do Natho, com quem eu estava em contato. Brincamos que, depois de anos distanciados, nos reencontramos em uma aldeia com mais de 6 mil habitantes, em Pernambuco, ambos tentando fazer sua parte de alguma forma.

Iniciamos, então, uma corrida contra o tempo para conseguir encaixar as visitas deles tanto na escola pública quanto no colégio particular. No colégio, foram necessárias algumas reuniões

¹ Segue o e-mail de contato de Thafiá Fulni-ô (aguinaldoru4@gmail.com) e a página do Grupo Tywá-Sê no *Instagram* para que o público geral tenha a oportunidade de conhecer melhor o trabalho dos Fulni-ô. Ver <https://www.instagram.com/grupotywase?igsh=aGwxbG83MXFmZmRk>. Acesso em 23 abr. 2026.

com orientadores e professores para conseguirmos realizar esses encontros, pois havia um receio inicial a respeito de como seria a receptividade em relação aos Fulni-ô entre os pais dos alunos. Iniciamos nossos trabalhos com algumas turminhas da Educação Infantil e, com o apoio de William Gerson da Rosa, professor de Arte, estabelecemos uma parceria com o 2º e 3º anos do Ensino Fundamental I. A recepção foi incrível e, nos anos seguintes, como fui me dedicando mais intensamente ao trabalho realizado na escola pública, passei o bastão para William, que deu sequência ao desenvolvimento e à divulgação do trabalho com os Fulni-ô para o restante da escola. Hoje, já estamos partindo para o 5º ano com o trabalho no colégio particular que atende estudantes da Educação Infantil ao Ensino Médio, por meio da realização de diversos trabalhos de acordo com a idade e interesse do professor.

Já na escola pública — no caso, a Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) Tenente Alípio Andrada Serpa, localizada na Zona Oeste do município de São Paulo —, foi mais fácil para recebê-los. Todos os membros da comunidade escolar participaram daquele momento. Confesso que tentamos nos preparar bastante, mas tudo foi muito aquém do necessário. Assistimos a um vídeo que os próprios Fulni-ô nos passaram sobre sua cultura, história e mostrava um pouco da aldeia. Os professores também realizaram suas pesquisas para desenvolver trabalhos com os alunos antes da visita deles. Mas, durante a visita, a falta de conexão dos alunos com a temática indígena era evidente e foi então que percebemos que quem não estava preparado para essa visita éramos nós, os professores.

A percepção do despreparo era geral e, depois da visita, seguimos reverberando os conhecimentos adquiridos, com receio de errar e, sabendo que de alguma forma eu já estudava por conta, diversos colegas me procuravam para tirar dúvidas. Percebi duas coisas naquele momento: a primeira era que, se eu quisesse realmente que esse projeto funcionasse, precisaria me preparar melhor para

atender e ajudar meus colegas com suas dúvidas; a segunda era que não sabíamos absolutamente nada sobre a cultura indígena, a não ser o pouco e raso conhecimento colocado nos livros de histórias que estudamos com os alunos.

No primeiro encontro dos nossos alunos com os Fulni-ô, ocorrido em 2022, conhecemos basicamente um pouco de sua história, crenças e cultura. Houve espaço para que os alunos fizessem perguntas e depois assistissem a apresentações de cafurnas (dança e cantos tradicionais), além de realizarem uma oficina de artesanato para que as crianças pudessem aprender com eles como fazer pulseiras com sementes. Por meio de seu artesanato, conseguimos ver como é o respeito que eles têm pela natureza na prática, em como cada um deles honra a Mãe Terra na medida em que utilizam a natureza para seu sustento e como o fazem para que ela não se desgaste. A conexão que eles conseguiram estabelecer com os alunos foi tamanha que as crianças decoraram seus nomes rapidamente, além de alguns quererem presentear-los com o pouco que tivessem — fosse uma bala, um bombom, um lápis, um desenho, uma carta, o que fosse para agradecer esse encontro. Depois de dois dias intensos, nos despedimos dos Fulni-ô com o coração na mão, sem saber se os veríamos novamente.

O fato de todos percebermos que precisávamos nos preparar melhor nos uniu como grupo em um propósito: o de estudarmos juntos, no horário destinado a isso durante a nossa jornada de trabalho na escola pública. Estudamos o documento elaborado pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME-SP) voltado para os Povos Indígenas², além de outros livros, apostilas e materiais sobre o tema que eram trazidos pelos colegas para estudo coletivo.

² O documento elaborado pela SME-SP pode ser encontrado no Acervo Digital da Prefeitura de São Paulo. Ver <https://acervodigital.sme.prefeitura.sp.gov.br/acervo/curriculo-da-cidade-povos-indigenas-orientacoes-pedagogicas/>. Acesso em: 23 abr. 2026.

Cada livro era lido e discutido em grupo. E, assim, fomos nos preparando para o encontro seguinte.

A cada ano, Thafiá traz membros diferentes que fazem parte do mesmo Grupo Tywá-Sê e de sua família. Neste ano, além do Thafiá, da Dona Zu e de Thoyane Ehdidya, vieram Kleikleiniho, Walê, Xoá e Xumayá.

Para 2023, mais preparados e com um vínculo maior estabelecido com Thafiá e sua família, conseguimos nos preparar melhor para recebê-los em nossa escola. Dessa vez, tivemos uma grande surpresa: uma amiga que trabalha em outra escola enviou o nosso projeto para o setor de comunicação da SME-SP sem que eu soubesse. A Secretaria gostou bastante do trabalho que fizemos e entrou em contato com o Programa *Boas Práticas Escolares* da tv Cultura para compartilharmos com eles o que realizaríamos naquele ano. Não demorou muito para a emissora entrar em contato conosco para nos dizer que queriam vir até a escola filmar os dois dias de evento. Independentemente da filmagem, nós já tínhamos todo o evento preparado para receber a família de Thafiá e Dona Zu.

Graças a outro indígena Fulni-ô que conheci, tentei aprender um pedaço de uma cafuná em Yatheé — a língua mãe dessa etnia — para ensinar às crianças. O Yatheé é bastante difícil, então, precisei da ajuda de algumas pessoas que conviviam há mais tempo com eles para entender de fato e conseguir cantar direito. Naquela ocasião, quem me ajudou muito foi Vitor Santos Silva, integrante do grupo que Guilherme Sikorski montou para receber os Fulni-ô em São Paulo e apoiá-los no desenvolvimento de seus projetos e ideias.

Depois de ter aprendido a cafuná, dei uma aula para cada uma das turmas da escola do 1º ao 4º do Ensino Fundamental I para recordar tudo o que havíamos aprendido com a visita deles no ano anterior e ensinar a música para eles. Os alunos lembravam de diversos conhecimentos passados, entre eles, que não se arrancam penas dos pássaros para a realização dos artesanatos, colhe-se na

natureza, pois ao botarem ovos, as aves perdem penas para fazer seus ninhos e manter os ovos aquecidos. Depois que os pássaros nascem e voam, aquelas penas ficam no chão, nas árvores e é por esse motivo que é tão demorado construir um cocar. Leva-se, em média, de dois a três meses para coletar as penas e, se for um cocar grande que representa alguma liderança, pode demorar até anos. Os alunos compreenderam que os indígenas não necessariamente andam nus, que cada etnia tem suas características e que os Fulni-ô se vestem como nós, que fazemos parte das mesmas regras, leis e sociedade. Também compreenderam que o fato de terem acesso à internet e a celulares não faz com que deixem de ser indígenas, não faz com que percam sua cultura, pois se nós, brasileiros, nos mudarmos para outro país, continuaremos sendo sempre brasileiros e adorando, em sua maioria, uma deliciosa feijoada. Aprenderam também que o Ouricuri (ritual a ser melhor explicado mais à frente) era não só um lugar, mas o momento mais importante para os Fulni-ô, pois é nele que se conectam com eles mesmos e com a mãe Natureza, assim como muitos aqui sentem necessidade de ir a igrejas, ou outras formas de conexões. Ou seja, temos as mesmas necessidades e cada um as supre à sua maneira, e que é exatamente isso que deve ser respeitado.

Silvio Valentim Liorbano, poeta, escritor e professor de Língua Portuguesa que trabalha em nossa escola, escreveu uma letra em homenagem aos Fulni-ô. Carolina Cunha, professora de Língua Inglesa e musicista, musicalizou os versos.

No dia do nosso encontro com os Fulni-ô, eles precisaram chegar bem cedo na escola, portanto, estavam um pouco sonolentos. Mas, ao ouvirem os alunos do Ensino Fundamental I cantando o pedaço da cafurna em Yatheé para recebê-los, a surpresa foi tal que despertaram literalmente em um pulo, tiraram as sandálias e entraram correndo na escola para participar do canto da cafurna com os alunos. A tv Cultura já estava filmando esse momento e foi muito bonito para ambos os lados: escola e os Fulni-ô celebrando

Figura 7 – Letra de música e imagem de Thafiá retirando da natureza tinta para pintura corporal

TIÊ FULNI-Ô

SOBRE ÁGUAS BELAS OS PÁSSAROS CANTAM EM YATHÉE.
A LÍNGUA DOS POVOS DA MATA NÃO SE OUVI NA TV.
MEMÓRIAS DE UM CACIQUE AVÔ.
CULTURA QUE VENCE O TEMPO TEM SOM.

TIÊ FULNI-Ô, TIÊ FULNI-Ô, TIÊ FULNI-Ô
UM CANTO DE AMOR.

GESTO QUE PEDEM O BEM DE TODOS: OURICURI.
ATÉ PARA HOMENS DESERTOS HÁ NATUREZA AQUI.
CADA CRIANÇA É BEIJA-FLOR
COM ASAS DE UM FUTURO SEM DOR.

TIÊ FULNI-Ô, TIÊ FULNI-Ô, TIÊ FULNI-Ô
UM CANTO DE AMOR.

Letra: Sílvia Valentim Liorbano
Música: Carol Cunha



Fonte: Acervo pessoal da autora, com base em informações passadas pelo Prof. Sílvia Liorbano.

a cultura dos povos originários. Aquela manhã foi tão intensa: eu não parava de me movimentar pela escola e corria de um lado para o outro para atender a todas as demandas. As crianças estavam extasiadas e aprendemos um pouco sobre o grafismo e o significado de alguns traços. Nós também aprendemos o nome de alguns animais em Yatheé, fizemos colares com sementes e participamos de cafurnas.

No dia seguinte, cada aluno havia desenhado em um pedaço de papel o grafismo que eles criaram a partir do significado que haviam aprendido e gostariam de ser pintados. Após a pintura nos braços e outros no rosto, fomos todos em um enorme comboio para as quadras da escola. Cada ciclo entrou na quadra carregando a bandeira do grafismo que representava o animal que haviam escolhido, com suas pinturas e seus cânticos. Após todos entrarem na quadra, antes de iniciarmos os jogos, pedimos permissão para nossos convidados, para que pudessemos participar dessa atividade e aprender com eles, pois não gostaríamos que eles se sentissem invadidos ou desrespeitados. A fala de Thafiá naquele momento foi simplesmente incrível. Ele nos disse que, apesar de não termos essa

vivência, essa cultura também nos pertencia, pois somos todos do mesmo país, mas, que, sim, era necessário respeitá-la. Aquela fala soou como um abraço gigante e a comunhão foi tal que, mesmo com cerca de 200 a 300 crianças juntas na quadra, não houve absolutamente nenhum contratempo³.

No começo deste texto, mencionei que havia realizado essa mesma atividade com outra turma em anos anteriores, mas sem a presença de indígenas. Esse grupo de alunos já estava no Ensino Fundamental II, participando do projeto extracurricular *Imprensa Jovem*, sob coordenação do maravilhoso colega e professor de História, Bruno Gomes. Esses estudantes estavam na escola no período da manhã para cobrir o evento (em nossa Unidade Escolar, as turmas do Fundamental II estudam durante a tarde): eles não só lembraram da atividade que fizeram anos atrás como também perceberam a diferença em tê-los presentes.

A orientação que o professor Bruno deu aos alunos fez toda a diferença, pois, naquele momento, os impulsionou a fazer conexões extremamente importantes fora da sala de aula, a ponto de eles correrem para me dizer que a atividade havia sido incrível, mas que somente com os indígenas presentes na escola é que possibilitou a compreensão do verdadeiro significado da valorização dos saberes indígenas. Um verdadeiro presente para nós professores da rede pública é termos colegas parceiros, que incentivam ao apoiar ideias, gerando outras, compartilhando conhecimento para nosso crescimento pessoal e profissional, corrigindo o que necessitava de ajustes e, principalmente, dando continuidade ao trabalho iniciado em nossa escola há seis anos. São essas parcerias constantes que fazem com que tenhamos força para seguir lutando e acreditando numa escola pública de qualidade. Gratidão por isso.

³ A reportagem do programa *Boas Práticas Escolares*, da TV Cultura, está disponível no canal **tv Cultura**. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=6plqdQa1NSA>. Acesso em: 23 abr. 2026.

Ao resumirmos o que foi construído de forma coletiva por meio do projeto com os Fulni-ô no segundo ano em que eles estiveram conosco (2023), tivemos uma série de experiências repletas de significados: trouxemos à tona uma ferida cultural cheia de preconceitos e começamos a curá-la; aprendemos sobre o grafismo, sua importância, seus significados e passamos a criar nosso próprio grafismo; aprendemos também que o Ouricuri é um ritual sagrado em que os indígenas vivenciam sua cultura e emanam energia de amor para o mundo e que também que é possível viver da natureza respeitando-a. Pudemos mostrar a eles o quão somos gratos, ao cantarmos um pedacinho de uma cafurna em Yatheé e, graças aos talentos dos professores Silvio Liorbano e Carolina Cunha, ofertar para os indígenas que nos visitaram uma canção autoral em sua homenagem. Conhecemos alguns animais da caatinga, a alimentação base da aldeia, entre tantas outras coisas, regadas de muito amor, respeito e admiração. E, para encerrar, num ano cheio de atentados e ameaças contra as escolas públicas, nossa escola foi motivo de reportagem, mas por algo de extrema importância e positivo, resgatando o respeito na comunidade e o clima necessário de paz para educar.

Acredito ser de extrema importância esclarecer que, apesar dos Fulni-ô nos visitarem entre abril e maio de todo ano letivo, isso não significa que o nosso trabalho como escola esteja finalizado quando eles vão embora. Reverberamos durante o resto do ano o que foi aprendido anteriormente. Utilizamos o conhecimento adquirido em outros momentos, com produções de escritas feitas por meio de grafismos elaborados por alunos, seguindo os significados ensinados por Thafiá. Após produzirem sua escrita com o desenho do grafismo, os alunos deveriam traduzir a escrita para o português. Esse exercício auxiliou e estimulou os alunos com dificuldade de aprendizagem a serem alfabetizados.

Figura 8 – Grafismos criados por alunos do 3º ano do fundamental I



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nota: Grafismos criados com base no significado do grafismo Fulni-ô, ensinado por Thafiá e seu grupo.

Outra questão importantíssima a ser compartilhada é que os Fulni-ô compreendem a importância das duas datas, tanto o 19 de abril quanto o 9 de agosto, como uma celebração importante. Valorizam ambas, mas realmente é mais importante o agosto indígena pois foi uma conquista dos indígenas brasileiros, enquanto o dia 19 de abril é uma data mundial, que veio dos EUA. Então, se o objetivo é promover essa quebra colonialista, por qual motivo eles nos visitam somente no mês de abril? No segundo semestre, os Fulni-ô passam três meses recolhidos na outra aldeia que adentra a mata para o ritual do Ouricuri. Esse ritual tem como objetivo promover a vivência de sua cultura, assim como para que os mais velhos compartilhem conhecimentos com os menores e ensinem a eles tudo o que precisam saber sobre a mata.

O Ouricuri é também o espaço no qual os Fulni-ô falam principalmente em Yathêe (língua-mãe dos Fulni-ô), é exatamente esse retiro que faz com que a língua-mãe desses indígenas seja a única língua pura entre todas as demais aqui no Brasil até os dias atuais. Além de se conectarem com o mais profundo e importante

para eles, que é a Mãe Natureza. Esse retiro ocorre entre setembro e dezembro de cada ano, sendo que o mês de agosto é o período de preparação para o acontecimento. Portanto, eles devem começar a levar coisas de uma aldeia para a outra, verificar se suas casas necessitam de reparos ou não, dentre outras coisas. Por esse motivo, os Fulni-ô pouco participam de quaisquer outras atividades no decorrer do segundo semestre.

Figura 9 – Momentos da vivência em nossa escola



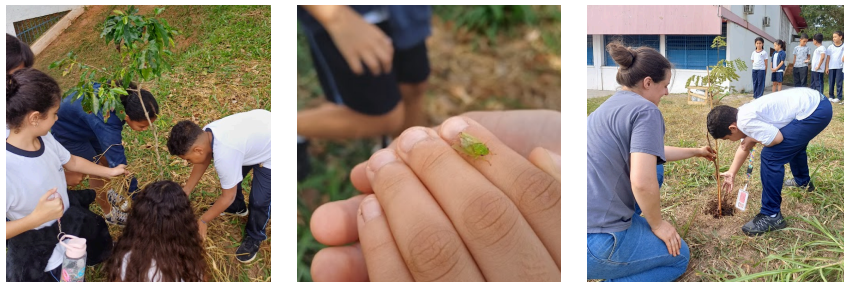
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nota: Banner para recebê-los, fogueira com os responsáveis, entrevista do Programa Imprensa Jovem da escola e cartas dos alunos para os Fulni-ô.

Após dois anos de vivências com os Fulni-ô, ao recebê-los novamente, percebemos a necessidade de fazer o caminho inverso. Em que sentido? Percebemos, por meio desses dois anos, uma necessidade latente de ajudar a recuperar uma cultura que vem sendo massacrada há séculos. O que nos motivou? Aprender com os Fulni-ô que a cultura deles e de todas as 390 etnias brasileiras é nossa também, assim como fazem parte de nossa essência as 295 línguas faladas. Nossa cultura vai muito além do Português, das regras sociais, leis e histórias europeias. É claro que já sabíamos disso, mas sentir na pele a necessidade de buscar esse caminho de retorno, tanto por parte dos professores quanto por parte dos alunos, fez plena diferença.

A outra motivação para as vivências com Thafiá, Dona Zu, Xumayá, Feane e Yadedwa Kaka no terceiro ano do projeto (2024) foi o fato de perdermos o bosque (e sua natureza exuberante) que havia no entorno da nossa escola para a construção de conjuntos habitacionais. Foi a coisa mais triste que vimos, pois passamos a receber em nossa escola micos, macaquinhos, saguis e tucanos que, de repente, perderam suas casas e não tinham mais para onde ir. Por esse motivo, retomamos o plantio do pomar, saindo de quatro para 11 pés. Montamos uma horta com ervas, verduras e legumes, plantados e cuidados pelos alunos em conjunto com os professores responsáveis, Angélica Maran (professora de Ciências) e Jonas Pimentel (professor de Arte). Passamos a estudar mais sobre o meio ambiente e a relação dos indígenas com a natureza. Os conteúdos de Ciências, História, Geografia, Língua Portuguesa e Matemática foram abordados de maneira interdisciplinar apenas com a vivência com nossos irmãos Fulni-ô. A partir do momento em que os Fulni-ô passaram a fazer parte de nossa vida escolar, passamos a realizar mais atividades com a terra em nossas áreas verdes, e como é gostoso para todos, afinal também somos animais e somos natureza.

Figura 10 – Plantio do pau-brasil



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Compreendemos também que, para que esse caminho reverberasse ainda mais, seria importante compartilhar diretamente a vivência com os indígenas com os demais membros da comunidade escolar da EMEF Tenente Alípio. Passamos a realizar, após os dois dias de trabalho com os Fulni-ô, uma fogueira na parte da noite, com a presença dos familiares e demais pessoas interessadas em compartilhar essa experiência. É uma delícia presenciar a curiosidade dos familiares, sedentos por novos conhecimentos, na porta da escola no dia em que nossos irmãos Fulni-ô chegam para nos visitar.

Também passamos a entregar, aos alunos que ingressam na escola no 1º ano do Ensino Fundamental e para os recém-matriculados, um panfleto com diretrizes sobre a legislação que apoia o trabalho, informações sobre os Fulni-ô, orientações sobre como nos relacionarmos de forma respeitosa com indígenas (informações retiradas de apostilas feitas por indígenas), procedimentos sobre o que não devemos fazer, a história de como nasceu a celebração do dia 19 de abril e do agosto indígena, além de algumas curiosidades. Dessa maneira, vamos preparando as famílias recém-chegadas para a atividade.

Figura 11 – Folheto informativo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Nota: Enviado para os responsáveis pelos alunos da EMEF Tenente Alípio Andrada Serpa.

Em 2024, ocorreram algumas reuniões *on-line*, feitas previamente com Thafiá antes da visita dos Fulni-ô, para discussão e elaboração coletiva do que seria trabalhado naquele ano. As rodadas de conversas serviram de base para trabalhos de reforço na escrita de alunos com dificuldade de aprendizagem na alfabetização. A professora Luciana Cordeiro, responsável pelo Projeto de Apoio Pedagógico (PAP) de nossa Unidade na época, utilizou falas ditas por Thafiá referentes ao meio ambiente para viabilizar esse trabalho. O encanto das crianças com Thafiá é tão gigante que abriu portas e estimulou os alunos a quererem fazer mais e mais. O trabalho culminou com placas em madeira feita pelos alunos e distribuídas na extensa área verde de nossa escola. Além de aprenderem, compartilharem conhecimento e encontrarem seus trabalhos eternamente expostos ali, os resultados do trabalho foram decisivos para aumentar a autoestima dos estudantes atendidos pelo PAP que, em muitos momentos, se sentem inferiorizados diante de suas dificuldades.

Figura 12 – Placas elaboradas pelos alunos



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Naquele ano, como a temática do projeto era o Meio Ambiente, parte do estudado foi justamente o livro da SME que tratava exatamente desse tema. Também contactamos a Associação Vizinhos da Mata Esmeralda, que luta na justiça para impedir que a Mata Esmeralda — uma extensa área verde localizada nas imediações da EMEF Tenente Alípio — seja derrubada e transformada em condomínios, tal qual aconteceu com o bosque do entorno de nossa escola. Nessa mata, podemos observar algumas nascentes, uma ampla área que, se as decisões judiciais forem favoráveis aos Vizinhos da Mata Esmeralda, será preservada como Zona de Proteção Ambiental.

Ao tomarem conhecimento dessa luta, os Fulni-ô fizeram questão de aceitar a nossa proposta de que uma das atividades

consistisse em uma caminhada até a Mata Esmeralda, para levarmos uma faixa pedindo que a natureza fosse respeitada e preservada, darmos um abraço simbólico e ouvir os Fulni-ô e os Vizinhos da Mata sobre a importância de preservar aquele lindo lugar. Como a mata fica bem perto da escola, fomos até lá caminhando e cantando. Levamos a faixa aberta e alguns vizinhos acompanharam a caminhada, curiosos para entender o que estava acontecendo⁴. As pessoas que permaneceram conosco puderam receber conhecimento e ainda serem presenteadas com a aparição de alguns animais curiosos em pleno local. Essas aparições foram a cereja do bolo daquele momento especial e fizeram a todos nós muito felizes.

A cada ano, abordamos a cultura Fulni-ô sob uma nova ótica. Por isso, em 2025, decidimos comemorar a diversidade. Ao invés de definirmos um único tema, experimentamos temas diversos e cada grupo dos ciclos de aprendizagem⁵ abordaria uma temática que acreditava ser a melhor para a faixa etária dos alunos. Mas, como aquele seria o quarto ano de contato dos alunos do 4º ano com os Fulni-ô, decidimos que esses alunos deveriam apresentar esse programa aos alunos recém-chegados dos primeiros anos. Por isso, as professoras dos quartos anos A, B e C, em conjunto com suas turmas, levantaram tudo aquilo que os estudantes recordavam terem aprendido. Apresentações em PowerPoint foram montadas para ajudar as crianças em suas apresentações e convidaram as salas dos 1º anos para que fossem até a Sala de Leitura da escola para assistir suas apresentações.

