

Débora Ap. Nunes Maciel

“se hoje eu sou estrela, amanhã já se apagou”: as *paradoxias* do estilo *raulseixista*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação de prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora
2016

Resumo

Esta dissertação apresenta uma leitura da produção artística do cantor e compositor Raul Seixas, levando em consideração os fragmentos mais significativos, nos seus diferentes cenários de atuação: composição de letras, apresentação em Shows, entrevistas e videoclipes. Exploramos os lugares comuns popularmente associados à personagem Seixas e suas canções, tais como “Metamorfose ambulante”, “Maluco beleza” e “Sociedade Alternativa” como sendo conceitos abertos à discussão de temas sociais, estéticos e existenciais. Com auxílio dos pensadores: Espinosa, Nietzsche e Deleuze, desenrolamos os efeitos expressivos desses conceitos criados por Raul e seus companheiros de composição, juntamente com a expressão performática do cantor. Além dos temas da ética, moral e existência, damos ênfase à ideia de “Metamorfose” que se relaciona, para nós, à noção de paradoxo ou *paradoxias*, no sentido de esvaziamento da *doxa* moralizadora. O “paradoxo”, como um pensamento e estilo, é também o motor gerador de escrita do seguinte trabalho.

Palavras-chave

Raul Seixas - MPB - Paradoxias

Abstract

This dissertation presents a reading of singer and songwriter Raul Seixas artistic production, taking in account the most significant fragments, in its different performance scenario: songwriting, shows performance, interviews and video clips. Stock phrases popularly associated to character Seixas and his songs, as such “Walking Metamorphose”; “Cool Crazy” e “Alternative Society” as concepts open to discussion of social, esthetic and existential themes are exploited. With the help of thinkers such Spinoza, Nietzsche and Deleuze, are unfold expressive effects these concepts created by Raul and his composition companions, in conjunction with singer’s performing expression. Besides ethical, moral and existential themes, is emphasized the idea of “metamorphosis”, that is related to idea of paradox or *paradoxias* as emptying of moralizer *doxa*. “Paradox” as thinking and style is the booster of this paper too.

Keywords

Raul Seixas - MPB - Paradoxias

Dedicatória

Dedico este textinho à personagem grega, o morador de barril: Diógenes - “o cínico”, e à luz do sol que a fome de poder de Alexandre da Macedônia almejava lhes obstruir; à personagem bíblica Jesus e sua faceta “cínica” da transgressão que perambula, pelas ruas, em bando.

Eu os faço essa dedicação, por serem, ambos, aos seus modos, grandes expressões do pensamento contracultural, além de, é claro, assim como Raulzito, questionarem as verdades absolutas, as intermináveis linhas evolutivas da “lucidez” sem “maluquez” e, debocharem das cercas embandeiradas e dos quintais...

ÍNDICE

Nunca fui tiete p.7

PRELIMINARES

Dos macrotemas tangenciados e dos modos operantes ou:

A um passo de um mote para legitimar a escrita! p.12

CAPÍTULO I:

DA VIDA DO ESTILO PARA O ESTILO DE VIDA RAULSEIXISTA

I. Desinventando o modo identitário do estilo p.15

II. A construção estética da *performance-Raul* p.18

III. O cantar por cantar p.23

IV. Entre a *maluquez* e a *lucidez*. p.33

CAPÍTULO II

UM CAPÍTULO INÚTIL

I. O sábio chinês e a sociedade alternativa: transe do corpo louco p.48

II. O homem, o relógio, o corpo p.62

III. O trem-trânsito do roubo: a ética do corpo na escrita musical p.68

A UM PASSO DE UMA INCONCLUSÃO?

Eu devia, mas...: “ouro de tola” p.77

REFERÊNCIAS MOVEDORAS p.80

Nunca fui tiete...

“- Qual o tesão da Débora com o Seixas, cantava desde pequenininha?”

Essa foi uma das questões dirigidas a mim, durante a banca de qualificação, pela caríssima professora convidada Rosane Preciosa. Foi uma pergunta potencialmente instigante, pois, até então, não havia pensado sobre ela...

“-Conheci Raul depois de velha”, respondi. Mas poderia ter dito, conheci a coisa do rock depois de velha, por “velha”, queria dizer: após a oitava série – antigo período de conclusão do ensino fundamental. A galera do rock me veio no ensino médio, época em que eu era mais afeita a andar em bandos. É época em que eu era mais afeita a fazer bandos, a agitar grupos em vez de correr deles. Até então, meu berço musical era o baião. Ouvia música mais para dançar, que para formar bandos. Uma descoberta incrível com o rock: é possível dançar e formar bandos, é possível dançar com os bandos!

Depois do deslocamento da paixão pelo bate pé forrozeado para o bate cabeça metalizado; vários outros aprendizados com a galera do rock: a poesia, as letras, o dizer poético das letras..., o dizer poético do jeans rasgado, do cabelo bagunçado, do querer parecer diferente..., a inocência em achar que não se é diferente até fazer algo “diferente” no cabelo, no corpo, nas ações para se dispersar dos mortais “comuns”...

E, para não dizer que só falei das flores, aquele jeito de pensar/sentir a coisa do rock me trouxe, naquele momento, também costumes tolos, no sentido fraco de ser tolo, entende? No sentido moral e na moral do sentido! Na casa dos dezessete para dezoito anos, depois de receber do meu bando (“os malucos da escola”) overdose ritmada por AC/DC , Pink Floyd, Led Zeppelin, Black Sabbath, Metallica etc; achava que só era possível “roqueirar” em ianque. Sofria da “Doença de Nabuco”¹; para mim, nada do que

¹ Com a licença de Mário de Andrade, poeta e médico detector da moléstia social-brasileira.

era cantado em brasileiro podia ser rock, não entedia porque chamavam Raul Seixas de pai do rock, se ele nem cantava em ianque!

Conservadorismo e moralidade excessivas não são atributos da velhice, mas da juventude, escutei isso de um filósofo brasileiro cujo nome não me recordo aqui, foi na tv essa fala. Ele se referia à juventude no sentido de pouca idade. A necessidade frenética pela tomada de um só partido, a ânsia de mostrar para o mundo que ele/ela está cumprindo a tarefa de “ser alguém na vida” incute um radicalismo extremado no ato de dizer “eu sou...”: eu sou só roqueiro, eu sou só comunista, o que não é do meu bando é ruim, roqueiros são cultos, funkeiros e pagodeiros são pobres de espírito; narcisos acham feio o que não está no espelho do bando, da bandana...

Olhando pelo retrovisor, descobri que aquele filósofo não estava de tudo errado, e não há nenhuma reatividade em se considerar/constatar que a juventude (de idade) pode ser sim um terreno frutífero para o conservadorismo; mas um conservadorismo ingênuo e gostoso o desse período da vida, sobretudo quando o deixamos passar. Além do mais, os que sobrevivem à juventude de idade podem contar com a sorte da passagem dos anos, com a curvatura selvagem do tempo à qual nenhuma postura caduca pode resistir intacta...

Foi nos meados dos vinte anos que enjoei dos bandos, das bandanas de caveira e das roupas pretas. Enjoei de ter que ficar me justificando para o grupo porque não sabia o nome de todos os discos da banda Metálica (eu não queria decorar nem tinha grana para comprar todos!). Cansei de me lamentar por não saber as curiosidades obrigatórias de todo fã do Pink Floyd: que o disco “The Dark Side of the moon” fazia alusão ao filme “Mágico de Oz”, ou que a parte gritada do álbum fora feita por uma back-vocal que nunca ganhou direitos autorais por isso, e blá, blá, blá... Eu desistia de querer me aprimorar na escola da “Teoria do medalhão”² do rock!

²Com a licença de Machado de Assis, escritor e médico detector da moléstia intelectual brasileira em tempos de europeização.

Eu precisava de folga dos papéis do ser isso, aquilo..., eu queria o novo denovo! O “novo” que estava a meu pé, literalmente, era o baião, o novo era o passado, meu berço de dança. Acho que deve ter sido por essas searas que reencontrei o rock-baião-Seixas com novos olhares; não só pelo ritmo rock-baião-Seixas, mas, sobretudo, pela poesia daquela música, daquele toque... pela identificação com aquelas singularidades dispersas naquele toque, com aquela coisa selvagem que não quer ser domada, nem domesticada por um estilo-a-priori.

Algum tempo, acho após os vinte, adquiri um hábito próprio de tiete: colecionar em arquivos digitais (já havia o computador e a popularização dos bens simbólicos de consumo!) as músicas de Raul e seus comparsas. Mas, até então, era afetação só de texto, de letras, de som, a empatia pela personagem Raulzito se me faz hoje quase que em estado inaugural...

Nunca fui, nem nunca quis ser tiete...

Parece-me que as tietes guardam pelos seus ídolos um desejo erótico pelo seu brilho, seu destaque, pelo potencial de domar multidões. No período de passagem adolescência/juventude, havia um problema comigo no que tange à fôrma mesmo de tiete: essa questão erótica no sentido mesmo de libido, nesse quesito, o meu desejo pendia sempre aos caras com cara de pobre, lascado, sem carro, sem grana, sem fama! Erotização do marxismo bem antes ler/devorar Marx! Esteticamente, me encantavam os trejeitos do Jim Morrison ou do Elvis no palco, porém, não era uma questão de libido, de desejo, era um encantamento de identificação com a personagem, eu queria ser o Jim, ser o Elvis, ser o Slash com sua cabeleira e guitarra... Pouco me importava o que faziam aqueles homens fora de cena. Fora de cena, me era muito mais excitante o rapaz amassando mato porque não tinha grana para comprar maconha (e o mais engraçado é que ele “tinha onda” com aquele baseado alternativo, ou, se não tinha, fingia bem; bem mais ou tanto quanto Elvis, Jim e Slash!)

~ Nunca fui, nem nunca quis ser tiete...: Estudar e escrever sobre/com Seixas não foi um projeto foi um acidente que data apenas dois anos... ~

Escolhi, por ironia do cosmos, “tietar” Raulzito com este textinho que virá, coisa estranha, porque o objetivo dessa minha tietagem agora não é erótico – tal como acreditava ser toda tietagem; ou sim... Depois desse papo, à longa distância, consigo,

hoje, imaginar Seixas amassando mato para fumar no lugar da maconha, ou outras traquinagens nessa linha criativa. Admiração quase que erótica, não fosse a identificação com aquele jeito aparente de negar, e não, o carro destruído pelo mar³, a grana, a fama, o rock, o mesmo... seja na postura encabulada das entrevistas, no jogo debochado de fugir dos enquadramentos das entrevistas, seja naquele jeito esquisito de cantar com ares de deboche, com ares de quem ri da vida com o canto, com ares de quem ri do canto, com aquele jeito jocoso de imitar Elvis e ao mesmo tempo trair Elvis, trair o rock com baião, trair o estilo, criar o estilo, trair o bando, criar o bando...

Coisa boa é se perder do bando, suspeito que escrever é um jeito de se perder do bando, suspeito que escrever é um jeito de roqueirar, de se livrar do cabelo preso, de sacudir as madeixas da palavra, de agitar o sentido que só dura um tempo: o tempo de sentir o toque. Se o grupo da escola me trouxe *o* rock, Raulzito me trouxe *um* rock, um rock que não é só um e que não é nem só rock: é um toque, e esse toque não bagunça só a língua ianque, nem só a brasileira, bagunça os estranhos, os impossíveis, já que: “não importa o sotaque / e sim o jeito de fazer / Pois há muito percebi / que Genival Lacerda tem a ver / com Elvis e com Jerry Lee” (SEIXAS & NOVA; 1989)⁴...

Coisa boa é descobrir que água e óleo se combinam se misturam, tem a ver e dá até rock! Coisa boa é ir... ir brincando com os papéis estéticos, sociais, morais que perguntam: para onde você vai? A nossa resposta:

“ Não sei onde eu tô indo
 Mas sei que eu tô no meu caminho
 Enquanto você me critica, eu tô no meu caminho
 Eu sou o que sou, porque eu vivo a minha maneira
 Só sei que eu sinto que foi sempre assim minha vida inteira
 (...)

Desde aquele tempo enquanto o resto da turma se juntava pra:
 Bate uma bola!

³Entrevista cedida no Rio. Na ocasião em que Raul teve seu carro amassado pela pressão do mar de ressaca, afirma: “A natureza tá certa, o que tá errado é isso aqui, esse aterramento, todos sabem que estamos abaixo do nível do mar, um dia ele vai voltar...”. Pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8WvET6pJOM>

⁴ Música “Rock n’roll”, composta em parceria com Marcelo Nova, segunda faixa do álbum *A panela do Diabo*; 1989.

Eu pulava o muro, com Zézinho no fundo do quintal da escola
(...) Você esperando respostas, olhando pro espaço
E eu tão ocupado vivendo, eu não me pergunto, eu faço...

Não sei onde eu tô indo
Mas sei que eu tô no meu caminho ...

E se você quiser contar comigo é melhor não me chamar pra jogá bola
tô pulando o muro com o Zézinho no Fundo do quintal da escola
Eu tô pulando o muro com o Zézinho no Fundo do quintal da escola...”
(SEIXAS; 1977)⁵

⁵ Música “No fundo do quintal da escola”, composição solo, do álbum *O dia em que a Terra Parou*; 1977.

PRELIMINARES

*Dos macrotemas tangenciados e dos modos operantes**Ou: a um passo de um mote para legitimar a escrita...*

O que podemos forjar com o arranjo sintático da expressão: – As paradoxias do *estilo raulseixista*? Começemos pela palavra “paradoxia”, suspeito que esse neologismo possa suscitar o possível questionamento: por que não simplesmente “paradoxo”? Em verdade, creio que uma cínica justificativa (honestamente, do ponto de vista da antiga filosofia cínica) seria esta: não concordo que a palavra *paradoxo* seja masculina e, *doxa*, feminina, embora isso seja uma arbitrariedade fraca do sistema português da gramática, essa que, para minha tristeza, também é uma palavra feminina; então nada mais cômodo que transformar o paradoxo em mulher, e inventar um sufixo de gênero nesse radical desenraizado, por que não?

Mas, digo que seria uma boa justificativa, pois, não pretendo me ater a ela, apenas achei lícito deixá-la aqui, solta, nesse início, como um lugar a mais de possibilidades. Temos outras lentes para ler essa sentença, entre elas, podemos associar a ideia de paradoxias à operação do “sentimento empírico de pensar, de viver” tal como queria Nietzsche ao discorrer sobre o empirismo em lugar da *dialética*. A *dialética* é um “não”, é morte porque pressupõe luta contras as marcas de diferença, somente no empirismo se adquire a aplicação forte da *luta entre* as forças da diferença, sem anulação dessas. Sobre o empirismo nietzscheano e a *dialética*, Gilles Deleuze nos diz:

“O sim de Nietzsche se opõe ao ‘não’ dialético; a leveza, a dança, ao peso dialético; a bela irresponsabilidade, às responsabilidades dialéticas. O sentimento empírico da diferença, em suma, a hierarquia é o motor essencial do conceito, mais eficaz e mais profundo do que todo pensamento de contradição.” (GILLES; 1976)⁶

⁶GILLES, Deleuze. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

Desse modo, tomo como mote a dessemelhança tecida acima entre empirismo e contradição para refazê-la entre *paradoxia* e contradição. O pensar paradoxalmente aqui não implicará o pensar contraditoriamente, mas, pensar com gozo; se por um lado busco fugir, em companhia do *estilo raulseixista*, “do trabalho”, “da dialética”, “da responsabilidade”, por outro lado, busco “gozar” com o trabalho, “com o objeto de trabalho” dessa dissertação, com o auxílio da força erótica (vital) do pensamento empírico, paradoxal. Sobre o gozo do empirismo e o trabalho da dialética, nos dirá Deleuze: “Dizer que a dialética é um trabalho e o empirismo um gozo basta para caracterizá-los. E quem nos diz que há mais pensamento num trabalho do que num gozo?”⁷.

Na tentativa de compor essa economia ética envolta na relação entre o empirismo e as *paradoxias*, foi preciso lançar mão de uma ruptura prévia com pelo menos três elementos básicos relativos a alguns caracteres de *práxis* em trabalhos mais tradicionais de pesquisa: 1. O respeito a uma pré-determinada linha cronológica que responde à pergunta: você falará, ao longo de todo texto, a partir de qual data? / 2. A especificidade em um material central que reúne um problema foco. / 3. A separação domesticada entre fazer teoria, encorpamento poético e fruição livre (ou filosófica se preferir). Sobre o nº1, digo que não há respeito à pré-determinação de uma data, em primeiro, porque estou dialogando com um artista que produziu mais de uma década de trabalhos e, embora haja mudanças significativas na trajetória raulseixista, sobretudo quando mudam-se as interferências de parcerias de composição, há, em diversos períodos, uma coloração singular que não chamo de tema central, mas que nos interessa e que perpassa desde a primeira metade dos anos 70 com as músicas de “Gita” (1974), até fins dos anos 80 com músicas do disco “Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!” (1987); em segundo, porque ater-se demasiadamente a um período do tempo a fim de estruturar também o trabalho apenas na observância da relação de interferências entre o artista e seu tempo cartesiano, já isso seria trabalho para um historiador de viés tradicional, e, fazê-lo como estudante das trapaças da arte seria desacreditar no potencial

⁷Ver nota anterior.

extemporâneo que a produção criativa do nosso companheiro de conversa oferece. No que tange à segunda ruptura de modelo, os motivos esbarram nos da primeira situação, falo em romper com a especificidade de um material central porque não nos interessa a especificidade e, sim as singularidades múltiplas da criação, seria pobre e fraco ater-nos a um só fazer: o cantar, o compor, o encenar de Raul. Minha inventiva é tentar ouvir a música que ritima uma filosofia que perpassa variados cenários de atuação do que foi e está por ser expressado. Ouvir: deixar falar o ainda não dito ou o mal dito das sugestões de contornos. As apreciações serão direcionadas não para “a obra” como um todo acabado, mas para os fragmentos ou traços significativos dela – como partes de um texto aberto; por exemplo, em vez do álbum, conversaremos com músicas dos álbuns, ou ainda, com fragmentos de músicas dos álbuns; em vez da pessoa física, Jurídica ou artística, conversaremos com os efeitos de expressão causados pela coisa Raul Seixas que, por vezes, se nos mostra como um estilo, o *estilo-raulseixista*.

Sobre as águas da terceira ruptura, pairou, como um fantasma, o espírito nada santo das escrituras de Alberto Pucheu. A partir de seu “quase manifesto”⁸, faço uma adaptação de leitura de acordo com a minhas proposições aqui: o reclame *in pro* das misturas entre o “cinzento” de uma teoria que “não toca a alma”(diálogo de Íon a Sócrates por Pucheu) e o “colorido” de uma escritura poético-visceral no fazer poesia, filosofia, teoria inseparadamente. O que está sendo reclamado no ensaio de Pucheu, e que creio ser da maior importância para o momento de escrita acadêmica na atual idade, é uma necessária permeabilidade à confusão entre as fôrmas de expressão do pensamento em linguagem (sobretudo poesia, crítica e filosofia). Mas quando digo que o espírito desse pensamento pairou sobre as minhas águas, estou me referindo a um desejo, uma inspiração; o destinado a dizer se tal espírito irá (re)pousar em algum canto será a pessoa que lê aí. A minha expectativa, a rigor, é invocar um colorido que matize o cinza, isso não quer dizer que o cinza não estará, em partes (talvez na maior parte), aqui, presente. Penso que, tendo em vista minhas limitações como escritora, não posso prometer ao leitor um manancial poético cujo fim não é outro senão lhes “tocar a

⁸PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento. (A literatura e seu entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. 224p.

alma”; tocando um pouco do que se pode chamar de “simpatia só de corpo”, ou “o espaço breve de um riso” já me daria por satisfeita!