⁴ Mais informações sobre o ato realizado pela comunidade escolar estão disponíveis no site da *Gazeta de Pinheiros*. Ver <https://gazetadepinheiros.com.br/noticia/8642/mata-esmeralda-designada-como-zona-de-protecao-ambiental>. Acesso em: 23 abr. 2026.

⁵ A SME-SP divide os nove anos do Ensino Fundamental em três ciclos: o Ciclo de Alfabetização abarca o 1º, 2º e 3º anos; já o Ciclo Interdisciplinar concentra o 4º, 5º e 6º anos; por fim, o 7º, 8º e 9º anos compõem o Ciclo Autoral.

Figura 13 – Momentos da vivência na escola



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Foi incrível ver os alunos tentando manter a concentração dos pequenos em suas falas e como perceberam o quanto era difícil ser professor. Rimos muito após a apresentação com essas falas dos alunos, pois puderam se perceber como estudantes e melhorar um pouco a sua postura naquele momento. Os alunos dos primeiros anos gostaram muito de ver seus colegas mais velhos falando sobre suas experiências. Tivemos momentos bem interessantes com essas trocas.

Como os alunos do 1º ano estão chegando na escola, então, sempre se faz necessário, nesse primeiro contato com os Fulni-ô, nas figuras de Thafiá, Xumayá, Tiniá e Foolklyla, que essas crianças possam conhecer um pouco de sua história, cafurnas, dentre outras características. Além de terem o contato com os indígenas, cantar e dançar, conhecer e sanar suas dúvidas, eles amam o momento em que seus corpos são pintados com grafismos. É como se cada aluno levasse um presente em seus braços para casa.

Os alunos do 2º ano se dedicaram aos chás medicinais, guardados em suas Aiós (bolsa) que acompanham todos os indígenas da etnia Fulni-ô, e seu uso no cotidiano. Cada um, em sua Aió, leva aquilo que precisa para seu dia a dia. A chanduca (cachimbo), as ervas medicinais usadas na chanduca, para que possam manter sua conexão com o sagrado, documentos, água, ervas medicinais, caso precisem, pois ao viajarem e mudarem ritmo de vida, a alimentação, entre outros, tem suas consequências. A viagem dentro da Aió de Thafiá foi uma aventura para os pequenos curiosos. O momento que se seguiu foi de uma delicadeza sem fim, pois puderam tomar um chá de hortelã e aprender com os Fulni-ô como ativar a energia de cura por meio do calor da água quente e da sua concentração de troca de energia com a natureza representada pela hortelã, para sua própria cura ou para a cura de algum ente querido.

Enquanto tudo isso acontecia, os demais integrantes do grupo caminhavam no entorno da roda cantando cafurnas e tocando

flautas. Nunca vi tantos alunos de 7 anos por tanto tempo quietos e concentrados em uma atividade. Foi simplesmente emocionante. Seria lindo se pudessem viver essa memória comigo, sentir o cheiro da hortelã, a brisa fresca da área verde, o aconchego do calor da água quente nas mãos, o sabor da natureza e, de fundo, a música sagrada que nos faz lembrar que também somos animais e fazemos parte da natureza e é por esse motivo que podemos, nesses momentos, acessar, sim, essa energia incrível da Mãe Natureza.

Os alunos do 3º ano decidiram fazer um estudo sobre os pássaros na cultura indígena, seus significados, espécies da região de Águas Belas e das aldeias e a importância em sua cultura. Em 2025, durante o recesso do mês de julho, meu marido, meu filho e eu tivemos a possibilidade de visitar e nos hospedar na casa de Thafiá e sua família por alguns dias. Em um dia específico, ao contemplar a natureza, um pássaro passou cantando e eu fiquei maravilhada. Nesse momento, Walê me disse que se esse pássaro que cantava pousasse em cima de sua casa e piasse sem parar, era sinal de que alguém faleceria. Ainda lembro da sensação que tive naquela ocasião porque meu maravilhamento acabou no mesmo segundo. Ele seguiu contando que, se o outro pássaro passasse piando, de uma ou de outra forma significava a presença garantida de chuva ou que alguém chegaria em sua casa de maneira inesperada.

Essa experiência revelou um conhecimento de conexão sem fim com a Mãe Natureza, que nós perdemos totalmente diante de nossa rotina maluca e extremamente agitada. Realizar esse estudo desperta, nos professores e nos alunos, uma vontade enorme em conhecer mais sobre o assunto (mesmo que de forma inconsciente para alguns), de diminuir o ritmo, não para deixarmos de produzir seja o que for, mas é um convite a respeitar mais o seu próprio ritmo para que possamos ter uma vida mais saudável. E não é isso que discutimos na educação há anos? A importância de respeitarmos o processo natural de aprendizado de cada aluno? Quem sabe assim

conseguimos diminuir tantas doenças emocionais como a ansiedade que vem atacando cada dia mais as nossas crianças e adolescentes.

Os alunos do 4º ano trabalharam a Cultura Imaterial da Fala como recurso para manter viva a sua cultura. Dentro da cidade, com toda sua loucura e agitação, mal conseguimos nos ouvir, quem dirá ouvir o outro. O acesso às mídias vem nos alienando cada vez mais do convívio e como é possível não nos perdermos diante de tudo isso? As crianças quiseram saber se os avôs e avós eram respeitados quando falavam com os pequenos e os ensinavam sobre a mata, e ouviram que o respeito acontecia por diversos motivos importantes e um deles era a sobrevivência, pois se não ouvissem, sofreriam na mata, se perderiam e poderiam se machucar gravemente e até morrer. Como lidar com uma picada de cobra? Quais são as ervas necessárias para cada mal? Onde encontrá-las? E como utilizá-las? Como pescar sem lança, pois descobrimos que próximo aos rios da região de Águas Belas existe uma planta que, se esfregarmos nas mãos e depois colocar nas águas, faz com os peixes fiquem lentos e seja possível pegá-los com as mãos, não havendo necessidade de machucá-lo antes. Como fazer se um encantado surgisse no meio da mata? O que eu deveria fazer? Foi nesse momento, diante de tantos questionamentos que descobrimos como estávamos sendo superficiais e desrespeitosos ao tratar os encantados como lendas nas escolas. Ouvimos experiências que os indígenas tiveram com encantados nas matas e esse momento reverberou e gerou outras pesquisas e trabalhos durante o resto do ano. Um deles foi durante as aulas de Língua Inglesa, com o professor Vinícius Rangel, oportunidade em que as crianças puderam pesquisar e falar de cada encantado de maneira mais respeitosa.

Sentimos que em relação a esse assunto — os Encantados —, ainda temos muito a aprender, pois, como disse anteriormente, uma história contada mil vezes torna-se verdade. Mas será que as lendas que conhecemos no formato em que as conhecemos são as reais? O que é lenda? O que é folclore? Como apresentar de maneira

respeitosa os Encantados sem que familiares se sintam ofendidos diante de suas crenças e religiões? E, por último, como devemos de fato nos relacionar com esse conhecimento para passá-lo adiante sem correr o risco de errar, sendo que não temos essa vivência, não temos essa essência dentro de nós? Ou temos?

O trabalho feito em 2025 foi interessantíssimo: as crianças não só aprendem e reverberam o conhecimento, como também o defendem do preconceito. Descobrir que, às vezes, um vizinho da comunidade tem uma fala pejorativa com relação aos indígenas e, melhor, saber que um aluno do Ensino Fundamental I foi capaz de contestar e deixar um adulto sem resposta, fazendo-o pensar, é para nós a certeza de que estamos no caminho certo. Os adultos de hoje, infelizmente, não tiveram a possibilidade de acessar esses conhecimentos como os nossos alunos estão tendo hoje, com os indígenas dentro da escola. Diante de tudo que foi exposto até aqui, vou repetir a citação feita no início deste capítulo: “[...] a educação não muda o mundo. A educação muda as pessoas. As pessoas mudam o mundo”, disse-nos Carlos Alberto Brandão, baseado no pensamento de Paulo Freire.

É nesse clima de despedida que registro meu mais profundo agradecimento a absolutamente todas as partes que formam a nossa escola pública. Da equipe de limpeza, em especial, agradeço à D. Edna Neves de Sousa Moreira, que sempre se preocupa em fazer a diferença para receber nossos irmãos Fulni-ô. Além disso, preciso agradecer ao conjunto de inspetores do turno da manhã, comandados pela nossa rainha da beleza negra devidamente coroada, D. Ângela Ribeiro, que faz questão de colocar uma toalha linda e bem limpinha na sala onde nossos ilustres visitantes terão seu descanso, deixando tudo organizado e em absoluta ordem, assim como as meninas que trabalham na cozinha de nossa escola, porque fazem um tempero especial na comida nos dias em que nossos irmãos indígenas aparecem para desfrutar de alguns momentos conosco.

Aos professores colegas e amigos do Ensino Fundamental I e II, que discutem, estudam, propõem, criam, se envolvem e fazem desse hoje programa educacional, um dos momentos mais especiais e esperados do ano. Agradeço também à equipe gestora, principalmente na figura da Coordenadora Pedagógica Kátia Aparecida Campos da Rocha, pelo apoio e por compreender nesse trabalho a necessidade de ser a base para que nós, professores, possamos voar com os nossos alunos. Agradeço também ao pessoal da Secretaria da EMEF Tenente Alípio, que recebe e abre as portas ano a ano para os nossos irmãos com alegria e sorriso no coração. Esse trabalho, essa troca, esse crescimento, essa evolução coletiva não seriam possíveis sem o trabalho de absolutamente todos. É amor que chama? Como nos ensinou a canção de Renato Teixeira, que faz parte da memória coletiva de muitos brasileiros: “É preciso amor pra poder pulsar / É preciso paz pra poder sorrir / É preciso a chuva para florir”.

Sim, na escola pública, temos infinitos trabalhos e projetos de excelência, além de profissionais incríveis. O fato de termos uma liberdade maior de cátedra, sem a dureza de apostilas que nos amarram e obrigam a seguir diariamente um conteúdo esquematizado, sem deixar espaços para o diferencial (um trabalho interdisciplinar, por exemplo), nos torna muito mais livres para desenvolver diversos programas e projetos como esses, fazendo a total diferença.

Não poderia deixar de registrar meu agradecimento especial ao Guilherme Sikorski que, juntamente com sua família, amigos e rede de apoio fazem tudo isso ser possível, recebe anualmente em sua casa Thafiá e família e ajuda a desenvolver esse trabalho incrível em diversas escolas. Por último, mas, com certeza, não menos importante, meu agradecimento mais profundo é para Thafiá e sua família, que generosamente compartilham conosco tanto conhecimento. Tenham certeza de que é uma grande honra fazer parte desse momento da história e servir como ponte para

que vocês acessem cada vez mais pessoas. É uma grande honra e responsabilidade. Gratidão por tanto, família!

O que 2026 nos trará de conhecimento? Ainda não sabemos ao certo, mas esperamos ansiosos, com o peito vibrando de amor, para que os Encantados abençoem mais um ano nosso nessa jornada de conhecimento.

AHOOOOOOOO!!!!!!

Figura 14 – Vivência com os Fulni-ô



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Paulo Freire, educar para transformar:** fotobiografia. São Paulo: Mercado Cultural, 2005. 140 p.

GAZETA DE PINHEIROS. Mata Esmeralda designada como “Zona de Proteção Ambiental”, 17 maio 2024. Disponível em: <https://gazetadepinheiros.com.br/noticia/8642/mata-esmeralda-designada-como-zona-de-protecao-ambiental>. Acesso em: 23 abr. 2026.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2017.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria Pedagógica. **Currículo da Cidade: Povos Indígenas**: orientações pedagógicas. 2. ed. — São Paulo: SME / COPED, 2023.

TV CULTURA. Boas Práticas Escolares / Cultura Indígena nas Escolas. **YouTube**, 7 maio 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6plqdQauNSA> — Acesso em: 23 abr. 2026.

Metamorfoses e Moqueca de maridos: um (improvável) estudo comparativo

Gabriela Raizaro Tosi

A obra *Metamorfoses* (2017), escrita pelo poeta romano Publius Ovidio Naso, foi publicada em 8 E.C., em língua latina, mas, para este estudo, foi utilizada a versão bilingue publicada pela Editora 34 em volume único, traduzida por Domingos Lucas Dias¹. Torna-se importante destacar qual tradução foi utilizada porque essa obra foi publicada há mais de mil anos, tornando-se indispensável não só a tradução do latim para a língua portuguesa como a tradução de hábitos e aspectos culturais da época da sua escrita para o leitor atual, e esses aspectos tornam cada tradução única.

Escrita e organizada em 15 livros, *Metamorfoses* é uma obra escrita em latim, que traz uma gama de mitos gregos e romanos versando sobre diferentes temas e seres, sem unidade estrutural que unifique todas as histórias, cujas narrativas se dispõem em versos que compõem a epopeia das transformações teológicas desde a Grécia antiga até o império romano, terminando no tempo do

¹ Domingos Lucas Dias nasceu em Arcos, concelho de Montalegre, Portugal, em 1941. Em 1970, após frequentar aulas de Direito, ingressa no curso de Filologia Clássica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que conclui em 1976. Em 1994 finaliza seu mestrado, iniciado na década anterior, sobre a lenda do Dr. Fausto nos séculos IV ao XVI. Em 1998, torna-se professor da Universidade Aberta de Portugal e, em 2007, escreve seu doutorado sobre o Beato Amadeu da Silva (1420-1482), conselheiro do papa Xisto IV. Como tradutor, verteu do latim as *Metamorfoses*, de Ovídio, publicada em dois volumes (Vega, 2006; 2008), o *De Trinitate*, de Santo Agostinho (Paulinas, 2007, em colaboração com Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Sousa Pimentel), *O médico político*, de Rodrigo de Castro (Colibri, 2011), e o *Apocalypsis Nova*, do Beato Amadeu da Silva (Universidade de Coimbra, 2014), entre outros. A tradução do *De Trinitate* recebeu o Prêmio de Tradução da União Latina em 2008.

autor, que finaliza sua obra com histórias sobre Júlio César, ilustre imperador romano.

Publius Ovidio Naso² (43 A.E.C.³) nasceu em Roma, na cidade de Sulmo, em uma família que fazia parte da aristocracia romana. Inicia seus estudos em direito, mas resolve se dedicar à poesia após iniciar trabalhos na área jurídica. Foi obrigado pelo imperador da época a viver no exílio e morreu em 17 d.C longe de Roma.

Não se sabe detalhes da vida de Ovídio, pois naquele momento histórico havia uma outra perspectiva sobre a documentação a respeito dos seus pormenores cotidianos e, assim sendo, o motivo do exílio de Ovídio é desconhecido na atualidade.

Quanto à coletânea *Moqueca de maridos*: mitos eróticos indígenas (2015), foi organizada pela professora e antropóloga Betty Mindlin, mas foi contada e escrita por indígenas das etnias makurap, tupari, wajuru, djeoromitxi, arikapú e aruá, contando com Betty Mindlin para a escrita, tradução e organização final das narrativas para a sua publicação.

Nessa coletânea, diferentes indivíduos narram suas histórias primordiais em contos mitológicos que se assemelham pela temática que sempre envolve o erótico na vida dos personagens principais.

Devido à numerosa quantidade de narradores que se encontram devidamente referenciados ao longo da obra, torna-se inviável trazer dados biográficos de todos no presente estudo e, portanto, nos ateremos apenas à sua organizadora.

Betty Mindlin é antropóloga, com doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e economista, com mestrado

² Editora 34. *Metamorfoses*. Disponível em: <https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=949&busca=> Acesso em: 23 abr. 2026.

³ Neste artigo, optamos pela nomenclatura laica Antes da Era Comum, como forma de neutralizar posicionamentos religiosos, cujo conteúdo versa sobre povos ancestrais europeus e americanos que não vivenciaram as influências religiosas cristãs e, portanto, não fazendo sentido dividir seu tempo em antes da existência de Jesus Cristo e depois do seu nascimento.

pela Universidade de Cornell. Seus temas centrais são mitos indígenas, escrita/oralidade/música e apoio a professores indígenas. Entre seus principais trabalhos estão *Vozes da origem* - estórias sem escrita (1996), *Moqueca de maridos: mitos eróticos indígenas* (2015), cuja primeira edição foi publicada em 1997, com tradução para diversas línguas, e *Terra grávida* (1999).

Metamorfoses e Moqueca: aproximações, apesar das diferenças

A epopeia romana apresenta uma estrutura narrativa que permite suprimir um mito sem prejudicar a compreensão do restante, embora Santos (2010) afirme que a unidade da obra se dá pela temática, o que é evidente quando se relaciona o conteúdo dos mitos ao longo dos 15 cantos (ou livros) com seu título, *Metamorfoses*.

Como exemplo, no livro iv, antes da narrativa da história de Píramo e Tisbe, encontra-se “[...] talibus orsa modis lana sua fila sequente” (Ovídio, 2017, p. 218), em cuja tradução se lê “[...] começou deste modo, enquanto a lã segue o fio” (p. 219), que é uma estratégia de escrita para conectar as duas histórias, porém sendo indiferente qual história vem a seguir, tendo em vista que não há menção a nada que se relacione a ela no mito anterior, que se inicia na página 214 em latim e na página 215 em língua portuguesa.

Essa narrativa possui narrador em terceira pessoa, no entanto, se sabe que Ovídio não vivenciou essas histórias escritas em *Metamorfoses* e não as presenciou, ou seja, há muitos narradores que fazem com que a história seja transmitida oralmente até que chegue de alguma forma (seja via escrita ou oral) ao autor.

Nesse sentido, o mesmo acontece com *Moqueca de maridos: mitos eróticos indígenas* (2015), que se organiza em mais de 40 contos cujas narrativas são unidas por um eixo temático comum, mas a supressão de um conto não causa empecilhos à compreensão do restante das narrativas.

Ainda sobre aproximações estruturais, ambas as obras trabalham seus enredos em prosa, sendo a escrita de Ovídio uma epopeia e a escrita dos diversos autores indígenas organizada em contos.

Essas estruturas são desenvolvidas de maneira próxima à oralidade, pois a epopeia é um gênero literário utilizado na memorização das histórias que viriam a ser cantadas, e o conto é um gênero discursivo composto de poucas páginas, que, no caso de *Moqueca* (2015), apresenta estrutura sintática e léxica próxima da oralidade, como se nota em: “Havia uma moça que não se apaixonava por homem algum. Era linda, trabalhadeira, e muitos rapazes a cortejavam, mas ela se afastava de todos” (Mindlin *et al.*, 2015, p. 60), trecho do conto do mito “A cobra-grande, jiboia, awandá”.

O trecho acima mescla a estrutura popular da língua portuguesa (“trabalhadeira”) com a estrutura da norma de prestígio (“a cortejavam”), quando o uso da próclise se mistura ao restante do período composto no qual se encontra, o que torna possível verificar as marcas das influências discursivas que o texto sofreu.

Como narradores em língua originária conta com Uberiká Sapé Makurap e Iaxuí Miton Pedro Mutum Makurap, cujo relato passa pela tradução de Biweiniká Atiré Makurap e Alcides Makurap, que ainda se entrecruzam com a narração em língua portuguesa brasileira de Wariteroká Rosa Makurap e Aienuiká Rosalina Aruá, cuja transcrição e organização dos relatos são publicados após passarem pelas mãos da antropóloga e professora universitária, Betty Mindlin.

A miscelânea discursiva da qual as narrativas de *Moqueca* (2015) é fruto estão explícitas em cada página inicial dos contos constantes dessa obra:

Figura 15 – Conto “A cobra-grande”

A cobra-grande, a jiboia, *awandá*

NARRADORES: Überiká Sapé Makurap; Iaxuí Miton Pedro Mutum Makurap.

TRADUTORES: Biweiniká Atiré Makurap; Alcides Makurap.

NARRADORAS EM PORTUGUÊS: Wariteroká Rosa Makurap; Aienuiká Rosalina Aruá.

A amorosa independente

Havia uma moça que não se apaixonava por homem algum. Era linda, trabalhadeira, e muitos rapazes a cortejavam, mas ela se afastava de todos. Acabou se casando, por insistência da mãe e da família — não é possível as mulheres ficarem solteiras.

Fonte: Reprodução. MINDLIN, Betty *et al.* **Moqueca de maridos**: mitos eróticos indígenas. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

É explícito que cada narrativa passou por diversas mentes e subjetividades até que chegasse ao papel de forma pragmaticamente apresentada na estrutura organizada para a publicação dessas narrativas ancestrais, cujos povos narradores da obra habitam o território que hoje se compreende por Brasil desde tempos imemoriais.

Nesse sentido, a escrita de Ovídio o coloca em lugar parecido com o que ocupa Betty Mindlin, quando sua narrativa relata mitos presentes nas culturas grega e romana desde tempos antigos, tendo em vista que esses enredos foram coletados por meio de leituras e escuta para a composição de *Metamorfoses* (2017), passando, assim como acontece em *Moqueca* (2015), por tradução do grego para o latim.

Sobre o narrador de histórias coletivas, Almeida e Queiroz (2004, p. 145) afirmam que

Quem registra (traduz) um texto oral, em qualquer meio de comunicação (oralidade mediatizada pela imprensa, pelo cinema, pelo vídeo, pela fonografia), é o dono da voz? A autoria coletiva (o autor legião) passa ao largo dos direitos autorais? A fixação formal através de suportes tecnológicos não define a literatura como um produto cultural dependente do poder sobre os meios de reprodução? Essas são algumas questões que se colocam no processo de edição de contos orais.

Então, tanto o narrador de *Metamorfoses* quanto o narrador presente na estrutura dos contos de *Moqueca de maridos*, podem ser considerados narradores-legião, pois são narradores que coletam histórias míticas contadas por povos inteiros, tratadas de maneira coletiva através dos tempos e sem origem narrativa de indivíduo conhecida, para sistematizar em suas obras escritas, transpondo-as da fluidez típica da oralidade para o engessamento típico das publicações escritas.

A autoria, nessas obras, se desdobra em diversas facetas discursivas e estruturais, pois cada narrativa de *Metamorfoses* e de *Moqueca* possui narradores numerosos e distintos, que a crítica não tem como identificar porque se trata de histórias contadas desde tempos imemoriais e, apenas recentemente, escritas (ou transcritas).

Sobre as aproximações temáticas, ao analisar as obras, há relatos diversos de histórias de origem (tanto de elementos culturais como de plantas, objetos etc.), pois mesmo em *Moqueca de maridos*, que privilegia contos eróticos, há contos de erotismo em histórias que explicam a origem de algo ou trazem ensinamento e aprendizado. Nesse sentido, podem ser usadas como exemplo as narrativas “A cobra-grande, a jiboia, awandá” (Mindlin *et al.*, 2015, p. 60) e “Píramo e Tisbe” (Ovídio, 2017, p. 218-9).

A primeira narrativa trata de uma moça independente, que não “se apaixona por homem algum”, é transformada em cobra pelo homem que tenta diversas vezes se deitar com ela e não consegue. Como cobra, pinta com jenipapo o irmão antes de este ir para as chichadas (festas onde serve-se chicha — bebida fermentada à base de milho e/ou batata etc.). E este fica famoso com as suas belas pinturas de jenipapo, enquanto o restante da aldeia se pinta com carvão. Todo esse sucesso faz acender a inveja no cunhado, que o segue e descobre o seu segredo, entrando na cobra para que ela também o pinte, mas ficando dentro dela, pois não sabe o segredo para ser expelido.

Píramo e Tisbe é uma história de um jovem casal que se apaixona, apesar da resistência familiar ao romance. Um equívoco faz com que Píramo pense que Tisbe foi atacada e morreu, quando tentam se encontrar em segredo, o que o leva a minar a própria vida. Quando Tisbe vê o amado morto, tira a própria vida após pedir aos deuses que a árvore que os abriga conserve o sinal do amor trágico.

Nessas duas narrativas, encontra-se a origem de elementos importantes para as culturas da qual provêm: a pintura corporal (makurap) e a cor vermelha das amoras (gregos).