CAPÍTULO I

DA VIDA DO ESTILO PARA O ESTILO DE VIDA RAULSEIXISTA

I.I ~ À VIDA ESTILO DO RAULSEIXISTA ~

Desinventando o modo identitário do estilo...

“- *Que tipo de música você faz?*

-*Música raulseixista.*”

Gostaria de iniciar esse texto lembrando a leitura que Giorgio Agamben faz do termo “dispositivo”, desenvolvido, anteriormente, por Foucault. No ensaio “O que é um dispositivo?”, o autor afirma ser “de algum modo, qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar e controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes⁹”. Imbuídos por essa orientação, podemos pensar no sistema midiático (tv, rádio, revistas e jornais) enquanto fomentador de ideais em torno dos pop stars, por exemplo, como um dispositivo de manipulação do sustento de certa idealização em torno dos artistas, e por outro lado, um promotor de estratégias que filtrem a produção artística por assuntos

⁹AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. SC: Argos, 2009.

específicos, mas, não para focar singularidades e, sim para enquadrar as produções em discursos generalizantes pré-existentes às possíveis interpretações múltiplas e individuais dessas produções. Um dos meios de que esse dispositivo se vale para manipular conceitos em torno da arte e do artista está no gênero entrevista, momento em que o artista e sua arte são direcionados a uma *alocação*. Utilizo essa palavra apropriando-me dos dois possíveis nichos significativos fornecidos pelo Dicionário de Língua Portuguesa da editora Porto, são eles:

1. INFORMÁTICA: processo que consiste em atribuir recursos para um sistema poder funcionar.
2. ECONOMIA: divisão de verbas por diferentes setores.

Atentando-nos aos dois sentidos supracitados, podemos relacionar o uso da “alocação”, como concebida nas ciências da Economia e Informática, ao mecanismo midiático de construção de ideais generalizantes para fins comerciais. Parafraseando os apostos explicativos do verbete, para o sistema midiático poder funcionar, no projeto de atribuição de recursos, é necessário enquadrar o produto na especificidade do comércio. A tentativa de vender um produto, no caso, de bem simbólico só pode ter valia quando sobreposta a uma justificativa utilitária. Nesse caso, o sistema compra/venda da mercadoria visa a responder às interrogações “O que estou comprando?”, “Vou ouvir isso para quê, para qual finalidade?”. Ainda valho-me da construção mórfica etimológica “ad + locus” (em direção ao lugar); o resgate etimológico pode nos levar a dedução de que a partícula “a” advém da preposição latina “ad” que significa movimento de encontro a algo. A interrogação “Qual música você faz?” reveza semanticamente com esta: “Onde podemos te alocar?” ou “Você vai de encontro a que estilo”. É o que ocorre na entrevista supracitada como epígrafe desse texto direcionada ao artista Raul Seixas.

Ocorre que a resposta de Raul promove uma crise nesta lógica da alocação. A resposta “Não pertencço a nenhum estilo” não retiraria de sua arte o enquadramento locativo de que falávamos, apenas, nesse caso, teria criado uma categoria por exclusão passível de tornar-se paradigma: os que não pertencem a nenhum estilo. A sentença “Faço música raulseixista” inaugura uma crise do enquadramento paradigmático com

relação a outras produções já existentes no momento, para se aproximar de algo inacabado, a “arte raulseixista” só pode ser relacionada, enquadrada, alocada (se isso for possível) à “arte raulseixista” que ainda está em via de fazer-se (naquele momento e, como veremos, ainda hoje). O lugar desse estilo, de acordo com essa resposta, passa de *ad locus* para *ablocus*; em vez de ir para um lugar específico, esse estilo foge para fora de um lugar específico, esperado, estático e imutável; ou melhor, ele vai para um outro lugar específico, mas, que se singulariza pela indeterminação, não está determinado porque não está pronto, consumido. A diferença entre *ad locus* para *ablocus*, ou seja, “de encontro ao lugar” e “para fora do lugar” não diz mais respeito a relação do que é ou não é, mas do que *pode* ou não *pode* ser. O que pode ser: o que não se prevê, nem se determina; o que não pode ser: o que se prevê, determina e aloca. O lugar restringe quando estiver preso à lógica da alocação, escravizado pelos mecanismos do *dispositivo* e, liberta quando foge da alocação e cria a *ab-locação* ou *des-locação*. Deslocar-se é travar um embate contra os meios generalizantes dos dispositivos que desconsideram as subjetividades múltiplas das imprevisíveis interferências de individuação que busca fugir das “diretrizes do poder”, como afirma Agamben: “Quanto menos subjetividades são formadas no corpo a corpo dos indivíduos com os dispositivos, tanto mais dispositivos são criados como tentativa inelutável de sujeição dos indivíduos às diretrizes do poder” (AGAMBEN; 2007).

Paradoxalmente, criar um lugar implica fugir do lugar. O lugar do *estilo Raulseixista* não significa um ponto de chegada, mas, de partida, ou ainda como dissera Deleuze não uma *solidão solitária*, mas, uma *solidão povoada*. A solidão solitária do sistema midiático é boca aberta pela qual só se pode consumir, a solidão povoada da arte potente é uma boca que se abre ao consumo, se fecha para processá-lo e novamente se abre para vomitar o substrato re-estratificado. O estilo raulseixista consome música, rock, baião, TV, religião, Tropicália, brega, cultura de massa, política, filosofia e vomita os contornos de uma arte em devir...

A construção estética da *performance-Raul* ...

Quando pensamos em Raul Seixas, como compositor, não podemos deixar de pensar nas parcerias que dividiram espaço com ele na produção criativa das canções, dentre os quais, lembramos: Paulo Coelho, Marcelo Motta, Cláudio Roberto entre outros. Por essa razão, levaremos em consideração a classificação criada por Raul acerca da “música raulseixista” como abrangente de todo esse conjunto autoral representado por diferentes nomes no que tange às letras de músicas. Mas, apenas as canções não constituem nosso alvo de análise; interessa-nos a formação estilística em torno dessa “coisa raulseixista”. A extensão do olhar sobre a escrita das letras para o olhar sobre o estilo se deve ao fato de concebermos uma “fazer-raulseixista” que transborda das letras para o corpo que veste o artista, do corpo para uma performance que, por sua vez, constrói uma cena de atuação que veste a imagem do músico e que confere para ela lugares (in)comuns criados a partir das canções como “maluco beleza”, “mosca na sopa” e “metamorfose ambulante”. O estilo *raulseixista* será relacionado, aqui, não exclusivamente uma “escrita raulseixista”, mas, a todos componentes sintáticos da performance figural: entrevistas, videoclipes, shows...

Os apelidos destinados à figura do cantor surgem por sugestões lançadas pelo eu-lírico que diz “eu sou...”, como em “Metamorfose ambulante” ou “Mosca na Sopa”; assim, embora as letras não sejam apenas de autoria de Raul, o reconhecimento dessa voz na figura do indivíduo que a reproduz, que a canta e narra, provoca uma caracterização dessa personagem consentida entre artista e sua arte e a recepção de ambos. Essa caracterização surge entre o “real” do produtor e público e o “virtual” da produção e interpretação dos interlocutores. O entremeio desse consentimento promove essa cena de atuação de Raul.

O cenário de produção é apresentado e também discutido no momento mesmo da produção. A discurso metalinguístico, ou podemos dizer, meta-artístico está frequentemente presente como temática nas canções. Veremos, por exemplo, um confronto entre a ideia de artista-celebridade com a de artista-ator. O artista-celebridade é o intérprete da representação, no sentido de preencher um lugar previsível esperado (o palco, o camarim...), goza de mérito pela fama; gera seguidores que fazem

parte de um público também previsível. O artista-ator é a fração *diabolos*¹⁰, que atua como um divisor mesmo entre o holofote da imagem estática e o pensamento questionador e variável, colocando em xeque a valia e o valor desse lugar de star; tem público impreciso, sem lugar como pensamos no tópico anterior na questão da *alocação*. Ambos conceitos de artista atropelam o fazer raulseixista, sendo que um não exclui totalmente a presença do outro.

Abaixo, flagraremos um momento narrativo em que o ator/atuação brinca com a “banca” do artista/star e este com a “susceptibilidade frágil” daquele. Lembramos, antes, que a expressão ianque “star” está de, algum modo, ressignificada, como tradução irônica, em “Sociedade Alternativa” no mote dos versos: “todo homem e toda mulher é uma estrela”; podemos sentir aí uma desfazenda do pensamento de tom romântico, partindo do *um* homem para o *todo* homem, *toda* mulher.

Composta em parceria com Paulo Coelho e lançada no álbum Gita (1974), a música “Super Heróis” nos confere maior visualização desse jogo artista X ator. A canção se funde em um forte tom irônico para com as figuras de pessoas famosas no Brasil em tal momento (e ainda hoje), tais como Pelé, Silvio Santos inclusive Raul Seixas e Paulo Coelho que são associados na letra como “dom Paulo Coelho” ou “Dom Paulete” e “Dom Raulzito”. A marca irônica pode ser compreendida pelo fato de esses artistas dividirem cena na canção com conhecidos super-heróis como, por exemplo, Shazan, e, como é sugerido no título da canção, todas as personagens famosas que compõem a narrativa da letra podem ser apelidadas por “super-heróis”. Uma vez estando na mesma melodia, há uma impressão de que o “mundo virtual”, no sentido de inatingível dos personagens dos quadrinhos compreenda também essas figuras, até então, “do mundo real”. Notemos:

“Hoje é segunda-feira e decretamos feriado

Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado e lado

Lá na esquina da Augusta quando cruza com

¹⁰Com a significação da palavra grega – *diabolos* : divisão, aquilo ou aquele de separa.

a Ouvidor
 Não é que eu vi o Sílvio Santos (2x)
 Sorrindo aquele riso franco e puro para um filme
 de terror
 Como é que eu posso ler se eu não consigo
 concentrar minha atenção
 Se o que me preocupa no banheiro, ou no trabalho
 é a seleção
 (Vê se tem Kung Fu aí em outra estação)” (SEIXAS & COELHO; 1974.
 Grifo acrescido)

O jogo entre a interlocução indiscernível narrador / narrado, ou artista / arte se nos mostra mais visível nos versos grifados em que o narrador que diz “eu” se coloca na cena ao convidar “Dom Paulo Coelho” para sair com ele “lado a lado”; nesse momento, inferimos a voz narradora como sendo do Raul-star, remontando-nos a lembrança de famosas imagens de Raul Seixas e Paulo Coelho caminhando juntos pela rua. Podemos ler na sentença “Chamei Dom Paulo Coelho e saímos lado e lado” como um relato do cotidiano dos compositores da canção enquanto dois artistas-stars. Convém notar a ironia com a qual é relatado o cotidiano desses stars em detrimento das demais pessoas que não podem também “decretar feriado” em plena segunda-feira. E, “em plena segunda feira”, o primeiro super-star, ou super herói que é abordado pela dupla Raulzito e Dom Paulo Coelho é Sílvio Santos; o apresentador de tv é citado com uma descrição jocosa ao ser referido como estando “sorrindo franca e puramente para um filme de terror”. Será, em uma das possibilidades, esse filme de terror para o qual Sílvio sorria a própria cena descrita pelo eu lírico cancionista, esta que se passa “na esquina da Augusta, quando cruza com a Ouvidor” nesta segunda feira qualquer? O traço jocoso com o qual é descrito Sílvio Santos incute também referência à personalidade pitoresca dele nos programas de tv; o comportamento de Sílvio na cena narrada pode ser lido como uma analogia ao modo sarcástico do apresentador ,também em cena, durante seu programa para com as coisas e as pessoas participantes; desde os anos setenta até hoje, digamos que Sílvio Santos continua sendo financiado por uma platéia fiel para sorrir franca e escrachadamente para os “quotidianos filmes de terror” cuja atuação é constituída por quase os mesmos vilões e super-heróis, quando se pode distingui-los, e quase pelos mesmos expectadores.

Mas, voltando para narrativa da canção, vemos que, no meio, surge um terceiro elemento homônimo de Raul, tal homonímia pode nos levar a visualizar esse confronto entre Raul artista/star e Raul ator/atuação, o primeiro é Raul Seixas que caminha ao lado de “Dom Paulete”, o segundo, aquele que atravessa a cena como terceiro elemento e interage com a narração, mas apenas como *expectado*. Inserir “dom Raulzito” na cena como um elemento *alien* paralelo ao “eu” que caminha pelas ruas ao lado de “Dom Paulete” favorece essa indiscernibilidade entre o Raul, artista parceiro de Paulo Coelho e “Raulzito”, a personagem artística que intercepta o mundo dos heróis gerando um conflito entre a arte e a vida corriqueira:

“Então eu disse a Dom Paulete: eu conheço aquele ali

Não é possível, dom Raulzito

Quem que no Brasil não reconhece o grande trunfo do xadrez

Saí pela tangente disfarçando uma possível estupidez

Corri para um cantinho pra dali sacar o lance de mansinho

(adivinha quem era? Nequinho!)” (SEIXAS & COELHO; 1974. Grifo acrescido)

Fica impreciso, na retomada da primeira pessoa, quem diz “Saí pela tangente disfarçando uma possível estupidez”: se é o Raul star ou Dom Raulzito que tomasse o turno da voz, gera-se assim um elo entre essas facetas. Junto com “dom Raulzito”, entra em cena mais um integrante da banda que compõe o álbum com o instrumento violão: Nequinho pode ser associado a Neco. A inserção desse componente da banda na narrativa contribui para o conflito entre o momento de atuação e a vida corriqueira do artista. Como enfoque temático da canção, o que fica claro é o questionamento crítico da importância, ou dessa auréola gerada em torno da figura do artista inserido num mundo de Super-heróis. Mais adiante na canção, veremos que o eu lírico, ao se colocar mesmo como um “astro”, consegue ser dispensado de pagar a conta do botequim. Deixar de pagar a conta é uma mazela para o indivíduo comum como o garçom, mas, é uma conveniência para o star, conveniência essa, sustentada pelo mecanismo sacralizador gerado pelas mídias e que atinge o cidadão comum que se deixa convencer pelo discurso do star aureolado, vejamos:

“Lá em Nova York todo mundo é feliz
 Vi o Marlon dançando o último tango de Paris
Pedi cerveja e convenci o garçom do botequim
A não pagar o tal do casco
Ele aceitou pois sou um astro!
 E duma cobertura no Leblon
 Pelé acena dando aquela
 Enquanto o povo embaixo grita: É o Rei,
 Pelé despenca da janela
 É quando, a 120, o Fittipaldi passa e quem ele
 atropela
 (Meu Deus! Nequinho no chão, mais três velas)

Vamos dar viva aos grandes heróis
 Vamos em frente, bravos cowboys
 Avante! Avante! Super-Heróis
 Ai-oh Silver!
 Shazan”(SEIXAS & COELHO; 1974. Grifo acrescido)

Essa segunda parte é introduzida por uma breve mudança cenário que logo será alternada novamente para o Brasil – Rio de Janeiro, Leblon. O adendo inicial, que traz uma lembrança de Nova York, pode ser lido como menção à época em que Raul sofreu um exílio forçado pela ditadura civil/militar. Isso se confirma com o deboche quase implícito, nesses dois versos iniciais acerca da censura no Brasil do filme “Último tango em Paris”, esse cuja liberação de lançamento só será feita aqui em 1979, bem antes disso, meados de 1974 – época em que o disco “Gita” e a música “Super-heróis” são lançados, “todo mundo (já) é feliz” em Nova York por ter acesso às cenas eróticas do filme mencionado! Mas, mesmo em Nova York, lugar aparentemente longe de uma censura mais afínca à liberdade de ser, também lá, o “filme de terror” dos super-heróis travestidos de super-star se mantém e é até financiado, afinal, parece ser lá que, mesmo em condição de degradado de seu país, ao se colocar como um astro ocorre o caso de que falávamos sobre a vantagem de poder deixar de pagar a conta em contraste com os demais cidadãos comuns.

Os últimos versos apresentam mais duas cenas pitorescas: primeiro, Pelé “despencando” de uma cobertura do Leblon após acenar para o público, depois, Fittipaldi (automobilista brasileiro bicampeão da Fórmula 1 em 1972 e 1974) atropelando Nequinho. Podemos associar essas duas cenas a partir da metáfora do glamour envolta do artista sendo entrecortada pela desvaleria da vida ordinária. Se, por um lado, temos o star no alto de um prédio sendo despencado após apresentar-se ao público, d’outro modo temos o acontecimento inesperado que gera um paradoxo entre o brilho exposto pelo campeão de “Fórmula 1”, no momento da corrida, e a catástrofe provocada por ocasião desse brilho. Em um caso, o star sofre a catástrofe, em outro, ele a provoca. Mas, curioso que no caso de Fittipaldi, a vítima da catástrofe é Nequinho, curioso porque, em sendo esse último componente da banda de Raul Seixas, podemos ler em tal acidente uma metáfora do jogo star x arte. Fica sugerido nesse atropelamento o apagamento da arte, enquanto promotora de mensagem ante a cultuação pré-fabricada do artista. Tal pensamento pode ser lido também nos versos anteriores, em que o eu lírico reforça o caráter alienante desse “efeito super star”, neste caso, envolto no futebol quando diz: “como é que eu posso ler se eu não consigo concentrar minha atenção? / Se o que me preocupa no banheiro ou no trabalho é a seleção.”

Por fim, a voz insere-se como um vocativo na primeira pessoa de plural ironizando o interlocutor ao colocar esse “nós” na posição de espectadores da atuação dos Super-heróis e simulando uma marcha com seguidores que repetem - “avante, avante”. No entanto, esse nós pode representar também o outro lado da moeda: voz dos “seguidos” como que convidando o público espectador a dar “viva!” a um nós referido na terceira pessoa “super-heróis”, já que como vimos no início fica indefinível a voz que diz eu se é do *expectado* ou *expectador*...

O cantar por cantar

Após a divulgação dos ideais da Sociedade Alternativa, houve uma construção imaginada em torno de Raul com a ideia de guru. Nos palcos, a atuação performática do cantor contribuiu, em certa medida, para esse imaginário. A leitura de “A Lei”, texto da

canção a “A Lei”, fora feita em um dos Shows¹¹ como se apresentasse um anúncio: o cantor, para iniciar a leitura, abre uma espécie de pergaminho e, o faz como se iniciasse uma pregação. Essa cena associa, semioticamente, dois pontos culturais da sociedade: as instituições legislativa e a religiosa. De um lado, temos o “proferimento” de uma lei, um decreto, de outro, o resgate à imagem do messias que traz a anunciação. O estilo textual de “A lei” aproxima-se dos códigos legais das sociedades democráticas por trazer expressões generalizantes e que se repetem, dentre as quais a principal é “Todo homem tem direito...”. No entanto, fica-nos claro a menção a uma outra espécie de lei: a “Lei de Thelema”, de Aleister Crowley, como se esse guru buscasse instituir um novo código de ética que está na contramão da religião cristã e também do princípio generalizante das fôrmas de Leis instituídas pelas sociedades.

Se, o gesto simbólico de abrir o pergaminho para proferir a leitura remonta, por um lado, os mecanismos institucionais do poder (igreja, Estado), por outro lado, a mensagem ganha diferentes propulsores na apresentação de Raul. Em palco, o ator cantor dá uma forma menos abstrata e menos dogmática “À Lei”. Menos abstrata porque, de forma geral, é no corpo que “é lançada a semente”¹², como ele dissera em Show, de modo que o corpo também se torna canal da mensagem, e, menos dogmática, porque em muitas apresentações ela (“A Lei”) nem se quer é lida, tão pouco mencionada explicitamente por palavras. O dogma do código verbal sai de cena na difusão das “leis” da *Sociedade Alternativa* com a atuação de Raul. Por exemplo, nesse Show de 1973, o Phono 73, o cantor apresenta um meio “alternativo” de difundir a mensagem. No meio da interpretação de “Let me sing” ele se destoa do coro e faz uma pausa para desenhar o símbolo da “Sociedade Alternativa” no próprio corpo e, em seguida, afirma: “Está lançada, aqui, a semente de uma nova idade de que vocês todos são testemunhas”. A princípio, a única menção explícita à S.A é o símbolo desenhado no corpo, sendo o corpo o veículo da mensagem-símbolo, conseqüentemente, o corpo torna-se também mensagem. A “semente” do símbolo é “lançada” no corpo sugerindo a anonímia dessa mensagem, anonímia, se concebermos o corpo como sendo livre de nome, livre de posse. O gesto de desenhar no próprio corpo e, com “testemunhas”, reata o casamento filosofia/corpo e descarta o *status quo* da escrita. Reata o “toque” palpável

¹¹Show disponível no Filme documentário “Raul: o início, o fim e o meio.”

¹²Falas ditas por Raul Seixas no Festival Phono 73.

do diabo, e descarta as explicações de Freud (já que “enquanto Freud explica/ o diabo dá uns toques”¹³!).

Um jeito diferente “ser guru”: Seixas descredibiliza o princípio messiânico do guru como aquele responsável por portar sozinho a mensagem salvadora. Há, nessa reinvenção de guru, um reclame ao “nomadismo do desejo”¹⁴, do ser individual singular em contraste com o conformismo de um público expectador que busca viver os desejos à réplica da imagem alheia - o que promove o caráter salvador da arte e do artista, mesmo sendo uma arte e um artista vinculados à filosofia underground e anarquista. Tendo em vista que assiste à figura do star manter, de algum modo, os mecanismos do sistema capitalista massificador que busca a todo custo fixar regras e leis comportamentais. Que busca a todo custo fixar modos de estar e ser como produtos de regras e leis. Para além do problema da ditadura governamental vivida na época, ser um artista/guru underground implicava também destruir o artista/guru underground.

Os meios utilizados, por ele, são vários para “passar a bola” do eu-star para o eu-individual, seja na criação de um estilo singular eximido de paradigmas de relações *a priori* e que foge da alocação, seja na ironia para com a personagem star como vimos na música Super-Heróis, seja na propulsão de uma filosofia mais corpórea que dispensa o culto e diz: “Todo homem e toda mulher é uma estrela”¹⁵. Na música “Todo mundo explica”¹⁶ temos mais claramente essa questão do guru-salvador e a debilidade do ato de culto sendo ironizados nos versos: “Antes de você ler o livro que o guru escreveu você tem que ler o seu” (SEIXAS; 1978).

Até aqui, resgatamos o imaginário popular em torno de Raul com relação ao misticismo envolto no movimento filosófico intitulado “Sociedade Alternativa” ao qual ele pertencia e, cujos ideais foram difundido na década de 70. A consolidação do reconhecimento popular do artista como músico se dá, sobretudo, a partir do acréscimo

13 Composta em parceria com Paulo Coelho, lançado no disco “Novo Aeon” em 1975.

14 Expressão usada por Suely Rolnik, ao se referir ao pensamento deleuziano acerca do desejo, no artigo “Esquizoanálise e antropofagia”, disponível no endereço virtual: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropesquizoan.pdf>

15 Verso da música “Sociedade Alternativa”.

16 Composição solo. Última faixa do álbum *Mata Virgem* gravado em 1978 pela gravadora WEA.

desse elemento – o misticismo; lembrando que a música “Sociedade Alternativa” foi lançada no álbum “Gita” (1974), cujas músicas foram compostas em maioria com Paulo Coelho. Em entrevista, Raul afirma que ele não havia trabalhado o disco, havia apenas gravado as músicas antes de ser “convidado a dar uma voltinha fora do país”¹⁷ e, em virtude das 600 mil cópias vendidas, é convidado a regressar à terra natal. A imagem de pop star cresce após divulgação de “Gita” paralelo à construção mitológica da personagem mística e contracultural. Mas como vimos no tópico anterior, podemos ler na produção artística do cantor um discurso meta artístico que instaura um lugar de crise nessa imagem de star-guru.

O princípio antagônico da busca pela destruição do *status quo* cultural por meio da inserção nos mesmos veículos de produção desse *status quo* cultural é um dilema fortemente vivenciado pelos artistas dos movimentos de contracultura desse momento, se assim podemos chamar, “pós-moderno”. Num mundo onde os meios de produção artística só podem sobreviver se estiverem inseridos no sistema daquilo que Renato Ortiz chama “indústria de bens culturais”¹⁸, os artistas ativistas da ideologia contracultural não veem outra saída a não ser transformarem a contracultura em “cultura” também! No caso de Raul, podemos mapear essa crise ideológica como sendo alegorizada na própria produção, mas uma alegoria implícita, ou sugerida.

Para manter o princípio anárquico e contracultural e, fugir das amarras generalizantes, o artista, ainda submetido ao primado da identificação como um modelo ante o público, cria um lugar de deslize - o da mutabilidade dessa figura de star -. A música de composição solo “Metamorfose ambulante”, terceira faixa do álbum “Krig-há, Bandolo”, é o acontecimento máximo dessa inventiva: apresentar uma imagem-mosaico que force uma fragmentação no olhar totalitário do culto à figura do star-modelo-de-ser. O mosaico favorece, por sua hibridez, a perda da integridade imagética, no caso, do star, do herói. A personagem-mosaico se camufla nas partes e não no todo, levando um desvio do olhar sobre o que se é, para o *como* se é; para lembrar Haroldo de Campos: “no princípio” (das formas fluidas) “não era o verbo, mas o advérbio...”¹⁹. Uma boa associação para nós, aqui, seria a anti-prototopia do desenho

¹⁷ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BTVOJ9T8rUA>

¹⁸ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁹CAMPOS; Haroldo de. *Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como*. In: *Metalinguagens e outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva; 2004.

de herói observada nos fluidos de Macunaíma: não sabe-se *o que ele é*, mas *como vai sendo* a cada pré-forma de metamorfose. Já no título de “Metamorfose Ambulante”, temos essa proposta de pensamento a partir do qual olharemos para significativa parte da arte raulseixista: a informidade do ser.

Mas, indo por partes, gostaria de resgatar a imagem do guru. Associando essa ideia de guru a de cantor, temos um outro possível lócus performático para pensar com Raul – o de *vate* ou *aedo*. Lembrando o antigo uso de tal expressão, *vate* é o poeta ou cantor que traz um vaticínio ou augúrio. Ocorre que, ao nos atermos às letras, podemos notar a construção de certas imagens quase fixas a partir das quais se tece alguma mensagem sempre em via de anunciação, como um vaticínio obscuro e incompleto, e que, por vezes, contornam a figura do star. Essas imagens semi-fixas ganham nome: “Mosca na sopa”, “Maluco Beleza”, “Metamorfose Ambulante”, tais imagens criam um entremeio entre o *vate* e o vaticínio. Em certa medida, o *vate* torna-se o vaticínio e vice e versa. Para visualizar melhor essa construção do *vate/vaticínio*, daremos um salto no tempo da década de 70 para fins da década de 80 com a análise de uma música produzida nessa época.

Composta em parceria com Cláudio Roberto, no álbum “Uah-Bap-Lu-BapLah Béin-Bum” de 1987, a canção “Cantar” se nos mostra como uma espécie de memorando da figura desse *vate* imaginado. Não é por acaso que a canção está presente em um dos últimos discos de carreira solo, e, esse foi lançado 14 anos depois do primeiro disco de gravação solo, o “Krg-há-Bandolo!” (1973); essa memória cantada que diz “Já fui mosca na sopa zumbizando em sua mesa, também já fui maluco beleza” contorna expressões já presente no imaginário popular sobre o artista construído ao longo dessa década e meia de produção. Vejamos o que diz o *vate/vaticínio* sobre o “*vate*” na canção:

“Eu já falei sobre disco voador
E da metamorfose que eu sou
Eu já falei só por falar
Agora eu vou cantar por cantar

Já fui garimpeiro
Encontrei ouro de tolo

Eu já comi metade do bolo
 Eu já avisei, só por avisar
 Agora eu vou cantar por cantar

(...)

Já fui mosca na sopa
 Zumbizando em sua mesa
 Também já fui maluco beleza
 Eu já reclamei, só por reclamar
 Agora eu vou cantar por cantar...²⁰ (SEIXAS & ROBERTO; 1987)”

O ato de cantar é enfoque principal no enredo narrativo da canção supracitada e que intitula a letra da música. Há, nesses versos a construção da figura do vate como aquele que traz a mensagem (o augúrio!) por meio do canto; e que mensagem é esta? Não é uma, mas, várias, dispersas nas máscaras que vestem o vate, ou seja, o vaticínio é o próprio vate, e o vate em *Cantar* não é o cantor, mas, é a canção! Propomos ver, a partir da sugestão de *Cantar*, a desvinculação do sujeito para a ação, do cantor para a canção, o cantor se nos surge apenas como mecanismo de veículo das mensagens que dizem: “Eu sou” ou “Já fui mosca na sopa”. Um exemplo dessa (de)subjetivação do cantor em canção está na sentença: “Já fui ouro de tolo”, lembremos que “Ouro de toro” é um nome de música; sendo assim, a música, ou como propomos - o vaticínio, aqui, é o próprio vate.

E o vaticínio implica alotropia, ou como quer a música-carro-chefe desse vaticínio-raulseixista: “Metamorfose Ambulante”. O vaticínio diz “Eu já falei sobre disco voador”, notemos o tempo passado nessa sentença em contraste com o presente desta outra, logo a seguir: “E da metamorfose que sou”. Quando pensamos nas múltiplas facetas, a partir das quais algumas imagens-mensagens vão se incorporando nessa voz alotrópica, propomos que esse eu-estilo-raulseixista pode ser pensado juntamente com a filosofia deleuziana do *devenir*. O canto é o caminho pelo qual o vate vai se metamorfoseando em vaticínio e dessubjetivando o “eu-cancionista” em ação,

²⁰ Música “Cantar” do disco *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum*. Composição de Raul Seixas e Cláudio Roberto; gravada em 1987 pela Copacabana e Warner Music Brasil.

ação que gera imagens em constante processo de mutação, até um limite em que o devir de cantar de justifica por ele mesmo: “cantar por cantar”.

Mas esse devir-ação não retira de cena o corpo, apenas o sujeito domador do corpo. Quem diz “eu sou” é o próprio corpo metamorfoseando-se em busca de novas químicas, novas potências, novos órgãos. Quando falo em retirada de sujeito e ativação de corpo, estou me referindo, por sujeito, à noção de juízo ou consciência responsável, e por corpo, ao que Deleuze chama de *corpo-sem-órgãos*. Esse *corpo-sem-órgãos* se opõe ao princípio da organização, ou ainda ao “organismo” porque esse possui uma ordem limitada, aquele, um limiar em deslize de formas imprecisas; o organismo representa os órgãos em sua estrutura, o *corpo-sem-órgãos* apresenta os órgãos em porvir por isso, irrepresentáveis. O corpo cantante da música “Cantar” *apresenta* o vate/vaticínio, em vez de *representá-lo* porque a representação pressupõe um modelo, uma ordem, um organismo; a palavra metamorfose destrói a prévia e instaura o entremeio entre o já e o porvir, o já é “a metamorfose que sou” o porvir não se sabe, daí a ideia de vaticínio estando relacionado ao vate. Tal como a palavra, o prelúdio tem presença da carne que já é, mas carrega ausência do que poderá ser interpretado a partir da carne desse corpo. Associando, pois o acontecimento apresentado nas entrelinhas desse vaticínio raulseixista à noção de *corpo-sem-órgãos*, tentemos compreender melhor esse conceito com as palavras de Deleuze:

“O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo. É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo a variação de sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis segundo as variações de sua amplitude. (...) De modo que a sensação ... possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. (DELEUZE)²¹”

²¹DELEUZE, Gilles; *FrancisBacon:Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

O corpo, como vemos, é movido por intensidades irrepresentáveis, assim o filósofo associa à noção de corpo a ideia de sensação. O que podemos sentir nas entrelinhas de *Cantar* é uma espécie de reclame pela vida desse corpo artístico, dessa sensação sempre em processo de desejar novas formas. O enfoque da “canção-corpo” é a metamorfose das formas, a partir da qual, se desconstrói os ideais transcendentais envoltos na figura do star-cantor que já não mais existe, apenas, o canto há. Retirar o sujeito domador do canto para deixar que o canto cante por ele mesmo e também possa dizer “eu sou” ou “já fui” implica retirar as amarras do culto gerado entorno do cantor ou do vate, nesse momento, é o vaticínio que oferece o vaticínio não mais o vate, e o vaticínio não tem formas fixas. Nos versos de *Metamorfose ambulante* podemos também ler esse reclame, mas com um dado interessante: ele se apresenta no processo alotrópico por “preferência”, dando a perspectiva volitiva ao ato de ser essa “Metamorfose”:

“Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo

Sobre o que é amor sobre o que eu nem sei quem sou...

Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes” (SEIXAS; 1973)²²

Incutir a face alotrópica do *corpo-sem-órgãos* na voz que diz “eu” é uma questão antes mais nada ética, porque assimila uma escolha. Tomo por ética o conceito desenvolvido por Gilles Deleuze lendo Espinosa como sendo o oposto da moral. A moral fixa raízes e aprisiona o desejo do corpo de ser nômade, a ética deixa viver de forma intensa esse nomadismo do desejo. Ser Metamorfose ambulante por preferência expressa uma escolha ética, uma ética que se abre ao novo em contraste com “aquela velha opinião formada sobre tudo”. Incutir o corpo sem órgãos é desconhecer-ser e dizer “eu nem sei quem sou”, entrar num devir-desejo de devir diferente: “Eu quero dizer

²²Composição solo, disco *Krig-ha, Bandolo!*;1973

agora o oposto do que eu disse antes”. A moral diz “eu tenho que ser” a ética diz “eu prefiro ser”, a moral diz “tenho que ser eu mesmo”, a ética diz “nem sei quem sou”, a moral fixa raízes de “opiniões velhas”, a ética do corpo é *rizoma* daquilo que diz e desdiz num fluxo incerto.

Por fim, vemos que a “coisa Raul” ou o estilo raulseixta, ou ainda se querem: o raulseixismo pode ser pensado sob a imagem da propulsão de uma crise de um importante mecanismo de cultuação da arte expressa na imagem do “pop star”: o da figura do ídolo. Tal crise contorna uma outra imagem, a do *spectrum*, essa, que acredito manter-se na atualidade quando pensamos Raul Seixas. Diferente do ídolo que está no holofote das luzes com contornos bem definidos, em um lugar fixo: sempre “a cima” da percepção; o *spectrum* está na penumbra, com imagem semi-exposta o que favorece mais a imaginação que propriamente a imagem, e está num lugar incerto: sempre trapassando a percepção. Embora guardemos bem a imagem do star, no palco, de punhos cerrados levando milhares de pessoa a gritar “Viva a sociedade alternativa”, os lugares (in)comuns relacionados a Raul nos parecem bem mais vivos que o star, inclusive a máxima do vaticínio que lemos na música *Cantar*, a coisa Raul se mantém na atualidade sobretudo por meio do canto, ou melhor do “toque” como quer o dito “toca Raul”. De alguma forma, esse dito faz vigorar a filosofia do Rock como “a pedra que rola” muito bem lido na música *Rock do diabo* que diz: “Enquanto Freud explica o diabo dá uns toques”. Se pudermos ler Raul na contemporaneidade como canto, também poderemos lê-lo como esse “toque” do *diabolo* dionisiaco que se mantém no dito “Toca Raul” como um *spectrum*, um fantasma presente nos “modos alternativos” da sobrevivência em meio ao desafio de ser vontade; por outro lado, é necessário tentar pulverizar os ares diabólicos desse canto nas fôrmas mercadológicas do culto que coloca esse “toca Raul” no lugar da obrigação.

O filme *Raul - O início, o Fim e o Meio* dirigido por Walter Carvalho e produzido por Denis Feijão ajuda-nos a pensar nessa imagem do *spectrum* em Raul na contemporaneidade, primeiro porque, embora o filme seja de gênero biográfico, ele expressa uma sensibilidade do imaginário popular sobre Raul, segundo, devido à atualidade do filme e dessa sensibilidade – foi exibido em 2011. Para não entrar muito em detalhes agora, queria lembrar apenas dois momentos do filme. Primeiro, o modo como ele se inicia: uma cena escura e sem imagens apenas com a voz de Raul dizendo: “Tô, vendo sua cara, to vendo seus olhos...”. Segundo, já quase ao fim, em entrevista

aos participantes da passeata anual em São Paulo de homenagem à morte de Raul, um dos fãs diz: “Raul está aqui, em mim, em você em todo lugar...”, e lembra Sartre com a frase “A existência precede a essência”. Na primeira cena, tem-se Raul apenas como uma voz que se faz presente interagindo com o interlocutor que somos nós, mas sem se deixar ver, lembrando a ideia de fantasma expressa no conceito de *spectrum*; na segunda, tem-se, por parte do fã, a sensibilidade dessa dessubjetivação de que falávamos anteriormente de modo que o “culto” cede espaço à vivência desse “toque” dionisíaco da presença desse *spectrum* Raul. Ver esse “fantasma” na figura dos diferentes corpos implica redesenhar a imagem fixa do star e transformá-lo num devir-contorno constantemente metamorfoseado. Está presente, nessa sensibilidade, a realização da utopia anárquica da desapropriação da posse “do brilho” desfrutado somente pelo star. Temos nesse *spectrum* tanto a restituição do direito de “brilhar individualmente”, quanto a libertação da necessidade reconhecer o brilho apenas do star pré moldado ao público seguidor. Para lembrar a cena do filósofo que anda com a lanterna “a procura do homem”, invertendo, o fã que andaria com a lanterna a procura de iluminar o star, de repente é motivado a voltar a lanterna para si mesmo e dizer, como quer o “vaticínio” mais belo da música Sociedade Alternativa: “Todo homem e toda mulher é uma estrela”...