Além de narrativas de origem, há diversas narrativas em ambas as obras sobre estupro, casamento para cumprimento de obrigações familiares, raptos, fugas e transformações (pois a cobra grande no mito aqui explorado, por exemplo, era uma indígena makurap que é transformada em cobra por vingança do marido desprezado).

Quanto à cadência das ações das narrativas, Mikhail Bakhtin (2018, p. 21) afirma:

Desse modo, toda a ação do romance grego, todas as aventuras e os acontecimentos que o povoam ficam de fora das séries temporais, sejam elas históricas, consuetudinárias, biográficas ou elementarmente etário-biológicas. Tais ações, acontecimentos e

aventuras situam-se fora dessas séries e das leis e mensuradores humanos a elas inerentes. Nesse tempo, nada muda: no mundo permanece o mesmo; em termos biográficos, a vida dos heróis também não muda, seus sentimentos permanecem igualmente inalterados, nesse tempo tampouco as pessoas envelhecem. Esse tempo vazio não deixa vestígio em lugar algum, nenhum sinal conservado do seu curso.

Em consonância com o trecho acima, é possível verificar que os mitos constantes de ambas as obras possuem um tempo particular, em que seus elementos não são marcados temporalmente e “tampouco envelhecem” (Bakhtin, 2018, p. 21), pois (ainda utilizando os mitos anteriormente abordados como exemplo) o casal que não se afinava para estar junto não fica junto no final da narrativa, mas corporalmente permanecem próximos, tendo em vista que a cobra-grande engole o marido que desejava ser pintado com tinta de jenipapo, mas não sabe como sair de dentro da cobra que o engole e vai embora pelo rio, e o casal que se amava, mas era impedido de concretizar o relacionamento, morre diante de um engano, continuando solteiros no final da narrativa.

Bakhtin, de acordo com o trecho acima, nota que, nos mitos, há um estado de coisas que sofre desestabilização no momento do clímax da narrativa, mas tudo é restabelecido e tudo volta ao equilíbrio anterior ao conflito enfrentado (na exposição e defesa das suas ideias, o teórico russo utiliza mitos gregos como exemplos ao longo desse trecho do seu estudo).

Um estudo comparativo improvável

De acordo com Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 61):

Nessa perspectiva, cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de ‘geração espontânea’,

criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à ideia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada. Essa capacidade de inverter o estabelecido, de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o. Assim, a cada passo a tradição pode ser virada do avesso e lida de trás para diante.

Assim sendo, cada obra acaba criando uma rede muito particular de precursores e influências, pois essa relação é feita a partir da subjetividade dos leitores que as contemplam.

Se a subjetividade dos leitores é responsável em grande medida pela teia interdiscursiva das obras literárias, a sua ação sobre as obras “[...] é capaz de revitalizar a tradição instaurada” (Carvalho, 2006, p. 61) e a aproximação comprovada de *Moqueca de maridos* (2015) com *Metamorfoses* (2017) é uma prova contundente disso: pois é impossível enxergar as duas obras da mesma forma quando postas lado a lado e comparadas criticamente, pois as duas se mostram muito próximas apesar da diferença temporal milenar quanto às suas datas de publicação.

É importante lembrar que as narrativas que compõem *ambas* as obras são milenares, a jovialidade se encontra apenas na sistematização escrita dessas narrativas, pois *Metamorfoses* foi publicada no século VIII e *Moqueca de maridos* teve sua primeira versão impressa no século XX, em 1992, embora circule entre os makurap há séculos, quicá milênios (lembrando que ainda há mitos de mais cinco etnias indígenas brasileiras nessa obra: tupari, wajuru, djeoromitxi, arikapu e arua, que não são exploradas nesse estudo devido aos limites de espaço).

Isso posto, deve-se repensar a questão da influência tanto quanto os limites dos estudos comparados, pois

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens (Borges, 1952, p. 130).

Quando se trata de relatos orais de sociedades ancestrais, a data da publicação das narrativas está relacionada ao interesse econômico que se tem nessas culturas, muito mais do que à qualidade das narrativas, pois há inúmeras publicações sobre mitos presentes em *Metamorfoses* e poucas publicações das diversas mitologias originárias presentes no Brasil, embora as culturas em questão sejam igualmente antigas, tornando evidente a desvalorização das culturas dos povos originários do território brasileiro.

Além disso, a desvalorização das culturas originárias do Brasil se evidencia ao se analisar a história dos povos gregos, europeus famosos por suas guerras de dominação de povos e territórios tanto quanto pela sua filosofia, mitologia e literatura, e a escassez de publicações a respeito das narrativas de diversas outras culturas indígenas pelo mundo (pois essa desvalorização das culturas originárias não acontece apenas no Brasil), que passaram pelo processo violento e intenso de colonização, como aconteceu com todos os povos nativos das américas, que ainda lutam contra a dizimação das suas populações e o acultramento consequente do próprio processo violento de colonização.

Se, de acordo com o autor argentino Jorge Luis Borges, cada escritor modifica nossa percepção do passado com as suas obras, Betty Mindlin e demais autores, assim como Ovídio, modificam nossa percepção do passado, mostrando-nos que as crenças de

diferentes povos podem ser próximas nas estratégias de narrativas e temáticas abordadas, mesmo sendo estabelecidos em continentes diferentes, porque suas preocupações, desejos e anseios são intimamente humanos.

Então, “Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (Borges, 2007, p. 130), pois as características de humanidade que os unem são essencialmente constituintes de cada subjetividade presente na América Latina como na Europa e suas narrativas ancestrais evidenciam essa afirmação.

Conclusões

Metamorfoses (2017) e *Moqueca de maridos* (2015) possuem muitas semelhanças entre si. Os pontos de identificação vão desde a estrutura de ambas as obras até as temáticas abordadas.

As mitologias indígenas brasileiras são muito antigas, pois suas histórias atravessam os tempos e possuem temáticas diversas, contando com narrativas que explicam a criação do mundo, da humanidade e de elementos culturais tanto quanto histórias sobre costumes, ou que contenham ensinamentos para os indivíduos aprenderem algo importante para viver melhor.

Infelizmente, essas mitologias originárias no Brasil ainda estão muito longe de serem conhecidas na sua totalidade, pois são muitos povos os que habitam o território compreendido como Brasil e poucos os estudiosos que se dedicam ao conhecimento e à pesquisa das suas culturas e narrativas.

Além disso, tal qual acontece em *Metamorfoses*, as narrativas presentes em *Moqueca de maridos* não são facilmente datáveis, pois a data de publicação de ambas as obras não documenta quando essas narrativas passam a ser contadas e, assim, a data de publicação desses livros não é a data de registro da versão mais antiga das fabulações neles contidas, o que, em termos práticos, não necessariamente coloca os mitos indígenas brasileiros como recentes em relação aos mitos gregos e latinos presentes na obra de Ovídio.

Nesse sentido, o papel da crítica neste trabalho de pesquisa renova o olhar que a crítica literária possui para a tradição, na medida em que coloca a literatura indígena brasileira em perspectiva em relação à uma obra transnacional e mundialmente conhecida.

Ambas as obras possuem muitos pontos de aproximação inegáveis quanto à estrutura e temática e a trajetória da autoria desses dois livros coloca seus autores no lugar de estudiosos da literatura e da cultura dos seus povos, como sucessores de longas tradições culturais e literárias, que fabulavam desde tempos imemoriais.

Por esse motivo, a leitura e a aproximação da sociedade brasileira dominante em relação à literatura indígena brasileira, bem como dos diversos povos e culturas indígenas que coabitam o mesmo espaço que a sociedade dominante, torna-se indispensável para compreender melhor o seu próprio território e lugar no mundo.

O trabalho que Ovídio e Betty Mindlin, junto com narradores e tradutores indígenas, realizam nas coletâneas em questão é um esforço hercúleo para que as histórias da tradição oral venham ao leitor de maneira sistematizada, inteligível e compreensível do grande público, pois, assim como a antropóloga Betty Mindlin, Ovídio organizou, transcreveu e estudou diferentes culturas e narrativas.

Metamorfoses e *Moqueca de maridos* apresentam ao leitor uma gama de histórias que são de outros tempos, distantes histórica e culturalmente do leitor do século XXI e, em decorrência disso, os tradutores acabam se tornando pessoas que traduzem não só diferentes línguas, mas também culturas e modos de vida e, por esse motivo, os exemplares utilizados serem traduções também é um ponto que aproxima as duas obras analisadas.

As mitologias indígenas brasileiras são muito propícias a estudos comparativos com as literaturas mitológicas europeias, pois ambas possuem pontos de contato comprovados neste estudo e, por hora, esse campo de estudo ainda tem muito a ser desbravado, pois pouca

ou quase nenhuma⁴ publicação é encontrada nesse campo.

Referências

- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições de narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, FAE/UFMG, 2004.
- BAKHTIN, M. M. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- MINDLIN, Betty *et al.* **Moqueca de maridos**: mitos eróticos indígenas. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- NASO, Publio Ovídio. **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. Estrutura narrativa: o estado da questão: nas metamorfoses de Ovídio. **Todas as musas**. Ano 2, n. 1, p. 188-204, Jul-Dez 2010. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/o3Elaine_Cristina.pdf. Acesso em: 2 jun. 2026.
- TOSI, Gabriela Raizaro. **Tendências da escrita em prosa da literatura indígena brasileira contemporânea**. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/43888>. Acesso em: 23 abr. 2026.

⁴ Até a data da publicação desta pesquisa, nenhum artigo, dissertação ou tese foi encontrada ao pesquisar estudos comparados entre *Moqueca de maridos* e *Metamorfoses*.

Literatura menor, rizoma e heterotopia em *O Karaíba*, de Daniel Munduruku

Ricardo Celestino

Melissa Ferronato

Nas últimas décadas, a literatura indígena contemporânea tem se afirmado como um campo de disputa no interior do cânone e das narrativas hegemônicas sobre a história e a cultura no Brasil. Ao reinscrever a experiência indígena em língua portuguesa, língua marcada pela colonização e por seus regimes de verdade, essas produções tensionam não apenas o modo como se conta a formação do país, mas também as próprias condições de enunciação que sustentam o que se reconhece como “história”, “memória” e “literatura”. Nesse horizonte, a obra *O Karaíba: uma história do pré-Brasil* (2018), de Daniel Munduruku, destaca-se por operar um deslocamento duplo: reconta o “pré-Brasil” a partir de uma perspectiva indígena e, ao mesmo tempo, reconfigura a língua e os códigos narrativos de maneira a instaurar outras temporalidades, outros espaços e outras formas de subjetivação.

Este capítulo propõe uma leitura de *O Karaíba* a partir de três eixos teóricos que, em conjunto, permitem evidenciar a potência descolonizadora do texto: a noção de literatura menor, formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari; o conceito de rizoma, também desenvolvido pelos autores como crítica às formas hierárquicas e lineares de pensamento, e a ideia de heterotopia, de Michel Foucault, entendida como “espaço outro” capaz de refletir, contestar e reorganizar os espaços ordinários da cultura. A hipótese que orienta a análise é a de que Munduruku, ao escrever em português desde uma posição minoritária e coletiva, desterritorializa a língua majoritária e a transforma em campo de fricção: um lugar onde

ancestralidade, oralidade, espiritualidade e experiência histórica se tornam operadores de reexistência.

Ao mobilizar a chave da literatura menor, buscamos compreender como a enunciação em *O Karaíba* se politiza, fazendo da narrativa um gesto que ultrapassa o âmbito individual e convoca um agenciamento coletivo. Nessa perspectiva, o português deixa de funcionar como simples veículo de representação e passa a ser reconfigurado por categorias e ritmos que desestabilizam seus usos normativos, produzindo fissuras no interior do idioma e expondo os conflitos que a história colonial tentou silenciar. Paralelamente, a leitura rizomática permite observar que a obra não se organiza por um encadeamento cronológico linear, mas por conexões que entrelaçam mito, memória, cotidiano e cosmologia, compondo uma rede de temporalidades em que o passado não é um “antes” encerrado e sim uma presença ativa e orientadora.

Por fim, a noção de heterotopia oferece instrumentos para pensar os espaços que o texto institui e faz funcionar: a floresta, as aldeias, os rituais, a circulação de narrativas ancestrais e o próprio “pré-Brasil” emergem como lugares concretos e simbólicos que se opõem às cartografias coloniais e aos modos dominantes de ordenar o mundo. Em *O Karaíba*, tais espaços não aparecem como cenários neutros; são dispositivos de contestação e reconfiguração cultural, capazes de instaurar outras regras de visibilidade, outros regimes de acesso e outras experiências do tempo, isto é, heterocronias que confrontam diretamente a temporalidade “comprida e sem curvas” que a modernidade ocidental pretende universal.

Organiza-se, assim, o percurso do capítulo em três movimentos. No primeiro, discutimos a literatura menor e o deslocamento da língua em Munduruku, destacando a politização da enunciação e a dimensão coletiva da voz narrativa. No segundo, examinamos a estrutura rizomática do texto e o modo como ela articula memória e história, produzindo uma narrativa que recusa a linearidade e reordena a experiência histórica. No terceiro, analisamos a hetero-

topia como categoria para compreender os espaços de contestação que a obra constrói, evidenciando como esses “lugares outros” funcionam como práticas de reexistência frente à colonialidade. Ao final, argumentamos que *O Karaíba* não apenas revisita o passado, mas o reinscreve como força ativa de imaginação política, convidando o leitor a reconhecer a multiplicidade de mundos e a legitimidade de epistemologias historicamente subalternizadas.

Literatura menor e o deslocamento da língua em Daniel Munduruku

A noção de literatura menor, formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: Por uma literatura menor* (1975), oferece uma chave crítica para compreendermos a escrita de Daniel Munduruku. Para os autores, uma literatura menor não é aquela escrita numa “língua menor”, mas aquela produzida por um grupo minoritário dentro de uma língua majoritária, operando três dimensões fundamentais: desterritorialização da língua, politização imediata da enunciação e agenciamento coletivo. Essa definição permite deslocar o debate para além de critérios linguísticos e étnicos, ampliando-o para a forma como a língua é tensionada, reconfigurada e reimaginada dentro de regimes de poder.

No caso brasileiro, essa operação torna-se ainda mais intensa quando pensamos no português, a língua maior, imposta como normatividade colonial, sendo mobilizado por escritores indígenas que, ao invés de apenas inscreverem suas histórias nesse código, promovem nele uma reorganização estética. A literatura menor, nesse sentido, não é apenas um índice sociológico, mas um modo de plasticidade da língua, uma força que empurra o idioma para fora de seus contornos estáveis e o obriga a acolher modos de expressão que lhe são estranhos.

É exatamente isso que Daniel Munduruku realiza em *O Karaíba*: uma história do pré-Brasil: ele transforma o português num território de disputa, reconfigurando-o a partir de categorias da ancestralidade

Munduruku. Em vez de traduzir sua cultura para os moldes da língua dominante, ele desloca a língua dominante, introduzindo nela a memória, o ritmo, a espiritualidade e a oralidade do povo que sobreviveu ao apagamento.

A “língua menor” aqui, no sentido deleuze-guattariano, não corresponde simplesmente ao Munduruku como idioma, mas a toda uma formação discursiva indígena violentada e apagada nos processos de colonização. Quando essa formação discursiva ressurgue dentro da língua portuguesa, ela produz aquilo que Deleuze e Guattari chamam de fissura, desvio, linhas de fuga. A obra de Munduruku tensiona a língua portuguesa a ponto de fazê-la hesitar diante daquilo que precisa enunciar. O português, forçado a acolher cosmologias e temporalidades que não lhe pertencem, precisa se expandir, ceder, deformar-se e reinventar-se. Essa plasticidade é central para compreender a potência de *O Karaíba*.

A operação de deslocamento é evidente: a língua portuguesa, ao acolher essa lógica de nomeação, revela seu limite, pois precisa lidar com experiências que ela não contempla. A língua maior torna-se veículo de uma realidade que excede seus próprios quadros semânticos. Metáforas como a do rio, recorrentes nas epistemologias amazônicas, posicionam o discurso indígena como fluxo ancestral que transborda o continente da língua portuguesa. Esse transbordamento é precisamente o que caracteriza a literatura menor: uma língua que, subitamente, passa a dizer mais do que ela mesma comporta.

Em *O Karaíba*, cada gesto narrativo carrega uma dimensão política, pois escrever em português não significa aderir ao idioma do colonizador, mas reconfigurá-lo como ferramenta de resistência. A desterritorialização do português ocorre quando palavras, ritmos e estruturas sintáticas são reorganizados para abrigar a cosmovisão Munduruku. Termos de origem tupi-guarani, narrativas circulares, descrições que operam simultaneamente no plano mítico e no

histórico, modos de enunciação que recusam a linearidade, tudo isso age como instrumento de deslocamento.

O enunciado em uma narrativa literária de autoria dos povos originários não apenas descreve uma diferença cultural: ele desarma a própria lógica temporal ocidental, introduzindo no português uma temporalidade que não se curva à linha reta colonizadora. A língua portuguesa, que se organiza historicamente a partir de modelos greco-romanos e europeus de racionalidade, precisa, agora, verbalizar uma ontologia que não lhe pertence e, ao fazê-lo, desestabiliza a si mesma. Essa é a força política mais profunda da literatura menor.

A terceira característica, o agenciamento coletivo, manifesta-se em *O Karaíba* ao observarmos o narrador, que é uma instância que não fala apenas por si; sua voz carrega a ancestralidade de seu povo. Nesse sentido, os enunciados literários contemplam uma subjetividade que não se encerra no indivíduo. Como propõem Deleuze e Guattari, a literatura menor nunca é individual: ela convoca uma multiplicidade, fala em nome de uma coletividade, ainda que por meio de um só corpo. Essa voz múltipla reorganiza o próprio estatuto do sujeito na língua portuguesa, aproximando-o do modo de enunciação indígena, que opera menos pela individualidade moderna e mais pelo lugar social do contador de histórias, posição que é simultaneamente pessoal e coletiva.

A escrita de Munduruku encarna, dessa maneira, uma forma de reexistência, termo utilizado por pensadores indígenas para se referir a modos de reconstrução da vida após o trauma colonial. A literatura menor não é apenas um gesto estético, mas também epistemológico, político e histórico. Ao introduzir no português os modos de sentir, narrar e existir do povo Munduruku, *O Karaíba* produz um território narrativo que reabre o passado apagado; reinscreve memórias interditas; reorganiza a língua para torná-la capaz de dizer o indizível na história colonial; reafirma a continuidade cultural dos povos originários, e inaugura novas alternativas de futuro.

É por isso que a literatura de Munduruku se situa de no campo da literatura menor: porque ela não cabe no português, mas o amplia, o desloca, o desarranja, o reinscreve. A língua maior, que historicamente serviu para apagar os povos indígenas, torna-se, agora, o próprio campo de retomada.

O rizoma da memória e da História em *O Karaíba*

Para Deleuze e Guattari, o rizoma é uma figura conceitual apresentada em *Mil Platôs* (2012) como oposição radical ao modelo arbóreo que estrutura o pensamento ocidental. Enquanto o paradigma da árvore pressupõe origem, hierarquia, linearidade e centralidade, raízes que sustentam um tronco, que por sua vez se ramifica, o rizoma é um sistema acentrado, múltiplo e horizontal, no qual qualquer ponto pode se conectar a qualquer outro. Em vez de evolução progressiva ou causalidade linear, o rizoma funciona por meio de conexões heterogêneas e expansões laterais, privilegiando associações contingentes, ligações inesperadas e percursos alternativos. O rizoma cresce por multiplicação e variação, não por desenvolvimento ordenado. Sua lógica é a da proliferação, da vizinhança e da transversalidade: nada começa nem termina, tudo se dá “no meio”, no entre, no *intermezzo*. Nesse sentido, o rizoma descreve uma forma de pensar e narrar que dissolve hierarquias, rejeita estruturas fixas e reconhece a potência dos encontros e dos atravessamentos.

Aplicado ao campo da literatura e da narrativa, o rizoma ilumina modos de organização discursiva que rompem com a linearidade cronológica e a centralização do sujeito. Uma narrativa rizomática não se articula por meio de acontecimentos dispostos em sequência lógica, mas por circuitos, retornos, espelhamentos, sobreposições e derivações. O sentido emerge de múltiplas direções, não de uma trajetória única. Memória, mito, cotidiano e reflexão se imbricam sem hierarquia, constituindo uma rede contínua de temporalidades e perspectivas. Essa estrutura possibilita a coexistência de vozes

diversas, de temporalidades sobrepostas, de modos de saber que não se encaixam na ordem racionalista da história ocidental. Por isso, o rizoma é especialmente fecundo para compreender narrativas que trabalham com cosmologias não ocidentais, oralidades coletivas, memórias ancestrais e concepções cíclicas ou simultâneas de tempo. Ele oferece uma alternativa epistemológica capaz de acolher complexidades que escapam à lógica da origem e do progresso, permitindo pensar a literatura como campo expandido, permeado por fluxos, forças e conexões que reconfiguram o próprio ato de narrar.

Observamos que a obra *O Karaíba: uma história do pré-Brasil*, de Daniel Munduruku, configura-se como um marco da literatura indígena contemporânea, ao propor uma reinterpretação decolonial das origens históricas e culturais do território que viria a se tornar o Brasil. Ao reconstruir o período anterior à chegada dos colonizadores europeus sob a perspectiva dos povos originários, o autor desloca o eixo interpretativo tradicionalmente estabelecido pela historiografia hegemônica e reinaugura um passado que não se submete às categorias epistemológicas ocidentais. A narrativa apresenta-se como um espaço de reexistência, no qual a memória ancestral, a oralidade e a cosmologia Munduruku são mobilizadas para contestar as estruturas coloniais de representação e para reivindicar a continuidade histórica, espiritual e política dos povos indígenas, como podemos observar no trecho a seguir:

Ainda era muito cedo quando Perna Solta levantou-se da rede. Tinha que correr para as outras aldeias levando consigo as palavras do conselho comunitário. Mal teria tempo de alimentar-se, coisa que gostava sempre de fazer sem pressa. Pegou apenas um pedaço de beiju e uma cabaça, seu arco e flecha e uma rede de caçador e já ia colocar-se a caminho quando foi chamado por sua mãe, que ainda estava deitada na rede.

Tenha cuidado, meu filho. Não se exponha muito. Fique sempre

atento aos acontecimentos e não deixa que nada lhe tire do caminho que os espíritos acentuais traçaram para você. Se você fizer isso com muita paciência e coragem, se tornará um verdadeiro homem para nossa gente.

Perna Solta aceitou o conselho da mãe e abraçou-a com carinho enquanto se despedia para tomar seu caminho em direção à ladeira Turiaçu, que ficava a três dias de distância daquele local. Lá se encontraria com o cacique Apoena e lhe deixaria o recado do conselho.

Antes de partir, o jovem olhou para a casa de sua amada Mara e teve tempo de vê-la acenando para ele (Munduruku, 2023, p. 11),

O excerto revela elementos fundamentais da epistemologia narrativa que orienta *O Karaíba*. Em primeiro lugar, observa-se a centralidade da comunidade como núcleo estruturante das ações individuais. Perna Solta não atua como herói isolado, figura típica da narrativa ocidental; ao contrário, sua ação decorre de um chamado coletivo, “as palavras do conselho comunitário”, que orienta seu deslocamento pelas aldeias. A tarefa que recebe não é apenas prática, mas simbólica: ele é portador da palavra, elemento central nas culturas indígenas por condensar memória, autoridade e continuidade espiritual. A própria noção de “recado do conselho” situa a linguagem como objeto sagrado, entrelaçada à política e à existência comunitária.

Outro aspecto importante é a presença da ancestralidade como guia espiritual e moral, indicada pela fala da mãe: “o caminho que os espíritos acentuais traçaram para você”. Aqui, o percurso do personagem não é concebido como destino individual, tal como na narrativa ocidental moderna, mas como linha que se inscreve num tecido cosmológico mais amplo. Essa orientação espiritual remete à lógica rizomática que permeia a obra: o caminho de Perna Solta não tem início absoluto nem finalidade teleológica, mas integra-se a uma rede de relações que envolve vivos, ancestrais, territórios

e forças espirituais. O gesto da mãe inscreve o jovem no fluxo contínuo da tradição, atualizando, no presente, uma memória que nunca se separou da vida cotidiana.

A cena evidencia também a temporalidade indígena, distinta da linearidade ocidental. Nela, o tempo é marcado por ritmos do corpo, do território e das relações, não por uma organização cronológica abstrata. O fato de o personagem aceitar a urgência da missão, ao mesmo tempo em que lamenta não poder realizar seu ritual matinal de alimentação “sem pressa”, revela um modo de vida orientado por temporalidades próprias, coerentes com a cosmologia Munduruku. A narrativa, ao tornar visível esse ritmo, desterritorializa a noção ocidental de tempo racionalizado, substituindo-a por uma experiência existencial que articula afeto, cotidiano e espiritualidade.

Do ponto de vista da crítica da literatura menor, o trecho evidencia também a desterritorialização da língua portuguesa, uma vez que a descrição do cotidiano indígena, dos objetos (beiju, cabaça, rede de caçador), das práticas de deslocamento e das formas de orientação espiritual inserem no português modos de vida que lhe são exteriores. A língua maior é, aqui, forçada a abrigar elementos culturais, materiais e conceituais cuja lógica de existência não deriva de sua história. Nesse sentido, o português se torna veículo de uma formação discursiva que o excede, revelando sua plasticidade e sua vulnerabilidade como idioma colonizador que, paradoxalmente, serve à resistência de um povo.

Outro elemento central é o modo como o trecho aproxima afetividade, política e espiritualidade sem hierarquizá-las. A despedida entre mãe e filho, o gesto de cuidado e o aceno da amada Mara não são acessórios narrativos, mas dimensões essenciais do percurso de Perna Solta. A presença de Mara insere a narrativa na dimensão do afeto como parte da estrutura social e cosmológica, e não como esfera privada ou subjetiva. A cena torna visível outra concepção de subjetividade, na qual o indivíduo é sempre extensão do coletivo:

uma subjetividade que resiste à individualização moderna própria da sociedade colonial.

Interpretado à luz da heterotopia, esse trecho reforça a construção de um espaço narrativo que opera como “lugar outro”: um espaço onde coexistem o cotidiano e o sagrado, o afeto e a política, a memória e o presente. A aldeia, o território e o movimento do jovem são configurados como espaços heterotópicos, pois articulam cosmologia e ação prática de modo inseparável. A viagem de Perna Solta não é apenas deslocamento geográfico, mas travessia espiritual e comunitária, situada num espaço-tempo que contesta os parâmetros europeus de racionalidade, espaço e movimento.

Assim, esse trecho sintetiza a estrutura rizomática da obra, ao articular múltiplas linhas, dentre elas a comunitária, a espiritual, a afetiva, a política, que se entrecruzam sem hierarquia e sem linearidade. Cada elemento da cena expande a rede de significações que compõem o “pré-Brasil” imaginado por Munduruku. Nessa perspectiva, *O Karaíba* afirma-se como narrativa que não apenas ressignifica a história, mas reativa a potência cosmológica indígena como força de reexistência diante da colonialidade.

Nesse sentido, a obra ocupa uma posição limítrofe: aproxima-se de formas de especulação próprias de narrativas de realidades alternativas, mas sem dissociar-se dos fundamentos ontológicos e cosmológicos da tradição Munduruku. Assim, *O Karaíba* pode ser compreendido como uma heterotopia literária, isto é, um espaço simbólico que simultaneamente reflete, tensiona e subverte a narrativa histórica oficial. Ao imaginar o “pré-Brasil” por meio de uma epistemologia indígena, Munduruku constrói um território textual que não corresponde à narrativa documentada pela colonização, mas tampouco se reduz a uma ficção dissociada da realidade dos povos originários; trata-se, antes, de um espaço discursivo outro, no qual o passado é ressignificado como potência de resistência.

A perspectiva decolonial manifesta-se no modo como a obra reorganiza a língua portuguesa. A escrita de Munduruku opera

naquilo que Deleuze e Guattari definem como literatura menor, categoria formulada pelos autores para descrever a literatura produzida por minorias dentro de uma língua dominante. A literatura menor caracteriza-se por três dimensões: a desterritorialização da língua, a politização imediata da enunciação e o agenciamento coletivo que emerge do discurso. Em *O Karaíba*, essas dimensões articulam-se sobretudo porque a língua portuguesa, imposta historicamente como instrumento colonial, é transformada em campo de disputa simbólica, submetida a processos de deslocamento, reconfiguração e reapropriação, como podemos observar no trecho a seguir:

Fazia tempo que não chovia na ladeira de Anhangá. Os pajés mais fortes já haviam sido chamados para dançar e cantar pedindo que a chuva viesse molhar o chão da aldeia e com ela trouxesse o barro para fazer material de uso diário. Queriam poder plantar a mandioca e ver os frutos das árvores crescendo nas grandes copas das árvores para alimentar o corpo de crianças e jovens. Queriam poder sair à procura de animais que se aproximam atrás de água fresca trazida pela chuva. Mas fazia muito tempo que isso não acontecia e a sede já se fazia sentir por toda a região.

Os pajés diziam que era por conta da descrença que estava espalhando por toda a aldeia. As pessoas já não mais queriam cantar os cantos antigos e muito menos fazer os rituais de gratidão tão necessários para que a terra não retire suas bênçãos da comunidade. Nada mais tinha sentido para os moradores do lugar, pois tudo parecia estar acabando desde o dia em que o velho Karaíba por ali passou deixando notícias de penúria e tristeza (Munduruku, 2023, p. 23).

A desterritorialização da língua torna-se evidente quando observamos passagens como a que descreve a seca na ladeira de Anhangá e a atuação dos pajés em busca da chuva. Nesse trecho, o português, compreendido como língua maior, é convocado a expressar formas de existência que não lhe são próprias. A linguagem deve acomodar

práticas ritualísticas, relações espirituais e cosmologias que emergem de um universo simbólico distinto da matriz ocidental. A cena apresenta elementos fundamentais da vida comunitária indígena: os cânticos, as danças, o pedido de chuva, o uso do barro, a dúvida que se instala na aldeia e, sobretudo, o impacto simbólico da visita do karaíba. Ao narrar que “as pessoas já não mais queriam cantar os cantos antigos” e que a descrença afetava o equilíbrio entre comunidade e natureza, o trecho revela que a língua portuguesa precisa se dobrar para acolher essa visão integrada de mundo, reorganizando seus ritmos narrativos e estruturas semânticas. Aqui, cada palavra traduz forças espirituais, vínculos coletivos e tensões coloniais, reforçando que a enunciação possui dimensões políticas imediatas: expressão de resistência frente ao apagamento cultural.

Ao mesmo tempo, o próprio modo como o trecho se estrutura, conectando a estiagem às práticas rituais, às atitudes comunitárias e à memória da passagem do velho karaíba, revela um funcionamento narrativo rizomático. Não há um único ponto de origem que explique a crise vivida pela comunidade; ao contrário, múltiplas linhas causais se entrecruzam. A seca não é apenas um fenômeno natural, mas a consequência de relações espirituais fragilizadas; essa fragilidade, por sua vez, é ligada à descrença; e esta se associa à visita do karaíba, figura que carregava notícias de dor e penúria. O encadeamento não obedece à lógica ocidental de causalidade linear; trata-se de uma rede de conexões heterogêneas que se expandem lateralmente, ecoando o que Deleuze e Guattari definem como rizoma.

A narrativa do “pré-Brasil” assume, assim, uma configuração totalmente rizomática. Ela não apresenta os acontecimentos como etapas ordenadas de um processo histórico, mas como camadas que se sobrepõem e se atravessam. O trecho analisado evidencia essa dinâmica ao fundir o tempo da seca, o tempo dos rituais, o tempo dos ancestrais e o tempo da chegada do karaíba. A vida da aldeia é afetada simultaneamente pelo desequilíbrio ecológico, pelo

abandono das tradições espirituais e pela circulação de notícias trazidas pelo estrangeiro. Não existe um “primeiro evento” capaz de explicar o cenário; há, sim, um conjunto de forças que se entrecruzam, como linhas de um rizoma, produzindo sentidos em múltiplas direções.

Esse caráter rizomático reflete uma concepção indígena de tempo e memória que difere radicalmente da visão ocidental. Para os povos originários, mito, história e espiritualidade não constituem esferas separadas. O passado ancestral está presente no cotidiano; os cantos antigos influenciam o equilíbrio ecológico; o karaíba, embora estrangeiro, inscreve-se na rede de relações que organizam a vida comunitária. A memória aqui é coletiva, dinâmica e viva; não corresponde à narrativa biográfica individual, mas à continuidade de saberes transmitidos e reatualizados pela comunidade. Por isso, a voz narrativa frequentemente assume caráter múltiplo, oscilando entre a observação cotidiana, a memória ancestral e a reflexão cosmológica: trata-se de um agenciamento coletivo que contraria a lógica individualista da literatura ocidental.

A figura do karaíba, nessa perspectiva, jamais ocupa o papel de marco fundador da história, como ocorre na historiografia colonial. No trecho analisado, sua presença é apenas uma entre muitas linhas que constituem o rizoma comunitário. Ele traz notícias de tristeza e penúria, mas não inaugura a história indígena; ao contrário, insere-se como vetor de deslocamento, como elemento que repercute na vida coletiva sem apagar sua continuidade. Essa reorganização epistemológica rompe com a teleologia colonial e reafirma que os povos indígenas não pertencem ao passado: são sujeitos históricos cuja existência se desdobra de forma persistente, ainda que sob violência e pressão.

Assim, o rizoma funciona como metáfora de resistência: as tradições, mesmo enfraquecidas pela descrença e pela influência do karaíba, continuam a se ramificar subterraneamente. A memória e a cosmologia Munduruku persistem, ainda que atingidas pela

seca simbólica provocada pela desagregação espiritual. Como um rizoma botânico que resiste ao corte e sempre reencontra caminhos laterais para renascer, a comunidade mantém viva a possibilidade de cura e continuidade.

Essa estrutura rizomática dialoga diretamente com a heterotopia da obra, pois *O Karaíba* constrói um espaço narrativo que se situa entre mito, história e especulação, um “lugar outro” que desafia as coordenadas coloniais de representação. Ao apresentar o cotidiano indígena como articulado por forças espirituais, ecológicas e comunitárias, a narrativa subverte a lógica racionalista e cria um território literário heterogêneo onde outras epistemologias podem emergir. É nesse espaço que a literatura menor, o rizoma e a heterotopia convergem, produzindo um gesto profundamente decolonial: a língua portuguesa é deslocada, o tempo histórico é reinventado, e a subjetividade indígena é reinscrita na complexidade de suas próprias redes de sentido.

A heterotopia em *O Karaíba*: espaços de contestação e reconfiguração

Michel Foucault, em sua conferência “Outros espaços” (1967), propõe o conceito de heterotopia para nomear esses “lugares outros” que, embora reais, localizáveis e concretos, operam como contraespaços: instâncias em que os espaços ordinários de uma cultura são simultaneamente refletidos, tensionados, contestados e reordenados. Diferentemente da utopia, que permanece no registro do não-lugar, da projeção ideal, a heterotopia se instala no mundo e nele produz uma espécie de *curvatura*: ela reorganiza as relações entre normas, pertencimentos e visibilidades, tornando perceptível que aquilo que se toma como “natural”, isto é, a ordem espacial, social, política e simbólica, é, na verdade, historicamente produzido e, portanto, passível de disputa. Por isso, as heterotopias não são apenas cenários “excêntricos” dentro do tecido social; elas funcionam como dispositivos que desestabilizam a evidência da normalidade,

expondo o caráter construído das hierarquias e dos regimes de verdade que governam os corpos, os territórios e as narrativas.

No referencial reunido em *Heterotopia e corpo utópico*, Foucault (2013) aprofunda esse deslocamento, ao pensar também a relação entre espaço e experiência corporal. Se a heterotopia é um “lugar outro” no mundo, o corpo, no texto sobre o corpo utópico, aparece como um ponto paradoxal em que a espacialidade se condensa e se excede: é o lugar inevitável em que estamos presos (“aqui”), mas também aquilo que incessantemente nos projeta para fora de nós mesmos, em direção a imagens, fantasias, normas e metamorfoses. O corpo é, simultaneamente, âncora e fuga: ele fixa o sujeito em coordenadas materiais, porém, também o lança a um espaço imaginário que promete superações (um corpo sem dor, sem limites, sem envelhecimento; um corpo idealizado, purificado, disciplinado, exibido). A utopia do corpo não é apenas sonho individual; ela é também um programa social que tenta capturar o corpo em formas reconhecíveis, governáveis e úteis. Nesse sentido, o corpo utópico ajuda a compreender como as sociedades produzem “corpos possíveis” e “corpos impossíveis”, e como essa produção se articula a espaços que selecionam, separam, ritualizam e normalizam.

Quando colocamos em diálogo heterotopia e corpo utópico, emerge uma chave decisiva para a leitura crítica de “O Karaíba”: a contestação não se dá apenas no nível do território físico, mas na própria maneira como o corpo é narrado, percebido e autorizado a existir. Em Foucault (2013), as heterotopias costumam envolver regras de entrada e saída, limiares, ritos, interditos, não se acessa o “outro espaço” de qualquer modo. Do mesmo modo, o corpo utópico é continuamente atravessado por limiares simbólicos: aquilo que o corpo deve ser para ser admitido em determinados espaços sociais, aquilo que precisa ocultar, o que pode mostrar, o que deve calar. Em “O Karaíba”, as heterotopias podem ser lidas como configurações em que essas regras são desarranjadas: espaços físicos e narrativos em que a lógica colonial de classificação, que tende a

homogeneizar, simplificar e fixar identidades, encontra resistência, porque se depara com zonas onde a experiência indígena não cabe nas formas dominantes de nomeação. Assim, os “lugares outros” não são apenas o “fora” do mundo colonial, mas, sobretudo, pontos de fricção onde esse mundo se revela instável, incapaz de totalizar o real.

Nessa perspectiva, a heterotopia opera como uma espécie de espelho crítico: ela devolve ao centro sua própria imagem, mas invertida e, por isso, desnaturalizada. O espelho, em Foucault (2013), é exemplar porque é, ao mesmo tempo, utopia (faz aparecer um lugar onde eu não estou) e heterotopia (é um objeto real que produz uma relação espacial específica). Algo semelhante pode ocorrer na narrativa quando o espaço, entendido também como regime de percepção e de fala, faz com que a ordem colonial se enxergue a partir de um ponto que ela não controla plenamente. Em *O Karaíba*, as heterotopias podem surgir como territórios de trânsito, de ritualidade, de memória e de linguagem, nos quais não se trata apenas de “representar” a violência da colonização, mas de reconfigurar os modos de ver que a sustentam. O “lugar outro” torna-se, então, uma máquina narrativa de descentramento: desloca o leitor e desloca as categorias habituais de interpretação, forçando-o a perceber que há espacialidades e temporalidades que não se deixam capturar pela linearidade progressista e pela cartografia do poder.

Ao mesmo tempo, o corpo, pensado como “utópico”, não aparece somente como tema, mas como superfície de inscrição e como campo de disputa. Se a colonização tende a produzir uma utopia do corpo (o corpo civilizado, catequizado, disciplinado; o corpo convertido em prova de sucesso do projeto colonial), a narrativa pode responder com corpos que recusam a fixação: corpos atravessados por outros saberes, por outros modos de relação com a terra, por outras formas de memória e de sensibilidade. Nessa recusa, a utopia corporal dominante, que pretende um corpo

transparente, “normal”, alinhado à lei e à moral do colonizador, é interceptada por uma experiência corporal que não se oferece como objeto dócil de classificação. O corpo, então, torna-se ele próprio um contraespaço: um lugar real, inevitável, mas capaz de produzir deslocamentos, de abrir frestas, de sustentar uma alteridade que não se reduz ao exotismo nem à assimilação.

Desse modo, ao ler *O Karaíba* a partir de *Heterotopia e corpo utópico*, pode-se compreender que as heterotopias construídas por Daniel Munduruku não funcionam apenas como “cenários de resistência”, mas como arranjos espaciais e corporais de reexistência: dispositivos que expõem o caráter violento da homogeneização colonial e, ao mesmo tempo, afirmam outras formas de habitar, narrar e corporificar o mundo. A heterotopia, aqui, não é fuga, mas reconfiguração; não é simples exterioridade, mas uma zona onde se torna possível inverter os vetores de interpretação, fazendo com que o centro seja interrogado a partir das margens e que o “lugar” colonial, antes tomado como universal, apareça como apenas um entre outros modos possíveis de organização do sensível. Ao insistir na pluralidade de espaços e corpos, a narrativa não apenas denuncia uma violência histórica, mas também interrompe o monopólio colonial sobre o que conta como espaço legítimo e como corpo reconhecível, abrindo, no próprio tecido do real, a possibilidade de outros mundos.

Foucault (2013) delineia seis princípios das heterotopias que, em nossa perspectiva, se mostram produtivos para orientar a leitura de *O Karaíba*. Partindo do entendimento de que as heterotopias são “lugares outros” universais, mas historicamente mutáveis, isto é, capazes de alterar sua forma e sua função conforme as relações de poder e os regimes de sentido se transformam, tomaremos a narrativa como um campo de reconfiguração espacial e simbólica da vida pré-colonial. Assim, selecionaremos um recorte do texto de Munduruku e, a partir dele, procederemos a uma leitura guiada pelos seis princípios foucaultianos.

Não foi muito agradável para Perna Solta deparar-se com os corpos abandonados pela floresta. Já estavam sendo devorados por abutres e outros animais que comem carniças deixadas pelas estradas e pelos lugares. O menino não sabia o que pensar. As crianças pareciam que tinham sido abandonadas pelos pais enquanto estes fugiam de algum tipo de monstro. Ficou imaginando se seriam os mesmos homens que avistara horas antes, mas descartou essa possibilidade por causa da direção em que seguiram. Havia outra explicação para isso.

Na medida em que ia deixando os corpos para trás, o rapaz buscava informações em sua cabeça para tentar montar aquele quebra-cabeça. Não lhe parecia que seu tio Anhangá seria capaz de deixar crianças tão pequenas para serem devoradas por animais. Elas estavam mortas quando chegaram ali. Rastreador experiente que era, foi buscar pistas ditadas nas folhagens. Viu que muitas pessoas passaram por ali todas correndo com certo desespero. Buscou a origem das pegadas e descobriu que elas estavam vindo da aldeia Turiaçu. As pessoas estavam, portanto, fugindo daquele lugar. Mas o que o intrigava era o motivo pelo qual isso havia acontecido. Sabia que seu tio não faria uma coisa dessas a não ser por uma boa razão. Especialmente devido ao costume antigo de respeito aos mortos.

O mensageiro preferiu não ficar ali especulando a respeito do ocorrido. Colocou os pés na estrada para descobrir o que havia de fato acontecido lá. Pelo caminho topou ainda com o corpo de mais outros dois velhos. Além disso, viu que as pessoas saíam mesmo com tanta pressa que iam deixando seus pertences ao longo do caminho.

Quanto mais o jovem se aproximava da aldeia, mais eu coração dava pulos de expectativas. Já principiava a chorar quando chegou ao centro da aldeia Turiaçu. Totalmente deserta. Havia um silêncio aterrador. O menino quis gritar, mas não conseguiu. Apenas ajoelhou-se no chão e levou as mãos ao rosto, balançando a cabeça num gesto desesperador (Munduruku, 2023, p. 39-40).

O primeiro princípio formulado por Foucault (2013) afirma que toda cultura produz heterotopias, isto é, espaços “outros” que se distinguem do espaço ordinário por condensarem, tensionarem e reorganizarem relações sociais, simbólicas e afetivas. Essa universalidade, porém, não implica estabilidade: as heterotopias são também mutáveis, pois mudam de forma, de função e de sentido conforme se alteram as condições históricas e os regimes de poder que atravessam uma comunidade. Em outras palavras, não existe heterotopia “pura” ou “fixa”; ela se redefine em resposta a rupturas, violências, deslocamentos e reconfigurações do modo de habitar e significar o mundo.

Em *O Karaíba*, essa chave permite compreender o “pré-Brasil” como uma heterotopia anterior ao encontro colonial: um espaço organizado por lógicas próprias (cosmológicas, comunitárias e rituais) que dão coerência ao território e às formas de vida. A chegada do Karaíba, como figura do colonizador e do agente de ruptura, não apaga essa espacialidade, mas a obriga a se reconfigurar: aquilo que era um espaço de continuidade e pertencimento passa a incorporar marcas de violência, fuga e perda, convertendo-se em espaço de resistência e de memória frente à nova ordem.

O trecho em destaque acima encena, logo de início, uma transformação decisiva do espaço vivido: Perna Solta encontra “corpos abandonados pela floresta”, já devorados por abutres e outros animais. Essa cena não é apenas descritiva; ela instala uma mudança de regime espacial e moral. O território, antes pensado como lugar de circulação e reconhecimento, surge agora como um contraespaço onde a morte se expõe sem mediação ritual, como se a própria paisagem tivesse sido reprogramada por uma violência que excede o inteligível imediato do personagem. A heterotopia, aqui, aparece justamente em sua mutabilidade: o mesmo espaço que sustentava vínculos e orientações passa a funcionar como cenário de ruptura e perplexidade.

A reação do menino, “não sabia o que pensar”, evidencia a dimensão foucaultiana de que a heterotopia não é somente um lugar “diferente”, mas um lugar que desloca as categorias de interpretação. O texto sugere a presença de um “monstro” como hipótese para explicar a fuga, e essa formulação aponta para um curto-circuito entre o que se vê e o que se consegue nomear. A heterotopia, nessa perspectiva, não é um mero “fora”, mas um espaço em que a ordem do sentido entra em crise: o acontecimento violento impõe um real que não se encaixa nos repertórios habituais de leitura, exigindo que o personagem procure outra lógica, outra narrativa, para recompor o mundo.

Quando Perna Solta recorre à memória do “costume antigo de respeito aos mortos”, o fragmento explicita de modo ainda mais direto o primeiro princípio: a heterotopia pré-colonial é universal (existe como organização cultural própria), mas se torna mutável ao ser atravessada por uma força histórica que a reconfigura. O menino estranha que Anhangá pudesse abandonar crianças e velhos, porque isso contraria a gramática comunitária do território. A quebra do costume não é um detalhe: ela indica que o espaço já não opera segundo os mesmos códigos. Assim, o fragmento torna visível a tensão entre uma heterotopia anterior, estruturada por práticas e valores, e sua reconfiguração forçada por uma urgência que desloca prioridades e rompe protocolos.

O percurso pela estrada, com “pertences ao longo do caminho”, amplia o quadro: o espaço se transforma num registro material do deslocamento e da desagregação. Esses objetos abandonados funcionam como marcas de uma passagem coletiva em estado de exceção, como se o caminho se convertesse em arquivo involuntário de uma fuga. Se a heterotopia se define por funcionar como um lugar que representa e contesta os espaços comuns, aqui ela passa a representar, de forma negativa e brutal, a impossibilidade de permanecer no espaço anterior. O “pré-Brasil” heterotópico, longe de ser apagado, aparece reconfigurado como campo de vestígios:

um território que preserva sinais daquilo que foi interrompido, e que passa a operar como memória material do trauma.

A chegada à aldeia Turiaçu, “totalmente deserta”, com “silêncio aterrador”, consolida essa mutabilidade heterotópica: a aldeia, que deveria ser centro de vida social e de reconhecimento, emerge como um “lugar outro” pela via da ausência. O gesto final (ajoelhar-se, mãos ao rosto) traduz uma experiência em que o espaço perde sua função de abrigo e se converte em prova do desastre. Lida pelo primeiro princípio, a cena mostra que a heterotopia pré-colonial não desaparece com a irrupção do Karaíba; ela é violentamente deslocada, e seu sentido se reorienta para a resistência e a memória, não como escolha abstrata, mas como necessidade imposta pelo colapso das condições que tornavam aquele lugar habitável nos termos anteriores.