I.II ~ O ESTILO DE VIDA RAULSEIXISTA ~

Entre a *maluquez* e a *lucidez*...

- Já parou para pensar na importância legítima e tão comumente, a nós, negada; e tão comumente, por nós, negada, da vivência irresponsável de uma tão inocente, de uma tão indecente maluquez? E se você já teve a alegria de alcançar esse feito, por espaços curtos, já o explorou a fundo de modo a buscar torná-lo uma prática vital? –[Trechos retirados do diário de um maluco-beleza que se dizia conversar com moradores dos idos do séc XXI, no tempo Terra dos períodos “pós-capital-globalizado”. O diário, nunca publicado, sempre roubado, datado das vésperas de sua morte por tédio.]

Um importante e forte *estrato* de devoração no *estilo raulseixista* é o tema da “maluquez”. Refiro-me à ideia de *estrato* embasada na concepção de estruturação dos planos de superfície de (re)produção desenvolvida por Deleuze. O *estrato* é o produto de dupla captura dos planos *molar* e *molecular*, ou, respectivamente, *extensivo* e *intensivo*. O plano extensivo parte de uma articulação molar: nele notam-se as superfícies de reprodução, de codificação a partir das quais o estrato é solidificado. O dispositivo molecular, por outro lado, ocorrerá de forma intensiva e mais fluida, menos sólida; notaremos na articulação molecular ou intensiva a busca pela desestratificação, o estrato é da “terra” suas “Camadas”, suas “Cintas”; e a terra por sua vez é um corpo sem órgãos em fuga dos órgãos, da organização, do juízo de Deus:

“Os estratos eram Camadas, Cintas. Consistiam em formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, constituir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares. [...] Os estratos eram juízos de Deus, a estratificação geral era todo o sistema do juízo de Deus (mas a terra, ou o corpo sem órgãos, não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se

desestratificar, se descodificar, se desterritorializar)” (DELEUZE, 2009. P.54)²³

Quando pensamos nessa ideia de terra se desterritorializando, uma imagem autofágica se nos faz presente, devorar a si mesmo até o esvaziamento, eis o ritmo de um estrato no momento pós-estratificação; isso pode ocorrer por esbanjamento, por excessos, como é dito no recorte acima: a “fixação das singularidades” nesse plano molar ocorre por “redundância”. Quando o corpo, ou o estrato atingem o ponto de saturação, há uma expulsão de si mesmo para resgatar o movimento intensivo do que ainda está por ser. E o que satura de forma a querer (deixar de) ser na “maluquez” raulseixista? A própria maluquez, mas enquanto sinonímia, pelo senso, comum de loucura infundada. Veremos, todavia, que nem sempre as expresões “maluquez” e loucura são equivalentes. Quando a loucura está íntima da “maluquez”, ela é impulso para a diferença, para o novo, para o elemento esquizoide; d’outro modo esse conceito sofre uma momentânea solidificação, o que significa indigestão, manutenção temporária do plano extensivo, o que o levará a uma condição diferente da *esquisita*, o levará ao problema-situação da *normopatía*. Daqui a pouco, vamos conversar melhor com a coisa “normopata”. Antes, vamos elucidar algumas cores que arranjam esse tema da loucura no nosso enfoque de assunto.

Muitos são os *ab-locus*²⁴ tecidos pelos eu-cancionistas do estilo raulseixista associados à loucura como um ponto de exceção ao ordinário. O mais famoso é a canção “Maluco Beleza”²⁵, em que o traço de dissipação do rebanho ordenado pode ser conferido nos famosos versos: “Enquanto você se esforça pra ser um sujeito normal / e fazer tudo igual / Eu do meu lado aprendendo a ser louco um maluco total na loucura real” (ROBERTO; SEIXAS. 1977). A ovelha desgarrada traça um caminho fora do rebanho, e, apesar de incerto (e justamente por isso), é real (“na loucura real”), o real é a

²³DELEUZE, Gilles. Guattari, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Editora 34: São Paulo, 2009.

²⁴ Conceito citado e desenvolvido no primeiro tópico do capítulo um.

²⁵ Álbum *O Dia Em Que A Terra Parou*, 2ª faixa; composta em parceria com Cláudio Roberto, 1977.

intempestividade do devir, do vagar por vagar enquanto houver escolha: “E esse caminho que eu mesmo escolhi / é tão fácil seguir / por não ter onde ir...” (ROBERTO; SEIXAS. 1977). Mas, sentimos que esse devir não é apenas oriundo da “maluquez”, e sim, de um misto semelhante a Apolo e Dionísio, se é que podemos associar a “maluquez” a Dionísio, teremos por contraste o controle da “lucidez” de Apolo: “Controlando a minha maluquez / misturada com minha lucidez / vou ficar / ficar com certeza maluco beleza” (ROBERTO; SEIXAS. 1977). Tal como arte trágica desenvolvida por Nietzsche, cuja composição se faz pelo combate entre esses impulsos apolíneo e donisíaco, podemos conceber essa mistura entre a maluquez e a lucidez como um combate entre impulsos que se contrastam e cujo produto é um estágio: o estágio “Maluco Beleza”.

Ocorre que na canção “Maluco beleza” não observamos maior expressão individual desses contrastes, por isso, o buscaremos em outros momentos. Mas por “buscar”, entenda: forjar uma matização das cores singulares a cada conceito - o da maluquez e o da lucidez -, afinal, como vimos anteriormente, para a criação do estágio “Maluco beleza” é necessária a confusão dos conceitos, separá-los definitivamente seria o aniquilamento do estágio. Caberá a nós traçar uma matização das cores para sentir mais de perto os contrastes. Faremos isso a partir da comparação entre duas outras canções: “Eu sou egoísta”²⁶ e “Quando acabar o maluco sou eu”²⁷.

I. A maluquez esquisita e a normopatía

Lançada em 1984, em parceria com Marcelo Motta, a canção “Eu sou egoísta” pode ser lida, ao menos, sobre dois aspectos diferentes: a construção crítica, pelo humor, mais uma vez para com o problema da (des)alocação no comércio artístico e, a aplicação (poético-musical) da filosofia esquizoide. Essa última abraça toda

²⁶ Álbum *Metrô linha 743*; composta em parceria com Marcelo Motta, gravadora Som Livre: 1984.

²⁷ Álbum *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum*, 1ª faixa; composta em parceria de Lena Coutinho / Cláudio Roberto, 1987.

conceituação do estágio “Maluco beleza”; aquele que está “Maluco beleza” o é quando está “esquisito”, lembrando que a ideia de *esquisito*, dentro da filosofia da diferença, ou esquizoide, tem a ver com aquele, com aquilo que excede à lógica do rebanho.

Com a lente do elemento humor/brincadeira, vemos que os versos brincam com as correntes ideológicas de enquadramento que se formam a partir dos “istas”: “Se você acha o que eu digo fascista / mista, simplista ou antissocialista...” (MOTTA; SEIXAS. 1984). Em contraposição a esses enquadramentos, um novo “ista” surge: “Eu admito, você tá na pista / Eu sou ista / Eu sou ego / eu sou egoísta /.../ Eu sou, por que não...” (MOTTA; SEIXAS. 1975). No que concerne ao problema do artista, e, lendo o eu-cancionista como sendo também o próprio Raul, olharemos para esse “artista egoísta” como aquele que se volta para um “si” dissipado do rebanho “da linha evolutiva da música popular brasileira”²⁸, haja vista a explícita alusão irônica a Caetano Veloso com seu famoso verso “por que não?”. Forjemos, pois, essa interrogação que partiria de Raul a Caetano, ou, de Raul à proposição tropicalista como um todo a partir do qual se constituiria a linha evolutiva da MPB: “Ser egoísta, ainda que isso seja visto como simplista, fascista ou anti-socialista. Por que não?”. Mas, não penso ser apenas esse traço da linha evolutiva da MPB para quem o eu lírico cancionista se dirige como “você”. Quis apenas abrir mais um caminho semântico pela fresta tão visivelmente ocasionada pela intromissão de Caetano no enredo melódico... De todo modo, a mensagem de dissipação do rebanho expressa no “egoísmo” pode ser lida em menção a outras intermináveis espécies de linhas evolutivas, das quais seria saudável nos esquivarmos... E, é esse “o toque” do eu lírico. Perceberemos no enredo da canção uma espécie de comparação dos *modus vivendi* entre um endereçado e eu-cancionista, novamente ouçamos:

“Se você acha que tem pouca sorte
Se lhe preocupa a doença ou a morte
Se você sente receio do inferno
Do fogo eterno, de deus, do mal

²⁸Falas proferidas durante apresentação no Festival Internacional da canção: 1972.

Eu sou estrela no abismo do espaço
 O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço
 Onde eu tô não há bicho-papão
 Eu vou sempre avante no nada infinito
 Flamejando meu rock, o meu grito
 Minha espada é a guitarra na mão”(MOTTA; SEIXAS. 1984)

Em comparação entre os dois *modus vivendi* narrados em cada uma das duas estrofes acima, e, ao lançar uma olhada mais íntima para o perfil de interlocutor para quem o eu cancionista se direciona, veremos nele um problema psíquico-patológico, mas, claro, tão somente o veremos, se essa olhada partir de retinas esquisitas; tal problema é o da passividade demasiado extensiva diante das ações de produção de subjetividade externas. O que quer ser produzido de fora para dentro nesse interlocutor e dele não encontra maiores resistências? O modelo-neurose da social idade ocidental moderna em tempo de psicose da segurança da moral e dos bons costumes (por bons costumes, leia-se, aqui: bons medos, boas culpas, boas má-consciências); lembremos que, apesar de esse eu cancionista e seus possíveis interlocutores pertencerem cronologicamente a um período de ditadura explícita, e, de acordo com a qual o lema de subserviência a essa psicose se mostrava como um corpo de camuflagem sem o qual “o bicho papão pegaria”, e, por outro lado, correr dele também “atrairia a boca do bicho”(!), apesar dessa correspondência entre moldes e costumes adequados a esse tempo, consideremos que o tempo da repressão/retenção das subjetividades “uteriores” (esquisitas) não cessa de se estender no mesmo compasso rítmico da canção *times ismoney* de vida que nos assola os ouvidos como nunca, como sempre. Tal canção oferece a mesma narrativa insistente: essa que quer nos obrigar a pensar que não atingimos a famosa “melhoria de vida” porque “temos pouca sorte”, e por isso nada mais a nós resta que nos preocuparmos com coisas do tipo “doença ou a morte” e, uma vez vinda a lembrança de morte, junto vem “o receio do inferno / Do fogo eterno, de deus, do mal”... Todos implicam sintomas de uma antiga incubação viral para manutenção do perfil patológico a favor da indústria subjetivo-farmacêutica-burguesa que, por sua vez, oferecerá o antídoto: desejo de estabilidade, de invulnerabilidade ante os perigos...

Ao apontar os perfis de construções de subjetividades na atual/ocidental/acidental idade pós-capital-globalizado, como estando (esses perfis) submetidos a uma “Geopolítica da cafetinagem”, Suely Rolnik nos alerta, com outras palavras, sobre essa antiga incubação viral de que falávamos - a fabricação comercial do desejo de “invulnerabilidade” aos perigos -, no caso, o maior “perigo” apontado por Rolnik é o “outro”. E é, sobretudo, “em busca da vulnerabilidade”(ROLNIK) a esse outro que se dará uma reabilitação dessa subjetividade, até então, “cafetinada” aos modos do comércio global, e, restrita à rigidez dos territórios inflexíveis da compra-venda do ser/estar:

“É que a vulnerabilidade é a condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva com o qual construímos nossos territórios e contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK)

Quem também vê e diagnostica o efeito pós-consumo desses anestésicos de perigo do outro é o eu-cancionista quando diz:

“Se o que você quer em sua vida é só paz
Muitas doçuras, seu nome em cartaz
E fica arretado se o açúcar demora
E você chora, cê reza, cê pede... implora...

Enquanto eu provo sempre o vinagre e o vinho
Eu quero é ter tentação no caminho
Pois o homem é o exercício que faz
Eu sei... sei que o mais puro gosto do mel
É apenas defeito do fel
E que a guerra é produto da paz”(MOTTA; SEIXAS. 1984)

O que passa entre o desejo de “paz”, de “doçura”, de “nome em cartaz” e o de “provar o vinagre e o vinho” das “tentações no caminho”? O ser-homem: no “exercício

que faz” esse acontecer bélico entre as vontades internas, diferente da guerra contra essas vontades, e, por isso, diferente daquele produto de que falávamos anteriormente oriundo do desejo de morte: “o produto da paz”? A ideia de paz e morte se opõe ao combate vital quando a estabilidade da paz pressupõe ausência de movimento, aquele movimento ulterior da força molecular, do plano intensivo da vida-viva, vida de perigos e tentações e abalos sísmicos, vida da terra que foge da terra. Falávamos em patologia e clínica sobre os possíveis traços psicológicos tecidos na construção de perfil do interlocutor, pois nossa inventiva é olhar para esse perfil (inclusive tão comumente presente como alvo de crítica no discurso raulseixista), tal como aquele psicanalista que se deparava com o primeiro caso de *normopatía*. Quem nos discorre sobre o caso é Maria Helena Saleme em sua dissertação de mestrado:

“ O termo normopatía foi criado por Joyce McDougall. Em 1978, publicou em Paris *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, que no Brasil foi traduzido por *Em defesa de uma certa anormalidade: teoria e clínica psicanalista*. Em um livro dedicado à teoria e à clínica da perversão, McDougall trouxe o conceito de normopatía. No capítulo intitulado *O antianalisando em análise* descreveu o normopata como o paciente que parecia ter perdido o contato com ele próprio, que **se encontrava absolutamente distante de sua vida pulsional**. Este paciente sentia-se à vontade na situação analítica, aceitando todos os aspectos formais do contrato analítico. Não faltava, era pontual, pagava corretamente os honorários do analista, falava claramente durante as sessões...”²⁹ (SALEME; 2006. P.65. Grifo nosso)

Estaria o eu lírico propondo ao normopata uma clínica de resgate, ou produção dessa “vida pulsional” da qual o interlocutor se encontra tão distante? Falo em clínica, pois, há de alguma forma uma didática instrucional, não de paradigmas ou de receita de bolo, mas uma “didática afetiva”, essa feita através da descrição/narração de sensações sugeridas pela comparação entre um ser “eu” e ser “você”. Todavia, é interessante reforçar essa característica de didática que não pressupõe modelo, pois, como veremos na penúltima estrofe, abaixo, o eu-esquisito faz um alerta ao perigo da pura reprodução

²⁹ SALEME, Maria Helena. *A normopatía na clínica psicanalista*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica pela PUCSP; 2006.

de um novo modo de vida: a incompatibilidade de planos, o que geraria a “decomposição triste do ser” de que nos alertara Espinosa³⁰, podemos assimilar essa incompatibilidade de composição ao que eu lírico diz em: “o que eu como a prato pleno/ Bem pode ser o seu veneno”; a rigor, o que fica claro é, mais do que a oferta de um *modus* novo, é a incitação à mudança, ao movimento que diz: “por que não tentar?”. Sintamos:

“O que eu como a prato pleno
 Bem pode ser o seu veneno
 Mas como vai você saber... sem tentar?

Se você acha o que eu digo fascista
 Mista, simplista ou antissocialista
 Eu admito, você tá na pista
 Eu sou ista, eu sou ego
 Eu sou ista, eu sou ego
 Eu sou egoísta, eu sou,
 Eu sou egoísta, eu sou,
 Por que não...”(MOTTA; SEIXAS. 1984)

Por fim, desviando a atenção do *normopata* para o *esquisito*, não podemos deixar de nos estender um pouco mais sobre a caracterização central sobre a qual ele é construído: o “egoísmo”. Levando em conta que estamos olhando para o eu cancionista como aquele que desfruta do estágio “maluco beleza” de ser, dentre outros motivos, sobretudo pelo traço esquisito com relação ao normopata, e, no início, lembrávamo-nos da arte trágica para pensar esse estágio, dentro dessa comparação, uma outra lembrança se nos faz inevitável: daquele famoso poeta-filósofo trágico pincelado por Nietzsche, aquele que em um de seus descobrimentos alegres da existência também louvava o

³⁰ Conferir *Espinosa, filosofia prática* de Gilles Deleuze.

egoísmo, um “egoísmo” muito íntimo desse nosso eu cancionista esquisito que, para fugir da escravidão dos “istas”, opta em ser tão somente “egoísta”. Sobre o egoísmo em oposição à escravidão, fiquemos com a descrição de Nietzsche sobre Zaratustra, o seu personagem egoísta e alegre:

“E, então aconteceu também – e, em verdade, pela primeira vez! – que a sua palavra glorificou o egoísmo, o sadio, saudável egoísmo, que brota da alma poderosa [...]

Que alguém seja servil ante os deuses e os divinos pontapés ou diante dos homens e das estúpidas opiniões humanas: toda sorte de servilismo despreza esse bem-aventurado egoísmo!” (NIETZSCHE; 1998. p.250)³¹

Junto com Zaratustra, podemos pensar as linhas de fuga do plano molar do ser-vivo como sendo construídas nesse território “sozinho”, não solitário, do egoísmo. Uma solidão egoísta, não egocêntrica, mas povoada pela entre passagem ativa do outro. Curiosamente, com a ajuda do poeta supracitado, de Rolnik e do eu-cancionista, vemos que ser frágil ao outro, não implica servidão ao outro, o inverso, o componente *alien*, quando participante ativo, implica a liberdade: a libertação do eu-escravo do medo, escravo da in violação da pureza do “eu” pelo outro. O egoísmo se faz no diâmetro externo à servidão: “toda sorte de servilismo despreza esse bem-aventurado egoísmo”(NIETZSCHE), no perímetro outro em relação aos modos mesmos, em relação à cafetinagem comercial que aprisiona as deformações ocasionadas pelas reações químicas com o outro. No plano experimental, fora dos meios “istas” de ser/estar escravo, o liberto grita: - “Sim, eu sou ego, eu sou ista, eu sou egoísta!”

II. A lucidez esquisita e a normopatía

³¹NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Como o leitor pôde notar, dei a esse segundo subtítulo a retomada de dois elementos já discutidos na análise anterior: os conceitos de “esquisito” e “normopatia” pensaremos neles pelo outro lado da moeda... Lembremos da proposta inicial, que era a de forjar uma fragmentação dos componentes do estágio “maluco beleza”, referentes aos momentos da “lucidez” e da “maluquez”. Na canção anterior, destacamos as possíveis cores da “maluquez”. A partir de agora, seguiremos com os matizes íntimos da “lucidez”...

A ideia do *esquizo*, como vimos, está intrinsecamente ligada ao modo “maluco beleza” de estar e de ser. Assim sendo, notamos, nos arranjos textuais da canção, a relação entre dois traços de personagens: um inserido numa lógica da uniformização de (re)ações relacionadas a um sujeito, pensemos nesse “sujeito” com relação àquela subjetividade “sujeitada” a uma moral totalitária e escravocrata. Relacionamos a isso o problema da normopatia; e, por outro lado, a personalização da alforria de tal escravidão propiciada tão somente pela degustação do ser-esquisito com o ser/estar “maluco beleza”. Vimos no enredo anterior que os “normais” são aqueles que estranham o modo esquisito/egoísta de ser, ocorre que...

Mudança de sensação: o estranho passa a estranhador! A admiração pela esquisitice deixa de ser atributo do normal-normopata olhando para o estranho ao contrário. Veremos, na análise da canção “Quando acabar o maluco sou eu”³², que quem estranha o outro agora é o próprio esquisito, a esse estranhamento chamaremos de momento de *lucidez*. Se, no período da *maluquez*, temos um eu lírico que diz: “Enquanto você se esforça pra ser um sujeito normal...”, podemos pensar agora num contraste que diz “enquanto você se esforça para ter uma normopatia maluca, estranhamente anormal...”. Os paradigmas de “normal” e “maluco” são invertidos pelo estranhamento da *lucidez* que diz: “Toda vez que eu olho no espelho a minha cara / Eis que sou normal e que isso é coisa rara” (COUTINHO; ROBERTO; SEIXAS. 1987). Surge aí uma nova distinção: a normalidade da *maluquez* e a normalidade da *normopatia*. O estar maluco no momento da “lucidez” não tece significância com a

³²Album *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum*, 1ª faixa; composta em parceria de Lena Coutinho / Cláudio Roberto, 1987.

“maluquez”, como ocorre em “Maluco beleza”, os malucos, agora, são os normopatas... Nesse contexto de admiração movida pela lucidez, o eu cancionista debocha: “Quando acabar o maluco sou eu”! Escutemos:

“Toda vez que eu olho no espelho a minha cara
Eis que sou normal e que isso é coisa rara
A minha enfermeira tem mania de artista
Tropa em minha cama, crente que é uma trapezista
Eu não vou dizer que eu também seja perfeito
Mamãe me viciou a só querer mamar no peito
Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu
Ahã! Quando acabar, o maluco sou eu

O russo que guardava o botão da bomba "h"
Tomou um pilequinho e quis mandar tudo pro ar
Seu Zé, preocupado anda numa de horror
Pois falta um carimbo no seu "tito" de eleitor
Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu
Ahã! Quando acabar, o maluco sou eu” (COUTINHO; ROBERTO;
SEIXAS. 1987)

Interessante notar o perfil dos personagens. O contexto dessa letra traz uma caracterização de normopatia diferente daquela tecida no interlocutor da canção anterior. Por vezes, o “estranhador” detecta neles os elementos da sua “maluquez”, até então recriminada pelo *modus vivendi* do coletivo social normopata. Por exemplo, traçando uma analogia com “eu provo sempre o vinagre e o vinho” com a não repressão dos impulsos eróticos implícita no ato da enfermeira “trapezista”, veremos que o que distancia o eu-esquisito do outro é apenas o estranhamento, seja pelo primeiro ou pelo segundo. No caso de ser o “normal” lúcido a estranhar o maluco-normopata, isso se dá pelo fato de haver por parte desse último um julgo ressentido desses caracteres amorais vividos e camuflados por ele mesmo e, assumidos pelo esquisito - “Eu não vou dizer que eu também seja perfeito / Mamãe me viciou a só querer mamar no peito”-.

O que a lucidez do esquisito, nesse momento, estranha é o reconhecimento de tais elementos que lhes conferiam a posição anormal naqueles considerados “normais”.

Nesse caso, a sensação de “lucidez” transfere a caracterização do “ser normal” para “assumir os traços anormais”. A normalidade não é concedida a quem não pratica ações esquisitas, mas a quem reconhece a impossibilidade de não praticá-las; o oposto, o não reconhecimento de si, das suas (im)possibilidades constitui o drama do normopata. Assumir-se normal, na óptica da “lucidez esquisita” é assumir as emergências naturais e inevitáveis dos caracteres (das forças) que excedem ao sistema moralizador; por “estar normal”, então, podemos entender estar livremente apto ao sim, ao “natural”, uma natureza que, conforme afirmada o eu lírico, é “rara”, uma vez que a força social dominante tende à propagação da pré-forma de ser: o sujeito “de bem” (“correto, moral, inviolável”); ou seja, o não-ser. A fração minoritária da social idade passa do ser-maluco para o ser-normal. O normal (lucidez normal) é a exceção, é raro. O maluco (maluco-normopata) é maioria, é comum.

A caracterização desse perfil de maluco comum tem os traços da não *maluquez* num sentido semelhante àquele discorrido no caso da canção anterior, o sujeito que se sujeita a reclusão de sua vida pulsional e vive à deriva das neuroses que lhes são implantadas de fora para dentro; a exemplo disso, temos “seu Zé” cuja preocupação principal lhe fora voltada para a “falta de um carimbo no seu ‘tito’ de eleitor”. Há também, na canção, outro tipo pitoresco de maluco-normopata: um tipo mesclado entre as cores da “a guerra” e da “fria” em: “o russo que guardava o botão da bomba H / tomou um pilequinho e quis mandar tudo pro ar...”. No macro tema, vemos que essa combinação de cores retrata o triste quadro histórico das entredécadas 60 e fins de 80 a qual já tivemos o desprazer de conhecer, nas micronuances, diríamos cores de “fria” pela parcimônia subserviente do normopata militar guardador “do botão”, do poder de guerra; diríamos cores de “guerra” pela caracterização irônica desse mesmo normopata que, num estado de maluquez, ainda que reativa, se vê no desejo da desordem ao querer apertar o botão! De todo modo o eu esquisito continua recluso na sua função de estranhador dessa maluquez de cores normopata, mas, nas estrofes seguintes, temos um retorno à afirmação alegre da loucura como *modus vivendi* de forma “egoísta” e, de repente, nos deparamos com o retorno da *maluquez* esquisita entrecortando esse estado da lucidez:

“Eu sou louco, mas sou feliz
 Muito mais louco é quem me diz
 Eu sou dono, dono do meu nariz
 Em Feira de Santana ou mesmo em Paris

Não bulo com governo, com polícia
 Nem censura
 É tudo gente fina, meu advogado jura
 Já pensou o dia em que o papa se tocar
 E sair pelado pela Itália a cantar
 Ehê, ahã! Quando acabar o maluco sou eu
 Ahã! Quando acabar, o maluco sou eu” (COUTINHO; ROBERTO; SEIXAS.
 1987)

A provocação que dança com o conceito de ser potencialmente louco e o postar-se doentamente como louco: “Sou louco, mas sou feliz, muito mais louco é quem me diz”. Nos versos seguintes, vemos, ainda, uma brincadeira entre as neuroses da obediência às estruturas de poder e o cinismo do elogio em “é tudo gente fina, meu advogado jura”. O papa, como elemento de poder do sagrado, também entra na dança, nessa brincadeira, como um convidando à transferência das cores normopatas, envoltas no chefe religioso, para os modos esquisitos de ser/estar “pelado a cantar”.

Antes do fim, não podemos deixar de conversar também com os contrastes rítmicos das cores audíveis nas canções. Se a *maluquez* e a *lucidez* são descritas em cenários diferentes pelos enredos textuais das letras analisadas, elas também são cantadas e arranjadas pelos instrumentos musicais com cores estilos diferentes. A *maluquez* de “Eu sou egoísta” traz um ritmo mais agitado. Ouvimos um cantar mais gritado que se expressa na voz na guitarra. Um grito bélico: a expressão “minha espada é guitarra na mão” contorna o afirmativo e musical da vida. Uma dinâmica que embala o toque movedor que o estágio “maluco beleza” quer impulsionar ao normopata. Não traz uma explicação, traz um toque. A *maluquez* musical de “Eu sou egoísta” é um canto de afetação furioso. Não move um conselho, move um toque...

Já as cores sonoras da *lucidez* de “Quando acabar o maluco sou eu” são mais suaves, no entanto, trazem esse balanço comum ao riso, quase debochado que ajuda sentir o estranhamento irônico pelo esquisito normal (não normopata) tal como vimos

na letra. A entonação da voz parece cantar e rir ao mesmo tempo; a situação da alternância da concepção de “normalidade/loucura” no cenário sonoro da *lucidez* se nos apresenta de modo engraçado, teatral-cômico. Diferente do grito afirmativo do eu esquisito que protagoniza o monólogo cantado da *maluquez* egoísta na canção anterior, aqui, os instrumentos mais brandos e com batidas repetitivas combinam-se com a coloração do cantar/narrar de um eu cancionista que mais vê a cena do que participa dela. E agora, participa mais rindo da coisa estranha do que vivendo ela de forma afirmativa. O toque, porém, se mantém. Não é um conselho, é um toque!

Ambos ritmos trazem o rock-toque dos comportamentos estranhos àquelas pré-suposições de um analista que de súbito se depara com um caso de normopatia, de certo que, neste momento, o analista, apto a escutar/estranhar o caso não sofria (mais) da moléstia em análise, de certo que ele não foi amparado, neste momento, por maiores “explicações” de Freud, de certo que lhe amparava sim maiores explicações, mas entrecortadas pelo toque, já que, no mais ou no menos: “enquanto Freud explica, o diabo (ainda) dá uns toques”³³...

- Já pensou o dia em que o papa (também) se tocar?

³³Música “Rock do diabo”, composta em parceria com Paulo Coelho. Álbum *Novo Aeon*; 1975

CAPÍTULO II

UM CAPÍTULO INÚTIL

~ esse capítulo não se difere dos outros por ser inútil,

mas, por ser, declaradamente, inútil... ~

Seguindo a lógica da cadeia utilitária, sabemos que uma coisa é útil quando possui uma funcionalidade externa. Um sapato, por exemplo, é útil para evitar o contato direto com o chão, um chapéu é útil para atenuar a incidência solar sobre a cabeça e etc; como podemos notar, um objeto útil é aquele que possui uma importância de ser que é externa a ele mesmo. Coisas do tipo alegria, tristeza, poesia e artes em geral, normalmente funcionam no plano da inutilidade porque “não servem para nada” e bastam por si. Se pensarmos com Heidegger, é no perímetro excedente ao campo de utilidades que se pode sentir mais de perto a existência do objeto, ou do ser, assim, um sapato só passa a existir mais evidentemente quando é retirado dos pés (sua razão utilitária de existir) e posto na cabeça, o mesmo ocorreria com o chapéu ao ser “desutilizado” em calçar pés.

Uma pergunta comum ao objeto inútil é “o que eu posso fazer com isso?” ou então a expressão: “Isso é belo, é legal, mas não sei para que serve”. Decidi considerar como sendo inúteis os três textos componentes dessa parte da dissertação por vários motivos, dentre os quais, o fato de achar que tudo que seguirá abaixo tem mais compromisso com as cores da poesia do que com a prosa dissertativa. De todos que foram apresentados a esses textos ouvi quase a mesma coisa: “poxa, está legal, mas o que você vai fazer com ele, como eles vão funcionar juntamente com o correr da dissertação?”. Uma coisa que todos gostam, porém não tem utilidade, não serve a outros interesses que não seja existir, eis a coisa inútil, eis a “dês-função poética” adquirida por essa parte. São textos independentes que, apesar de trazerem no seu lombo a carga da

existência inútil da poesia, ainda estão enrijecidos no sistema de fruição>citação>fruição>mais citação>fechamento de idéia ou conceito e, se dispõem a analisar ou sentir canções e vídeos. Quando digo que eles estão íntimos da poesia e da inutilidade não me refiro à forma com que foram escritos, mas, por apresentarem, como eu disse, um descompromisso com o todo do trabalhado, como são independentes, podem ser lidos em qualquer ordem...

servam-se à vontade...

ao gosto inútil

do freguês...

Sábio chinês e a sociedade alternativa: o transe do corpo louco...

Algum sábio chinês

O sábio chinês não era baixo, nem gordo, nem feio, nem era sábio, nem chinês... O sábio chinês não era alto, nem magro, nem belo, nem era inocente, nem japonês... Era voo, era vento, era leve, era borboleta e era sábio e era chinês. O sábio chinês era estio, era estilo, era inviolável. Era violavelmente tocável...

O sábio chinês era corpo? O que pode o sábio? O que pode o corpo?

Nunca sabemos o que pode o corpo, conta Espinosa. Há um tudo de infante nessa afirmação – uma afirmação infante, uma afirmação sem voz, uma afirmação do que ainda não é. Contra o dizer sapiente, por um dizer não sapiente. Confissão da ignorância: o saber pelo não saber. Não é negar o saber. É deixar o saber passar. Não é negar a consciência. Deixar a consciência passar. Não é negar o ser. É deixar o ser passagem. Afirmar a passagem do lado de dentro - no útero da passagem: do lado do corpo...

Mas o que é o corpo? Corpo é Sábio Chinês? Somos o corpo? O corpo não sabe quem é o corpo? O corpo é louco? Não sempre: há a ilusão da consciência. Conselho

espinoseano: rir da ilusão da consciência. Toque espinoseano: a consciência é ilusória porque se prende apenas aos efeitos, desconsiderando a causa. O ser consciente é o sujeito no sentido de sujeitar-se a uma idéia, um dever-ser. Há um quê de louco no ser corpo-não-consciente. A loucura do corpo excede à normopatía da consciência ilusória que diz: -“ isso é...”; “isso só pode ser assim...”; “seja consciente dos seus atos...”. O lado fora-dentro desse estado consciente ou, estado de normopatía: corpos “loucomovidos” vivem. Sábio Chinês é corpo. Sábio Chinês é louco? O que pode o corpo-louco: ser uma “loucomotiva”...

Tudo que vive no corpo é informe: num transe entre atual e virtual (causa e efeito, ou afetação e afecção), o sábio chinês é canção, é homem, é poema, é grito, é conto, é letra, é Raulzito..... é delírio. O delírio, por Gilles: o ativador das sensações “impossíveis” da linguagem, mas com a linguagem; criação de fronteiras formadas por um “fora” que é um limite: “O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. [...] É através das palavras, entre as palavras, que se vê e ouve.”³⁴ (DELEUZE;1997)

O que se vê e ouve com o “Conto do Sábio Chinês”³⁵? Considerando o conselho espinoseano: rir da consciência ilusória, não nos é importante responder a essa pergunta com a precisão de uma explicação, mas podemos, em vez de responder, viver essa questão em torno das visões e audições tendo em vista as limitações, ou como dirá Deleuze, as fronteiras. Mirar a fronteira para conhecer o que se perde da fronteira, perdição do lado de dentro. Perdição pelo delírio do corpo louco. Vejamos e ouçamos por entre a “loucomotiva” de Seixas:

“Era uma vez
Um sábio chinês
Que um dia sonhou

³⁴ DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”, In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.p.11-16

³⁵ Música do álbum “Abre-te sésamo” (1980); composição solo.

Que era uma borboleta
 Voando nos campos
 Pousando nas flores
 Vivendo assim
 Um lindo sonho...

Até que um dia acordou
 E pro resto da vida
 Uma dúvida
 Lhe acompanhou...

Se ele era
 Um sábio chinês
 Que sonhou
 Que era uma borboleta
 Ou se era uma borboleta
 Sonhando que era
 Um sábio chinês..." (SEIXAS;1980)

O corpo textual, na sua forma (fronteira) de conto, informa-se como um *roubo* (como dirá Deleuze) da cultura taoísta, no caso, é-nos desenhado os ensinamentos do filósofo chinês Zhuanqzi (Chuang – Tzu) do séc. 4 a.C cujos relatos ele afirma ter sonhado com uma borboleta e, depois acordou com a dúvida se era um sábio sonhando com uma borboleta ou o contrário. A presença do *roubo* é comum no *estilo rauseixista*, conversaremos com esse lado “bandido” mais de perto nas próximas páginas no papo sobre “O trem das 7”. Mas, para além da personagem taoísta, a figura do sábio chinês assume, durante a (des)apropriação da maluquez-Seixas, uma nova coloração. Sábio chinês, para nós é, além de outras indecifráveis coisas, símbolo da transmutação corpórea. Rascunho das fronteiras languageiras, como dirá Gilles, que se dissolvem ao limite, no fora dentro do limite...

Sábio Chinês viveu num tempo que não se pode descrever ao certo, tempo de *kairós*, perdido entre um *ainda não* e um *nunca mais*. Deixou-nos o legado caríssimo à real idade humana: o desejo do sentir-viver o *no sense*, e, ao mesmo tempo, o *já-atingir* o gozo de vagar errante o ser tão vivo e ser tão tudo que não se pode compreender,

justificar, apenas, ao longe, tentar em vão, representar... Tentativa essa de representação seria oriunda das forças apolíneas que por sua vez se perde na destruição dionisíaca?

~ O SONHO APOLÍNEO ~

Todo enredo da narrativa parte do ato de sonhar desenvolvido pelo sábio chinês antes que ele seja *dessubjetivado* em algo tido como não humano: a borboleta. De acordo com o sentido comum, o sonho é um atributo da inconsciência humana que ocorre num momento em que o indivíduo está num estágio de baixa produção metabólica, o sono. Mas o sonhar aqui não é apenas uma ação fisiológica do corpo; talvez uma ação fisiológica com o corpo, uma ação que atravessa o corpo com um desejo específico: tornar a existência um fenômeno estético, ou tornar a nós, seres sobreviventes, a existência suportável como muito bem descobre, descreve Nietzsche: “Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda” (NIETZSCHE; 2001)³⁶. Sábio chinês, ao ser dessubjetivado de si pelo sonho, (in)conscientemente, acabou se ativando ao toque nietzscheano em traçar uma fronteira porosa entre vida e obra de arte, tal fronteira é a existência. E, dentro desse plano estético-criativo, um meio de se olhar/sentir/suportar a existência está na arte trágica, o cenário constitutivo da coisa trágica é um combate permanente entre duas forças apolínea e dionisíaca, tais forças se expressam como:

“impulsos antagônicos, como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que produz as artes da imagem (a escultura, a pintura e a parte da poesia) e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical. Cada um desses impulsos manifesta-se na vida humana por meio de dois estados fisiológicos, o sonho e a embriaguez, que se opõem como apolíneo e dionisíaco. O sonho e a embriaguez são condições necessárias para que a arte se produza; por isso, o artista, sem entrar em um desses estados, não pode criar.” (DIAS; 2001)³⁷

³⁶NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 32

³⁷Dias, Rosa. "Nietzsche, vida como obra de arte." Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (2011). p.120.

Como nos ajuda a visualizar Rosa Dias, no fragmento acima, o sonho relaciona-se a uma das duas ultrapassagens ao ato criativo, pelas quais, o artista trágico deve adentrar. E o *tornar-se* artista/arte trágicos atravessou “O conto do Sábio Chinês”. Movido pelo impulso apolíneo, não apenas o sábio é o escultor, o fruidor da “imaginação figurativa”, mas como também é objeto/produto de escultura de imaginação já que tem suas formas bem delimitadas e, por sua vez, ele esculpe e delimita as formas da borboleta, do voar pelos campos, do pousar nas flores... Dirá, mais uma vez, Rosa Dias sobre esse impulso apolíneo: “Dá formas às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinado, no conjunto, sua função, seu sentido individual.” (DIAS; 2001. p.120).