O segundo princípio foucaultiano afirma que uma heterotopia, embora possa exercer uma função precisa em determinado momento, pode mudar de função quando as condições históricas e as relações de poder se transformam. Ou seja: o que define a heterotopia não é uma “essência” fixa, mas sua capacidade de assumir novos papéis na organização social e simbólica, ora como espaço de integração (ritual, cura, aprendizagem, pertença), ora como espaço de separação (exceção, crise, isolamento), ora como espaço de contestação (refúgio, contramemória, resistência). Em *O Karaíba*, essa chave permite ler o território indígena como um espaço cuja função, antes ancorada na vida comunitária, nos ritos e na transmissão de saberes, é violentamente deslocada pela invasão: o território deixa de ser apenas lugar de habitar e se converte, progressivamente, em espaço estratégico, onde a cultura precisa se proteger, se recompor e se reinventar frente à dominação.

No fragmento, a primeira imagem, corpos abandonados e devorados por animais, já anuncia que a função do território foi alterada. A floresta e a estrada, que em condições de continuidade poderiam compor um espaço de circulação reconhecível e de

proteção, aparecem agora como um cenário de exposição extrema da morte. Isso não se reduz a um “efeito de horror”: indica que o espaço deixou de operar primariamente como ambiente de vida e passou a operar como ambiente de risco, onde o vínculo entre comunidade e lugar é interrompido pela urgência. A heterotopia se revela justamente nessa mudança de função: o mesmo território que sustentava a existência cotidiana passa a registrar a violência e o colapso das garantias culturais.

A perplexidade de Perna Solta (“não sabia o que pensar”) e a hipótese do “monstro” acentuam que o território também muda de função no plano do sentido. Antes, o espaço era legível a partir de códigos compartilhados; agora, torna-se um enigma que demanda interpretação e que desorganiza a confiança do personagem em suas referências. A heterotopia, nesse ponto, funciona como um lugar em que as funções habituais do espaço, orientar, acolher, dar continuidade, são substituídas por funções novas e agressivas: desorientar, ameaçar, impor silêncio. O território não é só palco do acontecimento; ele é parte do acontecimento, pois se converte em instrumento que comunica a magnitude da ruptura.

O trecho em que Perna Solta afirma que seu tio “não faria uma coisa dessas” por causa do “costume antigo de respeito aos mortos” é decisivo para ler a função variável. O respeito aos mortos implica práticas, tempos e espaços específicos: velar, conduzir, separar, nomear, dar destino ao corpo. Quando os corpos aparecem abandonados, esse regime ritual não é apenas desobedecido; ele se torna impraticável nas novas condições. Assim, o território, antes suporte da ritualidade, passa a funcionar como espaço de emergência e de exceção, em que preservar a vida (ou fugir) se impõe sobre os protocolos do luto. A mudança de função se lê, então, como sintoma de uma violência que força a comunidade a reorganizar suas prioridades e, com isso, reorganiza também as práticas espaciais.

O caminho marcado por pegadas, correria e pertences largados indica outra inflexão: o território se transforma em rastro. Ele já não é apenas lugar de permanência e transmissão; passa a ser um arquivo involuntário da fuga, onde os objetos abandonados testemunham o colapso do cotidiano e a necessidade de deslocamento. Nessa chave, a heterotopia não se define somente como “refúgio”, ainda que essa função apareça como horizonte, mas como um espaço que assume a função de contramemória material: o chão, as folhagens, as marcas e os restos passam a “falar” da invasão, registrando no próprio espaço a ação destrutiva que o reconfigura.

Por fim, a aldeia Turiaçu “totalmente deserta”, tomada por um “silêncio aterrador”, concentra a mudança de função em sua forma mais contundente. A aldeia, como centro de convivência, deveria funcionar como lugar de encontro, voz e continuidade. No fragmento, ela funciona como anti-centro: um vazio que produz choque, paralisia, impossibilidade de gritar. Esse deslocamento funcional torna o espaço heterotópico no sentido foucaultiano: ele passa a representar, por ausência, aquilo que foi negado à comunidade, e a contestar, pela imagem do deserto, a ideia de “ordem” que a invasão pretende instaurar. Assim, o fragmento dramatiza o princípio da função variável ao mostrar que, sob a pressão colonial, o território deixa de ser apenas “vida” e passa a operar como prova do trauma, gatilho de reorganização e condição para que resistência e memória se tornem novas funções possíveis do espaço.

No terceiro princípio, Foucault (2013) afirma que a heterotopia tem a capacidade de justapor, num lugar real, múltiplos espaços que, no regime espacial dominante, seriam considerados incompatíveis entre si. Trata-se de um modo de organização em que a unidade do “lugar” não equivale à homogeneidade: ao contrário, o lugar heterotópico comporta camadas, atravessamentos e coexistências entre o cotidiano e o ritual, o presente e o mítico, o visível e o invisível, a vida e a morte, sem reduzi-los a uma única lógica.

Em *O Karaíba*, a floresta (e, por extensão, o território indígena) não funciona apenas como cenário natural, mas como cosmos relacional, no qual diferentes ordens de realidade se entrelaçam. Essa densidade contrasta com a espacialidade do Karaíba, marcada por uma tendência à compartimentalização e à leitura utilitarista do espaço (estrada, aldeia, corpo, objeto), como se cada elemento pudesse ser isolado e administrado.

Novamente destacando a cena dos “corpos abandonados pela floresta”, identificamos que a situação instala uma justaposição perturbadora: a floresta aparece simultaneamente como espaço de vida e como espaço em que a morte se torna visível, quase exposta como matéria. O que seria “incompatível” numa lógica de separação, isto é, a natureza como proteção e a natureza como consumo do corpo morto, coexiste numa mesma imagem, em que o território não é pano de fundo neutro, mas agente de uma economia do vivo e do morto. Abutres e animais “que comem carniças” inserem na cena uma dimensão não-humana que não se limita ao biológico: ela reorganiza a percepção do acontecimento, pois a morte não está isolada do ambiente; ela está entranhada na rede de relações que constitui o lugar.

A reação de Perna Solta manifestada pela sua dificuldade de interpretar (“não sabia o que pensar”) e a hipótese de um “monstro”, amplia essa densidade, ao trazer para dentro do mesmo espaço uma coexistência entre regimes de explicação distintos. A menção ao monstro não é somente uma figuração infantil: ela aponta para a entrada, no presente da caminhada, de uma camada de mundo em que o visível não esgota o real. Assim, o caminho na floresta justapõe o espaço físico percorrido e um espaço de inteligibilidade marcado pelo invisível, pelo pressentido, pelo que não se deixa reduzir ao empiricamente dado. A heterotopia, aqui, não é apenas o lugar “da floresta”, mas o modo como o texto faz o lugar comportar simultaneamente o que se vê e o que se teme, o que se sabe e o que excede o saber.

A passagem em que o narrador destaca o “costume antigo de respeito aos mortos” é um ponto central dessa justaposição: ao mesmo tempo em que o personagem encontra corpos expostos à decomposição e aos animais, ele mobiliza uma ordem ritual e ética que deveria regular a relação com os mortos. Num mesmo lugar real, estrada e entorno da aldeia, coexistem um espaço regido por normas comunitárias (cuidado, rito, respeito) e um espaço desfigurado pela urgência e pela violência, em que tais normas parecem suspensas. Essa coexistência cria um atrito: o território passa a conter, simultaneamente, a lembrança do que deveria ser feito e a evidência do que não pôde (ou não conseguiu) ser feito. O lugar se torna, então, uma superfície onde se chocam temporalidades e sistemas de valor.

Quando Perna Solta “busca pistas ditadas nas folhagens” e lê as pegadas, o fragmento explicita outra justaposição: a floresta é, ao mesmo tempo, matéria natural e texto, ambiente e arquivo. As folhagens “dizem” algo; o chão “escreve” a fuga. Numa lógica ocidental de separação, o espaço seria apenas suporte inerte para a ação humana; aqui, o espaço participa como signo e memória, permitindo ao rastreador reconstruir um acontecimento. Essa leitura do território coloca lado a lado o espaço da prática (caminhar, seguir) e o espaço da significação (interpretar, decifrar), como se a própria paisagem carregasse uma narrativa em camadas, onde o presente da busca convive com o passado imediato da corrida desesperada.

Por fim, a chegada à aldeia Turiaçu “totalmente deserta”, imersa num “silêncio aterrador”, condensa a heterotopia como justaposição de espaços incompatíveis: a aldeia, que deveria ser lugar de convivência, voz e presença, aparece como espaço de ausência radical; o centro comunitário se transforma em vazio. No mesmo espaço real, coexistem o “lugar da aldeia” e o “não-lugar” do abandono, e essa coexistência é sentida corporalmente pelo personagem (a impossibilidade de gritar, o ajoelhar-se, as mãos

no rosto). O território, portanto, justapõe vida e morte, memória e ruína, inteligibilidade e enigma, humano e não-humano, produzindo uma realidade densa que desafia a compartimentalização. É essa densidade que torna o espaço, na narrativa, não apenas um cenário, mas um operador crítico capaz de confrontar a leitura fragmentada e utilitária que acompanha a presença do Karaíba.

No quarto princípio, Foucault (2013) afirma que as heterotopias não são apenas “lugares outros” no espaço: elas estão sempre articuladas a recortes do tempo, funcionando como heterocronias. Isso significa que uma heterotopia reorganiza a experiência temporal, seja por acumular o tempo (como museus e bibliotecas, que reúnem épocas distintas num mesmo lugar), seja por suspender ou interromper o tempo (como cemitérios, que instauram um tempo próprio da morte, do luto e da separação). Assim, a heterotopia não desloca apenas onde se está, mas quando se está: ela cria um tempo “outro”, no qual a cronologia ordinária é tensionada, dobrada ou reconfigurada.

Em *O Karaíba*, essa dimensão é decisiva porque a narrativa pode ser compreendida como uma heterocronia em si: ela organiza um tempo-espaço em que o chamado “pré-Brasil” não é um passado encerrado, mas um passado vivo, atuante e reatualizado no presente. As histórias dos velhos, os mitos de criação, os ensinamentos e as profecias não aparecem como “recordações” distantes, mas como camadas temporais que coexistem e orientam a leitura do mundo, produzindo uma temporalidade que não se reduz à linearidade (passado → presente → futuro). Trata-se, antes, de um tempo circular e espiralado, em que o ancestral retorna como força interpretativa e ética, e em que a experiência do presente é atravessada por memórias que permanecem operantes, como podemos observar no trecho a seguir:

Potyra arremessou com força sua flecha em direção à bananeira acertando o alvo em cheio. Todos gritaram com euforia. Era a

terceira flecha que acertava o mesmo local. Isso a tornava a melhor arqueira da aldeia. Tinha sido assim desde muito tempo, quando completou 12 anos de idade e passou a se dedicar internamente às artes da guerra. Não que seus pais gostassem da ideia, mas acabaram deixando acontecer, achando que se tratava de apenas um capricho de menina e que logo esqueceria aquilo e passaria a viver sua preparação para se tornar uma mulher.

O tempo passou e Potyra simplesmente ia se aperfeiçoando cada vez mais naquela arte e deixando para trás as coisas próprias das meninas. As mulheres da aldeia, que no início achavam muito engraçado aquele gosto de Potyra pela arte dos garotos, passaram a tecer duras críticas ao comportamento dela, dizendo não se tratar de algo próprio de filha de um líder. As meninas da mesma idade logo se voltaram contra seu comportamento e a hostilizaram (Munduruku, 2023, p. 47).

A cena de Potyra, ao acertar repetidamente o mesmo ponto da bananeira, já instala uma temporalidade que não se limita ao instante do feito: o gesto se torna acontecimento porque é imediatamente atravessado por um acúmulo de tempo (“era a terceira flecha”, “isso a tornava a melhor arqueira”). Nesse enquadramento, o tempo não aparece como simples sucessão cronológica, mas como sedimentação de uma prática, isto é, de um tempo incorporado, feito de repetição, treino e aperfeiçoamento. À luz do princípio da heterocronia, o espaço do exercício (a aldeia, o alvo, o corpo em ação) funciona como um “museu vivo” do gesto: cada acerto contém o presente e, ao mesmo tempo, reativa um passado de disciplina e insistência, que torna inteligível a euforia coletiva.

Quando o narrador recua para “desde muito tempo, quando completou 12 anos”, o trecho explicita uma operação heterocrônica típica: o presente do aplauso é costurado a um passado fundador, como se o agora só pudesse ser lido pela reativação de uma origem. Esse retorno não é mera lembrança psicológica; ele reconstrói um tempo-espaco de formação, em que idade, rito implícito de

passagem e prática de guerra se articulam. A heterocronia, aqui, aparece como modo narrativo de mostrar que a identidade de Potyra não se explica por um instante heroico isolado, mas por uma continuidade em espiral: o momento presente convoca o marco dos 12 anos e, ao convocá-lo, reinscreve esse passado como força atuante, ainda definindo o que Potyra é e pode ser.

A tensão com os pais (“capricho de menina”, “logo esqueceria”) introduz outro recorte temporal decisivo: o tempo social das expectativas. Há uma cronologia normativa que prescreve uma sequência, da infância, marcada pela “preparação para se tornar uma mulher”, adequação ao papel esperado e, em paralelo, há o tempo da prática de Potyra, que não obedece a essa linha reta. A heterocronia se manifesta justamente no atrito entre essas temporalidades: a de Potyra, construída pela repetição que aperfeiçoa e reorienta o corpo, e a da comunidade, que projeta um futuro previsível como destino. O texto evidencia, assim, como a linearidade (a mulher que ela “deveria” tornar-se) é contestada por um tempo outro, produzido por escolhas reiteradas que deslocam o horizonte do que se considera possível.

A frase “o tempo passou e Potyra simplesmente ia se aperfeiçoando” concentra essa disputa: o tempo não é neutro, ele é operador de transformação e, ao mesmo tempo, campo de conflito. O aperfeiçoamento contínuo faz o passado retornar como competência atual e, por isso, o corpo de Potyra se torna arquivo vivo de um processo. Aqui, a heterocronia não é apenas o acúmulo de lembranças; é o acúmulo de gestos e técnicas que reconfiguram a experiência do presente. Ao “deixar para trás as coisas próprias das meninas”, Potyra não abandona apenas objetos ou hábitos: ela rompe com uma temporalidade que pretendia fixá-la num roteiro. Seu corpo passa a encarnar um tempo outro, no qual a identidade se faz por prática e duração, não por antecipação social.

Por fim, a virada do riso inicial para a crítica e a hostilidade (“no início... engraçado”, depois “duras críticas”, “hostilizaram”) revela

como a comunidade tenta reimpôr uma cronologia normativa quando percebe que o “desvio” não é passageiro. A heterocronia ganha, então, uma dimensão política: o tempo prolongado da persistência de Potyra torna-se uma ameaça à estabilidade do tempo social, e a reação coletiva procura interromper esse curso, como se quisesse suspender o tempo da transformação e reconduzir o corpo ao script esperado. O trecho mostra, portanto, que a heterocronia em *O Karaíba* não se limita ao ancestral mítico: ela se manifesta também no cotidiano, quando práticas reiteradas produzem temporalidades dissidentes, tempos que acumulam experiência e reativam sentidos, em choque com a linearidade disciplinadora que tenta definir, de antemão, o que um corpo deve ser e em que tempo ele deve caber.

No quinto princípio, Foucault (2013) afirma que toda heterotopia supõe um sistema de abertura e fechamento: ela é, ao mesmo tempo, isolada e penetrável. Não se trata de um espaço simplesmente “proibido”, mas de um espaço cuja entrada é regulada por ritos, códigos, permissões, provas, aprendizagens e pertencimentos. A heterotopia se distingue, portanto, por instaurar limiares: para atravessá-los, não basta estar fisicamente presente, é preciso compreender as regras, participar de certas práticas, ocupar determinada posição simbólica ou ter passado por processos de iniciação. Essa lógica torna o “lugar outro” parcialmente acessível, mas jamais universalmente disponível.

Em *O Karaíba*, essa dinâmica pode ser reconhecida no modo como o conhecimento ancestral, os rituais sagrados e os locais de poder espiritual não funcionam como bens públicos indiferenciados, e sim como espaços e saberes guardados por critérios comunitários de acesso. A chegada do Karaíba, nesse quadro, pode ser lida como tentativa de forçar a abertura, violar limites, converter segredo em transparência, transformar o que é relacional e simbólico em objeto de controle. A narrativa, contudo, sugere que mesmo sob invasão esses espaços preservam uma integridade fundamental: permanecem, em grande medida, inacessíveis a quem não partilha

da cosmovisão que lhes dá sentido, porque a verdadeira “entrada” não é apenas geográfica, mas epistemológica e ética.

O episódio de Potyra, ao acertar três vezes o mesmo ponto do alvo, não descreve apenas destreza individual: ele encena a entrada e a permanência em um espaço de competência que, na aldeia, parece funcionar com regras tácitas de pertencimento. A “arte da guerra” não é apresentada como uma habilidade neutra ou universal, mas como um domínio culturalmente marcado, associado a papéis, expectativas e formas de reconhecimento. Nesse sentido, o treino e a performance de Potyra indicam a travessia de um limiar: ela se aproxima de um campo que, ainda que não seja formalmente interdito, opera como uma heterotopia regulada por normas de acesso: quem pode, como pode e sob quais condições pode ocupar esse lugar.

A narrativa explicita o sistema de abertura e fechamento quando menciona que Potyra, aos 12 anos, “passou a se dedicar internamente às artes da guerra” e que os pais toleram a prática como se fosse “capricho de menina”. O adjetivo “internamente” sugere um movimento para dentro de um circuito de aprendizagem que não é totalmente público: aprender a guerra implica disciplina, repetição, possivelmente tutela e reconhecimento. Porém, a reação dos pais evidencia que a entrada de Potyra nesse domínio é vista como entrada indevida, não porque ela seja incapaz, mas porque o sistema simbólico que regula o acesso tenta enquadrá-la numa outra rota de formação (“preparação para se tornar uma mulher”). O limiar, portanto, não é apenas técnico; ele é também de gênero e de linhagem, uma fronteira social que procura definir quem tem autorização para habitar certos saberes.

Quando observamos que “o tempo passou” e Potyra “ia se aperfeiçoando” e “deixando para trás as coisas próprias das meninas”, o que se vê é a consolidação de uma presença que desarranja o mecanismo de fechamento. É justamente a duração, o fato de não ser passageiro, que transforma a prática em problema comunitário.

Enquanto o ato podia ser lido como exceção tolerável, o sistema de controle permanecia intacto; quando se torna persistente, o que estava implicitamente fechado precisa ser reafirmado. A heterotopia, então, se mostra como um espaço cuja permeabilidade depende de reconhecimento: Potyra atravessa o limiar pela prática e pelo mérito, mas a comunidade tenta reverter essa travessia reativando os critérios normativos de acesso.

A mudança de postura das mulheres (“no início... engraçado”, depois “duras críticas”) e a hostilidade das meninas evidenciam o momento em que o grupo reforça seus dispositivos de fechamento. O discurso de que “não se trata de algo próprio de filha de um líder” revela que não está em jogo apenas o que Potyra faz, mas o lugar simbólico de onde ela faz: sua posição social deveria implicar um modo específico de aparecer e de aprender, e isso redefine o que é considerado “permitido” ou “impróprio”. A crítica, assim, funciona como um mecanismo de controle de acesso: ela busca produzir vergonha, isolamento e coerção para impedir que Potyra permaneça no espaço que atravessou, como se a comunidade tentasse restaurar a fronteira que a prática vinha corroendo.

Lido à luz do quinto princípio, o fragmento mostra que o sistema de abertura e fechamento não se restringe aos rituais sagrados no sentido estrito: ele também atravessa campos cotidianos de saber, treinamento e reconhecimento, regulando quem pode ocupar determinados lugares no tecido social. Potyra, ao insistir e se tornar “a melhor arqueira”, revela que a heterotopia é penetrável, há brechas, deslocamentos, reconfigurações, mas também que a comunidade reage quando percebe que a brecha ameaça reorganizar o regime de acessos. Nesse ponto, o episódio se torna um microdrama de limiar: o espaço “da guerra”, socialmente marcado, tenta manter sua integridade por mecanismos de fechamento; a presença de Potyra, porém, evidencia que tais limites não são naturais, e sim construídos e, justamente por isso, podem ser contestados, renegociados e reescritos dentro do próprio universo comunitário.

No sexto e último princípio, Foucault (2013) afirma que toda heterotopia exerce uma função em relação ao espaço restante, isto é, ela não existe isoladamente, mas em relação dialética com o espaço “ordinário” ou “dominante”. Essa função pode ser de dois tipos: heterotopia de ilusão ou heterotopia de compensação. A primeira funciona como espelho crítico que denuncia a irre realidade do espaço hegemônico, expondo suas contradições, seus silêncios e suas falsas pretensões à universalidade. A segunda constrói um espaço de ordem e plenitude que contrasta com a desordem, a fragmentação ou a violência do espaço dominante, oferecendo um modelo alternativo de existência. Frequentemente, uma heterotopia opera em ambas as frentes simultaneamente: ela desmente a narrativa oficial enquanto propõe outras formas de habitar e significar o mundo.

Em *O Karaíba*, essa dupla função é particularmente produtiva. Como heterotopia de ilusão, a narrativa de Munduruku confronta a história oficial que retrata o continente como “vazio”, “selvagem” ou “sem história” antes da chegada europeia. Ao apresentar a riqueza cosmológica, a sofisticação ritual, a organização social e a sabedoria ancestral das culturas indígenas, o texto funciona como um espelho que reflete a falsidade da narrativa colonial, revelando que a “civilização” proclamada pelo Karaíba é, ela própria, uma ilusão que mascara violência, ganância e destruição. Simultaneamente, como heterotopia de compensação, *O Karaíba* constrói um espaço indígena marcado pela harmonia, pela conexão profunda com a natureza, pela coesão comunitária e pela significação ritual, ou seja, um “espaço utópico” que oferece um modelo alternativo de existência, contrastando radicalmente com o caos e a desordem trazidos pela invasão. A floresta, os rios, as aldeias e os rituais compõem, assim, um refúgio de sentido frente à destruição.

O trecho de Perna Solta, com seus corpos abandonados, sua aldeia deserta e seu silêncio aterrador, encena a função de ilusão do sexto princípio. A cena não apenas documenta a violência colonial; ela funciona como espelho que denuncia a falsidade da narrativa

que acompanha o Karaíba. Quando a história oficial proclama “civilização”, “ordem” e “progresso”, o texto de Munduruku responde com a imagem de crianças devoradas, velhos mortos, pertences abandonados e aldeias vazias. Essa justaposição não é meramente descritiva: ela é uma operação crítica que expõe a irrealidade da narrativa colonial, mostrando que aquilo que se apresenta como “salvação” é, na verdade, destruição. A heterotopia de ilusão funciona, portanto, como desmascaramento: ela revela que a “civilização” é um simulacro que oculta barbárie.

Ao mesmo tempo, o mesmo fragmento aponta para uma heterotopia de compensação, ainda que de forma negativa ou por ausência. A descrição da fuga, do respeito aos mortos que não pôde ser cumprido, da coesão comunitária que se desintegra, sugere um espaço anterior (o “pré-Brasil” que Perna Solta tenta reconstruir mentalmente) marcado por ordem, significação e pertencimento. O costume de respeitar os mortos, a confiança em Anhangá, a organização da aldeia, tudo isso compõe um modelo de existência que contrasta com a desordem imposta. A narrativa, ao evocar esse espaço através de sua destruição, oferece uma imagem compensatória: a comunidade indígena como lugar de harmonia, de práticas significativas e de continuidade, um refúgio que a invasão tenta aniquilar, mas que persiste na memória e na resistência.