Mas, como vimos no fragmento mencionado anteriormente, paralelo à “imaginação figurativa” há outra expressão da criação/vivência da arte trágica: “a potência emocional que encontra voz na linguagem musical”; a essa potência está relacionado o impulso antagônico ao apolíneo – o impulso dionisíaco...

~ DIONÍSIO MUSICAL INFORMA ~

Por “linguagem musical”, depreendemos os infinitos arranjos de instrumentos sonoros variados e mais... A potência musical ou dionisíaca: propulsão das emoções irrepresentáveis. Contraste do impulso apolíneo, a potência emocional não traz um deus criativo e escultor, mas destrutivo e deformador: “Dionísio é o deus do caos, da desmesura, da deformidade, da noite criadora do som”(DIAS; 2001). Momento dionisíaco do sábio: o que não sabe, destruição da sabedoria. Juntamente o com o ato de acordar - “Até que um dia acordou” (SEIXAS;1980) - , Dionísio traz a perturbação da dúvida : “E pro resto da vida / Uma dúvida lhe acompanhou” (SEIXAS;1980). O objeto de “destruição”, na estética dionisíaca, é a sensação de conforto das identidades de formas estáticas, da segurança oferecida pelo “princípio de individuação” segundo o qual, se “impõe ao devir uma lei, uma medida” (DIAS; 2001) fixas.

Dionísio informa: o delírio das infirmitades, os desconhecimentos saudáveis entre os contornos de homem, de ser, de estar, de narrar, de cantar, de inventar, de viver... Mas, o sábio ainda quer ser sábio, e fica perguntando...

DÚVIDA TRÁGICA INFORMA...

Como nenhum dos impulsos mantém um estágio permanente, é preciso que haja um entremeio, espécie de película feita com tintura frágil e porosa. O elemento dúvida é essa película entre as duas pulsões trágicas, arrastando o sonho-escultor para o emotivo-deformador e vice-versa, instaurando tanto a divisão quanto a indiscernibilidade do ser e não ser, construir e destruir; transe entre atual e virtual. Dúvida: alegria do não saber, mal estar da má-consciência de achar que “perdeu” conhecimento em vez de ganhar possibilidades a mais de conhecer. A consciência com Espinosa: um registro tardio. Espinosa com outro poeta sem querer, ou sem saber: “a inteligência vem sempre depois”, ecoa Proust. O depois é um acordar sonhando?

SONHAR: ACORDAR O SONHO, A DÚVIDA

, a dúvida é o que já é: transe das formas loucas

METAMORFOSE INFORMA... LOUCOMOTIVA...

É-nos realmente interessante sentir e ser o corpo de “O conto do sábio chinês” daqui, dessa fronteira duvidosa, poder vislumbrar a transfusão de partículas invisíveis a partir da qual a narrativa me permite ver a coisa humana ir aos poucos deslizando entre os elementos puramente racionais (sábio, saber, sabedoria) e simplesmente existenciais (voar, pousar)... Ousar brincar com a grave idade do peso do pensar, desprender do signo sábio a estabilidade da meditação presa à sabedoria humana, e incutir na leveza do animal alado toda força inexorável da queda consciente a que chamam perceber-se. De todo modo, é agradável experimentar a intimidade com o vento expandindo-se e comprimindo-se pelos sacos aéreos no ser borboleta-homem, forçar a musculatura peitoral para, juntamente com as asas, impulsionar o movimento aerodinâmico do pensar...

E o que seria a borboleta sonhando que é um sábio chinês? Talvez nunca saberemos, está, como diz Proust, num “depois”, e, se concordarmos com o poeta, eis a maior sabedoria... loucomovida...

A Sociedade Alternativa dentro está dentro de você...

Zonas ativas de contato entre uma terminação nervosa e outro elemento que propague a transmissão do influxo nervoso. Essa é definição do sistema de sinapses que, em outras palavras, é o processo de comunicação dos neurônios com as demais partes do corpo. Quis iniciar esse texto com o conceito de sinapse para retomar dois pontos de discussão apresentados no tópico anterior – a questão da consciência sendo entrecortada pelo delírio num processo, como afirma Deleuze, de clínica e, o problema proposto por Espinosa em se “tomar o corpo como ponte para o conhecimento” necessário à vida.

Sigamos, pois, com mais um momento do estilo *raulseixista* que namora coma relação: corpo/conhecimento do ser livremente ou delirante. A estrutura semiótica do videoclipe da música “Sociedade Alternativa”³⁸ detona caminhos para compreender a filosofia difundida no título dessa canção; chamo-a “filosofia” no sentido deleuzeano: o filosofar é a criação de conceitos. Detonemos um pouco mais as brechas entre os conceitos... A música “Sociedade Alternativa” não é uma, é várias, há pares dela em linhas e entrelinhas de outras canções, tal estudo daria outra dissertação, fiquemos apenas com alguns retalhos por hora... “Novo Aeon”³⁹ nos auxilia:

“Sociedade alternativa
Sociedade novo aeon
É um sapato em cada pé
É direito de ser ateu
Ou de ter fé
Ter prato entupido de comida

³⁸O videoclipe está disponível no site Youtube. No endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=isGCtqPdcg0>. A música “Sociedade Alternativa” é a 7ª faixa do Álbum *Gita*; 1974: Philips. Composição: Raul Seixas e Paulo Coelho.

³⁹ 13ª faixa do Álbum homônimo, 1975: Philips. Composição: Raul Seixas, Cláudio Roberto, Marcelo Motta.

Que você mais gosta
 É ser carregado ou carregar
 Gente nas costas
 [...]” (SEIXAS; ROBERTO; MOTTA. 1975)

Embora a S.A seja associada, nessa música, também à nova era – um novo aeon (uma possível relação da Era de Aquários com a utopia da revolução anarquista), ainda podemos ler nos versos supracitados o reclame à anarquia cotidiana, esta, conquistada paulatinamente no plano micropolítico- individual -, reclame ao “querer por querer” e só. No início do vídeo oficial da música “Sociedade Alternativa”, Raul surge como um personagem que traz um adendo inicial proferindo a seguinte mensagem: “Se você não está dentro da sociedade alternativa, a sociedade alternativa sempre esteve dentro de você”. Relação de pertencimento é invertida no ato de desconhecer-se tal como em Gita: “Saiba que eu estou em você / Mas você não está em mim”. A ideia de ir ao encontro do objeto de posse: deus, sociedade alternativa, Gita... é desmerecida em função da dessubjetivação do sujeito. Sujeito não se sujeita mais ao sistema domador da consciência volitiva, a ideia de possuir algo é registro ilusório do efeito por traz da causa transparentemente tangível: ser possuído. Sujeito deixa de ser sujeito, torna-se objeto de pertencimento do caos que há “dentro de você”. De solidão solitária e responsável pelos desejos à singularidade povoada pela vida desejante.

O “direito de ter fé e ser ateu”: o “dentro de você” é e não é crente, tem e não tem fé; é a (dês)crença, a (não) fé... Reclame do querer por querer como diz “a Lei” – “Faze o que tu queres”. Esmiçando mais os óculos sobre o clipe e a letra, podemos associar esse direcionamento inicial de Raul não a uma possível consciência de vontade desse “tu queres”, mas, como afirma Suely Rolnik, a uma escuta ativa do corpo sem órgãos, ou melhor, do “inconsciente maquínico”⁴⁰ que “está dentro de você” e que nos sussurra cotidianamente nessa orelha invisível a que chamam sinapse.

~ “Tudo que sofre meu corpo, também sofre minha mente...” ~

⁴⁰ ROLNIK, Suely. *Esquizoanálise e Antropofagia*. PDF.

afirma a máxima do *paralelismo* espinoziano, parafraseando, tudo que dança na química da afetação também dança no processo de afecção. Se para afetar, proliferar a ética conveniente à vida viva, é preciso fazer ouvir a afetação do corpo, por que não, então, desenhar o corpo tal como a ciência o concebe para apresentá-lo explicitamente como desenho dessa escuta ativa do nomadismo do desejo corpóreo, caminho das pedras rolantes para uma ética da sociedade alternativa?

Explico-me. Acredito haver no arranjo semiótico do videoclipe de “Sociedade Alternativa” uma simulação da teia neurocelular no desenvolvimento das sinapses; os dançarinos, como veremos na foto abaixo, fazem a coreografia estando uma parte suspensos em cordas e outra com a mesma roupagem sobre um chão desenhado de teias como se estivessem conectados. O cenário é escuro e as roupas dos dançarinos são de cor forte, roxo escuro, apresentando apenas um ponto de destaque no centro, uma bola grande amarela entre as barrigas e os seios, o que dá um efeito de luminosidade lembrando a reação química das zonas de contato entre os neurônios, vejamos a imagem do clipe:



Como podemos perceber, o toque do cantor-personagem, ao dizer que “a sociedade alternativa sempre esteve dentro de você”, assume, nessa nossa leitura, um tom denotativo, o “dentro” aqui é, se assim podemos dizer, materialmente dentro, na zona interior do corpo. O toque quer tocar o corpo, sentir o pulsar químico das microestruturas do corpo... Mas, o fato de S.A. estar presente no lado de dentro não quer dizer que ela não tenha “um fora”, um “alter/alien” que é projeção e estranhamento de si mesma... Visualmente, podemos ler no canal vocativo do canto – o cantor, como esse

fora-dentro na cena. Dentro, porque ele aparece explicitamente e compõe a coreografia com os demais dançarinos; fora, porque ele se veste com cores diferentes das roupas dos demais, a dele é preta e ele está de óculos escuro, por vezes, juntamente com o fundo escuro, ele tece uma invisibilidade de sua presença no cenário...

~ Sociedade alternativa é *alter*, porque é projeção do ser mesmo que compõe a cena. É *alien*, porque é estranhamento do ser outro que surpreende a cena. Está dentro de *um* você, mas, *o* você está fora dela... ~

Estaria esse corpo estranho a reclamar ouvidos dos demais membros, como se a parte que se comunica verbalmente pudesse “dar viva” e pedir para participar daquela dança invisível?

Nunca sabemos o que pode o corpo. Somos parte e desconhecedores do corpo. Sociedade Alternativa é o corpo? Que podem os querer “maquinicamente” sinápticos do corpo? Damos “viva” a eles, dançamos com eles, como intrusos e exclusivos; e no entanto eles... o que eles nos respondem?

~ Uma questão... ~

Se a ideia é simplesmente retomar semioticamente o desenho do corpo tal como o descrito na biologia, não precisaria do ato (re)produtivo do clipe. Todavia, a criação como traço distintivo não assiste na simples reprodução do desenho semiótico das sinapses, e sim, no ato de chamar a atenção para o que está para (não) ser dito: o modo infante (sem voz) de pensamento. E, que, no entanto, diz, diz por meio da fala maquínica e inconsciente desenvolvida de forma “irracional”, ou fora dessa “racionalidade” passível de verberação; tal fala se expressa, por exemplo, no desenho das sinapses. A diferença não é insurgida por um “novo” desenho, mas pelo reconhecimento da potência de ser e agir a quem de qualquer projeção ideológica (nunca sabemos os motivos de um neurônio “querer” interagir com outro), aquém dos sentidos externos institucionalizados em significados, aquém de toda filosofia transcendental codificada no sistema verbal. Contra o sentido lexicografado, *in pro* dos sentidos nunca-grafados (mas desenhados), intocáveis, mas de toque inevitável, *in pro* dos sentidos sensoriais e existenciais relativos às causas do acontecimento e não aos efeitos já acontecidos “carimbados, rotulados, registrados se quiser voar” para lembrar o “Carimbador maluco” (SEIXAS; 1983).

A coisa “dentro de (um) você” sem voz (que vive no estado infante) fala o tempo todo de dentro pra fora aos nossos ouvidos. Ouvir essa (des)codificação maquínica antes/durante/depois de viver o conflito das adequações éticas entre o *alter* (projeção do outro mesmo) e o *alien* (intromissão do outro estranho); seria isso sentir a prova da existência no plano alternativo. Falo em “prova de existência” lembrando novamente Espinosa, nas palavras de Deleuze, o filósofo afirma ser “existência uma prova, mas, uma prova física e química, uma experimentação, o contrário de um julgamento” e ainda afirma: “A prova físico-química dos estados constitui a Ética, por oposição ao juízo da moral. Experimentemos mais o “dentro/fora” da existência com a S.A:

“Se eu quero e você quer
 Tomar banho de chapéu
 Ou esperar Papai Noel
 Ou discutir Carlos Gardel
 Então vá!
 Faz o que tu queres
 Pois é tudo
 Da Lei! Da Lei!
 Viva! Viva!
 Viva A Sociedade Alternativa...” (SEIXAS; COELHO.1974)

Dançar juntamente com as sinapses para além do quando involuntário: uma coisa é decidir ouvir as batidas do coração, outra coisa é fazê-lo (parar de) bater. O movimento sináptico dos músculos (e demais componentes) é inexorável ao corpo vivente, mas, o ato de extensão - experimentação desse movimento pode ser vivido voluntariamente; “tomar banho de chapéu” é uma informação registro do desejo, se tal informação é sucateada pelo julgo da moral, ela não passará pela prova física e química da experiência e, por isso, deixará de existir. Porém, não há falta de ética na opção por “não tomar banho de chapéu”, se uma vontade for substituída por outra, houve escolhas em trânsito, mas se o fluxo do desejo é impedido ou obrigado a seguir, aí houve substituição da ética pelo julgo da moral. Experimentar a dança sináptica: ouvi-la antes de negá-la.

~ Mas, ~

era uma vez o cristianismo, as ideologias de rebanho e então a ideia de ética relacionada ao desejo por ele mesmo falecia na mesma proporção de morte/vida desses “ismos”. Há o desejo conveniente à alegria vital, explosão de potência sedenta de composição. E há o desejo pelas chamadas “paixões tristes”, oriundo de uma relação de decomposição entre os corpos: situação íntima de certos “ismos”. Um plano forte de ética, para Espinosa seria se dedicar a construir apenas relações alegres que componham o ser. A “tristeza” reside na perda de potência vital, esvaziamento de forças. Na versão mais nova da música Sociedade Alternativa, Raul suplementa a letra com a frase “Os escravos servirão”, podemos compreender ou reviver essa sentença com ajuda de Frederico, em *Genealogia da moral*: a construção de uma “nobreza” em contraste com uma “escravidão”. Nobres seriam os seres fortes, no sentido de viver plenamente o conflito vital das forças, já os escravos seriam os fracos, não no sentido de fragilidade, mas, de evitarem os conflitos vitais por temê-los e, por isso, viver apenas no gozo em maldizer os fortes por ciúmes de sua coragem. A ideia do “homem forte” é lançada na descrição “da Lei”: “a Lei do forte”, vejamos:

"-O número 666
 Chama-se Aleister Crowley"
 Viva! Viva!
 Viva! A Sociedade Alternativa
 "-Faz o que tu queres
 Há de ser tudo da lei"
 Viva! Viva!
 Viva! A Sociedade Alternativa
 "-A Lei de Thelema"
 Viva! Viva!
 Viva A Sociedade Alternativa
 "-A Lei do forte
 Essa é a nossa lei
 E a alegria do mundo"

 Os escravos servirão
 Viva! Viva!
 Viva A Sociedade Alternativa
 (Viva! Viva! Viva!)

Podemos pensar essa relação de escravo/forte também com a metáfora que ajuda a criar o conceito de S.A na canção mencionada anteriormente - “Novo Aeon”- que diz: “Sociedade Alternativa é um sapato em cada pé”, aqui, podemos inferir na “lei do forte” tanto um meio de adequação das fôrmas às formas de cada pé, quanto, uma resistência à pressão das fôrmas tal como é colorido também em “Sapato 36”⁴¹ quando diz “Pai, eu já tô crescidinho / pague pra ver que eu aposto / vou escolher meu sapato / e andar do jeito que eu gosto (SEIXAS; 1977). A insistência em vencer o sapato e não, em deixar o sapato remoldar os pés como faria “os escravos”, a lei do fraco por oposição à lei do forte. Dentre desse semiótico de formas e fôrmas, voltemos ao “era uma vez” que abre o parágrafo anterior...

Não podemos deixar de conversar com a provocação implícita à teoria do rebanho da figura de Cristo cuja representação bíblica se opõe ao “número da besta - 666”. Aqui, Raul e Paulo Coelho retomam o mago Aleister Crowley para trazer esse expoente diabólico da contramão da moral cristã; lembrando que na canção “Novo Aeon” a figura de Cristo é mencionada na descrição da S.A.: “... (Sociedade Alternativa é) Direito de deixar Jesus sofrer”. Diferente do estilo nitscheano, não vejo no estilo raulseixista um tratado completamente anticristão; a inserção de elementos distintos e, até oponentes ao senso comum do cristianismo, sobretudo para a construção da filosofia da Sociedade Alternativa, se me mostra como um reclame não apenas aos modos alternativos de viver outras religiosidade, mas, também ao direito de visitar e reinventar as mesmas religiosidades impostas pelo sistema dominante, não é doravante os paralelos na descrição da S.A em *Novo Aeon*: “direito de ser ateu” / “direito de ter fé”.

Todavia,

O desejo pelas paixões tristes, disseminado pelo cristianismo, relacionado a uma erotização do sofrimento na figura do “cordeiro sacrificado”, dá vez à alegria trágica da vida/morte em versos como - “deixar Jesus sofrer”... Os escravos que querem servir, sofrer: servir, sofrer hão! Quando se pensa em fé e religião como

⁴¹ Faixa nº6 do álbum *O dia em que a terra parou*. Composição solo. Gravadora WEA, 1977.

obrigatoriedades, sim, a moral venceu, mas, quando se possibilita a construção de uma fé e de qualquer religião desejadas ou, reinventadas como sapatos para cada pé, assim os princípios da ética da S.A. se mantêm. A alegria se mantêm...

~ a alegria ~

Senso comum: sinônimo de satisfação tranquilizante. O ser alegre na Sociedade alternativa e com Espinosa: uma satisfação uterina, nasce da composição entre um *conatus* e outro. Na perspectiva da teoria da luta de forças, tanto em Nietzsche quanto em Espinosa por Gilles Deleuze, temos que assiste ao momento alegre também o estado de fúria a atravessar o indivíduo no sistema de combate, momento em que uma força tende a vencer outra. A “alegria do mundo” compete, como é dito na canção, e, na música inaudível das sinapses, à “nossa alegria”. Nossa e, que nem sempre parte de nós, mas que “sempre esteve dentro de nós” porque, inevitavelmente, nos atravessa e nos faz ponte de atravessamento, alegria essa sentida a cada instante fenomenal do explodir elétrons entre o tocar o interruptor e o acender das luzes...

O homem, o relógio, o corpo...



“ A frieza do relógio não compete com a quejura do meu coração.

Coração que bate quatro por quatro sem lógica e sem nenhuma razão.... ”⁴²

Este texto: uma leitura de sensação do videoclipe da música “Tente outra Vez”⁴³.

Sim, estou certa que sim. O corpo é indicativo de tudo querer persistir, o relógio não, o relógio-corpo sim, o corpo-relógio não. Não, estou certa que não. A cena é esta: um grande relógio de números-pontos-de-interrogações e cujos ponteiros são duas mãos que falam e dançam. Os gestos das mãos promovem uma comunicação de uma mensagem incerta por meio de uma fala-dança: fala que se infiltra na dança dos acordes da canção promovendo um (des) movimento da língua dos sinais; dança que se infiltra nos poros dos ponteiros do relógio desequilibrando a linguagem do movimento circular uniformemente variado. As mãos-ponteiros falam e dançam ao som de uma melodia que se inicia com toques suaves e que vão ficando cada vez mais altos, até um ponto em que as palavras-mãos dão voz a um canto verbalizado, esse canto se corporifica na imagem

⁴² SEIXAS, Raul. **Coração noturno**. Coleção Eldorado: Raul Seixas. 1983

⁴³ Canção do disco “Novo Aeon” (1975), composta em parceria com Marcelo Motta e Paulo Coelho. O vídeo pode ser conferido no endereço virtual: <https://www.youtube.com/watch?v=wx0wyD1sXFM>.

de um homem que parece sair de trás desse relógio de ponteiros de mãos, de modo que as mãos saem junto com ele do relógio e dizem:

“Veja

não diga que a canção está perdida

Tenha fé em deus, tenha fé na vida” (COELHO; MOTTA; SEIXAS. 1975)

Ele se porta de modo nos trazer um importante aviso, e quando diz “Veja”, abre os braços como estivesse ele mesmo se oferecendo para ser visto, como se a “canção não perdida” pudesse ser visualizada na sua própria imagem. Embora eleve as mãos retomando um gesto de fé ao dizer “Tenha fé em deus”, somente aponta aos céus com os dedos indicadores quando faz essa espécie de aposto “Tenha fé na vida”, impulsionados pela simetria sintática desses dois versos, é possível reconhecer na palavra vida uma sinonímia de deus. Após essa chamada, o homem aponta para o relógio de onde saiu, mas esse relógio agora está diferente parece que está derretendo, e, subitamente, surge diante de nossos olhos (os nossos de expectadores da cena e do homem que também volta seu olhar para onde aponta) a imagem de outro relógio que tem por ponteiros a cabeça do homem que continua a cantoria dizendo “Tente outra vez”; a cabeça cantante será mesmo os ponteiros? ou é um relógio dentro do outro? Ou uma cabeça-relógio dentro de um relógio cabeça? quem pertence a quem?

Pausa, passagem de imagens repentinas (fora do relógio, ou dentro dele?): bule derrama café na xícara, será café? Pode ser mate, é um líquido escuro, mas traz o relógio desenhado nesse escuro; a xícara agora é o formato redondo com ponteiros do relógio e o relógio agora é o café servido na xícara, será que foi derramado junto com líquido, ou a cor escura apenas o refletiu pela luz que vem de fora, relógio é luz, café ou xícara? Relógio agora não é mais café nem líquido, é de gesso, de louça ou porcelana e despedaça, dos miúdos vejo cair o número seis. Relógio agora está de pé inteiro, não, estava inteiro antes de a faca atravessá-lo, a faca provoca uma rachadura no centro. Agora muitos relógios se multiplicam em sequência, lado a lado, atrás, entre as bifurcações de uma superfície de aparência rígida cor de madeira, expõem-se pela metade, estão afundando? Novamente faca cortando o relógio grande em pé, novamente relógio espatifando-se. Ops! O homem surgiu de novo, mas agora, defronte ao grande

relógio atravessado pela faca, ele aponta para mim e diz: “Beba”, em seguida, um coro feminino repete o imperativo enquanto ele faz um gesto com as mãos simulando uma garrafa que vai de encontro a sua boca, após isso ele continua evocando a mensagem canto: “pois a água viva ainda está na fonte”. A garrafa-mão agora é uma seta que aponta para uma fonte que não se faz visível na imagem, mas a indicação mostra que ela está ali: perto dele e perto de mim também. O coro não para de ressoar “tente outra vez”. Agora o homem está sentado na frente daquele monte de relógios que pareciam está afundando entre as fileiras de madeiras, e prossegue seu canto-grito: “você tem dois pés para cruzar a ponte”, e também prossegue na indicação corpórea deitando-se e levantando os pés em seguida cruzando-os. Mas, se os pés eram para cruzar a ponte, porque o homem cruza seus próprios pés? Para cruzar a ponte é preciso levantar e cruzar os próprios pés? Serão nossos pés, os meus e os dele, a própria ponte a ser cruzada, ou atravessada ou movida? Cruzar a ponte, aqui é mover-se, deitar-se, contorcer-se? É preciso inverter a ordem ereta e retilínea da perna ao lado da perna para atravessar o percurso da ponte, ou atravessar quer dizer “ser” e, para “ser ponte”, é preciso mais que um prototípico caminhar de pernas, é libertar as pernas da obrigação da caminhada retilínea lado a lado tal como o movimento retilíneo dos ponteiros do relógio? É fazer do caminhar, homem, relógio, ponteiro, perna, mãos, cabeça uma coisa outra em devir-ponte-tentação (já que o vocativo sobre o *tentar* ressoa sempre)?

Sim, estou certa que sim. O corpo é indicativo de tudo querer persistir, o relógio não, o relógio-corpo sim, o corpo-relógio não. Não, estou certa que não. O homem voltou para frente do relógio grande de faca atravessada, e agora (aproximadamente tempo 0:52 do vídeo) são as mãos que ele tem elevadas e cruzadas ao que ele rapidamente descruza e gritando com voz e mãos e corpo suplicantes, canta: “Nada acabou! Não, não.”. Ouço a fúria, um grito alto e forte de fúria. Aqueles relógios todos voltam em sequência rápida como se essas imagens fossem um aposto explicativo daquela fúria cujo volume se faz cada vez mais sentido num grito que se repete e se alonga e persiste e retoma e persiste com imperativo: “Tente” proferido por ele novamente sentado diante dos relógios em submersão entre a lagoa de madeira. Agora, com punhos cerrados ao alto ele entoia:

“Levante suas mãos sedentas e recomece a andar

Não pense que a cabeça aguenta se você parar

Não, não, não

Há uma voz que canta,

Uma voz que gira bailando no ar.” (COELHO; MOTTA; SEIXAS. 1975)

Aqui (aprox.1:05 min do vídeo), seguindo a indicação corpórea e a mensagem da voz, o ato de “recomeçar a andar” acompanha o levantar “das mãos sedentas”, os punhos cerrados invocam um rito de combate seguido de caminhar como uma marcha. A voz que “canta e gira bailando no ar” quer a todo custo impulsionar as mãos, pernas, cabeça e todo corpo a girar, cantar e nunca parar. Há um entrave entre máquina do corpo-homem e máquina do corpo-relógio dividindo espaço na cena de modo que tanto mais a voz do corpo-homem se agita tanto mais os relógios se repetem e se fazem presente ainda que submetidos a uma espécie de destruição seja pelo despedaçamento, seja pela faca que o atravessa, seja pela submersão na aparente lagoa de madeira, seja pela substituição dos ponteiros pelas mãos e cabeças, seja substituição do som baixo do tic-tac pelo grito ritmado da canção, seja pelo atravessamento feito pela imagem do homem das imagens de relógios que compõem a cena. Findo convite a ouvir a “a voz que canta e dança, bailando no ar”, a o grito-canção introduz um novo vocativo:

“Queira,

Basta ser sincero e desejar profundo,

Você será capaz de sacudir o mundo,

vai

Tente outra vez.” (COELHO; MOTTA; SEIXAS. 1975)

O chamamento “tente” associa-se a elementos de volição ao revezar com “queira”. Interessante a expressão convidativa de um ato volitivo por parte da voz, como se o desejo, a vontade individual se nos apresentasse como um processo didático à realização de algo que se busca. Fica imbuído nessa sugestão “queira” uma espécie de ativação dos mecanismos singulares do desejo, como se, até então, o interlocutor não soubesse como, ou não pudesse mais “querer” algo; esse conselho se estende ao

espicaçamento do caminho do “querer”: “basta ser sincero e desejar profundo”. E apresenta as conseqüências: “você será capaz de sacudir o mundo”, porém a performance didático corpórea nesse instante (aprox. 1:50 do vídeo) sacode o próprio corpo, corpo agora é o mundo “sacudir o corpo” é “sacudir o mundo”. A fúria do corpo expressa a fúria das coisas que querem viver também a dança, uma vez corpo dança, toda a concepção de mundo atinge uma sincronia com esse gesto inclusive a máquina detentora do tempo ilustrada no relógio, que quer deixar o tempo dançar também, junto com o homem na cena. A última estrofe persiste no chamamento:

“Tente,
 E não diga que a vitória está perdida
 Se é de batalhas que se vive a vida
 Tente outra vez.” (COELHO; MOTTA; SEIXAS. 1975)

A insistência do conselho de “tentação” se repete tanto na forma quanto no corpo semântico da narrativa, desde o primeiro vocativo “tente” notamos que apresenta-se acompanhado da adjunção “outra vez”. D’onde percebemos que o conselho não sugere uma coisa nova, mas uma retomada de algo. O ato “tentar” não é, aqui, algo inédito, mas, sua insistência se nos mostra como um inédito constante, embora seja sempre “outra vez”, parece que há sempre um jeito outro de tentar, sempre de forma nova, ao que vemos que a mensagem recobra não uma insistência em se repetir uma ação, mas, uma insistência em extrapolar os meios diversos de agir. Se lembrarmos dos primeiros versos, veremos que a mensagem tece um retorno semântico do início com o fim. Se ao início temos: “Veja, / E não diga que a canção está perdida”, nesses últimos temos: “Veja, / E não diga que a vitória está perdida”. Os terceiros versos de ambas estrofes seguem respectiva e sincronicamente: “Tenha fé em deus, tenha fé na vida.”, “Se é de batalhas que se vive a vida”. Ora é nítido as recorrências estruturais das construções: “veja”, “não está perdida” e “vida”. Partamos, pois, dos elementos de revezamento, canção reveza com vitória, mas, vimos pela indicação corpórea que o corpo da voz que profere a canção (ou seja, qualquer corpo que a cante) também representa a canção que “não está perdida”; assim canção é corpo e vitória. Se num

primeiro momento a palavra vida impulsiona o ato de ter fé, nos versos finais, o enfoque é na ação implícita nas palavras “batalhas” e “se vive” (a vida).

A última imagem apresenta o homem novamente sentado diante dos relógios expostos pela metade por entre as bifurcações de superfície cor de madeira. Curioso notar que nas outras imagens em que o homem aparece por inteiro ele está de pé, no entanto, a imagem dele sentado nos sugere uma perspectiva de metade tal como os relógios que dividem cena com ele, uma sincronia semântica se tece entre o meio homem e os meios relógios. Os corpos-relógios e o do homem, nesse momento da cena, se misturam e se confundem. Devido ao jeito que estão dispostos - atrás, em fileira, podemos concebê-los como um coro que repete a mensagem do homem que se coloca de frente dando a ideia de estar no comando naquele momento. Agora todos os relógios em submersão de alguma forma persistem junto com o homem que persiste seu canto-grito dizendo “tente outra vez”.

Tentar outra vez, para além do lado a lado de ponteiros, de 60 segundos de movimento retilíneo e uniformemente circular, é sacudir a mesmice da padronização cartesiana do tempo uniformizado no relógio? E para isso, é necessário tornar-se ponte a ser cruzada, atravessada constantemente pela dança que nos grita aos ouvidos a todo instante a girar, dançar e gritar também? Para ser corpo-ponte é preciso ativar a máquina-corpo silenciosa do canto furioso da vida, a máquina que foge das amarras do tempo e da uniformidade? Sim, estou certa que sim. O corpo é indicativo de tudo querer persistir, o relógio não, o relógio-corpo sim, o corpo-relógio não. Não, estou certa que não...

O trem-trânsito do roubo

“O apóstolo conta-nos que no começo era o Verbo. Não nos dá qualquer indicação quanto ao fim.”(George Steiner⁴⁴)

Deleuze: “o problema do escrever é inseparável do problema de ver e ouvir”⁴⁵. Canal frágil a essas “sensações”: *o delírio*. Nossa invectiva delirante: :mirar os sons e imagens que se introjetam no corpo textual de “O Trem das 7”⁴⁶ a partir do símbolo verbal e do arranjo musical, em buscados sons inaudíveis e imagens invisíveis, por vezes as misturas : sons-imagens , não-sons / não-imagens... compreender e reinventar como isso pode ser no flagrante de um roubo.

Degustação inicial: a ideia de *roubo*⁴⁷ apresentada por Gilles Deleuze. Roubar é lançar o objeto, a coisa a um processo de atualização e virtualização novos, imprevistos, retirar da coisa o campo de pertencimento contextual, desapropriação da parte com o todo original: morte do original. Com Friedrich Nietzsche, podemos chamar também o roubo de “interpretação” ou, “um meio de se apoderar de algo”⁴⁸. A canção “O trem das 7” apoderou-se daquele código escrito, o berço moral do Ocidente: a Bíblia. Mais precisamente o livro do Apocalipse. Se desacreditarmos na concepção cartesiana de precursoria, fica a pergunta sem a especificação das aspas de nomes próprios: Ou será que o Apocalipse roubou O trem das 7?

⁴⁴STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad.Gilda Stuart e Felipe Rajabally. Ed. Companhia das Letras, São Paulo. 1988. p.30.

⁴⁵DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: Crítica e Clínica. Trad. Francisca Maria Cabrera. 1997.

⁴⁶ Música do álbum *Gita*; composição solo, 1974.

⁴⁷Ver nota anterior.

⁴⁸ “A interpretação de um acontecer como, ou fazer, ou sofrer – portanto a todo fazer um sofrer – significa: toda modificação, todo se tornar outro pressupõe um causador e alguém *no qual* se ‘modifica’. (...) *Interpretação é ela mesma, na verdade, um meio de se apoderar de algo.*” (NIETZSCHE)

Degustação segunda (degustação soberana: delírio das audições e visões languageiras): Sentir entre esses dois corpos textuais tanto suas convergências quanto suas divergências e, por fim (ou por meio!) as dissidências para além-textos...

Tomando, em primeiro, os ângulos convergentes, sugeriremos uma leitura às avessas, partindo dos últimos versos rumo aos primeiros; como veremos, a sintaxe de fechamento do texto se mistura com a inicial, então não é tão avesso assim nosso começo! Tomemos, pois, os elementos intrínsecos ao texto bíblico e, que tornam os dois textos em certos momentos indissociáveis:

“Vê é o sinal, é o **sinal das trombetas**, dos **anjos** e dos **guardiões**
 Ói, lá vem **Deus**, deslizando no **céu** entre brumas de mil megatons
 Ói, olhe o **mal**, vem de braços e abraços com o **bem** num romance astral
Amém.” (SEIXAS,1974. Grifo acrescido)

No texto do Apocalipse, João recebe uma revelação sobre “aquele – que é Deus” que “virá” pelos céus – “com as nuvens” ao mundo terreno para arrebatá-lo ao paraíso aqueles marcados com o sinal da salvação; segundo tal revelação, ocorrerá um cataclismo na terra em que as “forças do bem vencerão as forças do mal”. As palavras “trombetas”, “anjos” e “guardiões” também selam simbolicamente ambos os textos em questão. Os anjos aqui, tanto inferem os sete anjos que tocarão as sete trombetas quanto os quatro anjos que guardarão os quatro cantos da Terra⁴⁹ de acordo com o texto bíblico.

Na canção, a expressão “Ói” introduz sete versos, ilustrando sete vocativos, tal como o chamamento de João repetido nas sete cartas encaminhadas às sete igrejas, o eu lírico *rouba*, desse modo, a voz anunciadora do profeta João. Contudo, a linguagem

⁴⁹ “E depois destas coisas vi quatro anjos que estavam sobre os quatro cantos da terra, retendo os quatro ventos da terra, para que nenhum vento soprasse sobre a terra, nem sobre o mar, nem contra árvore alguma.” Apocalipse 7:1 “[...] E, havendo aberto o sétimo selo, fez-se silêncio no céu quase por meia hora. E vi os sete anjos, que estavam diante de Deus, e foram-lhes dadas sete trombetas”. Apocalipse 8:1-2

apresentada por essa “revelação outra” oscila entre formal e informal – o imperativo “olhe” e “vê” revezam com a modalidade oral “Ói”; ironicamente, agora, o anunciador se comunica mais despojadamente e a mensagem vai sendo confeccionada de forma menos séria, como se o “profeta outro” não buscasse mais se comunicar através do código formal e impositivo da norma padrão (Deus e anunciador decaem do Olimpo linguístico e se permitem anunciar a “boa nova” num corriqueiro “Ói!”).

A expressão “amém” encerra as mensagens anunciativas do texto bíblico, do mesmo modo a canção é encerrada com um “amém”, do latim a expressão inferida é – “que assim seja”. Uma possível maneira afirmar pela imposição o que deve ser visto, lido e escrito, o amém bíblico pode confeccionar uma ordem *do que deve ser*. Na canção, pois, essa expressão denotará uma outra natureza de ordem – essa que provoca a desordem, provinda não mais da *escritura*, mas da *desescritura*, no sentido de escritura dispersiva, a semântica imperativa de “seja” é substituída pela a sintaxe hipotética também permitida pelo corpo verbal – do que deve, pode ser que (não) seja.

Em todos os versos introduzidos pelo vocativo “Ói”, o elemento céu está presente implícita ou explicitamente, na primeira parte sob a analogia com o “trem surgindo de trás das montanhas azuis”, na segunda, já o verbete “céu” se faz presente. Veremos, mais adiante, que os elementos “céu” e “trem” funcionam como (des)conectores do *roubo* do texto bíblico em “O trem das 7”. Por hora, e para tanto, voltemos ao começo da canção:

“Ói, ói o trem, vem surgindo de trás das montanhas azuis, olha o trem
Ói, ói o trem, vem trazendo de longe as cinzas do velho éon
Ói, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que sabem do
trem.”(SEIXAS;1974)

Nesses versos, temos a sugestão de uma imagem formada por um comboio de nuvens que vem surgindo pelo céu azul como se fosse um conjunto de montanhas azuis pelas quais o trem de nuvens passa. O vocativo “Ói”, aqui, aponta para o “trem-nuvens” que vem surgindo “nas montanhas azuis” do céu, mas também, ao que esse trem traz consigo – “as cinzas de um velho éon”. Sobre elemento – “éon”, é preciso tecer algumas considerações. De acordo com o dicionário de Língua Portuguesa *Houaiss*, existem

duas formas verbais cuja origem grega é “aión, ônos”; são elas : “eon” e “éon”; essa segunda, com a vogal acentuada, foi a forma eleita para a canção, ao que podemos inferir uma relação ao pensamento gnóstico. Segundo os gnósticos ou “eonitas”, “éon” representa o ser ou a coisa que intermedeia o divino e o mundo perceptível ao pensamento por meio de um discurso. Porém, o “éon” na canção é caracterizado como “velho” e trazido por “cinzas”, tais adjuntos dão noção de reminiscência, lembrança de um tempo passado, ou de um discurso passado, antigo, mas que se revigora pelas cinzas, elemento mortífero e também renovador se o associarmos ao mito da fênix que renasce das cinzas. O “trem-nuvem” força a lembrança daquilo que está ressurgindo das cinzas – a fênix-memória de um discurso revelador, anunciador - apocalíptico; discurso sobre o qual se institui a coisa divina e que, apesar de denotar mensagem acerca do futuro é um “velho éon”, está sempre por vir, mas, sempre preso ao passado. De acordo com a revelação do apóstolo, aquele que é Deus “virá com as nuvens”, ora, por extensão, o “trem-nuvem” passa a contornar na letra um “trem-nuvem-deus”. Porém, há algo de “curioso” na construção desses três versos citados: sobre essa memória do Apocalipse forçada pelo “trem de nuvens”, leiamos os versos:

“Ói, já é vem,
fumegando, apitando, chamando os que sabem do trem
Ói, é o trem,
não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem” (SEIXAS,1974)

Nesses versos, une-se ao contexto apocalíptico um novo integrante, esse inferido a partir de outras sugestões visuais, mas também sonoras. O “trem-nuvem-deus” despenca momentaneamente dos céus e passa a se incorporar nas “cinzas-fumaças” do trem de ferro preso aos trilhos sintáticos dos verbos fumegar, apitar e das palavras passagens e bagagens. Nesse momento, o efeito sonoro não fica só no sentido lexicográfico de apitar e fumegar, mas também a melodia nos obriga a ouvir um apitar, um fumegar e um balançar de um trem em movimento. Aja vista, até este momento, os instrumentos melódicos ficavam bem distantes na canção como se o barulho do trem também estivesse distante, além de suscitar um tom de suspense causado na possibilidade reveladora sugerida pelos céus; uma vez decai o elemento céu da letra, decai também o suspense quase estático e o trem embalado vai ficando mais à mostra.