O episódio de Potyra, por sua vez, encena a heterotopia de compensação de forma mais direta e afirmativa. A cena do treino, do aperfeiçoamento contínuo, da euforia coletiva ao acerto, revela um espaço comunitário em que a excelência é reconhecida, em que o corpo é valorizado por sua capacidade e em que há espaço para a transformação. Diferentemente da lógica colonial que tende a fixar identidades e papéis (a mulher que “deveria” ser), a comunidade indígena, pelo menos em seu funcionamento anterior à reação hostil, permite a emergência de novas formas de ser. Potyra, ao se dedicar à arte da guerra e se tornar “a melhor arqueira”, encarna um modelo de existência em que o desenvolvimento pessoal, a

maestria e o reconhecimento são possíveis, criando um espaço de ordem e significação que contrasta com a fragmentação e a violência que acompanham a invasão.

Porém, a virada do episódio de Potyra, quando a comunidade passa a criticar e hostilizar, revela também como a heterotopia de ilusão opera internamente. A reação das mulheres e das meninas funciona como um espelho que denuncia as contradições da própria ordem comunitária: ela proclama valores de excelência e reconhecimento, mas tenta impô-los apenas a certos corpos, apenas em certas direções. A crítica (“não se trata de algo próprio de filha de um líder”) expõe que a “ordem” comunitária também contém hierarquias, exclusões e limites, não porque seja “selvagem” ou “desordenada”, mas porque é humana, atravessada por conflitos e negociações. Nesse sentido, Potyra se torna, ela própria, um espelho que reflete a ilusão de uma comunidade que pretende ser harmoniosa, mas que também produz violência simbólica e exclusão.

A relação entre os dois fragmentos, Perna Solta e Potyra, revela como o sexto princípio opera em múltiplas camadas em *O Karaíba*. Perna Solta documenta a ilusão da civilização colonial: mostra que a “ordem” imposta é, na verdade, caos e morte. Potyra, por sua vez, oferece uma compensação: a imagem de uma comunidade que valoriza a excelência, que permite transformações, que reconhece mérito. Mas Potyra também funciona como ilusão interna: ela expõe que a comunidade indígena, embora ofereça um modelo alternativo, também é atravessada por contradições, por tentativas de controle e por violências simbólicas. Assim, a narrativa não oferece uma visão romantizada ou utópica do “pré-Brasil”; ao contrário, ela constrói uma heterotopia que é, simultaneamente, crítica (denuncia a falsidade colonial) e complexa (reconhece as tensões internas da própria comunidade).

Por fim, o sexto princípio permite compreender que *O Karaíba* não funciona apenas como denúncia histórica, mas como operação

de reconfiguração simbólica. Ao apresentar a riqueza, a complexidade e a humanidade das culturas indígenas, com suas excelências e suas contradições, a narrativa oferece um espaço outro que desafia a narrativa colonial em duas frentes: primeiro, expõe a ilusão dessa narrativa, mostrando que o “vazio” e a “selvageria” são construções falsas; segundo, oferece um modelo alternativo de existência, no qual a comunidade, a natureza, o ritual e a transformação pessoal são fontes de significação e ordem. Essa dupla função, de ilusão e de compensação, torna *O Karaíba* uma heterotopia narrativa que não apenas critica o presente, mas também resgata e reinventa o passado como força de resistência e de reexistência no presente.

Considerações finais

Ao longo deste capítulo, buscamos evidenciar como *O Karaíba*: uma história do pré-Brasil, de Daniel Munduruku, constitui uma intervenção crítica no modo hegemônico de narrar a história e de organizar os regimes de inteligibilidade do passado. A obra, ao se apresentar como recontagem do “pré-Brasil”, não se limita a oferecer outra versão para um tempo anterior à colonização; ela questiona os próprios critérios que definiram, por séculos, o que seria reconhecido como história legítima, memória autorizada e conhecimento válido. Nesse sentido, o texto de Munduruku se afirma como gesto de reescrita que incide tanto sobre a linguagem quanto sobre as formas de percepção do tempo, do espaço e da subjetividade, deslocando o leitor para uma zona em que a narrativa deixa de ser representação e se torna prática de reexistência.

A leitura pela chave da literatura menor permitiu compreender que a força política da obra não deriva de um discurso “sobre” a colonização, mas do modo como ela reconfigura a língua majoritária desde uma posição minoritária. Ao escrever em português, Munduruku não adere ao idioma como ferramenta neutra; ao contrário, faz dele um terreno de fricção, desterritorializando seus usos normativos e fazendo emergir uma enunciação atravessada por

coletividade, ancestralidade e oralidade. A politização, aqui, não aparece como tema exterior à forma: ela se dá no nível da voz, do ritmo e das escolhas narrativas que transformam a língua em espaço de disputa. Assim, o texto se afasta do horizonte individualizante e aproxima-se de um agenciamento coletivo, no qual a experiência indígena não é objeto de observação, mas sujeito de enunciação.

A noção de rizoma, por sua vez, contribuiu para perceber que *O Karaíba* se organiza menos como linha contínua e mais como rede de conexões, em que mito, memória, cotidiano e cosmologia se articulam sem se submeter a uma cronologia progressiva. Essa configuração narrativa recusa o modelo histórico linear, tão associado a uma lógica de origem, desenvolvimento e “descoberta”, e propõe outra maneira de pensar o tempo: um tempo atravessado por retornos, simultaneidades e presenças. O passado, portanto, não é apenas aquilo que passou, mas aquilo que insiste e orienta, tornando-se força ativa na elaboração do presente. Ao operar dessa maneira, a obra não apenas reposiciona o “pré-Brasil”; ela desestabiliza a própria ideia de um marco fundador único e universalizante.

Nesse mesmo movimento, o conceito de heterotopia ofereceu instrumentos para compreender os “espaços outros” que a narrativa faz funcionar. Floresta, aldeia, ritual, circulação de narrativas ancestrais e experiências de deslocamento não se apresentam como cenários decorativos, mas como dispositivos de reordenação simbólica: lugares que refletem, contestam e reorganizam a espacialidade dominante. Em *O Karaíba*, tais espaços parecem operar como contra-cartografias que colocam em crise o imaginário colonial de território e de progresso, e também como heterocronias que desafiam a temporalidade moderna, contínua e acumulativa. Dessa forma, o texto expõe que a disputa por narrativas é também disputa por espaços de existência, por formas de vida e por modos de habitar o mundo.

Com isso, sustentamos que *O Karaíba* não se reduz a um objeto literário analisável apenas por suas convenções formais; ele se coloca como prática cultural e política que participa da reconfiguração do que pode ser dito, lembrado e imaginado no contexto brasileiro. Ao desterritorializar a língua, ao rizomatizar o tempo e ao instaurar heterotopias, Munduruku aciona uma escrita que fratura a lógica colonial do “pré”, como se houvesse um antes mudo, aguardando ser nomeado, e afirma a legitimidade de epistemologias e cosmologias historicamente subalternizadas. A obra, nesse sentido, contribui para deslocar o leitor de uma postura de consumo de alteridade para uma posição de escuta e confronto: ela não pede apenas reconhecimento, mas exige revisão das categorias com que se pensa a história e a literatura.

Por fim, podemos afirmar que a potência de *O Karaíba* reside justamente na conjugação entre forma e política: o texto torna visível que a colonialidade não operou somente pela violência material, mas também pela imposição de linguagens, temporalidades e espacialidades. Ao rearticular esses três planos, a narrativa produz uma abertura, não como conciliação, mas como possibilidade de coexistência de mundos e de sentidos que o projeto colonial tentou reduzir a um único regime de verdade. Assim, mais do que narrar o “pré-Brasil”, Munduruku reinscreve o passado como presença viva e como horizonte ético: um passado que não se encerra, mas que convoca responsabilidade no presente e imaginação para futuros em que outras formas de vida possam, enfim, ser plenamente pensáveis e partilháveis.

Referências

DELEUZE Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka, por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

DELEUZE Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Trad. Brian Massumi. v. 1, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

DELEUZE Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs — Capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. v. 4, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUNDURUKU, Daniel; ilustrações Mauricio Negro. **O banquete dos deuses**: conversa sobre a origem da cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

MUNDURUKU, Daniel. **Karaíba**: uma história do pré-Brasil. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu avô Apolinário**: um mergulho no rio da minha memória. Porto Alegre, RS: Edelbra, 2023.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2023.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

Unidade 4
A literatura e os novos caminhos da
experiência criadora nos palcos

No entre carnaval performático da existência artística criadora¹

Victor Abrahão

[...] o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e, diante de nós, trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados (Artaud, 2023, p. 24).

Conceito

Visando o percurso do artista criador performático, busco neste escrito a possibilidade de aproximação do *teatro performático*², com um fragmento do conceito de carnaval teorizado por Mikhail Bakhtin em *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no*

¹ Este capítulo foi escrito tomando como ponto de partida a apresentação *Mundo ao revés*: o carnaval teatral performático no entre da existência que se retroalimenta, que realizei no Colóquio Internacional do Grupo de Pesquisa Diálogo: 60 anos de “*A obra de François Rabelais e a cultura na Idade Média e no Renascimento*” (1965-2025), realizado nos dias 4 e 5 de dezembro de 2025, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

² A junção da *Performance Art* com o teatro gera o termo *Teatro Performático*. Esse termo é muito debatido, alguns defendem o termo *Teatro Performativo* estipulado por Josette Féral, outros *Teatro Pós-dramático* de Hans Thies Lehmann, ou até mesmo o termo geral *Teatro Contemporâneo*. Adotarei aqui o termo *Teatro Performático* quando falar dessa junção.

Renascimento (2025)³, para investigarmos *o entre* da existência estética que justamente serve de mola propulsora para o artista criador que faz do *entre* seu lugar habitável para uma nova e radical possibilidade estética e política de ser e estar no mundo.

[...] nasce o espaço do entre, onde a arte contemporânea transita e se deleita. Essa fenda aberta não é fincada em estruturas específicas ou rígidas e, talvez, seja ela mesma o escopo criativo e conceitual dos pensamentos artísticos da nossa era. Melhor dizendo, os conflitos nascidos da reflexão sobre esse vazio denominado como o entre, o buraco, a fenda, sugerem que a arte, hoje, é fruto do debruçamento e mergulho na própria rachadura (Oliveira, 2017, p. 24).

Carnaval e as fronteiras entre arte e vida

Para iniciarmos o capítulo, vamos, primeiramente, nos aproximar do conceito de carnaval, que é situado por Mikhail Bakhtin (2025, p. 73) nas fronteiras entre a arte e a vida: “Em síntese, no carnaval a própria vida encena, e essa encenação se transforma temporariamente na própria vida”. O carnaval, com seu modo particular de existência, se organiza na(s) fronteira(s) arte e vida, no mundo ao avesso, fora da zona espacial “oficial”, no entre da existência que se retroalimenta em outra temporalidade: “O tempo brinca e ri” (p. 173). Quando adentramos no mundo carnavalesco (como forma de vida que perpassa corpo, a ponto de vermos o mundo a partir de OUTRO olhar, um olhar que abrange corpos, matérias, culturas, com suas normas e valores, e as percepções subjetivas de vivências da realidade plena que nos cerca), acessamos de forma total e absoluta a vida de outro mundo que se torna o mundo do renascimento, do baixo corporal e material que mata

³ Lançado no Brasil em 2025, pela Editora 34, sendo a primeira tradução para o português diretamente do russo, realizada por Sheila Grillo e Ekaterina Américo.

e gera, e que Bakhtin tanto nos diz ao longo de seu livro/tese. Vivemos, portanto, uma nova e temporária “[...] experiência do tempo que se desvia do habitual [e que] provoca sua percepção expressa” (Lehmann, 2007, p. 305). Bakhtin (2025, p. 75) nos fala:

[...] o carnaval celebrava uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e da ordem existente, a anulação temporária de todas as relações hierárquicas, privilégios, normas e proibições. Era uma verdadeira festa do tempo, da formação, das alternâncias e das renovações. O carnaval era avesso a toda eternização, conclusão e fim. Ele olhava para o futuro inconcluso.

Por meio do carnaval temos acesso a um outro mundo, que não é mais separado entre a vida real monótona e nem é o teatro encenado da praça — utópico para quem o assiste —, adentramos na possibilidade nova do entre a realidade séria feudal e religiosa da Idade Média e a encenação teatral da praça, vemos um entre que abre portas para um novo mundo: a vida adentra na vivência carnavalesca, ela não representa, ela é temporariamente vida real e cíclica. Em diálogos, podemos encontrar paralelos dessa ideia, inclusive com Bataille, no seu trabalho sobre erotismo: acessamos uma continuidade eterna no paralelo da descontinuidade terrena que tanto nos angústia... o mundo ao avesso mostra sua realidade: ele é de fato mundo paralelo — assim como também é paralelo o mundo da seriedade cotidiana —, ele é vida, no entre da seriedade. Adentramos, carnavalizando, na vida eterna que tanto buscamos para renascer. O fim é começo, o começo é fim, somos entre arte e vida infinitamente em um conjunto que engloba tudo e todos sob um novo olhar corpóreo.

Pelo seu caráter visual e concreto-sensorial, bem como pela forte presença do elemento *lúdico*, elas se aproximam das formas artístico-imagéticas e, mais precisamente, das teatrais de espetáculo. De

fato, na Idade Média uma grande parcela das formas teatrais de espetáculo tendia à cultura carnavalesca popular da praça e, de certo modo, fazia parte dela. Porém, o núcleo carnavalesco principal dessa cultura não é de toda uma forma teatral de espetáculo puramente *artística* nem integra o campo da arte. Esse núcleo se encontra nas fronteiras entre a arte e a própria vida. Em essência, é a própria vida, só que apresentada de um modo lúdico específico.

Com efeito, o carnaval não conhece a divisão entre intérpretes e espectadores. Ele não conhece a ribalta mesmo em sua forma embrionária. A ribalta destruiria o carnaval (assim como o contrário: a eliminação da ribalta destruiria o espetáculo teatral). O carnaval não se contempla, nele se *vive*, e vivem *todos*, porque por princípio ele é *de todo o povo*. Enquanto é celebrado o carnaval, não há para ninguém outra vida além da carnavalesca. Dele não se pode fugir, pois o carnaval não conhece limites espaciais. Durante o carnaval só se pode viver segundo suas leis, ou seja, segundo as leis da *liberdade* carnavalesca. O carnaval tem um caráter universal, é um estado específico do mundo (seu renascimento e renovação), do qual todos participam. Esta é a ideia do carnaval, a sua essência, que era sentida vivamente por todos os seus participantes. [...]

Nesse sentido, o carnaval não foi uma forma artística teatral e de espetáculo, antes foi uma espécie de forma real (ainda que temporária) da própria vida, que não era apenas encenada, mas vivida quase de verdade (durante o carnaval).

Essa ideia pode ser expressa da seguinte maneira: no carnaval, a própria vida encena interpretando (sem o palco cênico, sem a ribalta, sem os atores, sem os espectadores, ou seja, sem qualquer especificidade teatral artística) outra forma livre (liberta) da sua realização, seu renascimento e renovação com base em princípios melhores. Aqui a forma real da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.

[...]

Em síntese, no carnaval a própria vida encena, e essa encenação se transforma temporariamente na própria vida.

Essa é a natureza específica do carnaval, ou seja, a peculiaridade da sua existência.

O carnaval é a segunda vida do povo, organizada segundo o princípio do riso. É a sua *vida festiva*. Na Idade Média, o caráter festivo é a particularidade essencial de todas as formas do riso rituais e de espetáculo (Bakhtin, 2025, p. 71-73, grifos próprios).

Teatro performático e a estética do entre

Em paralelo, quando adentramos a ideia do *teatro performático* e sua criação, por si só estamos adentrando também na ideia da existência do entre. Entramos em contato com um entre vida e arte... é arte/ficção? É vida real? É um pouco de tudo, junto e misturado... Para nos localizarmos no *teatro performático*, precisamos nos localizar, primeiramente, na não localização e adentrar o mundo cênico ao avesso, ou seja, o mundo onde o artista criador brinca que é teatro, mas também brinca que é vida.

O teatro, ao se aproximar da *performance*⁴, estipulou novas maneiras de ser e de se fazer: o texto se expandiu para diferentes formatos, o palco derrubou barreiras geográficas, os atuentes encararam novos processos de criação e interpretação, tecnologias adentraram em cena, o ritual evidenciou dimensões e camadas passadas e o público ganhou responsabilidades, ao ser arremessado para fora de sua postura passiva. O *teatro performático* rompeu barreiras

⁴ Aqui, estamos falando sempre de *performance* como a linguagem *Performance Art* da contracultura dos anos 1970. Importante ressaltar que os termos usados são extremamente teóricos, já que a *performance* parte da ideia de uma arte total, sem mais separação entre linguagens e formas: “A tentativa de localizar a *performance*, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de arte cênica, é ao mesmo tempo difícil e contraditória. A *performance*, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes” (Cohen, 2013, p. 139). E “Num momento em que se caminha para uma totalização das partes, em que fica difícil dissociar a qual mídia pertence determinado artista” (p. 154). Ainda segundo Cohen, apesar do trabalho performático tender à totalização das partes, cada artista tem sua especificidade, que determinará a tônica do trabalho.

e escandalizou setores tradicionais, ao explodir convenções clássicas e binárias. A partir da *performance*, o teatro se aproximou da vida, e os limites antes bem delimitados ficaram borrados.

[...] a indissociabilidade entre vida e obra se torna não só força motriz de produção, como também escancara importantes reflexões sobre os modos de ser e estar no mundo, sobre os modos de como produzir vida e de como criar práticas de produção de si (Rezende, 2016, p. 1).

Pensar o *teatro performático* é pensar próximo do conceito de Bakhtin para o carnaval: assim como, para Bakhtin, o teatro total, ou seja, totalmente ficcional e mantendo toda a estrutura tradicional, estragaria o carnaval, assim como a vida cotidiana “oficial” total também, só nos resta, no *teatro performático*, o lugar da criação do entre, ou seja, o lugar que usa dos artifícios do palco em composição com situações reais do artista criador, a ponto de habitar-mos o entre da fricção que ali existe em ebulição. Temos uma mistura de teatro com vida que confunde o espectador e escapa de definições superficiais.

Ao aproximarmos o carnaval com a contracultura do *teatro performático*, podemos pensar: será que esse carnaval não seria mais próximo do *Happening* da década de 1960, outro movimento da contracultura e precursor da *performance*⁵, já que todos os envolvidos

⁵ O *Happening* foi um movimento mais radical da contracultura se comparado com a *Performance Art*, já que, ao romper todas as barreiras e ir para o real concreto, não teve mais convenções a quebrar, dando origem, em seguida, à *Performance Art*, que precisou voltar para algumas convenções antigas — possibilidade de ensaios, reapresentações, delimitações atuantes e público etc. Porém, ainda de forma borrada, pois a vida real do atuante e seu corpo sendo colocado em limites físicos e psicológicos continuava esteticamente em cena, mesmo com a retomada das convenções, o que justamente alimentava a dúvida: isso é real ou é ficção? A partir de então, vemos uma aproximação cada vez maior da *Performance Art* com o teatro, desaguando no *teatro performático*: os limites foram ficando cada vez mais borrados.

são criadores e participantes do ato intitulado carnaval, sem a separação entre público e ator, assim como também sem separação ator e personagem? Então responderíamos a partir de Bakhtin: se olharmos o carnaval na lente de uma vida real, sem contraponto com a vida cotidiana, apenas sendo por si unicamente um acontecimento eterno cotidiano, nos aproximaríamos do Happening, onde a possibilidade de uma fricção não existe esteticamente, ele já é o tempo todo passado, presente e futuro contínuo... assim como se olharmos o carnaval do ponto unicamente encenado e dividido estaríamos no campo do teatro, onde a separação verdade e mentira é completamente delimitada e passamos a assistir a um mundo que poderia ser, mas que não é. Portanto, vejo como possibilidade mais próxima relacionarmos o carnaval, em sua subjetividade de construção da vida outra, com a criação da estética teatral performática, onde os limites são nebulosos, nunca sabemos o que é mais vida e o que é mais ficção, elas se tornam um todo único... Apenas adentramos num entre que abre possibilidades de um outro

Cabe trazer duas citações de Renato Cohen, no livro *Performance como linguagem* (2013, p. 131-132): “Na *live art* agrupa-se uma série de tendências que ficam no limite do que tem sido conceituado como arte. Pode-se considerar o *happening*, enquanto expressão artística, como esse ponto-limite. A partir dele existem duas tendências, uma que caminha para o rito puro ou no sentido terapêutico, onde a intenção maior é vivencial e não a de mostrar alguma coisa para o público — um exemplo é o psicodrama. Na outra tendência, que caminha na direção do que se considera arte, a intenção principal é a da expressão e é aí que se dá a passagem do *happening* para a *performance*”.

E ainda cabe trazer o seguinte trecho: “Tanto pelas suas características de linguagem — uso de *collage* como estrutura, predomínio da imagem sobre a palavra, a fusão de mídias etc. — quanto pelas suas premissas ideológicas — liberdade estética, arte de combate etc. — a *performance* não pode ser considerada como uma expressão isolada e, sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior, que à falta de um nome mais consagrado, estamos chamando de *live art*. Dessa forma, a *performance* é o elo contemporâneo de uma corrente de expressões estético-filosóficas do século xx da qual fazem parte as *seratas* futuristas, os manifestos e *cabarets* dadá, o teatro-escândalo surrealista e o *happening*” (p. 157-158).

mundo em que a vida é propriamente encenada para renascer mais vida... nem vida total plena e real concreta, nem atuação ficcional de personagem... O que nos interessa é a unidade subjetiva de mundo (sendo o mundo ao avesso) que encontramos no carnaval e que também encontramos no meio criativo teatral performático: a vida encenada, em vivência, dentro de uma outra possibilidade estética de realidade concreta temporária e que possibilita justamente para os viventes dessa realidade outra possibilidade de construção de si múltiplas e do mundo que justamente *é* naquele momento de rachadura da vida cotidiana séria e sem riso (que poderá em seguida renascer em novas possibilidades): “[...] faíscas da chama carnavalesca una que renova o mundo” (Bakhtin, 2025, p. 86). Para isso, precisamos nos remeter, tanto no carnaval, segundo Bakhtin, quanto na criação do *teatro performático*, a assuntos de ordem global, reconhecidos, identificados e vividos por todos da humanidade, sem separações geográficas e intrinsecamente humanas: deglutição, defecação, alegria, amor, vomito, raiva, entre outros. A essência humana se encontra em multiplicidade única a partir do reconhecimento de sentimentos da natureza humana universal: “O cósmico, o social e o corporal aparecem aqui em uma união indissolúvel, isto é, como um todo vivo indivisível. E esse todo é alegre e benevolente” (Bakhtin, 2025, p. 88). No *teatro performático* e no carnaval, adentramos no entre vida e arte, vida e morte, e nesse entre habita o que de mais humano temos em comum para criar: “[...] o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (Lehmann, 2007, p. 225). Jorge Glusberg (2013, p. 51), em seu livro *A arte da performance*, nos diz “A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte”.

Glusberg (2013, p. 39) ainda cita Merleau-Ponty: “Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro

modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele”.

Aproximações práticas: o caso de *Driver* — Parte 1 da trilogia Zona de Intermissão

Para buscarmos essas aproximações de um fragmento do carnaval com o *teatro performático* e seu artista criador, em uma possível zona geográfica subjetiva em comum para ser e estar criativamente enquanto vida, iremos partir da peça teatral performática *Driver* — Parte 1 da trilogia Zona de Intermissão (2021)⁶, que idealizei e dirigi. No seu tema que é universal por justamente estar no *entre*: o espetáculo se localiza justamente de forma ampliada no entre teatral performático e no entre do carnaval, ou seja, no entre localizado na vida cíclica do mundo ao avesso como uma vivência universal de todos, em sua multiplicidade, no seu fluxo contínuo temporário para renascer além. Para isso, escolhemos abordar o tema do amor romântico e das loucuras amorosas, como sendo um meio expansivo universal para a despersonalização individual e política dos artistas criadores a partir do entre múltiplo carnavalesco performático.

Portanto, em *Driver*, nosso mote foi viver o amor e criar artisticamente em cima dele — entre carnaval e *teatro performático*

⁶ Ficha técnica do espetáculo DRIVER — Parte 1 da trilogia Zona de Intermissão (2021). Idealização e direção: Victor Abrahão. Elenco: Bia Ferraresi, Duda Paiva, Leila De Noce, Matheus Mascarenhas, Marcelo Stehlick. Assistente de direção: Maria d’Aguirre. Dramaturgia: Victor Abrahão, Maria d’Aguirre e elenco. Videomaker: Gustavo Bricks. Iluminação: Iohann Iori Thiago. Sonoplastia: Victor Abrahão e Marcelo Stehlick. Figurinos: Victor Abrahão e elenco. Operador de luz: Ivan Santos. Operador de som: Marcelo Stehlick. Fotografia: João Caldas. Assessoria de imprensa: Pombo Correio. Produção: coletivo. Provocadores: Camila Minhoto, João Carlos Assumpção, Nany People, Thiago Alixandre e Wagner Vasconcelos. Imagens (drone): Gui Ferrari. Edição “Loucuras de Amor”: Marcelo Stehlick e Victor Abrahão. Apoio: Asa Delta Tour, Movimento Projetemos, Teatro Viradalata. Local de gravação: Teatro Viradalata (São Paulo). Apresentação: on-line.

e entre vida e arte —, abordando justamente a ideia de um amor como possibilidade universal de sermos uno em multiplicidade e encontrarmos a vida carnavalesca performática do todo em um mundo ao revés da fratura temporária, condicionando novas formas políticas de afetos revolucionários no renascimento do mundo. Focaremos na peça teatral performática, cocriada por mim e pelo elenco a partir das nossas próprias histórias de vida, falando sobre o amor como potência de afeto para uma vida corporal na multiplicidade carnavalesca revolucionária. O elenco foi composto pelos artistas criadores Bia Ferraresi, Duda Paiva, Leila De Noce, Matheus Mascarenhas e Marcelo Stehlick.

Sobre o corpo e os afetos, Eleonora Fabião (2011, p. 17-18) nos diz:

Na filosofia, uma das mais impressionantes formulações que encontrei foi articulada por Baruch Espinosa no século 17 e recolocada por Gilles Deleuze em *Espinoza: Filosofia Prática*. De acordo com a leitura de Deleuze, um corpo, por menor e menos complexo que seja, é sempre um conjunto infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. Infinito: ilimitado, interminável, não-definido, sem fim. Ele propõe que são as conjunções das diversas velocidades que definem a forma e a função de cada corpo. Ou seja, forma e função dependem dos modos como as infinitas partículas interagem e não vice-versa. Temos, portanto, que ‘corpo’ é concebido e percebido como conjunto de velocidades. Porém, e a pergunta é fundamental, se corpo é movimento, o que move um corpo? Deleuze e Espinosa também articulam a mesma questão proposta por Pina Bausch e respondem: o que move um corpo são os afetos de que é capaz. ‘O quê’ afeta o corpo e ‘como’ afeta, e ‘o quê’ o corpo afeta e ‘como’ afeta, definem o corpo em questão. Ou seja, um corpo acontece como circulação dos afetos que é capaz de gerar, gerir e girar. Uma espécie de ciranda. Importante perceber que nesta filosofia de movimento e afetação, ‘corpo’ pode ser tudo e não apenas corpo orgânico. Como clarifica Deleuze, um corpo pode ser humano,

animal, um corpo linguístico, uma coisa, um pensamento, uma música. E mais, enfatiza que um corpo é inseparável de suas relações com o mundo. Corpos são, portanto, sistemas relacionais e abertos; são agenciamentos. Um corpo se compõe, descompõe e decompõe a partir das variadas conjunções, agrupamentos e circulações que experimenta. Experiências cujos resultados não se pode prever, pois que não se sabe de antemão o que um corpo pode. Um corpo seria a própria experiência do conhecimento. E ainda, o ato de conhecer como sociabilidade. Corpo com corpo faz corpo.

Os cinco jovens artistas criadores foram convidados por mim a colocarem à prova seus limites amorosos realizando loucuras de amor — a partir de suas próprias histórias em consonância com a minha —, que se situam nas barreiras *entre* o lúdico ficcional e o real, *entre* o espaço fechado e a imensidão pública da cidade, entre vida e arte. “[...] o material significante corpo/tempo, tal como arte/vida, é tão forte e poderoso que abafa toda tentativa de buscar e isolar significados” (Glusberg, 2013, p. 110). A partir da fusão de diversas linguagens artísticas, o espetáculo performático buscou criar — dentro da cultura do riso que destrói e gera simultaneamente para renascer, com raízes bufonescas — zonas de intermissões no cotidiano e na arte, mergulhando, portanto, no amor universal entre o carnaval e a *performance* teatral, gerando, assim, outras potências de afetos nos artistas criadores de um jeito leve e rodeado de divertimento e de riso carnavalesco para criarmos na aproximação de uma esfera da vida do mundo ao avesso.

Trata-se, acima de tudo, de um *riso festivo*. Por conseguinte, não é uma reação individual a algum fenômeno singular (isolado) ‘engraçado’. O riso carnavalesco é, em primeiro lugar, *de todo o povo* (o pertencimento a todo o povo, como já tratamos, faz parte da própria natureza do carnaval); todos riem, e é um riso ‘diante de todos’; em segundo lugar, ele é *universal*, ou seja, está orientado

para tudo e para todos (inclusive para os próprios participantes do carnaval), o mundo todo é representado de modo engraçado, é percebido e compreendido em seu aspecto do riso e em sua relatividade alegre; por fim, esse riso é *ambivalente*: é alegre, jubiloso e, ao mesmo tempo, zombeteiro, escarnecedor, ele tanto nega quanto afirma, tanto sepulta quanto ressuscita. É assim o riso carnavalesco (Bakhtin, 2025, p. 78, grifos próprios).

Driver — e toda a trilogia — se pauta por uma zona de intervalo teatral performática infinita da vida de seus artistas criadores, por uma rachadura própria do amor que se rebaixa ao corporal e material carnavalesco, possibilitando que os artistas criadores acessem o amor universal a partir do seu próprio rebaixamento terreno no entre vida e arte e criem em cima disso. É na zona de intermissão do *teatro performático* e do carnaval, com as loucuras de amor terrenas — materiais e corporais —, que temos o encontro das imensidões interiores e exteriores de indivíduos e mundos, nos corpos coexistentes apaixonados para além das idealizações românticas sérias, solitárias e, portanto, individuais do mundo finito. Portanto, em *Driver*, criamos e habitamos a realidade carnavalesca, performática e política de tempos, espaços e corpos expandidos em um na realidade cíclica temporária, que nos rebaixa para renascermos *além*, revolucionários românticos, e que se faz aqui, a partir de loucuras de amor pela cidade em expansão infinita.

[...] o rebaixamento significa a aterrisagem, a comunhão com a terra, como um princípio devorador e *ao mesmo tempo* gerador da vida: ao rebaixar, tanto se enterra quanto se semeia, se destrói, é para gerar de novo melhor e em maior quantidade. O rebaixamento significa ainda a comunhão com a vida da parte inferior do corpo, com a vida da barriga e dos órgãos reprodutores e, conseqüentemente, com atos como a copulação, a concepção, a gravidez, o nascimento, o ato de devorar e o de defecar. O rebaixamento cava um túmulo corporal para um *novo* nascimento.

Por isso ele não só possui uma significação de aniquilamento e negação, mas positiva e ressuscitadora: ele é *ambivalente*, ao mesmo tempo nega e afirma. Não é um simples jogar para baixo, para o inexistente, para o aniquilamento absoluto; não, é um precipitar para o baixo reprodutivo, para aquele baixo onde ocorre a concepção e o novo nascimento, de onde tudo cresce em excesso (Bakhtin, 2025, p. 91-92, grifos próprios).

Nos colocamos no entre carnavalesco performático cíclico: diante da vida, a morte que habita. O amor universal em morte e renascimento simultaneamente no mundo ao revés “[...] é uma morte prenhe, ou seja, uma morte geradora de vida” (Bakhtin, 2025, p. 97). Buscamos fazer loucuras de amor para a não correspondência, como sendo possibilidade para adentrar temporariamente no mundo ao revés do todo fluido da vida uno em multiplicidade.

Segundo Vladimir Safatle (2020, p. 26), no livro *O circuito dos afetos*,

O amor é, segundo Lacan, uma relação que nos desampara, mas que nos recria. A reflexão sobre o amor demonstra seu interesse político na medida em que abre a compreensão para formas de reconhecimento entre sujeitos que, ao menos por um momento, deixam de querer ser determinados como pessoas individualizadas.

Em um tempo saturado de positividade, de “amor próprio” e de conceitos que dizem para amarmos a nós mesmos e sermos autossuficientes — nos isolando ainda mais no si mesmo, enfatizando a ideia de indivíduo único e sério, fechado e mesquinho —, acreditamos que, na atmosfera da criação performática festiva e risível que o carnaval nos proporciona, amar que é universal e, conseqüentemente, expor o amor para um outro, se jogar a ele, permitir ser invadido por ele, ou seja, permitir-se relacionar com uma alteridade em vias intensas pelas loucuras de amor,

compondo a massa múltipla una da vida do povo, é uma das maneiras revolucionárias que temos hoje para atingir o baixo: a vulnerabilidade, o vazio, a morte e o negativo da alteridade, de que temos tanto medo, para, assim, férteis, renascermos em um mundo novo a partir desse mundo ao revés — como a cultura popular na Idade Média e no renascimento faziam. Portanto, o amor universal carnavalesco performático exposto, a partir de baixo, e a vulnerabilidade que ele acarreta no entre, é, ao nosso ver, uma das saídas criadoras para esse ciclo narcísico da sociedade do esgotamento de si.

Aqui, cabe discorrermos com mais autores sobre a potência de adentrar em tal fenda e habitar, ser e viver o espaço do *entre* como possibilidade política. Uma das possibilidades de revolução do ser político hoje, na minha concepção, deve ser criar possibilidades outras de afetos. E é aí que adentramos no entre carnaval e *teatro performático*, a partir do amor e das loucuras de amor como possibilidade de revolução política do mundo em vulnerabilidade afetuosa no baixo terreno.

Para destrinchar essa opinião, irei, primeiramente, introduzir e desenvolver uma fala, a partir de Byung-Chul Han e seu livro *Topologia da violência* (2017), onde são traçados os percalços da sociedade ao longo do desenvolvimento da violência do poder até os dias atuais. Han nos expõe três tipos de violência na história: a da soberania, onde permeava a decapitação por parte de outro; a da disciplina, onde permeava a deformação por parte de outro, e a de desempenho — onde nos encontramos atualmente —, que permeia a depressão, tornando, agora, a violência mais internalizada, psicologizada, se afastando cada vez mais da negatividade do outro/inimigo e se firmando autorreferente na positividade. Mesmo na época da disciplina — já induzindo a uma internalização violenta —, a coerção dos indivíduos permanecia ainda ligada a fatores externos explícitos, ou seja, negativos explícitos, com ordens e proibições que induzem nos sujeitos o medo de ultrapassarem os limites e de

enfrentar o grande outro. Já hoje, na sociedade do desempenho, a coerção se introduz subjetivamente, ela parte agora muito mais de si mesmo, uma autocoerção, que carrega a falsa ideia de liberdade para o sujeito pós-moderno que não encontra alteridade no outro, portanto, uma coerção desvinculada de negatividade do outro e amparada na positividade do igual⁷.

A sociedade disciplinar de Foucault, composta de presídios, hospitais, casas de recuperação, hospícios e fábricas não reflete a sociedade de hoje. No lugar dela surgiu, há muito tempo, uma sociedade de prédios burocráticos envidraçados, shopping centers, academia de fitness, centros de ioga e clínicas estéticas. A sociedade do século XXI não é uma sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Hoje em dia, os altos muros da sociedade disciplinar soam arcaicos; fazem parte de uma sociedade da negatividade, determinada por ordens e proibições. [...] Contrariamente o sujeito de desempenho é livre, pois não está submetido a ninguém. O que perfaz sua constituição psíquica não é o dever, mas o poder. [...] Paradoxalmente, o novo presídio se chama liberdade, assemelhando-se a um campo de trabalho onde somos presidiários e vigias ao mesmo tempo (Han, 2017, p. 181-183).

A luta hoje ocorre principalmente contra si, ao invés de ser apenas contra o outro, seja ele Deus, soberano ou a consciência moral. Com a falsa ideia de liberdade, o negativo, necessário para crescermos, se destrói cada vez mais, gerando: “excesso de positividade” (Han, 2017, p. 185).

Portanto, mediante esse lugar no qual estamos inseridos,

⁷ Importante enfatizar que, apesar das diferenciações entre poderes aqui explicitados, não existem pontos fixos e determinados na linha do tempo para tais mudanças, elas se imbricam e encontram indícios futuros umas nas outras, como ficará explicitado mais adiante.

A guerra se estende e vai adentrando, inclusive, a alma de cada um. Travamos guerra não apenas com o outro, mas sobretudo conosco. Mediante essa totalidade e imanência da guerra, aquela resistência clássica que pressupunha separação nítida entre interior e exterior, entre amigo e inimigo, entre dominação e escravidão, não tem força e atuação (Han, 2017, p. 251).

Paul B. Preciado também cita, em seu livro *Pornotopia* (2020), essa transformação ocorrida, de uma sociedade disciplinadora para a atual sociedade do desempenho, aqui chamada de farmacoporno-gráfica. Preciado (2020, p. 217) parte da análise do desenvolvimento do império *Playboy* (revista, cinema, televisão, hotéis e clubes) para a invenção da atual e presente sexualidade multimídia do desempenho:

A segunda missão estratégica da *Playboy* será levar o espetáculo etnográfico até a era da comunicação de massas, atuando como elo entre o circo do século XIX e o reality show televisivo. A *Mansão Playboy*, com seu circuito fechado de câmeras de vigilância instalado em um espaço aparentemente doméstico no qual as *playmates* [‘coelhinhos’/modelos] e os visitantes são filmados 24 horas por dia antecipa, em plena Guerra Fria, o processo generalizado de expansão das tecnologias de vigilância aos espaços privados que caracterizará o século XXI, ao mesmo tempo que inventa o dispositivo por meio do qual a vigilância se transforma em espetáculo e, portanto, como nos ensinou Debord, em fonte potencial de produção de prazer e capital.

Preciado (2020, p. 215) ainda nos cita como o grupo midiático

[...] teria cumprido com sucesso aquela que teria sido sua função primordial: construir um imaginário capaz de colocar em funcionamento, em plena Guerra Fria, os recursos afetivos e axiológicos que permitiriam passar da sociedade disciplinadora e suas rígidas

estruturas de governo à sociedade farmacopornográfica e suas formas específicas de reprodução da vida: trabalho imaterial, espaço pós-doméstico, regulação psicotrópica da subjetividade, produção sexo-política, vigilância e consumo da intimidade.

Trago, agora, Milton Santos (2020b, p. 54-55) para a discussão, com o seguinte fragmento em seu livro *Por uma outra globalização*:

Cabe-nos, mesmo, indagar diante dessas novas realidades sobre a pertinência da presente utilização de concepções já ultrapassadas de democracia, opinião pública, cidadania, conceitos que necessitam urgente revisão, sobretudo nos lugares onde essas categorias nunca foram claramente definidas nem totalmente exercidas. Nossa grande tarefa, hoje, é a elaboração de um novo discurso, capaz de desmistificar a competitividade e o consumo e de atenuar, senão desmanchar, a confusão dos espíritos.

Em *O espaço do cidadão*, Milton Santos (2020a, p. 25) afirma: “Em lugar do cidadão, formou-se um consumidor, que aceita ser chamado de usuário”. E ainda cita Herbert Marcuse (1970, p. 3):

Psicologicamente, e é só isso o que aqui nos preocupa, a diferença entre dominação e liberdade está se tornando menor. O indivíduo reproduz, em seu nível mais profundo, na sua estrutura, instintos, os valores e os padrões de comportamentos que servem para manter a dominação, enquanto a dominação se torna cada vez menos autônoma, menos ‘pessoal’, mais objetiva e mais universal (*apud* Santos, 2020a, p. 29).

Dado esse levantamento e suas implicações sobre a sociedade atual, que vivencia implicações outras com o neoliberalismo, reafirmo que o ser político hoje, na minha concepção, deve ser criar possibilidades outras de afetos para ser e estar a partir do baixo da vulnerabilidade com a alteridade no *entre*:

Na divisão do trabalho por baixo, o que se produz é uma solidariedade criada de dentro e dependente de vetores horizontais cimentados no território e na cultura locais. Aqui são as relações de proximidade que avultam, este é o domínio da flexibilidade tropical com a adaptabilidade extrema dos atores, uma adaptabilidade endógena. A cada movimento novo, há um novo reequilíbrio em favor da sociedade local e regulado por ela (Santos, 2020b, p. 146).

Tomo, ainda, a liberdade para trazer mais algumas referências de possibilidades outras que dialogam com todo esse levantamento e podem complementar a ideia inicial do processo criativo e político de *Driver*. Utilizo, primeiramente, de ideias de Safatle (2020, p. 15) para dar forma a outras possibilidades:

[...] compreender o poder é uma questão de compreender seus modos de construção de corpos políticos, seus circuitos de afetos com regimes extensivos de implicação, assim como compreender o modelo de individualização que tais corpos produzem, a forma como ele nos implica. Se quisermos mudá-lo, será necessário começar por se perguntar como podemos ser afetados de outra forma, será necessário estar disposto a ser individualizado de outra maneira, a forçar a produção de outros circuitos.

Safatle (2020, p. 20-21) nos coloca em vista do movimento que propõe o desamparo, que é justamente o que vivemos na fenda do processo criativo de *Driver*:

Faz-se necessário adotar outra estratégia e se perguntar qual corporeidade social pode ser produzida por um circuito de afetos baseado no desamparo. [...] Um corpo político produzido pelo desamparo é um corpo em contínua despossessão e des-identificação de suas determinações. Corpo sem eu comum e unicidade, atravessado por antagonismos e marcado por contingências que desorganizam normatividades impulsionando as

formas em direção a situações impredicadas. Por isso, o desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um processo de inscrição de partes em uma totalidade.

E conclui:

Poderíamos tentar recuperar afetos como a beatitude, como um dia falou Spinoza, poderíamos falar do contentamento, tal como um dia falou Kant ou mesmo tentar recuperar a felicidade, como atualmente faz Badiou, mas essas seriam formas de ignorar que, para criar sujeitos, é necessário inicialmente desamparar-se. Pois é necessário mover-se para fora do que nos promete amparo, sair fora da ordem que nos individualiza, que nos predica no interior da situação atual. Há uma compreensão da inevitabilidade do impossível, do colapso do nosso sistema de possíveis que faz de um indivíduo um sujeito (p. 31).

E ainda destaco: “Toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente” (Safatle, 2020, p. 50).

Quando Peter Pál Pelbart (2019, p. 218) analisa a trajetória das *performances* de Marina Abramovic, ele reflete sobre “[...] o elogio da ‘presença’, justamente em um contexto crescentemente saturado de estímulos digitais, de hiperconectividade, como hoje, no qual estão todos, a um só tempo, plugados e ausentes, já incapazes de qualquer experiência.

Pelbart (2019, p. 218) ainda cita Jonathan Crary, no livro *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2014): “É uma zona de insensibilidade, de amnésia, de tudo que impede a possibilidade de experiência”.

Trago, por último, em total consonância com nosso levantamento, a observação de corpo por Kuniichi Uno (2018, p. 79), ao

abordar a vida e obra de Hijikata Tatsumi, no livro *Pensar um corpo esgotado*:

A vida e o corpo são no fundo a mesma coisa. Mas para que seja assim, é preciso descobrir o corpo em sua própria força de gênese, porque o corpo é este lugar existencial único e, além disso, político, em que se acumulam, reúnem, dobram todas as determinações da vida. É um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, invisíveis, a vida e a morte, e onde se cruzam as redes, os poderes e os tráficos.

Considerações finais

Ambientada em uma balada secreta no centro de São Paulo (ponto inabitável e *underground*), junto a momentos na própria cidade, os jovens concretizam as maiores loucuras de amor carnavalescas festivas, vivendo, assim, a intermissão carnavalesca em meio à obsessão da paixão intensa e juvenil urbana que é a obsessão despersonalizada na entrega ao outro para ser outros além no retorno. Os artistas criadores buscam a abertura para a vida uno continuada a partir das loucuras de amor que matam e renascem simultaneamente em vulnerabilidades para renascer.

Presença radical como capacidade de gerar uma fissura no tempo cronológico, racha o tempo num presente do presente (Fabião, 2010); ou ainda, um presente que conjuga no mesmo terreno um ser e um estar: presença como serestar (Colla, 2013). Presença radical como efeito de uma zona de forças em relação, ampliação do poder de afetar e de ser afetado (Ferracini, 2017, p. 117).

A cidade, com sua composição arquitetônica e seus espaços públicos, do povo, habitáveis e inabitáveis, se torna o cenário que é explorado ao máximo por meio de propostas de loucuras de amor carnavalescas localizadas no entre vida e arte. Teve ator/personagem que saltou de asa delta no Rio por um amor carioca,

teve quem projetou em um prédio na Rua da Consolação o pedido de mais uma chance, o que espalhou seu perfume nos vagões do metrô que a amada usa todos os dias, o que se casou sozinho e comemorou pela Avenida Paulista, ou a que comemorou aniversário de fim na ponte Sumaré. O elenco busca resgatar e vivenciar o ápice do sentimentalismo juvenil — cada um à sua maneira —, concretizando suas loucuras amorosas e experienciando a vitalidade e a mortalidade que caminham juntas com as suas intensidades mais reprimidas no mundo ao revés do todo único carnavalesco risível e desamparado para retornar além.

O espetáculo foi escrito e criado coletivamente, partindo de provocações do diretor sobre sua vida, os artistas criadores escreveram textos autoficcionais em diferentes formatos: epístolas, manifestos, poemas, entre outros, sempre buscando desbravar as fronteiras entre obra, artista e baixo corporal, no mundo carnavalesco, performático e lúdico do amor.

Esse corpo, não pronto e aberto (que morre – gera – é gerado), não está apartado do mundo por meio de fronteiras nítidas: ele se mistura com o mundo, com os animais e com as coisas. Ele é cósmico e representa todo o mundo material e corporal em todos os seus elementos (forças da natureza). O corpo tende a representar e a encarnar em si todo o mundo material e corporal, tomado como um baixo absoluto, como um princípio que devora e gera, como um túmulo e um útero corporal, como um campo, que é semeado e no qual amadurecem novos frutos (Bakhtin, 2025, p. 98-99).

A dramaturgia, portanto, foi escrita ao longo de um ano e meio — tempo do processo de trabalho. Como combustível e inspiração, permeou obras clássicas da literatura e temas como filosofia, arte contemporânea e jornalismo, trazidos pela presença de artistas

e pensadores contemporâneos convidados por mim ao longo do processo.

Cabe finalizar com a provocação: ao longo das loucuras de amor para o outro, os artistas criadores as realizam sozinhos, junto com cenas de músicas no espetáculo, que são intercaladas e em que cada um faz um show particular para seu amor. Mas sempre eles estão sozinhos, como se estivessem fechados em seus quartos vivendo a ludicidade infantil da idealização amorosa e suas loucuras irrealizáveis no entre do mundo paralelo. Portanto, será que os artistas criadores conseguiram atingir o outro, a alteridade e o negativo que tanto buscamos? No fim, voltamos para a vida habitual diferentes ou voltamos ainda habitando nós mesmos individuais e indivisíveis? O quão acessível o outro negativo, o entre carnaval e teatral performático, ainda é para nós e o quanto ele nos transforma? Cabe pensarmos e continuar buscando, vulneráveis, mesmo que já de forma distante, um outro que me faça ser e crescer pela sua alteridade, mesmo que, no fim, eu falhe e volte para o *eu* individual, ou, quem sabe, volte vitorioso e transformado como um *eu múltiplo* além. O tentar novamente, infinito, é o motor. O amor ainda é uma possibilidade real política de criação de vidas una em multiplicidade(s). Segundo Henry Miller (2005, p. 435), em seu livro *Plexus*:

Seria sequer necessário pronunciar as palavras? Vocês não imaginam que todos, no silêncio de seus corações, já seriam capazes de suprir eles próprios a resposta? Só existe uma resposta que a humanidade anseia por dar — e ela pode ser emitida numa única e pequena palavra: amor. Essa palavra singela, essa ideia poderosa, esse ato perpétuo, positivo inambiguo, eternamente eficaz — se lhe derem ouvidos, se ele tomar posse da humanidade, não irá transformar o mundo no mesmo instante? Quem poderia resistir, se o amor se tornasse a ordem do dia? Quem iria desejar

o poder ou o conhecimento — se estivesse banhado na glória perpétua do amor?