Retransando esse encontro entre: imagem e som, estado e movimento, convém notar alguns (des)arrolamentos presente nas *fôrmas* verbais apresentadas até aqui. Nos dois primeiros versos, em que inferimos um convite às imagens oriundas do céu, os verbos apresentam-se no aspecto gerundivo propiciando ação em movimento, como em “vem surgindo” e “vem trazendo”. Já nos dois próximos versos em que o elemento auditivo (verbete “apitando”, junto com o apito produzido na melodia) é introduzido temos a presença de um verbo que desfaz a idéia de movimento, mas instaura um “momento já” quase estático, uma ação recortada no tempo presente, o que “vem”, agora, se faz acompanhado pelo que “é” – “já é vem”; como se o barulho do pitar do trem de ferro parasse o movimento profético sugerido nas nuvens (no elemento céu), como se toda transcendência da mensagem religiosa fosse atravessada pelas coisas da realidade cotidiana daquilo que não mais “virá”, mas já “é”. Assim, o tom profético muda de cor: do trem de nuvens do céu para o trem de ferro da terra; uma nova mensagem surge essa que força o pensamento no presente inevitável da vida corriqueira, a profecia é deslocada no tempo: o futuro é também agora.

Mas, a fumaça exalada pelas chaminés do trem de ferro também recobra à memória as “cinzas do velho eón”. E, ao apitar e fumegar retoma-se, recobra-se a memória dos que “sabem do trem”. A “coisa trem” ilustra o trânsito conflituoso entre a memória forçada da vida corriqueira e a imposta pelo discurso religioso transcendental, os lugares comuns céus e terra se misturam e se confundem, confusão essa que ilustra o conflito da “coisa humana” entre ambas as realidades.

Estamos diante das interseções geradas por entre sons e imagens culminando no que Deleuze chama de *zona de vizinhança* em que já não sabemos mais se o elemento “trem” está preso aos contornos das nuvens do elemento “céu” ou o contrário: as fumaças das chaminés do trem de ferro o desloca (contornando-o) nas fumaças de nuvens do céu, gerando o paradoxo cíclico em que perguntamos se o trem terreno ascende aos céus pela fumaça que o contorna nas nuvens, ou se o trem contornado nas nuvens desce pela fumaça ao trem de ferro. D’outro modo, o som das trombetas sentido nos contornos do *trem-deus-nuvem* se mescla com o pitar e o fumegar do trem de ferro e vice-versa. Não sabemos mais se é o pitar do trem de ferro que é sugerido pelas trombetas imaginadas no céu, ou se é o trem apitante que recobra o ouvir das trombetas apocalípticas; se as trombetas anunciam a profecia transcendental do que virá ou se revelam a profecia “do agora” avistado e ouvido no apitar da vida corriqueira do

trem de ferro. Ou ainda se essa vida corriqueira está aprisionada ao desejo de deslocar-se para um “trem-céu” inalcançável que nunca chegará, deixando assim de ser “revelada” na imanência da vida ordinária contornada no trem de ferro do que “já é vem”. Ocorre um jogo de (de)formação discursiva, anunciativa pelo que pode ou não ser visto e/ou ouvido; o que passa entre esses sentidos é um desejo *musical* conflituosamente recriado nos imprevisíveis *discursus*. Desejemos mais um pouco desse *trem* em curso:

“Quem vai chorar, quem vai sorrir ?

Quem vai ficar, quem vai partir ?

Pois o trem está chegando, tá chegando na estação

É o trem das sete horas, é o último do sertão, do sertão” (SEIXAS,1974)

Unindo ao meio de transporte coletivo a ideia de arrebatamento, teremos em o “trem das sete horas” e que, de acordo com os versos supracitados, é “o último do sertão”, um arrebatamento corriqueiro, quotidiano; posto que “as sete horas” demarca um momento do dia, que se repete, tal como esse trem, que é o último do dia, último por hoje, ou por enquanto. À ideia de “último” une-se o aspecto circunstancial. Os que perdem o “trem das 7”, perdem a vez no dia, mas um outro dia virá, e um outro “trem das 7” virá, dia após dia, um outro “arrebatamento” virá, um outro “velho éon” que sempre “é vem” virá, o “fim dos tempos” virá sempre em outro após outro “trem das sete”. A finitude dos tempos e do mundo alegorizada no *trem* ganha aspecto retornável, tal como a cotidianidade do transporte coletivo torna-se momentaneamente derradeira quando sentida sob a óptica “fim dos tempos”. O tempo de Deus - fim dos tempos apocalíptico se confunde com o tempo cartesiano do homem quotidiano - 7 d’entre as 24 horas do dia. A canção nos traz a ideia de que sempre haverá um novo horário de trem tal como, um novo horário do “fim do mundo”, um “velho éon” sempre voltará nas “cinzas dos trens de ferro-nuvens-ferro-...”, nas “nuvens-cinzas” dos céus quotidianamente visíveis, nos “tempos-deuses” fumegantemente invisíveis; há sempre um novo/velho “éon” que virá para todo presente que “já é vem”!

O elemento trem, mais uma vez, cotidianiza o divino e diviniza o cotidiano; os passageiros que embarcarão no trem de ferro se confundem com os “passageiros” do arrebatamento bíblico, em ambos acontecimentos, há os que “vão chorar” e os que “vão sorrir”. Tal como o arrebatamento divino, o da vida corriqueira provoca encontros felizes e despedidas chorosas nas estações ferroviárias, o “trem-trânsito” entre céu e terra de “O trem das 7” configura, pois, um “trem-arrebatamento”, mas, não só “do sertão” e sim, do “tão ser” infinitamente perdido entre os conflitos das estações da vida *naturante* que, como comboios, desliza sempre, sem nunca tocar, por completo, os trilhos sintáticos e retilíneos do código verbal.

~ Do “juízo final” ao final do juízo ~

Após o refrão, a música retoma o elemento céu, porém, contornando uma imagem diferente da primeira em que visualizamos um “trem de nuvens” surgindo por “trás das montanhas azuis”, o tom azul do céu passa, na segunda parte da letra a um tom “carregado e rajado” dando uma ideia de anoitecer. Consideremos as duas partes da letra como dois momentos: um apresentado no cenário do dia com o céu azul, outro já às “sete horas” da noite como é sugerido no texto. Essa mudança de cenário, e de tempo nos trará mais uma nova revisão do texto *roubado*:

“Ói, olhe o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais
Vê, ói que céu, é um céu carregado e rajado, suspenso no ar
[...] Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral”
(SEIXAS,1974)

Como que retornando, o vocativo “ói” novamente convida a olhar para o céu, fazendo com que a letra se constitua em uma temática cíclica. Perpassando o caminho que traçamos até aqui, interpretamos, em um primeiro momento, por meio da sugestão visual apresentada nos primeiros versos, a ilustração de um trem nas nuvens, e pelos vocábulos indissociáveis ao texto bíblico, inferimos nesse trem de nuvens a ideia de deus e do fim dos tempos expressa no Apocalipse bíblico. Ainda vimos que, paralelo à associação religiosa, essa sugestão visual se mesclava à sugestão sonora do trem de ferro, gerando uma reflexão sobre o entrelaçamento do discurso religioso aos acontecimentos da vida corriqueira. Esse entrelaçamento, por sua vez, pôde configurar o

trânsito conflituoso do indivíduo submetido a ambas as interferências tidas pelo senso comum como antagônicas; o conflito do *ser* se faz por meio do conflito sintático propiciado pelos poros do corpo textual de “O trem das 7”.

Assim sendo, a partir de agora e por fim (por enquanto), associaremos à “coisa trem” a ideia deleuziana de *combate*⁵⁰. Após o refrão, a palavra trem não se faz mais presente porque não denota mais um nome, mas sim, um estágio: o estágio expresso no *locus* do *conflito*. O que vem dos céus agora já não é mais o trem e, sim: “o mal, (que) vem de braços e abraços com o bem num romance astral”: eis o lugar do *combate*.

Para visitá-lo, reprojete as significações. Aqui, “vir de braços e abraços” pode nos levar novamente ao cenário bélico do apocalipse em que a coisa divina virá “de braços” com a espada a fim de travar uma guerra “contra o mal” e que da mesma forma “vem de abraços” para arrebatá-los “os escolhidos”. Mas, gostaria de ir mais adiante, já que o céu deste momento da canção “já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais”. Não é “o mesmo”, não porque não é mais dia, e sim, em virtude *do porquê* de não ser mais dia: a luz do dia sugere uma sensação de serenidade, e mesmo que atravessada pelo barulho do trem da vida ordinária, a mensagem apocalíptica expressada na coisa trem parece não travar maiores embates; já que “o dia é claro” e, assim sendo, ainda esse Apocalipse promove a ideia-promessa serena e quase estática de eternidade. É nas cores da noite que o *conflito* do trem-trânsito se incorpora, nas cores “rajadas”, surge o céu que “você (não) conheceu”, porque o acontecimento é sempre novo e imprevisto e ele só é possível no *desconhecimento*. A coisa trem indiscernível entre os contornos do céu e da terra já não está mais desenhada nem nas nuvens nem no ferro porque está colorida no próprio “tão ser conflito” do “romance astral” *entre* as forças vitais expressas nas palavras “bem” e “mal”.

O momento do Apocalipse também é conhecido como “juízo final de deus”, estando este momento sempre no tempo da promessa, no futuro, o não-acontecimento se mantém e, com ele, o *juízo*. Vimos, pois, que o *roubo* do texto bíblico valeu-se de pelo menos dois meios para tornar esse *juízo* impossível: o rompimento com o tempo da promessa, e o rompimento com o não acontecimento. Falamos de acontecimento como

⁵⁰Vide nota anterior.

o próprio *conflito*, e este conflito deveu-se à transposição do transcendental para o imanente. Parafrazeando Gilles, e associando à temática do Apocalipse, o “combate de deus” é um combate “contra as forças” (do mal), já o combate da *vida* é o combate “entre as forças”. Ocorre, aqui, uma proposta de saltar da guerra a favor do *juízo de deus*, essa guerra que denota *combate contra* as forças expressas no momento apocalíptico, para dar vez, ou vida ao *combate entre*, esse a favor da imanência e desejo de *potência*. Esse desejo e essa potência quando, não contidos, destituem o lugar do *juízo*, porque instauram o *combate*: “O combate não é o juízo de deus, mas a maneira de acabar de vez com deus e com o juízo.” (DELEUZE, 2011. P.167)

Quando a *vida viva* atravessa o corpo textual gerando mais textos-vivos, a escritura passa a “tão ser combate” também. Destituir o lugar do *juízo* de Deus, de um texto, de uma *doxa*, eis a função do texto-roubo e da coisa-roubo; eis o uso e abuso daquilo que confere vida ao código verbal: sua potência de ser símbolo, de colorir deus num trem de nuvens, de encontrar ferro num céu de cinzas, de tornar o fim de tarde numa estação ferroviária o fim dos tempos, de tornar o fim dos tempos o fim do dia, de fazer do *ser* um conflito sem *juízo*, de fazer de deus uma cor em *devenir* sem nome...

A um passo de uma (in)conclusão?

“*todo jornal que eu leio me diz que a gente já era, que já não é mais primavera, mas baby, mas baby, a gente ainda nem começou*” !⁵¹

Eu devia, mas...: Ouro de tola...

Eu devia estar contente por ser uma jovem mulher mestranda, sem filhos, e com reais possibilidades de inserção no mundo cognitivo-proletariado, por compor a vitoriosa estatística de 11%⁵² dessa massa sobrevivente ao período tucano, por ser cúmplice passiva de um projeto governamental de frente popular cujas prioridades se voltaram para inclusão social dessa fração da pirâmide, até então reclusa do mundo acadêmico, por ser indício de que as mulheres estão optando cada vez mais pela vida profissional e, se dedicado cada vez mais ao *lá* do que ao lar. Mas, eu ainda acho isso tudo uma grande piada e um tanto quanto perigosa...

Eu devia agradecer ao senhor por ter tido coragem e não desistir de me enveredar pelas ruelas intelectuais, sem ter uma tese bem definida, sem ter um projeto bem acabadinho, um método brilhante... e, por tudo isso, me alegrar com as cores da escritura livre que acreditei inventar... mas, confesso abestalhada que estou decepcionada, porque não foi nada fácil conseguir e mesmo assim, agora, eu me pergunto: e daí..?

Eu devia estar sorrindo e orgulhosa por ter nascido no final dos anos 80, longe do perigo explícito do risco de morte ante o grito abusado no ouvido do papai, sem precisar pedir permissão para comprar um sapatão folgado e sair dançando contra o

⁵¹ Canção “Cachorro urubu”, composta em parceria com Paulo Coelho, do disco *Krig-ha, Bandolo!*, 1973.

⁵² Estatística essa, que pode ser conferida na página virtual:

<http://www.brasil.gov.br/educacao/2013/04/numero-de-brasileiros-com-titulos-de-mestrado-cresce-11-ao-ano-no-pais>

tempo, contra o vento, sem lenço, mas, com documento; poder tropeçar errante sobre o asfalto em dia de sol, sem lenço, mas com documento. Devia considerar que simplesmente devo estar feliz por ter tido o privilégio de assistir, pela primeira vez na história do meu país, à ascensão de uma mulher ao mais alto cargo público político; devia me orgulhar de ser mulher, num momento em que possuo uma governanta guerrilheira e com uma considerável história de vida relacionada à luta aos ideais libertários mesmo com tanta perseguição. Devia, tão somente, considerar que todo o princípio revolucionário do *ser-mulher*, muito bem continuado por Dilma Rousseff, já havia atingido a história do meu país e da minha vida, quando Luís Inácio Lula da Silva foi eleito para presidente, e deveria tão somente agradecê-los por ter saído de uma escola pública direto para o ensino superior.

Devia, por outro lado, desconsiderar a persistência impositiva de uma política de direita com sua crescente angariação de apoiadores. Deveria fechar os ouvidos para as truculências verbais machistas que eu e todas as outras mulheres brasileiras ainda somos obrigadas a engolir de certos líderes das bancadas políticas conservadoras presentes no sistema de governo. Devia fingir que todo conservadorismo religioso imposto pelos anos de chumbo sucumbiram com a chegada da democracia, devia não ter medo de conviver o fantasma de um deus punidor das diferenças religiosas, afetivo-amorosas e comportamentais, mas...

Mas eu, eu sinceramente acho isso tudo uma grande piada e um tanto quanto perigosa...

E eu ...

que nem me ajoelho bem vestida num trono de altar esperando a culpa me salvar.

Eu,

que optei por não ficar parada, agora eu me pergunto: e daí? Eu tenho opção de coisas grandes para conquistar lá:

longe,

bem longe das cercas embandeiradas que separam quintais...

Eu,

que nem me aposento num trono de um apartamento, esperando o tédio me matar, eu, que ainda nem acredito que posso ser um belo doutor, professor, pesquisador que poderá contribuir para o futuro do nosso belo quadro social...

Eu que não acho nada engraçado, banca, orientação, dissertação, qualificação, tese, problemas, defesa, doutor... eu acho tudo isso saco. É você olhar no espelho e saber que é humano ridículo, limitado e que só usa dez por de sua cabeça animal... É você ser mulher, sexo frágil, histérica, e, que não deixa os “bons homens” compreenderem seus quase-pensamentos...

E mesmo assim você acha que é um doutor, padre ou professor que vai contribuir para o futuro do nosso belo quadro social...

Eu, que me cansei das velhas opiniões; eu, que decidi aceitar e brincar com o ser humano ridículo, limitado...

Eu, que não me contento com as cercas, nem com os quintais...

Mas longe,

bem longe das cercas embandeiradas que separam quintais,

no cume calmo do meu olho que vê longe,

bem longe do olho-que-tudo-vê,

assenta a sombra sonora de um disco voador

que diz:

“baby, a gente ainda nem começou”...

REFERÊNCIAS MOVEDORAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. SC: Argos, 2009.

BOSCATO, Alberto de Lima. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem*. Tese de doutorado. USP: 2006

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa –filosofia prática*. trad. Português Daniel Lins e Fabien Pascal Lins–Rev. tec. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes–São Paulo: Editora Escuta (2002).

DELEUZE, Gilles. Guattari, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Editora 34: São Paulo, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (2011).

NIETZSCHE, F.. *O nascimento da tragédia*. Trad., notas e org. J.Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento. (A literatura e seu entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. 224p.

ROLNIK, Suely. *Esquizoanálise e antropofagia. E. Alliez. Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Editora 34 (2000).

SALEME, Maria Helena. *A normopatía na clínica psicanalista*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica pela PUCSP; 2006.

DISCOGRAFIAS

A panela do Diabo. WEA 1989.

Gita. PHILIPS, 1974.

Krig-ha, Bandolo! PHILIPS, 1973.

Mata Virgem. WEA, 1978

Metrô linha 743. SOM LIVRE, 1984.

Novo Aeon. PHILIPS, 1975

O Dia Em Que A Terra Parou. WEA, 1977.

Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum. COPACABANA, 1987

VÍDEOS

Documentário “*Raul - O Início, o Fim e o Meio*”; direção: Walter Carvalho, produção de Denis Feijão, com montagem de Pablo Ribeiro e roteiro de Leonardo; 2012.

Os videoclipes de “Sociedade Alternativa” e “Tente outra vez” estão disponíveis no site Youtube, nos links:

<https://www.youtube.com/watch?v=W-QEVz9YP-w>

<https://www.youtube.com/watch?v=wx0wyD1sXFM>