Para finalizar essa breve possibilidade e discussão, trago um trecho de *Mil Platôs*:

O que quer dizer amar alguém? É sempre apreendê-lo numa massa, extraí-lo de um grupo, mesmo restrito, do qual ele participa, mesmo que por sua família ou outra coisa; e depois buscar suas próprias matilhas, as multiplicidades que ele encerra e que são talvez de uma natureza completamente diversa. Ligá-las às minhas, fazê-las penetrar nas minhas e penetrar as suas. Núpcias celestes, multiplicidades de multiplicidades. Não existe amor que não seja um exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos a ser formado; e é no ponto mais elevado desta despersonalização que alguém pode ser nomeado, recebe seu nome ou seu prenome, adquire a discernibilidade mais intensa na apreensão instantânea dos múltiplos que lhe pertencem e aos quais ele pertence. Multiplicidade de sardas sobre um rosto, multiplicidade de jovens rapazes falando na voz de uma mulher, ninhada de meninas na voz de M. de Charlus, horda de lobos na garganta de alguém, multiplicidade de ânus no ânus, a boca ou o olho sobre o qual a gente se inclina. Cada um passa por tantos corpos em cada um. [...] Trata-se, sobretudo, de não acreditar que basta distinguir massa e grupos exteriores dos quais alguém participa ou a que pertence e conjuntos internos que ele envolveria em si. A distinção não é absolutamente a do exterior e do interior, sempre relativos e cambiantes, interventíveis, mas a dos tipos de multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar — máquinas, maquinismos, motores e elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado: eu te amo (ou outra coisa) (Deleuze; Guattari, 2011, p. 63-64).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. **A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2025.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DRIVER** — Parte 1 da trilogia Zona de Intermissão. Direção: Victor Abrahão. São Paulo, 2021. Espetáculo teatral apresentado on-line.
- FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouver**. Uberlândia, v. 13. n. 1, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>. Acesso em: 26 abr. 2026.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- GONÇALVES, Thaís. Fricções entre dança e performance. Entrevista com Eleonora Fabião. **Olharce** – A revista de dança do Ceará. Fortaleza, ano 2, n. 2, 2011.
- HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- MILLER, Henry. **Plexus**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA, Cristiane. **Do Teatro à Performance** – um lugar de colapso. Rio de Janeiro, UERJ, 2017.

PELBART, Peter Pál. Da performance como liturgia. *In*: PELBART, Peter Pál.

Ensaio do Assombro. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia**: *PLAYBOY* e a invenção da sexualidade multimídia. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2020.

REZENDE, Diogo. Passando o Tempo: Considerações Sobre Arte/Vida na Obra de Tehching Hsieh. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 16, Jul. 2016.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020a.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020b.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Trad. Christine Greiner, Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Espaçamentos entre rutilâncias e nadas de Deus

Daniel Fagus Kairoz

*No princípio era o Logos
E o Logos estava com Deus
E o Logos era Deus
(Evangelho de São João, 1:1).*

*E o Logos se fez carne,
E habitou entre nós;
E nós vimos a sua glória,
Glória que ele tem junto ao Pai
Como filho único
Cheio de graça e de verdade
(Evangelho de São João, 1:14).*

*Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido.
Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo?
Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras
no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos.
E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o
sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato (Hilst, 1982, p. 25).*

*Agora que estou sem Deus posso
me coçar com mais tranquilidade
(Hilst, 1973, p. 129).*

*To think on God, to love God, is nothing
else than a certain way of thinking on the
world (Weil, 2004, p. 25).*

*Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa viva
é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepçiona
(Bataille, 1985, p. 12).*

*O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima
é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa
(Trismegisto, 2005, p. 126).*

“Os SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas

habitados de vida mas sem sons”. Eis os primeiros movimentos textuais da novela *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst. Em 2010, o coreógrafo e dançarino Wellington Duarte, junto do ator, diretor e dançarino Donizeti Mazonas, me convidaram para dirigir uma criação em dança a partir dessa novela da Hilda. Um convite ao impossível. Gosto. *No mínimo o impossível!*

Mas por onde dançar um texto? Ainda mais um texto como o da Hilda?

Seria no mínimo constrangedor tentar uma tradução literal de suas imagens e palavras para movimentos do corpo. Conseguiria-se no máximo um pastiche de um vergonhoso expressionismo melodramático ou algo ainda pior.

Como dançar “Os SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons”?

Impossível!

Talvez, mais sensato seria se perguntar: como este texto me move? O q em mim ele move? Eu já senti essa devastadora ausência de palavra para nomear um sentimento devido ao seu tamanho imensurável? Já fui tomado de *significado incomensurável*?

Talvez seja impossível dançar com a Hilda sem nunca ter experimentado as delícias e os pavores da existência. Sem ter tocado o altíssimo, mas também sem ter caído no mais profundo abismo.

Deixemos as traduções e suas traições para os linguistas etc. desconfio q a ideia de ressonâncias nos sejam mais precisas.

Sabe quando num instrumento de cordas se faz soar uma única corda e q por ressonância outras cordas q lhes sejam simpáticas ressoam juntas através de harmônicos? É similar, é soar junto da trama do texto. O texto não deixa de ser uma complexa trama de linhas de significantes q soam e ressoam. E para soar junto do tecido do texto da Hilda é necessário ter sentido alguma vez na vida

q os *sentimentos vastos não têm nome*. Ter sido ao menos uma vez em vida invadido por um *significado incomensurável*. Do contrário não se chegará nem perto da Hilda, muito menos se poderá dançar com ela. O entendimento de seus textos se dá em meio a esse desconfortável emaranhado entre espírito e corpo/logos e carne. Nem sei se entendimento é uma boa palavra para se dizer o sentimento q se tem ao ler Hilda. Talvez revelação e nojo?

Suas palavras se fazem corpo cor cheiro textura e se dão num jogo de espaçamentos entre vida e morte.

Um espaço de ressonância q se abre, um vão. Um buraco por onde uma mínima luz possa atravessar vibrando o ar excitando suas invisíveis partículas de Deus.

Entre fluxos floemas noemas grafemas,

Isso move. Isso já é movimento.

Há fluxos movimentos intensidades q se manifestam em seus textos através da língua palavras sintaxe figuras nomes imagens q apenas o corpo entende. Entende porque ressoa. Vibra. Seu texto excita. Move. Os fluxos intensidades movimentos q animam as palavras são os mesmos q também animam nossas estruturas corpóreas. Suas matérias são ontologicamente estranhas umas às outras. Gramas e células. Ainda assim, aquilo q move suas distintas entranhas são emanções de um mesmo Deus-abismo.

Cada texto parece ter uma afinação própria, sua *stimmung*, tonalidade afetiva, atmosfera, clima, humor, estado de espírito, e para ressoar um texto é preciso ter alguma afinidade com ele, estar afinado, senão, não soa.

Não se trata de ser fiel à Hilda, e sim de trair a língua o corpo a literatura a dança *com* a Hilda, num mesmo e único gesto. Gesto obsceno e sagrado. Se deixar penetrar pelo falo fala palavra dela. Ou então, se deixar deglutir pelos seus abismos buracos cus nadas. Se deixar sacudir pelas suas investidas filosóficas delirantes poéticas lógicas.

Dançar um texto de Hilda é uma transa, é uma briga, uma reza, uma *luta corporal*, uma luta corporal com Deus.

O corpo é quem grita esses vazios tristes.

É se deixar invadir por movimentos perturbadores q te obrigam a dançar. Terríveis anjos. Bondosos demônios. Eis q surge uma dança q talvez seja estranha à própria dança, à própria noção de dança.

Toda a estrutura da cena é perturbada por essas presenças fantasmas emanações signos,

A cena em conversa com a escritura da Hilda só pode ser obscena.

Proceder no limite da representação ao mesmo tempo levar a representação ao seu limite.

A Hilda prefigura no *hall* de escritorasres q fazem da linguagem experiência — uma escritura q te joga pro abismo da linguagem e faz da linguagem a própria experiência — seu ter-lugar —

Não é fácil encontrar uma escritura q ateste de forma mais obscena o famoso verso do Evangelho de João “*e a palavra se fez carne*” como as tessituras das prosas e versos da Hilda

Linguagem Logos Deus Palavra Carne Língua Corpo Buraco
Nada Rútilos

Não se trata de encenar seu texto, mas de adentrar os mesmos abismos e buracos e a partir dali dançar ou ali mesmo dançar, dançar *na beira do abismo*, nos abismos da linguagem, nos *penhascos de mármore*, em torno dessa *imensa rodela de granito*,

No mínimo, fazer com a linguagem da dança o q a Hilda faz com a linguagem escrita.

Dar às estruturas da cena o mesmo tratamento q se dá às porcas, pois *a porca é Deus*.

Só dança com a Hilda quem conhece seu próprio cu. E do Outro. Quem sabe q o cu tem profundidades metafísicas, elevações espirituais,

Quando Hilda escreve cu não é apenas do orifício anal q se trata, é toda uma metafísica do cu, uma provocação à metafísica *falogocêntrica* do ocidente,

Gosta de cu seu canalha?

Em verdade sempre q se escreve cu é tudo isso q está em jogo porém em geral se esquece, pois no ocidente sua metafísica se consolidou como esquecimento do esquecimento. Ou por negligência mesmo dessas outras dimensões do cu. Ignorância? Talvez um excesso de intenções pudores ao escrever cu um excesso de querer dizer ao escrever cu querer representar,

Hilda simplesmente diz e dizem que o *Alto* é o *nada* e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com espelho. Estou olhando.

Hilda tem uma lucidez imensa, sabe da imensidão q cada palavra porta e cada buraco q abre sob nossos pés línguas.

Seus textos pedem por um corpo dilacerado pela experiência mesma de existir. Ainda assim terrivelmente vivo. *Ter nada*.

Uma existência obscena em cena.

Quando a dança começa, se faz necessária uma máxima atenção aos abismos pelos quais ela nos leva. Há um limite tênue entre a lucidez e a loucura. *alado e ocre pássaro da sorte*. Na loucura se perde a possibilidade da transa entre mundos. Querer a luz sem a sombra é loucura. Identificação absoluta com a sombra é loucura. Dançar no limite. Dançar o limite. No limite, dançar.

O Outro nos dá o limite. Deus.

Quando se dança, se toca o ilimitado. Não qualquer dança. Tem dança q pode até produzir no outro algum impacto lhe tirar algum suspiro mas q não toca nem no céu nem no inferno. A pobre da pessoa dançando salta de um lado para outro corre gira rola no chão faz piruetas bananeiras toda sorte de movimentos porém o espaço permanece intacto. O tempo não se abala. Nem uma aparição.

Antes de tudo é preciso não dançar. Talvez sejam necessários bem poucos movimentos. Talvez nenhum. Ou então uma profusão deles tantos movimentos tão intensos q fazem com q o corpo simplesmente pare. Estático. Extático.

Um corpo em êxtase. *Ecce corpus* da escritura da Hilda. *Ecce tripudium*.

Uma dança q se dá num jogo de espaçamentos entre vida e morte.

Há uma insuspeita intimidade entre a dança essa dança estranha extática e a literatura da Hilda. Mesmo q não se dance em conversa direta com obra qualquer da Hilda essa intimidade rutila. Será q por isso é mais aceitável dançar com a Hilda q ousar vocalizar seus textos? Em todo caso, sempre *uma forma q decepçiona*. Uma quebra de expectativas. Um abandono pelo significado. Paródia de paródia. Uma cadeia de in-significantes. *Derrelição*.

Derrelição da ordem dada.

Ordem pobre de espírito de uma metafísica troncha.

O corpo a escritura a dança ao longo de séculos foram violentamente vigiados bem de perto por essa metafísica pseudo-transcendental de racionalidade cíclope asquerosamente apegada às imundícies do mundo e ainda assim se fazendo de moralista asceta frente a esse Deus caolho. Derrelição de Hilé. Q loucura esse Deus caolho q dizem criou a matéria se impondo único de forma tirana frente a uma diversidade de tantos outros Deuses pregando a matéria na terra a carne na cruz. Como pode um crucificado dançar?

Violência Desejo Paixão Via-Crucis Deboche Clarão Ética

Contradições dessa metafísica q se esqueceu de seu próprio esquecimento e se encantou pela luz como uma mariposa-ícaro q se queima e cai nos sombrios abismos de profundas águas.

Fruto dessas contradições; escritura corpo dança teceram íntima teia entre as rutilâncias e os nadas de Deus. Um *pensar Deus. Verbo-carne. Deusencarnado. Dançêxtase*. Shiva Dioniso Exu. Ah Exu como a Hilda teria lhe dedicado tantos poemas se lhe tivesse conhecido em vida. Tu q és palavra corpo movimento tempo falo vida cu amor humor espaço seiva saliva buceta baba dança peripécia arruaça alegria zombaria tudo junto e misturado e tão belo e terrível. Dançar as escrituras da Hilda só com Exu na causa. Acho q assim um crucificado pode dançar, esse Outro, palavra-carne, sobre quem

se ergueu um soberbo monumento de tristezas infinitas. Alegra-te Yeshua! Bonito como seus nomes soam juntos. Exu Yeshua. Estamos prontos para suas danças circulares em torno da cruz. *Tripudiar!* Seu corpo na cruz é carne na encruzilhada, é oferenda.

Diante da impossibilidade, a dança acontece.

*
**

Trabalhar com dois artistas da grandeza de Wellington Duarte e Donizeti Mazonas é um luxo. Imenso privilégio. Poderia dizer q eles me iniciaram nos *Mistérios da Hilda*. Me nutriram paixões por ela. Dois artistas q cada um em seu território, na dança, no teatro, exalam Rútilos Ocos Paixões Obscenidades Júbilos Mortes Cantos Gozos Desejos Escárnio Amor. Ninguém melhor q eles para mover tantas criações em transa tão intensa com a escritura da Hilda Hilst. Agradeço a sorte do encontro e o prazer da transa.

Referências

- BATAILLE, Georges. **O ânus solar**. Lisboa: Hiena editora, 1985.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. 10^a reimp. São Paulo: Paulus, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. São Paulo: Massao Ohno/ Mário Ohno, 1982.
- HILST, Hilda. **Com os meus olhos de cão e outras novelas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HILST, Hilda. **Qadós**. São Paulo: Edart, 1973.
- HILST, Hilda. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que se é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TRISMEGISTO, Hermes. **Corpus Hermeticum**. São Paulo: Polar, 2005.

WEIL, Simone. **The Notebooks of Simone Weil**. Trad. Arthur Wills. Londres: Routledge, 2004.

Sobre os autores

Betty Mindlin é antropóloga, com Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e economista, com Mestrado pela Universidade de Cornell. Trabalha há anos em projetos de pesquisa e apoio a numerosos povos indígenas da Amazônia e outras regiões. Seus assuntos prediletos são mitos indígenas, escrita/oralidade/música e apoio a professores indígenas. Atuou também na área de direitos reprodutivos, direitos dos povos, diversidade cultural, educação diferenciada, saúde, grandes projetos e ambiente, demarcação de terras indígenas. Publicou, em português, sete livros de mitos em coautoria com narradores sem escrita, nascidos antes do contato. O mais conhecido é *Moqueca de maridos* (Ed. Record, 1997), traduzido em várias línguas. Dedicase atualmente a escrever e registrar, com professores e narradores indígenas, a sua tradição e sua música, em mais de dez línguas, procurando criar um sistema para devolver às comunidades e aos jovens todos os registros gravados em pesquisas passadas.

Carolina Soledad Fortunato Silva é professora da Rede Municipal de São Paulo (RME-SP) há 20 anos e da rede particular há 26 anos. Formada em Magistério pelo Externato Nossa Senhora de Lourdes, é também Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes (FPA) e pós-graduada em Educação Indígena pela Faculdade Instituto Brasileiro de Ensino (FACIBE). Foi convidada pela USP, em 2024, para compartilhar experiências de trabalho com estudantes da licenciatura de Pedagogia e Sociologia da Educação II, ministrados pelo professor Elie Ghanem, incluindo o programa desenvolvido com os indígenas da aldeia Fulni-ô. Convidada para apresentar o trabalho realizado com os Fulni-ô no encontro de

diretores de escolas públicas da Diretoria Regional de Ensino do Butantã e de Campo Limpo em 2024. Foi aluna do primeiro curso “Jogos e saberes originários”, ministrado pela Faculdade de Educação Física e Esportes da USP, elaborado com o Comitê Intertribal Indígena, responsável pela realização dos Jogos Indígenas Nacionais e Internacionais, criados pelos irmãos Carlos (*in memoriam*) e Marcos Terena. Formada no curso *Amigos do Zippy*, oferecidos pela Associação pela Saúde Emocional da Criança e Adolescente (ASEC).

Cecilia Almeida Salles é Doutora em Linguística Aplicada e Ensino das Linguagens (1990, PUC-SP), Pós-doutora no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (2016, ECA/Universidade de São Paulo) com o trabalho *A complexidade dos processos em grupo*. Professora titular dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Parte do Convênio entre Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e a Universidade do Algarve (UALG/PT), que gerou publicações e a formação do Mestrado em Processo de Criação na UALG. É autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Crítica Genética* (2008), *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de Criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017).

Cristiane Corsini Lourenção é Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Atualmente desenvolve pesquisa sobre autoria feminina em literatura contemporânea, tomando a singularidade como eixo teórico para a análise da configuração estética e axiológica da personagem feminina, em diálogo com o pensamento bakhtiniano e a crítica feminista. Membro do Grupo de Pesquisa “Categorias da Narrativa”, inscrito no Diretório do Grupo de Pesquisas do Brasil/

CNPq, desde 2022. Membro do Grupo de Estudos em “Literatura ela-dela”, da PUC-SP, desde 2023.

Daniel Fagus Kairoz é artista transdisciplinar que, por meio do pensamento coreográfico, articula sua prática artística e realiza suas obras sempre na encruzilhada entre perspectivas e diversos territórios da arte, mas também da filosofia, da crítica, da arquitetura e da espiritualidade. Seus trabalhos tematizam o corpo, em suas manifestações poéticas, políticas, eróticas e espirituais como fundamento das relações entre diferentes dimensões visíveis e invisíveis. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP.

Elisabete Alfeld é Doutora e Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica-PUCSP. É professora do quadro de carreira, categoria Associado, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária e dos Cursos de Graduação em Letras e Comunicação e Multimeios. Tem experiência nas áreas de Literatura e Audiovisual, com pesquisa nos temas os fundamentos da roteirização, ficção seriada (tv e web) filme-ensaio e os procedimentos de tradução intersemiótica envolvendo as linguagens audiovisuais e multimidiáticas em interface com o literário. Possui publicações de artigos em periódicos da área e capítulos de livros.

Gabriela Raizaro Tosi é Doutora e Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduada em Letras (Inglês/Português) pelo Centro Universitário Fundação Santo André (2010) e em Pedagogia pela Universidade Metropolitana de Santos (2017). Especialista em Psicopedagogia Institucional e Psicomotricidade (FACON); especialista em Gestão de EaD pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Pesquisadora de Literaturas produzidas em Língua Portuguesa, com

dissertação voltada para a Literatura Angolana e tese voltada para a Literatura Indígena Brasileira Contemporânea. É Coordenadora do Grupo de Estudos de Literatura Indígena Brasileira da PUC-SP (GELIBRA) e exerce atividade docente desde 2008 em escolas das redes pública e particular, e atividade editorial desde 2016, na produção de manuais e materiais diversos pela empresa Universo das Línguas.

Leonardo Davino de Oliveira é Professor Associado de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de Produtividade CNPq. Procientista UERJ/FAPERJ. Doutor em Literatura Comparada (2014), Mestre (2010) e Especialista (2007) em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2006). Coordena o Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance (LEV-UERJ). Autor dos livros *Canção: a musa híbrida* de Caetano Veloso (2012); *De musas e sereias: a presença dos seres que cantam a poesia* (2021), prêmio do gênero ensaio concedido pela União Brasileira de Escritores RJ; *Domingou apandemia* (2022); e *Do poema à canção: a vocoperformance* (2023), prêmio do gênero ensaio concedido pela União Brasileira de Escritores RJ.

Melissa Ferronato é Mestranda pelo programa de Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Possui pós-graduação *lato sensu* pelo Instituto Vera Cruz (2019-2021), com foco em Literatura para crianças e jovens, especializada em análise e crítica literária infantojuvenil. Formada pela Universidade de São Paulo (USP), concluiu o Bacharelado em Letras (habilitação em Português/Italiano) pela FFLCH em 2000, a Licenciatura Plena em Português pela Faculdade de Educação em julho de 2001 e a Licenciatura em Língua Estrangeira (Italiano) em dezembro de 2003.

Nádia Patrícia Ribeiro é Doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), com bolsa CAPES. Mestre em Educação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), desenvolve a pesquisa: Espaço e Valorização da Literatura na Formação em Serviço de Professores dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Coursou especialização *lato sensu* em Cultura e Literatura e em Literatura Brasileira. Graduada em Pedagogia e Professora de Ensino Fundamental na Rede Municipal de Santo André. Seu trabalho tem como foco a educação literária, atuando com crianças dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental e desenvolvendo projetos na área de literatura. Sua pesquisa se concentra na formação do professor, formação do leitor, letramento literário, visual e material, educação estética, literatura infantil e juvenil em diálogo com as outras artes.

Ricardo Celestino é Doutor em Língua Portuguesa pela PUC-SP. Professor e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária, da PUC-SP. Professor de Língua Portuguesa e Literatura do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. Tem experiência em cursos de formação de professores nas redes públicas estadual e municipal. Atuou no Ensino Superior nos cursos de Letras, Pedagogia e História. Atualmente, tem trabalhado na pesquisa de temas que envolvem a Leitura e Produção textual em uma perspectiva transdisciplinar. Também atua em núcleos de pesquisa acerca do ensino de Língua Portuguesa na perspectiva enunciativo-discursiva. Psicanalista, membro do Corpo de Estudos Freudianos de São Paulo. Está vinculado a grupos de pesquisa do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da UNESP-Assis.

Victor Abrahão é professor universitário, diretor teatral e pesquisador. Doutorando em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas, é mestre em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena, com orientação da Profa. Dra. Sonia Goussinsky e coorientação da Profa. Dra. Lígia Cortez. Leciona História do Teatro e Arte-educação no ensino superior e é professor da escola de oratória Vox2you Alphaville. Dirigiu recentemente o espetáculo performático *Driver* – Parte I da trilogia Zona de Intermissão. Atua também na proposição e mediação de debates em congressos e seminários nas áreas de Artes e Literatura.

Vinícius Rangel Bertho da Silva é Graduado em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estádio de Sá (UNESA) e em Pedagogia pelas Faculdades Integradas Campos Salles (FICS). Possui especialização em Jornalismo Cultural, Educação e Linguística Aplicada. Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Doutorando em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com bolsa CAPES. É autor de artigos em periódicos e capítulos de coletâneas, além do livro *O doce & o amargo do Secos & Molhados: poesia, performance e política na música brasileira* (Ed. Terceira Margem, 2015). É um dos organizadores do livro coletivo *Interfaces da Escrita: literatura e outras artes em diálogo com outros saberes* (Balaio Editorial, 2025). Profissional docente há mais de 20 anos, atualmente é professor efetivo de Ensino Fundamental II e Médio (Inglês) na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SME-SP).